

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo I



**EL GRABADO EN LA OBRA DE
RAMÓN LOY: ESPAÑA / CUBA**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Fernando Llorente García

Bajo la dirección del Doctor:

Carmen Garrido Sánchez

Madrid, 2004

ISBN: 84-669-2461-2

EL GRABADO EN LA OBRA DE RAMÓN LOY: ESPAÑA / CUBA

AGRADECIMIENTOS:

Fedor Adsuar
Milagros y Andrés Guillermo Ajoy
Antonio Alejo
Mirta Arias
Lidia Berdayes
Julio Caravia
Ernesto Cardet
Nelson Castro
Manuel Corrales
Armando Cristóbal
Pérsida Chivás Ponce
Antonio Ferrer Cabello
Joaquín García Donaire
Carmen García Rodríguez
Adolfo González Crespo
Pedro Miguel González
Lourdes Hernández
Orlando Hernández Yanes
Lázaro Jarrosay
Zoila Lapique
María López Núñez
Aleida Llerena
Graciela Martínez
Horacio Martorell
M^a Estela Morell
Marilyn Morgado
Milagros Novo Feito
Adela Ortiz
Rolando Portuondo
Armando Posse
Telma Reyes
Berta Rivas
Juan Sánchez Sánchez
Pedro Luis Suárez
Lesbia Vent Dumois

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Dibujo I (Dibujo. Grabado)

**EL GRABADO EN LA OBRA DE
RAMÓN LOY: ESPAÑA / CUBA**

I

TEXTO

Tesis doctoral de

Fernando Llorente García

Dirigida por

Dra. Carmen Garrido Sánchez

Profesora titular de la Facultad de Bellas Artes

Madrid, 2004

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I. DESCRIPCIÓN DE LAS PLANCHAS ENCONTRADAS

I.1. Relación de las planchas. Autoría y datación	15
I.2. Características y estado de conservación	18
I.3. Técnica de grabado y estampación. Análisis de los grabados de Loy	20

II. ESPAÑA COMO METRÓPOLIS DEL ARTE INCISO

II.1. Una metrópolis académica postcolonial	27
II.2. El grabado tradicional español	29
II.2.1. <i>Antecedentes e influencias</i>	32
II.2.2. <i>El pintor-grabador y la estampa</i>	38
II.2.3. <i>El paisaje y la vista urbana</i>	43
II.2.4. <i>La expansión del aguafuerte en Madrid</i>	50
II.4. Estudiantes de Bellas Artes cubanos en España. El grabado	58
II.4.1. <i>Ramón Loy, un estudiante sobresaliente</i>	65
II.5. Francisco Esteve, Ramón Loy y La Tauromaquia de Goya	68

III. EL GRABADO IMPORTADO POR CUBA. LO ESPAÑOL

III.1. El grabado en Cuba a principios del siglo XX. Antecedentes	73
III.1.1. <i>La calcografía, una técnica ausente</i>	75
III.1.2. <i>La polifacética industria litográfica</i>	77
III.2. La cátedra de Grabado de la Escuela de Bellas Artes San Alejandro	84
III.3. Difusión del grabado tradicional español en Cuba	91
III.3.1. <i>Ramón Loy y los pioneros del aguafuerte en Cuba en el siglo XX ...</i>	95
III.3.2. <i>¿Grabado cubano o español en Cuba?</i>	99
III.4. El avance de la vanguardia. El renovador Gabriel García Maroto	101
III.5. Consecuencias posteriores	106
III.5.1. <i>Extinción de la tradición importada</i>	108
III.5.2. <i>Nacimiento del grabado cubano moderno</i>	109

IV. RAMÓN LOY GONZÁLEZ. PINTOR, GRABADOR Y CRONISTA DE ARTE

IV.1. Un gran olvidado. Circunstancias históricas y personales	115
IV.2. Fuentes para el estudio de Ramón Loy	118
IV.2.1. <i>Referencias bibliográficas</i>	119
IV.2.2. <i>La Escuela de Bellas Artes San Alejandro</i>	123
IV.2.3. <i>Museos</i>	125
IV.2.4. <i>El legado de Ramón Loy y el Museo Plaza de la Revolución</i>	125
IV.3. Datos biográficos	129
IV.4. Su obra plástica	145
IV.4.1. <i>Etapas europeas: España, Francia e Italia. Éxito y dudas</i>	146
IV.4.2. <i>Etapas cubanas. Consideraciones temáticas. Decadencia y olvido</i> ...	157
IV.5. Labor docente en la Escuela San Alejandro	164
IV.6. Su obra escrita. Divulgación, crónica y crítica de arte	171
IV.6.1. <i>Antecedentes</i>	172
IV.6.2. <i>Orígenes de la crítica de arte en Cuba. Situación de Ramón Loy</i>	178
IV.6.3. <i>Etapas y publicaciones</i>	184
IV.6.4. <i>Trayectoria temática. Consideraciones sobre sus escritos</i>	187
CONCLUSIONES	193
BIBLIOGRAFÍA	201
APÉNDICE I: Artículos sobre arte publicados por Ramón Loy en Cuba	213
APÉNDICE II: Láminas	Tomo II

INTRODUCCIÓN

Ramón Loy González (La Habana, 1894-1986) aprendió a grabar en España en una floreciente etapa de nuestro grabado. Aún se editaba *La Estampa, revista de la sociedad de grabadores españoles* (Madrid, 1911-1914) y Francisco Esteve Botey publicaba su libro *Grabado, compendio elemental y tratado de los procedimientos* (Madrid, 1914). Pocos años atrás, en el emblemático 1898, la pérdida de las colonias supuso la emancipación política de Cuba, pero culturalmente la dependencia de la antigua metrópolis no sólo siguió siendo muy fuerte, sino que aumentó en determinados aspectos; ahora España será la obligada referencia académica artística, situación que se prolongará hasta los años veinte, cuando el París de las vanguardias se convierta en el nuevo centro de atención. En 1898 España también perdió al pintor-grabador Carlos de Haes, principal antecesor del estilo de grabado que más se practicó en España en el naciente siglo XX; al año siguiente (1899) La Calcografía Nacional publicó sus *Ensayos de grabado al aguafuerte*,¹ dando a conocer esta colección de pequeños paisajes grabados al aguafuerte que será, entre otras, una de las influencias decisivas en el grabado español de esos primeros años del siglo XX en los que se forjó un concepto de grabado que se ha llamado tradicional y que predominó en España hasta el estallido de la Guerra Civil. Este tipo de grabado original, que desplazó al grabado de reproducción, se basó en el paisaje y la vista urbana y empleó como técnica preferente el aguafuerte. Se desarrolló principalmente en Madrid en el seno de varias agrupaciones de grabadores y en las instituciones académicas (Escuela de Bellas Artes y Escuela de Artes Gráficas)

¹ V. el texto de Coca Garrido “Los Ensayos al aguafuerte de Carlos Haes”, en [Carmen] Coca Garrido, coord., *Gabinete de Grabados. Catálogo II*, Departamento de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 34 a 38, sobre este álbum de Haes que se conserva en el Gabinete de Grabados de la Facultad de Bellas Artes (GG 1307-1359).

llegando a producirse en este primer tercio del siglo XX una considerable cantidad de obra plástica grabada.

Casualmente hemos tenido conocimiento de una serie de planchas grabadas en este periodo, de las cuales nos han encargado su estampación. El encargo partió de nuestro amigo Fedor Adsuar, que en enero de 2000 nos entregó un envoltorio que contenía, según él, dieciséis planchas grabadas por su tío Teodoro Adsuar (Madrid, c 1890-1972) durante los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil; fueron realizadas por Teodoro en el entorno de la Agrupación Castro-Gil, a la que pertenecía. Fedor conservaba este envoltorio desde el fallecimiento de su tío, así como dos o tres estampas, pero quería tener la colección completa. Este material inédito se prometía interesante por la recuperación del mismo (recuérdense las irrecuperables planchas y estampas de Ricardo Baroja perdidas en el bombardeo de su casa de la calle Mendizábal de Madrid en 1937). Pero nuestra sorpresa fue grande al observar las planchas y descubrir que entre ellas había una sin grabar, barnizada y dibujada con la punta, pero sin mordeduras de ácido; y volviendo a ver las planchas otra sorpresa aún mayor: tres de las planchas estaban grabadas por otra mano y además firmadas con las letras “LOY” y “R. Loy”. Nos llamaron mucho la atención estas tres planchas, ya que su grabado era de muy buena calidad y no conocíamos ningún pintor o grabador español con tal nombre, apellido o seudónimo. Todas las planchas grabadas por Adsuar son vistas urbanas, excepto una (*El Sátiro*) y las grabadas por Loy son dos vistas urbanas y un paisaje con el fondo urbanizado (*Pinos y ruinas*). Describimos las planchas encontradas en nuestro capítulo I. Tras la estampación de las planchas comenzó nuestra investigación para esclarecer la autoría de los grabados firmados.

El fruto de nuestro trabajo de investigación es esta tesis y su principal protagonista el grabador de las enigmáticas planchas: el cubano Ramón Loy, que residió en España como estudiante de Bellas Artes entre 1912 y 1919, después de haber cursado estos estudios en La Habana, entre 1908 y 1912. En la Escuela de Bellas Artes de Madrid se destacó por sus buenas calificaciones, especialmente en Grabado; en la Escuela hizo amistad con el profesor Francisco Esteve Botey. A finales de 1919 abandonó España, estableciéndose en París, desde donde participó, junto con Esteve en el rescate de las planchas de *La Tauromaquia* de Goya. La repatriación de esta serie de

grabados de Goya ha interesado mucho a nuestros investigadores,² pero la participación de Loy ha pasado desapercibida, ya que la operación se llevó a cabo particularmente por Esteve Botey en París de un modo clandestino, al margen del Estado u otras instituciones, aunque Esteve cedió posteriormente las planchas de Goya al Círculo de Bellas Artes.

Ramón Loy en Europa fue un gran viajero que recorrió varios países visitando museos y buscando los lugares favoritos de los pintores de su época, asentándose también largas temporadas en el pueblo italiano de Anticoli Corrado, donde ya habían pintado antes otros artistas cubanos; aquí pintó los que posiblemente sean sus mejores cuadros. Viajó a La Habana en varias ocasiones donde hizo tres exposiciones personales (en 1923, 1924 y 1927) y participó en colectivas, pero, siempre atraído por Europa, volvió a instalarse en París, demorando su regreso definitivo a La Habana hasta el año 1935. Con la sólida formación adquirida en su periplo europeo, en Cuba se dedicará principalmente a la docencia y a escribir artículos sobre arte, que se publicarán asiduamente en la prensa habanera. La calcografía que aprendió en España también se reflejó en su labor docente y en su obra escrita.

En Cuba a principios del siglo XX no se practicaba grabado calcográfico, no había tórculos, ni se consideraba el grabado como un arte y la extensa industria litográfica satisfacía todas las necesidades de producción de impresos. La calcografía artística comenzó a difundirse en La Habana por los años veinte, cuando regresaron de Europa los primeros estudiantes de Bellas Artes cubanos que aprendieron aquí esta técnica y en sus exposiciones de pinturas colgaron también aguafuertes; este fue el caso de Ramón Loy, uno de los escasos pioneros cubanos del aguafuerte. La tímida difusión de aquel estilo de grabado tradicional español de aguafuerte y vista urbana se acrecentó con la creación de la cátedra de Grabado en la Escuela de Bellas Artes San Alejandro de La Habana, por iniciativa del pintor español Mariano Miguel en 1928, quien ejerció como profesor hasta su muerte en 1954 ayudado por otros tres profesores cubanos que habían aprendido la técnica del aguafuerte en España, entre los que se encontraba Ramón Loy. Pero la propagación en Cuba de la técnica del aguafuerte y de ese grabado

² El interés que ha despertado la recuperación de las planchas de Goya queda patente en el estudio de Juan Carrete Parrondo, "Vicisitudes de algunas láminas grabadas por Francisco de Goya. *Los Desastres de la Guerra. Los Disparates. La Tauromaquia*", *Goya*, N° 148-150, enero-junio, 1979 p. 286 a 293.

tradicional que se hacía en España se produjo con dificultades y en una época convulsa en la que el avance de la vanguardia concentraba mayor interés; ahora regresaban los pintores cubanos mostrando en La Habana las nuevas tendencias artísticas que habían asimilado en París. De nuevo un español, Gabriel García Maroto, ejercería cierta influencia en Cuba a través de sus grabados, pero ahora desde el ámbito de la renovación vanguardista. Finalmente, asistimos a la emancipación de Cuba respecto al grabado de influencia española y al nacimiento del grabado cubano moderno, cuya máxima representación fue la Asociación de Grabadores de Cuba, creada en 1950. Ya por estas fechas Ramón Loy se había convertido en un destacado crítico de arte que desde la prensa cubana dedicó también buena parte de sus escritos a la difusión del grabado, sobre todo desde 1950 al nuevo grabado cubano.

Debido al actual desconocimiento generalizado de la persona de Ramón Loy una de nuestras preocupaciones ha sido la recuperación de su memoria. El capítulo IV está dedicado íntegramente a él. El desconocimiento de su biografía y su obra es fruto del olvido por diversas circunstancias. Su obra, de tendencia tradicional, y la mayor parte actualmente en paradero desconocido, fue eclipsada por la vanguardia plástica cubana. Tras su muerte en 1986 sin descendencia nadie se interesó por su obra, pero pocos días antes de morir, Loy legó sus pertenencias al Estado cubano, en esa época de grave crisis para el país, que tras la caída de la Unión Soviética aún no se ha recuperado; el legado de Loy afortunadamente se guardó, aunque gran parte de esas obras se hayan deteriorado mucho en estos pocos años. Gracias a sus escritos publicados en La Habana (Loy ejerció la crítica de arte en Cuba entre 1936 y 1958), hemos podido ampliar conocimientos sobre el personaje; hemos procurado ofrecer suficiente información sobre él, incluyendo al final un apéndice con los artículos sobre arte publicados por Loy que hemos localizado y que son un complemento de la bibliografía (incluimos sólo los artículos que llevan título, no los noticiarios). También ha sido nuestro interés la recopilación de imágenes, dificultosa a veces (observemos que algunas pinturas de Loy sólo las conocemos por alguna foto antigua en blanco y negro o sepia en muy mal estado); se ofrecen asimismo documentos de texto facsimilares que esclarecen muchos aspectos de nuestra investigación. Todo este material gráfico ilustrativo lo recogemos en el volumen II de la tesis, “Apéndice II: láminas”.

I. DESCRIPCIÓN DE LAS PLANCHAS ENCONTRADAS

I.1. Relación de las planchas. Autoría y datación

PLANCHAS GRABADAS POR TEODORO ADSUAR

- Nº 1 *Las Vistillas. Madrid.* Aguafuerte. Zinc (280 x 195 x 0,8)
- Nº 2 *Puente madrileño.* Aguafuerte, punta seca y ruleta. Zinc (252 x 232 x 2)
- Nº 3 *San Francisco el Grande. Madrid.* Aguafuerte y punta seca. Zinc
(281 x 222 x 0,8)
- Nº 4 *El Sátiro.* Aguafuerte y punta seca. Zinc (250 x 210 x 2)
- Nº 5 *Puente de Alcántara. Toledo.* Aguafuerte y punta seca. Zinc (307 x 234 x 0,8)
- Nº 6 *Iglesia de Toledo.* Aguafuerte y punta seca. Zinc (232 x 123 x 2)
- Nº 7 *Pasadizo de Toledo.* Aguafuerte, punta seca y ruleta. Zinc (297 x 194 x 0,8)
- Nº 8 *Vista urbana. Toledo.* Aguafuerte y punta seca. Zinc (209 x 121 x 2)
- Nº 9 *Santo Tomé. Toledo.* Aguafuerte. Zinc (232 x 124 x 2)
- Nº 10 *Panorámica de San Francisco. el Grande. Madrid.* Aguafuerte y ruleta. Zinc
(208 x 252 x 2)
- Nº 11 *Vista urbana.* Aguafuerte y punta seca. Zinc (182 x 251 x 0,8)
- Nº 12 *Cementerio.* Aguafuerte y punta seca. Zinc (208 x 127 x 2)
- Nº 13 *Viaducto. Madrid.* Zinc (314 x 210 x 0,8) (plancha sin grabar)

PLANCHAS GRABADAS POR RAMÓN LOY

- Nº 14 *Iglesia de San Martín. Madrid.* Aguafuerte. Cobre (231 x 132 x 2)

Nº 15 *Calle de pueblo*. Aguafuerte y buril. Cobre (240 x 178 x 1,6)

Nº 16 *Pinos y ruinas*. Aguafuerte y buril. Zinc (178 x 221 x 1,7)

OBSERVACIONES ACERCA DE LAS PLANCHAS

Las dimensiones (alto / ancho / grueso) están expresadas en milímetros.

La plancha nº 13, *Viaducto. Madrid*, de Teodoro Adsuar, está sin grabar. Se ha conservado barnizada y dibujada con la punta de grabado, pero no ha sido aún mordida por el ácido.

Las tres planchas de Ramón Loy tienen grabada su firma.

Se conserva una estampa hecha por Teodoro Adsuar de cada una de las planchas números 2 y 5 (colección de Fedor Adsuar) y una estampa de la plancha nº 3 (colección de José Jiménez de Parga).

Se han conservado algunos de los dibujos que le sirvieron a Adsuar como modelos para sus grabados. Son los correspondientes a las planchas números: 1, 7, 10 y 11.¹

Las imágenes de los grabados están reproducidas en el Tomo II, láminas 1 a 11.

AUTORÍA Y DATACIÓN

Las tres planchas de Loy están firmadas, por lo tanto es indudable su autoría. Debió realizar algunas estampas de estos grabados, actualmente en paradero desconocido, pero que en su época conocieron en La Habana. Así nos lo han confirmado algunas personas que las vieron hace años: Antonio Alejo, Rolando Portuondo y Nelson Castro (ex discípulos de Loy en la Escuela San Alejandro), así como la grabadora Lesbia Vent Dumois, reconocieron las planchas números 14 y 15. Un vecino de Loy nos comentó que tenía en su casa-estudio de La Habana un dibujo en color muy parecido al grabado nº 16. Este dibujo no se ha localizado.

Ramón Loy González (La Habana, 1894-1986) vivió en España entre 1912 y 1919. En el curso 1914-1915 obtuvo el premio en metálico en la asignatura de Grabado

¹ Estos dibujos aparecieron una vez iniciada nuestra investigación, entre los materiales de Teodoro Adsuar que conservaba su sobrino Fedor amontonados en un desván, y que revolvimos de arriba a abajo. Había allí una carpeta llena de dibujos de Teodoro, algunos apuntes al óleo, herramientas de dibujo y grabado, documentos y una buena cantidad de libros, entre ellos algunas pequeñas joyas bibliográficas, como los libros de Esteve Botey *Grabado...* (Madrid, 1914) y *El desnudo en el arte*, (Madrid, 1926), el célebre volumen *Aguafortistas* (Biblioteca Estrella, Madrid, 1929), *La España Negra*, de Gutiérrez Solana (Madrid, 1920), o los dos libros de Gabriel García Maroto *La España mágica y La nueva España*, 1930, ambos de 1927.

en Dulce de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (v. lám. 46, arriba). En 1915 participó en la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, según consta en su catálogo, con un *panneau* de 40 x 78 cm. que contenía tres aguafuertes originales y un aguafuerte de reproducción del cuadro *Felipe IV*, de Velázquez.² El catálogo no da más datos sobre los grabados del *panneau*. Los críticos José Francés y Francisco Periquet³ que mencionan estos grabados de Loy tampoco aportan más datos. Según las dimensiones de las planchas números 14, 15 y 16 las estampas podrían haber encajado en dicho *panneau*, teniendo en cuenta que los márgenes del papel no fueran muy grandes, algo poco usual en la época.

El grabado *Iglesia de San Martín* (plancha nº 14) lleva la inscripción “R. Loy dº y gº” (R. Loy dibujó y grabó) lo que denota una cercanía temporal a 1915, fecha en la que convivían el grabado original y el de reproducción en las Exposiciones Nacionales. El propio Loy presentó en la de 1915 ambas modalidades. La iglesia está dibujada desde la calle Concepción Arenal, muy cercana a la antigua calle Horno de la Mata, donde tuvo el estudio Ramón Loy, según fotos que se conservan de 1916 (v. lám. 49).

Por otra parte, en el Museo Municipal Plaza de la Revolución, de La Habana, se conserva una estampa de Loy junto con una foto del boceto fechada por el propio Loy en 1915 (v. lám. 4).

Con estos datos, y considerando que en el curso académico 1914-1915 Loy tuvo una especial dedicación al grabado, podemos fechar la realización de estos grabados alrededor de 1915.

Respecto a los grabados de Teodoro Adsuar Martín (Madrid, c 1890-1972) podemos afirmar que son de fechas posteriores, realizados alrededor de los años treinta. Adsuar comenzó a grabar alrededor de 1928 con Manuel Castro Gil, quien fue compañero de estudios de Ramón Loy hacia 1915 en el aula de grabado de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Adsuar perteneció a la *Agrupación Castro-Gil*, y practicó grabado hasta el estallido de la Guerra Civil. Los grabados *Puente madrileño* (nº 2) y *Puente de Alcántara. Toledo* (nº 5) se exhibieron en la *Exposición de Bellas Artes* de la Asociación española de pintores y escultores de 1935,

² *Exposición Nacional de Pintura*. Catálogo oficial, Madrid, 1915, nº 376 (*panneau*) y nº 377 (*Felipe IV*).

³ José Francés, *El año artístico*, Madrid, mayo, 1915, p. 161 y Francisco Periquet, *La Exposición Nacional de 1915*, Madrid, 1915, p. 88.

según consta en el catálogo. Adsuar también participó con un *panneau* de cuatro aguafuertes en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1930. También expuso grabados en la colectiva de la *Agrupación Castro-Gil*, del 15 junio al 7 de julio de 1934.

En estas exposiciones no sabemos qué grabados se colgaron, pues no figuran en catálogo.

I.2. Características y estado de conservación

Las características que describimos se refieren a la preparación de las planchas y al estado en que las hemos encontrado. Todas son de zinc, excepto las números 14 y 15, grabadas por Ramón Loy, que son de cobre.

Todas las planchas estaban envueltas en papeles, algunos de ellos de periódico y presentan las típicas pátinas y suciedades del paso del tiempo.

Tres de las planchas llevan inscripciones grabadas en el reverso con la punta seca. Las dos de cobre grabadas por Ramón Loy (14 y 15) y la plancha de Teodoro Adsuar número 8. Ninguna de estas inscripciones se grabó con intención de estamparse, pues están sin invertir. Estas inscripciones son las siguientes:

Inscripción al reverso de la plancha nº 14: una palabra tachada ilegible. Debajo de ésta aparece grabado el nombre *Antonio* y debajo hay una caricatura de un rostro de perfil con sombrero, muy esquemática.

Inscripción al reverso de la plancha nº 15: tres letras mayúsculas tachadas, muy poco legibles, las dos primeras aparentan ser *R* y *B*. Debajo hay dos palabras con minúsculas, tachadas, ilegibles, una debajo de la otra.

Inscripción al reverso de la plancha nº 8: está grabada la palabra *amigo*, con letras caligráficas, que Adsuar empleaba a veces en escritura, según hemos comprobado al observar un fichero bibliográfico que tenía, en el que anotaba los libros de su biblioteca.

Todas las planchas son rectangulares, pero no todas están cortadas perfectamente a escuadra. En este sentido Ramón Loy fue más cuidadoso, pues solamente su plancha

nº 14 no está a escuadra por una ligera diferencia. La única plancha de Teodoro Adsuar bien cortada a escuadra es la nº 8.

Todas las planchas presentan oxidaciones, unas más que otras, con manchas de corrosión en algún lugar. Las dos de cobre (nº 14 y 15) son las mejor conservadas, debido a la bondad de este metal. Aunque tienen algunas manchas no afectan en absoluto a la estampación. La plancha peor conservada en este sentido es la nº 9, que tiene la superficie muy deslustrada. Hay un caso de corrosión muy inoportuna en la plancha de Loy nº 16, que tiene la mancha de óxido precisamente en el lugar donde está grabada la firma, a la que ha afectado ligeramente. Para que sea legible en la estampación es preciso limpiar muy bien y con especial cuidado en esa zona.

Todas las planchas tenían restos de tinta antigua en las tallas, en mayor o menor cantidad, estando más limpias las de Ramón Loy. La nº 14 estaba bastante limpia.

Casi todas las planchas tienen algún arañazo, aunque no son muy amplios ni profundos, a veces difícilmente se los aprecia en la estampación. No presentan ningún arañazo las planchas números 1, 8 y 9. Hay arañazos en el anverso de las planchas números: 3, 4, 5, 11, 13, 14, 15 y 16. También en el reverso de las planchas números: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16.

Las planchas números 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 y 12 tienen marcadas huellas digitales en el anverso.

Las planchas números 4, 6 y 10 tienen en el reverso restos de un barniz al alcohol protector de color azul.

La plancha nº 13, *Viaducto. Madrid*, de Adsuar, es de especial interés por estar sin grabar. Se ha conservado revestida con barniz de bola con el dibujo hecho sobre este barniz con la punta de grabado. Adsuar no llegó a sumergir la plancha en el ácido. Desgraciadamente el barniz presenta bastantes arañazos que frecuentemente dejan al descubierto el metal.

1.3. Técnica de grabado y estampación. Análisis de los grabados de Loy

La técnica de grabado empleada en todas las planchas encontradas es el aguafuerte, completado finalmente con punta seca, y buril y ruleta en algunos casos. Nos ocuparemos aquí de analizar solo las planchas grabadas por Ramón Loy, aunque señalamos algunas generalidades y diferencias entre ambos grabadores. Apreciamos dos maneras de grabar diferentes, según la autoría, siendo Ramón Loy más meticulado y de técnica más depurada. La preparación de sus planchas es más cuidadosa (buenos biseles y barnizado, sin corrosiones accidentales). Su formación dibujística académica se aprecia en sus grabados, de dibujo pulcro y preciso. Tiene un mayor dominio del mordiente, tanto en el cobre como en el zinc, no apreciándose calvas u otros accidentes de grabado. Solo hay unos pocos picoteados, escasos y ligeros, apenas perceptibles. Los grabados de Adsuar, más accidentados, muestran todos ellos picoteados accidentales de ácido. En este sentido, la primera impresión visual nos trae a la memoria la obra grabada de José Gutiérrez Solana, que también laboró en la *Agrupación Castro-Gil*, si bien los grabados de Adsuar están exentos de las múltiples rayaduras que aparecen en muchos grabados de Solana.

Tanto Loy como Adsuar han expresado la perspectiva aérea mediante el grabado de líneas más gruesas en los primeros planos, adelgazándolas hacia el fondo, si bien Ramón Loy muestra un mayor control, con sus diferentes gruesos de línea mejor organizados. Su meticulosidad es especialmente visible en los retoques finales, donde no duda en reforzar vigorosamente algunas líneas de los primeros planos con el buril o agrisar delicadamente con la ruleta los fondos para llegar a un resultado más naturalista.

En los grabados ambos autores han tenido en cuenta la inversión especular, calcando invertidas las imágenes del dibujo a la plancha. Esto es comprobable por los dibujos conservados de Adsuar, así como por las vistas urbanas fácilmente reconocibles. En el grabado del busto de Loy se puede comprobar también por el dibujo. El grabado de Loy *Iglesia de San Martín* se puede comprobar al natural, pues la vista está tomada desde la madrileña calle Concepción Arenal. De los otros dos grabados de Loy no hemos encontrado el lugar que representan.

En cuanto a la técnica de estampación diremos que las tres estampas hechas por Adsuar que se han conservado están entrapadas y la tinta empleada es de color sepia. A los grabados de Loy no les falta nada de dibujo. En la plancha está todo grabado. Sin duda están concebidos para una estampación natural, especialmente los números 14 y 15. No hemos encontrado ninguna estampa hecha por Loy de estas planchas, pero sí disponemos de una estampa de Loy de 1915, el busto de hombre viejo con barba, conservada en el Museo Municipal Plaza de la Revolución de La Habana; su estampación está hecha con tinta negra, sin entrapados (de esta estampa no se conserva la plancha). Este concepto de grabado, realizado pensando en su estampación natural, responde claramente a las enseñanzas de D. Francisco Esteve Botey: “Los calcógrafos dicen de estos grabados, que todo está en la plancha, y ese es el mejor elogio que de ellos pueden hacer”.⁴

Las impresiones que hemos hecho de todas las planchas han sido naturales, con tinta negra, y de aquí proceden las reproducciones de las láminas 1 a 3 correspondientes a los grabados de Loy.

ANÁLISIS DE LOS GRABADOS DE LOY

Nº 14 *Iglesia de San Martín. Madrid.* Aguafuerte. Cobre (Lámina 1): plancha grabada enteramente al aguafuerte de manera concienzuda y meticulosa. Tiene unos márgenes sin grabar de las siguientes dimensiones: izquierdo y derecho, 20 mm., superior, 13 mm. e inferior 19 mm. En el margen inferior, a la derecha de la plancha lleva la inscripción invertida *R. Loy, dº y gº*. El anverso presenta arañazos poco profundos, probablemente de época posterior al grabado, más visibles en los márgenes sin grabar. Hay algunos picoteados en varias zonas, debidos a porosidad en la capa de barniz, prácticamente inapreciables, observándose mejor en la estampa que en la plancha, pero con el cuentahílos. Encontramos líneas de varios grosores diferentes, pero todas ellas son finas o muy finas. Los oscuros más intensos constan de líneas cruzadas

⁴ Fco. Esteve Botey, *Grabado. Compendio elemental de su historia y tratado de los procedimientos que informan esta manifestación del arte, ilustrado con estampas calcográficas. Con un preámbulo del insigne grabador don Bartolomé Maura*, Madrid, Tip. Ángel Alcoy, 1914 p. 221.

en dos direcciones. Las líneas más gruesas se encuentran en la zona del primer plano, sobre todo en el suelo, donde van decreciendo en anchura y profundidad hacia el fondo. En las fachadas de las casas los oscuros máximos, de líneas más gruesas cruzadas, están en las ventanas y balcones. Los oscuros medios, de líneas paralelas verticales, se encuentran en los muros de las casas. Finalmente, en la fachada de la iglesia están las líneas más finas, siendo finísimas en las zonas iluminadas. También en el cielo hay un rayado cruzado de líneas finísimas, apenas perceptible sino como una zona ligeramente gris. Otro gris del cielo, justo por encima del frontón de la iglesia se ha creado con una ruleta, aplicada en sentido horizontal y vertical. Se ha conseguido así un suave gris que resalta la claridad del frontón y la zona iluminada de la iglesia. Loy ha empleado mucho la ruleta en este grabado, probablemente aplicada sobre el barniz, siendo el ácido el encargado de grabar los puntos. El uso de esta ruleta ha sido inteligente, para oscurecer o agrisar zonas. Usada en sentido horizontal en el suelo y en sentido vertical en la fachada derecha. En la mayoría de los casos, Loy ha hecho rodar la ruleta inclinadamente, de modo que solo se marque una hilera de puntos, que acompaña a la dirección del rayado, rellenando así los pequeños espacios entre líneas paralelas. Esta manera de grabar punteados para agrisar zonas ha producido un buen efecto pictórico, pues los finos puntos apenas son perceptibles a simple vista, pero sí como conjunto, unidos a las líneas que acompañan, dando como resultado masas de grises diversos.

Nº 15 *Calle de pueblo*. Aguafuerte y buril. Cobre (Lámina 2): la técnica de grabado de esta plancha es muy semejante a la anterior, con algunas variantes que reseñamos. Los márgenes que presenta sin grabar son diminutos, de 3 mm., por todos los lados, a partir del bisel. El margen inferior, a la derecha, lleva la firma *LOY*, invertida, que se repite dentro de la zona grabada, a la izquierda. La diferencia más apreciable a simple vista con el grabado anterior es la mayor variedad de anchura de líneas, habiendo algunas muy anchas y profundas. Se han empleado así para conseguir el efecto de perspectiva aérea, decreciendo en grosor según la distancia. Las más anchas están en las zonas más oscuras (las puertas y ventanas, los aleros y sus sombras, y algunos oscuros del primer plano en el suelo). Las líneas más finas se han reservado para la lejanía, observándose en la montaña líneas finísimas entrecortadas. El cielo se ha dejado sin grabar. La ruleta, sutilmente empleada, se ha utilizado exclusivamente en la

zona de las casas del fondo. Es poco apreciable el punteado. El trabajo de ruleta ofrece un efecto de conjunto, unido a la variedad de líneas de esta zona, produciendo una rica variedad de grises delicados, muy pictóricos. La novedad técnica que tiene este grabado respecto al anterior es el empleo del buril. Con este instrumento Loy ha repasado algunas líneas de aguafuerte, a veces prolongándolas. Esto lo ha hecho en algunas líneas verticales de las fachadas de las casas. También hay toques de buril en el suelo, a modo de trazos cortos paralelos en sentido vertical o inclinado, que aportan textura al combinarse con las líneas más o menos horizontales de aguafuerte.

Nº 16 *Pinos y ruinas*. Aguafuerte y buril. Zinc (Lámina 3): la plancha presenta algunos arañazos y bastantes oxidaciones, típicas de este metal. Muy inoportuna la mancha de óxido que hay en la zona de la firma, cuya visibilidad dificulta en la estampación. Hay algunos picoteados accidentales de ácido en forma de puntos, dispersos por varias zonas, pero pequeños y poco visibles. Nos encontramos en esta plancha con un grabado de una concepción dibujística más libre que en los dos anteriores. Al parecer, el empleo del zinc se ha elegido como soporte de una obra de ejecución más rápida. Comparando esta plancha con las otras de Loy llama la atención esta menor meticulosidad en la concepción del dibujo. No hay márgenes sin grabar. No hay dibujo exhaustivo. La superficie se aprovecha totalmente para recoger un “apunte” de paisaje. Incluso la firma *Loy*, invertida, en la parte inferior derecha de la plancha, se muestra más libre e informal, de graciosas líneas curvas, con la decorativa *L* unida a la *y*. El empleo de los diversos grosores de líneas en este grabado mantiene, sin embargo, esa clásica concepción que expresa la distancia disminuyendo el ancho de línea hacia el fondo. La temática paisajística de los árboles en primer plano y el ruinoso castillo al fondo nos recuerdan inevitablemente a Castro Gil, aunque no sea tema exclusivo de este autor. También podría recordarnos a éste, aunque más vagamente, el uso de cortas líneas curvas paralelas en los troncos de los pinos, con cierto sentido decorativista. Los oscuros más densos se encuentran en las zonas inferiores de las copas de los pinos, pero no llegan a dar la sensación de masas compactas, manteniendo su independencia las cortas líneas ligeramente curvas, para expresar así el follaje característico de las agujas del pino mediterráneo. Las líneas más finas, como ya hemos apuntado, han servido para dibujar las lejanías del paisaje. Además han tenido otra función, encontrándose líneas

muy finas repartidas por la plancha, tanto en las copas de los pinos como en el suelo. Este nuevo enfoque en el uso de la línea fina responde a ese concepto de dibujo más ligero, menos detallista. En el suelo representan leves ondulaciones del terreno. De abajo a arriba, alternan con otras de gruesos diferentes, que sí expresan distancia. Algunas de estas líneas finas del suelo, más o menos rectas y horizontales están trazadas con el buril. También son de buril las finas líneas rectas cruzadas visibles en las copas de los pinos. Loy se ha servido de éstas últimas para crear ligeros efectos de textura.

El dibujo y grabado de las planchas de Ramón Loy denotan el estilo usual entre los grabadores que en España, a principios del siglo XX, producían creaciones originales. El dominio de la línea (precisa y libre a la vez) y su variedad se pone al servicio de la representación realista de la figura humana o paisaje ejecutados con minucioso trazo. Observando las planchas de Loy son claramente apreciables estas características, pero en las estampas aún aumenta la impresión de encontrarnos frente a la obra de un aguafortista avezado, pues en ellas vemos una amplia gama de delicados grises creados a base de líneas y punteados. En estos grabados advertimos la huella de sus maestros Carlos Verger y Esteve Botey, e incluso nos traen a la memoria la riqueza tonal conseguida con líneas en las estampas de Manuel Alcázar.

II. ESPAÑA COMO METRÓPOLIS DEL ARTE INCISO

II.1. Una metrópolis académica postcolonial

Cuando Cuba era colonia española la única técnica de reproducción que recibió de la metrópolis fue la litografía, que llegó con retraso, pues los hermanos madrileños Fernando y Francisco de la Costa establecieron en La Habana la Litografía Española en 1939, meses después de la fundación de la Imprenta Litográfica de la Real Sociedad Patriótica de La Habana, puesta en marcha por operarios franceses mejor cualificados. Anteriormente, también otro francés, Lessieur, había establecido su taller litográfico particular en 1822. Frente a la planografía y la abundancia de piedras litográficas no encontramos en todo el siglo XIX en Cuba ningún vestigio de técnicas de incisión en metales o calcografía.¹

Las técnicas calcográficas serán introducidas en La Habana, procedentes de España, en la tercera década del siglo XX. Paradójicamente, cuando España hace tiempo que ha dejado de ser la metrópolis administrativa de la Isla de Cuba, se convierte en una nueva y diminuta metrópolis de donde provienen las enseñanzas del arte inciso en metal, especialmente el aguafuerte, que se practicará en La Habana en un entorno académico, marcado por un aprendizaje dirigido por el español Mariano Miguel, que se convertirá en el principal difusor de esta técnica con la que se realizarán grabados de carácter artístico, al margen de los trabajos comerciales, más propios de la industria litográfica.

¹ Durante el siglo XVIII trabajaron en La Habana dos grabadores calcográficos cubanos: Francisco Javier Báez y Manuel Antonio Parra, pero se desconoce de quien pudieron aprender la técnica. Sobre la calcografía, la litografía y los antecedentes del grabado de principios del siglo XX en Cuba véase III.1., III.1.1. y III.1.2.

Tras la independencia cubana, surgen expectativas de crear una nación con instituciones propias, entre ellas las de carácter artístico y cultural. Se habla de crear un arte nacional y existe una necesidad de formación que solo puede satisfacerse en fuentes externas a la Isla. Según el pintor Hernández Giró “Lo que hará la gloria artística de Cuba será su Arte Nacional”.² Contradictoriamente, se buscará lo nacional en el extranjero, principalmente en Europa, siendo por lo general, en los primeros años, la antigua metrópoli donde el artista cubano toma contacto con las obras maestras del arte. En España el grabado de carácter tradicional será el dominante desde principios de siglo hasta la Guerra Civil y de este grabado llegarán a Cuba en los años veinte los primeros ramalazos; por esas fechas ya regresaban allí los pintores cubanos que habían salido de la isla para formarse con las facilidades (exiguas becas) que les proporcionaba el joven Estado cubano. Contradictoriamente, ese país recién emancipado de España y sin tradición artística, pero preocupado por crear un arte nacional, importó en una primera etapa la tradición de su antigua metrópoli: “En un país nuevo, como el nuestro donde toda idea de cultura superior tiene que ser todavía importada o adaptada, no cabe hablar aún de tradición”.³

Desde que Ramón Loy vino a España en 1912 hasta el curso 1935-1936, fecha en la que imparte su primer curso de Grabado en la Escuela de Bellas Artes San Alejandro de La Habana, se desarrollaron los acontecimientos que hicieron posible la práctica del aguafuerte en Cuba en el siglo XX.⁴ Coincide este periodo, con una interesante etapa de expansión de esta técnica en España, en la que según Antonio Gallego “Estos movimientos que desde 1910 acaban en la Guerra Civil conducen a un

² Juan Emilio Hernández Giró, *El arte nacional. Estudio-programa, seguido del proyecto de reglamento de pensiones para estudios artísticos y de tres conferencias sobre las bellas artes en Cuba, las artes plásticas y su importancia en el necesario desarrollo armónico de Cuba y la acuarela*, La Habana, 1926, p. 55. El propio J. E. Hernández Giró (1882-1953) estudió pintura en España y Francia, recorriendo varios países europeos. Regresó a Cuba en 1924, poco después ingresó como profesor en la Escuela de Bellas Artes San Alejandro y en 1926 publicó *El arte nacional...* donde expresó su preocupación por la excesiva influencia de lo extranjero en el emergente arte cubano.

³ *Memoria de la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba, 1916 – 1927*, La Habana, 1927, p. 26. La propia Asociación de Pintores y Escultores de Cuba fue creada en 1916 basándose en la joven Asociación Española de Pintores y Escultores (creada en 1910). Entre los miembros de la cubana había algunos españoles.

⁴ En los comienzos del siglo XX no se realizaba en Cuba grabado calcográfico pues no había ni medios, ni conocimientos técnicos, ni interés alguno, ya que la producción de impresos, orientada hacia lo comercial, se resolvía mediante la técnica litográfica (v. III.1.1.).

progresivo incremento de una técnica tan noble”.⁵ La Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, a través de su cátedra de Grabado, contribuyó decisivamente a la formación de los estudiantes cubanos que a su regreso a Cuba propagaron no solo la técnica del aguafuerte, sino que, conscientemente o no, ayudaron a difundir ese espíritu creador tradicionalista y conservador, que con un revestimiento académico adquirieron en España. Así, en Cuba se adoptó el modelo de grabado tradicional español, que estuvo presente en las jóvenes enseñanzas de grabado en la Escuela de Bellas Artes de La Habana; los aguafuertes hechos en Cuba desde finales de los años veinte fueron una réplica del grabado español, y esta situación dependiente fue perdurando lánguidamente hasta la definitiva emancipación que supuso la creación de la Asociación de Grabadores de Cuba en 1950.

II.2. El grabado tradicional español

Nos referimos aquí al estilo de grabado más extendido en España desde principios del siglo XX hasta la Guerra Civil. Bajo el apelativo de “grabado tradicional” autores como Antonio Gallego o Valeriano Bozal han clasificado este grabado, enfrentándolo, como de hecho realmente ocurrió, a las corrientes renovadoras o vanguardistas, minoritarias en la España de esos años, pero que han dejado más huella en la historiografía artística.

La decadencia del grabado de reproducción a principios del siglo XX fue lenta, pues aunque fue desplazado por las técnicas fotomecánicas, siguió ejerciéndose en la

⁵ Antonio Gallego se refiere a una serie de movimientos que aparecen en este periodo, tales como la Sociedad de Grabadores Españoles de 1910, después el grupo de *Los Veinticuatro* que derivará en la Agrupación Española de Artistas Grabadores, y finalmente la Agrupación Castro-Gil. Igualmente se refiere a otras instituciones que colaboraron con estos movimientos y con el desarrollo del grabado en general, a través de exposiciones, publicaciones, etc., tales como la Agrupación Española de Pintores y Escultores, creada en 1910, la Escuela de Artes Gráficas, creada en 1911, el veterano Círculo de Bellas Artes y el Ateneo de Madrid, la Calcografía Nacional y la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. V. Antonio Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, p. 413-416.

fabricación de papel moneda y en la filatelia,⁶ pero aún subsistió en la enseñanza académica y en las Exposiciones Nacionales, a pesar de haber perdido su principal función como difusor visual de las obras de arte, ejercida plenamente hasta el siglo XIX.⁷ Desde la Exposición de 1906, en que por primera vez se otorga una primera medalla a un grabado original, al modernista presentado por Alejandro de Riquer, y una segunda a Ricardo Baroja, quien en la siguiente Exposición (1908) obtiene la primera medalla con sus *Escenas Españolas*, se va imponiendo el grabado original, aunque todavía abundará el de reproducción durante algunos años, y será premiado con segundas o terceras medallas. Desde entonces los paisajes y las vistas urbanas proliferan. Según Antonio Gallego:

Los primeros premios oficiales los copan los aguafortistas no reproductores (con la excepción de Enrique Vaquer en 1922, premio por un buril), que sienten especial predilección por el tema del paisaje y las vistas urbanas. (Op. cit., p. 409).

El dibujo hecho del natural, al aire libre, y grabado en el taller al aguafuerte será la base de este grabado de creación original, nutrido de las influencias del paisajismo del siglo anterior, cuyo principal difusor fue Carlos de Haes (1828-1898).

En el primer tercio del siglo XX aumenta extraordinariamente la nómina de aguafortistas presentes en las secciones de Grabado de las Exposiciones Nacionales, que irán conformando un concepto de “grabado tradicional” dúctil, de aguafuerte, paisaje y vista urbana, aderezado con las bellas calidades que proporciona una buena técnica.

Así lo expresó Antonio Gallego:

Se consiguió a veces una habilidad técnica de gran altura. Pero este dominio técnico estuvo casi exclusivamente al servicio de contenidos muy monótonos: paisajes y vistas urbanas, frecuentemente con monumentos antiguos en primer plano. (Op. cit. p. 412).

Valeriano Bozal contribuye así a definir el grabado tradicional: “Los dos ámbitos fundamentales del grabado tradicional son el paisajismo y el regionalismo

⁶ En el campo de la fabricación de papel moneda destacó Enrique Vaquer (1874-1931) y después en el de la filatelia José Luis Sánchez Toda (1901-1975).

⁷ Juan Carrete, *El grabado de reproducción: Murillo en las estampas españolas*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1982, separata de Goya, n° 169-170-171, n° extraordinario dedicado a Murillo, 1982, p. 138. V. también del mismo autor “El nuevo arte gráfico: del grabado de reproducción al grabado libre”, en *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, Summa Artis, vol. XXXII, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 9-20.

costumbrista”.⁸ Según Bozal, Manuel Castro Gil “es, quizá, la más expresiva representación del grabado tradicional: una técnica correcta al servicio de una imaginería tópica cuando no mediocre” (Bozal, op. cit., p. 623). Según Lafuente Ferrari “Hace muchos años que Manuel Castro Gil está en la primera fila de los aguafortistas españoles”.⁹ Lafuente nos recuerda (*ibídem*) que sus fuentes de inspiración son el paisajismo puro y la España monumental, y que habiendo grabado Castro Gil unas cuatro mil planchas, muchas de ellas cobres de gran tamaño, es cifra *record* en la historia de nuestro grabado.¹⁰

Desde la oficialidad académica el concepto “tradicional” saldría reforzado con lo conservador en la enseñanza del grabado. Desde principios de siglo XX, en la Escuela de Bellas Artes, los profesores Ricardo de los Ríos (1846-1929), Carlos Verger Fioretti (1872-1929) y Francisco Esteve Botey (1834-1955) insisten en el dominio de la técnica. La línea es la base del grabado calcográfico y el buril aún será la herramienta más valorada en las aulas.

Así, a base de buena técnica se forjó, en palabras de Javier Blas “la más importante generación de aguafortistas de la historia del grabado español”.¹¹

Se adquirió una gran perfección y belleza en los grabados, revalorizándose la estampa considerada ahora como obra de creación gracias a algunos artistas que laboraron en este sentido hacia los años veinte.¹²

⁸ Valeriano Bozal, “Grabado y obra gráfica en el siglo XX”, en VV.AA., *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, *Summa Artis*, vol. XXXII, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 620.

⁹ Lafuente Ferrari, “Castro Gil y sus grabados”, en VV.AA., *Exposición Castro Gil*, catálogo, Salón Dardo, Madrid, del 21 de marzo al 5 de abril de 1950, s/p.

¹⁰ Obsérvese que Lafuente, en su publicación de 1950, habla de “primera fila”, mientras que Bozal, parafraseando a Gallego en la suya, de 1988, aumenta el tono peyorativo con el adjetivo “mediocre”. Significativo es que Bozal se interesara más en su publicación por José Gutiérrez Solana, alumno de Castro Gil de cualidades totalmente opuestas a su maestro (grabó poco, sólo 28 aguafuertes muy imperfectos técnicamente, la mayoría de ellos copias de personajes de sus cuadros, pero tremendamente expresivos y alejados del espíritu tradicional).

¹¹ Javier Blas Benito, “Ricardo Baroja: arte de grabar, oficio de vivir”, VV.AA., *Ricardo Baroja, 1871-1953. El arte de grabar*, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1999, p. 13.

¹² Fernando Delgado Cebrián, “La Colección de estampas del Museo Municipal de Madrid”, en Juan Carrete, Estrella de Diego y Jesusa Vega, *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid*, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1985, p. XIX.

El grabado, yendo a la zaga de la pintura, también se sustentó de las influencias de los escritores de la Generación del 98; el paisajismo no fue un tema exclusivo de los pintores. Escritores como Unamuno, Azorín o Baroja describen el paisaje, especialmente el castellano, con un lenguaje pictórico, estableciéndose por esos años una sensibilidad común entre pintores y escritores. Recordemos que el propio Ricardo Baroja (1871-1953) además de ilustrar los libros de su hermano Pío fue, asimismo, escritor. Sus *Escenas Españolas* o sus tipos castizos enmarcados en el escenario madrileño son buen reflejo del ambiente de la época. Ricardo Baroja, aunque difícilmente clasificable como tradicional, estuvo presente desde el primer momento en las sociedades de grabadores y fue laureado en las Exposiciones Nacionales siendo una de las figuras más influyentes. Su conocido texto “Cómo se graba un aguafuerte”, escrito en 1910, sobre el proceso creativo de esta técnica de grabado, ha sido reeditado varias veces y leído por las generaciones de grabadores españoles que han convivido desde entonces hasta la Guerra Civil.¹³ Todos ellos, unos más y otros menos, salvo los escasos vanguardistas, han entrado en ese concepto de grabado llamado tradicional, amplio y a veces ambiguo, que surgió a partir de Carlos de Haes de la convivencia de varias generaciones e influencias diversas.

II.2.1. Antecedentes e influencias

Los antecedentes del aguafuerte tradicional que tanto se practicó en España en el primer tercio del siglo XX hay que buscarlos en el siglo anterior, cuando el grabado se debatía entre la condición artesanal y la artística, la reproducción de imágenes y la

¹³ El texto de Ricardo Baroja “Cómo se graba un aguafuerte” es una bella carta, de alto valor literario, escrita por Ricardo a Luis Bello, director de la revista *Europa*, publicado en el número 4 de esa revista, el 13 de marzo de 1910. Se reeditó en el libro *Aguafortistas*, Madrid, Biblioteca Estrella, Saturnino Calleja, 1929. Este libro, con un interesante prólogo de Manuel Abril e ilustraciones de los principales grabadores de la época, se ha convertido, junto con el citado texto de Baroja en una publicación clásica para el estudio del grabado español del primer tercio del siglo XX. Teodoro Adsuar poseía en su biblioteca este volumen, así como el otro clásico ineludible de Esteve Botey, *Grabado...* Madrid, 1914.

creación original. El grabado español, a la zaga del francés, siguió sus pasos con algunos años de diferencia.

Recordemos que la auténtica crisis del grabado artesanal comienza en Francia a mediados del siglo XIX cuando la fotografía empieza a competir con el grabado en madera y acero (técnicas empleadas porque abarataban los impresos al facilitar la impresión de la imagen junto al texto). En España, preferentemente se usó el grabado en madera en las publicaciones ilustradas y hacia 1870 se comenzó a grabar copiando fotografías. La evolución técnica finalmente arrinconará a este grabado artesanal, que fue definitivamente sustituido por la fotomecánica.

La litografía, que a mediados del XIX se empleaba para todo tipo de trabajos, se había abaratado mucho y se explotaba al máximo en largas ediciones, empleándose en todos los sectores de la sociedad, lo que provocó su vulgarización y con ella su pérdida de interés por parte de los que buscaban la singularidad de la obra de arte.

Las técnicas del buril y el aguafuerte en cobre, que ya habían quedado relegadas, se refugiaron en el ámbito artístico; el buril se reservó para la reproducción y difusión de cuadros famosos, mientras resurgió con fuerza el aguafuerte como técnica idónea para los artistas pintores (el buril era demasiado rígido para la libertad que buscaban los artistas a mediados del siglo XIX), concretamente los paisajistas (los franceses de la Escuela de Barbizon y los españoles del entorno de Carlos de Haes) o los grabadores que hacían tanto obras originales suyas, como reproducciones o interpretaciones de pinturas de otros autores. Por estas fechas es cuando aparece el término “aguafortista” para nombrar al artista que graba con esta técnica sus creaciones originales. En 1861 se planteó la *Société des Aquafortistes*, dirigida por Alfred Cadart, con teóricos como Théophile Gautier, Charles Baudelaire o Philippe Burty y una buena nómina de artistas entre los que figuraban Corot, Courbet, Baubigny, Daumier, Millet, etc., incluso el propio el propio Carlos de Haes;¹⁴ también colaboró el estampador Auguste Delatre, introductor del entrapado; en el prólogo del álbum de grabados de 1863 Gautier afirma que “todo grabado es un cuadro original”. El empuje de la recuperada técnica incitó al grabador Maxime Lalanne (también colaborador de Cadart) a publicar en 1866 su *Traité de la gravure à l'eau-forte*, dirigido sobre todo al pintor-grabador; con el resurgir del aguafuerte se abrió un nuevo camino para la estampación que se empleará para

¹⁴ En el álbum de Cadart se publicó un aguafuerte de Haes en 1865.

conseguir efectos pictóricos en las estampas. Entre 1861 y 1866 en los álbumes publicados por Cadart predominó el paisaje como tema de los grabados.

En España durante el siglo XIX solo habrá dos casos de pintores-grabadores originales que emplearán con éxito el aguafuerte: Francisco de Goya (1746-1828) en la primera mitad del siglo y Mariano Fortuny (1838-1874) en la segunda. Ninguno de ellos, pese a la calidad de su obra, tendría influencia posterior ni ninguna continuidad. Algunos pintores hicieron uso del aguafuerte ocasionalmente, pero sin constancia, ni logros ni influencias ulteriores.

En el último tercio del siglo XIX en España predominaba el grabado clásico y de reproducción, ejecutado en talla dulce.¹⁵ En la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado impartía clase el grabador Domingo Martínez, quien, según el plan de estudios de 1880, orientaba a sus poquísimos alumnos en los ejercicios prácticos de buril y punta seca empleados para la copia de estampas antiguas. Tras la jubilación de Domingo Martínez en 1897 fue sustituido por José María Galván, continuando la enseñanza del grabado reproductor. Fallecido Galván en 1899 fue sustituido interinamente por Ricardo de los Ríos, quien será numerario a partir de 1900 y cuyos alumnos Carlos Verger y Esteve Botey, debatiéndose entre la reproducción y la creación, terminarán fomentando en el siglo XX un grabado más creativo.

Definitivamente el grabado original en España se establecerá tomando la influencia francesa, introducida por el pintor belga Carlos de Haes (1828-1898), quien fue muy admirado por sus métodos de pintura al aire libre y tuvo gran influencia desde finales de los cincuenta a través de su cátedra de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Entre 1862 y 1863 en la revista *El Arte en España* se publicaron unos pocos paisajes de Haes grabados al aguafuerte; en 1895 se publicaron otros tres en la revista *Historia y Arte*, pero la gran mayoría de sus aguafuertes no se dieron a conocer hasta después de su muerte. Uno de los actos de homenaje a su memoria fue la publicación de sus planchas, inéditas hasta entonces, que se donaron a la Calcografía Nacional donde se estamparon y encuadernaron bajo la portada de *Ensayos de grabado al aguafuerte*, exhibiéndose en la exposición póstuma de 1899.

¹⁵ La talla dulce del siglo XVIII se prolongó de manera inmovilista en las instituciones académicas del siglo XIX. V. Jesusa Vega, "El grabado clásico y la Academia", en *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, *Summa Artis*, vol. XXXII, Madrid, p. 159 y siguientes.

En la España de fin de siglo convivió el grabado de interpretación de cuadros con los paisajes originales al aguafuerte de Haes y sus discípulos (entre ellos Tomás Campuzano, Juan Espina y Capó, Rafael Monleón, Agustín Lhardy o Ricardo de los Ríos). Estos paisajes al aguafuerte de Haes y sus discípulos representan al pintor-grabador español, es decir, al aguafortista.¹⁶

También hubo un intento de revitalizar el grabado español por una sociedad de grabadores que editó *El Grabador al aguafuerte. Colección de obras originales y copias de las más selectas de autores españoles grabadas y publicadas por una sociedad de artistas* entre los años 1874 y 1876. Sus miembros reivindicaron un lugar en la historia del grabado español defendiendo la existencia de una inexistente escuela española de aguafortistas.¹⁷ Dicha sociedad de artistas estaba formada por Juan Martínez Espinosa, José María Galván, Bartolomé Maura, Rafael Monleón, Joaquín Araujo Ruano, Eugenio Lemus, Francisco Torras Armengol, Rogelio de Egusquiza y Ricardo de los Ríos, mientras Ramón Casas figuraba como administrador de la obra; esto da una buena idea de la confusa situación del grabado en España, que se debatía entre la reproducción y la creación original. *El Grabador al aguafuerte* incluye una diversidad de grabados que abarca desde la interpretación de pinturas (hechos por Maura y Galván) hasta cobres originales tan lejanos al paisajismo como cercanos al academicismo clásico y al costumbrismo (hechos por Francisco Torras y Juan José Martínez Espinosa).

El resurgir del aguafuerte en España estuvo directamente relacionado con la renovación técnica de la Imprenta Nacional a mediados del XIX.¹⁸ Desde diversos organismos oficiales, conscientes de la precaria situación del arte del grabado en

¹⁶ Coca Garrido, op. cit., p. 38.

¹⁷ En el prólogo de su publicación sostuvieron la existencia de una escuela española de aguafortistas con la inclusión en ella de una serie muy dispar de nombres, tanto estilística como temporalmente, como Berruguete, Gaspar Becerra, Maella, Goya o Fortuny. Afirmaron que se podría suprimir a Goya, “Sin que por eso dejara de existir la Escuela”. Jesusa Vega observa que la mayoría de los nombres citados en esa escuela son de pintores y algunos de ellos nunca grabaron (J. Vega, “El aguafuerte, técnica y carácter de un nuevo arte”, en *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, *Summa Artis*, vol. XXXII, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 226). Sobre la sociedad de artistas que publicó *El grabador al aguafuerte* v. J. Vega, op. cit., p. 225 a 240.

¹⁸ La Imprenta Nacional fue suprimida en 1867, excepto el departamento de Calcografía que pasó entonces a denominarse Calcografía Nacional y a depender del Ministerio de Fomento. (J. Vega, op. cit., p. 187).

España, se hizo un esfuerzo por modernizar las instalaciones, máquinas, técnicas, materiales y la formación de operarios. El primer paso partió del Ministerio de Instrucción Pública que encargó publicar a la Academia de San Fernando la obra *España Artística y Monumental*, después llamada *Monumentos Arquitectónicos de España*. La iniciativa de publicar los *Monumentos* partió de la Escuela Superior de Arquitectura y en 1850 se acuerda que sean dibujados por alumnos de esa Escuela, pero no será sino hasta 1857 cuando el taller de la Calcografía se renueve profundamente tras el contrato de grabadores y estampadores extranjeros, principalmente franceses.¹⁹ Igualmente, se importaron los materiales necesarios, principalmente de Francia. Tras la renovación se hizo posible publicar además de *Los Monumentos Arquitectónicos de España* (comenzados a editar en 1859) una serie importante de obras a partir de los años sesenta: la *Colección de cuadros selectos de la Academia*, (encargada grabar por la Real Academia de San Fernando en 1862), las estampas aparecidas en la revista *El Arte en España*, La primera edición de *Los desastres de la guerra* y *Los disparates* de Goya, (hechas en 1863 y 1864 respectivamente), para las que la Academia de San Fernando comisionó a Carlos de Haes y Domingo Martínez para disponer lo necesario para su estampación.²⁰ Posteriormente allí también se publicó la citada colección de estampas *El Grabador al aguafuerte*.

La década de los sesenta además de ser productiva para la técnica del aguafuerte lo fue también para la pintura de paisaje, género de influencia decisiva en la temática de los futuros aguafortistas. Por esos años la cátedra de Paisaje de Carlos de Haes estaba en su apogeo. Sus discípulos formarían ese grupo que, parafraseando a Fernando Labrada, ejerció tanta influencia en nuestro arte por contener en sí mismo el germen de lo actual.²¹ Ese germen terminó desplazando a la “pintura de historia” por una pintura más

¹⁹ Pedro de Madrazo viajó a París para contratar grabadores y estampadores; vinieron a España el francés Ancelet y el alemán Stüler y los estampadores franceses Severino y Carlos Delatre, de la misma familia que Auguste Delatre, colaborador en Francia con la Sociedad de Aguafortistas de Cadart que se encargó de recuperar el aguafuerte como técnica artística.

²⁰ Jesusa Vega apunta que Carlos de Haes estampó pruebas de sus *Ensayos* en el taller de la Calcografía y fue conocedor de la técnica del entrapado, así como la posibilidad de que fuera Carlos Delatre quien dirigiera la estampación (J. Vega, op. cit., p. 214).

²¹ Labrada se está refiriendo a Juan Espina y Capo, pintor-grabador discípulo de Haes que formó parte de ese grupo (Fernando Labrada, *La Estampación Artística*, Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1936, p. 13).

geográfica, es decir, el paisaje como género pictórico, que será el verdadero protagonista de la pintura del cambio de siglo. En España circunstancias históricas e ideológicas impulsaron ese cambio de lo histórico a lo geográfico.²² Tras el fracaso de la Revolución de 1868 las ideas de los intelectuales regeneracionistas se volcaron en la búsqueda de una nueva conciencia nacional; sus reflexiones tomarían forma a través de la Institución Libre de Enseñanza, fundada, entre otros, por Giner de los Ríos. Desde esa Institución se propuso la regeneración de España través de la educación, que serviría para conocer nuestro verdadero carácter: para ello había que descubrir nuestro folklore, costumbres y paisaje. Giner hablaba de una reeducación artística que finalmente conducía a la pintura de paisaje.²³ En los años siguientes el paisaje iría cobrando importancia tanto en lo ideológico, como en lo literario y lo pictórico, especialmente el paisaje castellano; una nueva conciencia nacional unía lo estético y lo ético. Giner y los institucionistas harían de las llanuras y montañas de Castilla el paisaje nacional por excelencia; sus paseos educativos por la sierra de Guadarrama coincidirían con el lugar favorito de Carlos de Haes para impartir sus clases.

Con el desastre del 98 se reforzaron las teorías de los regeneracionistas, el desencanto hacia la política y las instituciones gubernamentales desvió las inquietudes espirituales de los intelectuales hacia el suelo patrio. Otra vez los escritores, ahora los de la Generación del 98, incidieron, y con más fuerza aún, en el paisaje castellano. Unamuno, Pío Baroja, Azorín y Machado describirían con términos pictóricos ese paisaje, sobre todo a partir de 1900; para Unamuno Castilla es la “raíz esencial de España”. Machado empezó a escribir sus poemas de *Campos de Castilla* en 1907; las descripciones paisajísticas de Azorín se han calificado por la crítica como impresionistas (en *La voluntad* abundan estas descripciones rurales); Pío Baroja escribió

²² Para profundizar en el tema de la ideología influyente en la pintura de paisaje v. María del Carmen Pena, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1982, reed. en 1998.

²³ Para la reeducación artística de España los institucionalistas reivindicaron la pintura clásica española y por entonces proliferaron los estudios sobre Velázquez, Goya o El Greco, algunos hechos por Beruete, el destacado paisajista discípulo de Haes. Se investigaron con interés los fondos paisajísticos de algunos cuadros de Velázquez, que representaban la sierra de Guadarrama, o las vistas de Toledo del Greco. Giner, en su célebre artículo “Paisaje” escrito hacia 1885 compara la nobleza y dignidad de Velázquez y El Greco con el paisaje castellano y describe el paisaje de la Sierra de Guadarrama con un lenguaje pictórico de colores, sombras y veladuras. “Paisaje” se publicó en *La Lectura*, tomo I, 1915 y se ha reeditado en diversas ocasiones. Citamos por su publicación en VV.AA., *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, p. 228 a 230.

en 1902 *Camino de perfección* y en su novela hizo una nueva estética del paisaje castellano en la descripción del itinerario recorrido por el protagonista.

El grabado español del siglo XX se sustentó ahora de las influencias literarias que afectaron a la pintura de paisaje siendo la familia Baroja excepcionalmente influyente pues el grabador Ricardo Baroja compartió con su hermano Pío viajes y vivencias claramente representadas en sus grabados. Pío Baroja formó una colección de estampas para ambientar los personajes de sus *Memorias de un hombre de acción*²⁴ y Ricardo Baroja relacionó íntimamente grabado y literatura: “el arte del grabado es el más literario de las artes gráficas”.²⁵

Otras influencias de carácter más tangible para los grabadores españoles de principios del siglo XX fueron los grabados de Zorn, Bragwyn y Rodin. Nuestros grabadores manifestaron en diversas ocasiones su especial admiración por estos grabados.²⁶

II.2.2. El pintor-grabador y la estampa

El pintor-grabador por excelencia del siglo XIX, el que dejó huella en sus alumnos, que serán los primeros pintores-grabadores del siglo XX en España, fue Carlos de Haes: “Con él se introduce en nuestro país la figura del pintor-grabador contemporáneo”.²⁷ Recordemos que los magníficos casos aislados de Goya y Fortuny

²⁴ Julio Caro Baroja, “Novela histórica y documentación gráfica (las estampas reunidas por Pío Baroja)” *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1973, p. 51 y siguientes.

²⁵ Ricardo Baroja, “El grabado al aguafuerte”, conferencia leída en la Escuela de Bellas Artes de Madrid en 1944, publicada en VV.AA. *Ricardo Baroja, 1871-1953. El arte de grabar*, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1999, p. 39.

²⁶ En el primer número de *La Estampa, revista de la sociedad de los grabadores españoles*, 1911, Rafael Doménech en la presentación “Cómo nace esta revista” confiesa la admiración por los grabados de Zorn, Bragwyn y Rodin. Lo mismo hizo Esteve Botey, en su libro *Grabado...* 1914, p. 20.

²⁷ Jesusa Vega, “El maestro Carlos de Haes: paisajista y pintor-grabador”, en J. Rubio Jiménez, y J. Vega, *Carlos de Haes. Un maestro del paisaje del siglo XIX*, Zaragoza, Ibercaja, 1996, p. 88.

no tuvieron repercusión a principios del siglo XX. La actividad grabadora de los discípulos de Haes que cultivaron el aguafuerte se manifestó principalmente ya en el siglo XX, pues en el XIX su “característica común es la de ser pintores de la naturaleza y en calidad de tales participaron en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes hasta 1890, por lo que su actividad como grabadores cobró más un carácter privado”.²⁸ En el siglo XX participarán con grabados en dichas exposiciones (Agustín Lhardy obtendrá la primera medalla de grabado en la *Exposición Nacional* de 1912 y Juan Espina y Capo en 1926). El pintor-grabador o aguafortista, debía compaginar la pintura y el grabado como medios complementarios de expresión plástica, es decir, emplear cada medio con un fin diferente, pero integrados en su propia obra plástica personal. En Haes, la actividad pictórica y grabadora se complementan admirablemente; bajo el tema común del paisaje resultan sus estampas más humanizadas que sus cuadros. En éstos las escasas figuras humanas o animales se confunden con el paisaje, pero en muchas de sus estampas la figura humana es el centro de atención; hay en ellas tipos rurales muy definidos (el cabrero, el cazador, el pastor, las lavanderas, etc.). Las pequeñas dimensiones de sus grabados expresan una delicada intimidad de la que están exentos sus cuadros.

El difícil equilibrio entre pintura y grabado, actividades que definen al verdadero pintor-grabador, no siempre fue conseguido en España en el primer tercio del siglo XX; según Gallego, “Los que más sobresalen en grabado son los que, como pintores (es decir, como artistas) interesan menos”.²⁹ Efectivamente, los artistas plásticos de esta etapa o pintan o graban, o se los considera como pintores o como grabadores, pues aunque hayan practicado ambas actividades solo destacarán en una. Ricardo Baroja es, en este sentido, el grabador más representativo, seguido, salvando las distancias, de otros como Manuel Castro Gil, Julio Prieto Nespereira, Eduardo Navarro o Francisco Esteve Botey, éste último considerado más como maestro, animador y organizador.

Generalmente el aguafortista llega a serlo después de haber sido pintor y ya hemos aludido a que la elección de la técnica no fue casual, pues un pintor necesita libertad de ejecución y en el caso del aguafuerte la mano puede dibujar libremente sobre

²⁸ J. Vega, “El aguafuerte, técnica y carácter de un nuevo arte”, en *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, *Summa Artis*, vol. XXXII, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 221.

²⁹ Gallego, p. 412.

la plancha barnizada; también el resultado final del proceso de grabado, es decir, la estampa, debería llevar cierta huella individual e irrepetible para que el pintor-grabador reafirmase en ella su creación original. En la búsqueda de efectos pictóricos en su obra gráfica Agustín Lhardy durante el proceso de grabado empleó a menudo las resinas, combinando aguafuerte y aguainta, obteniendo así un mayor claroscuro en sus estampas que el conseguido por su maestro Haes.

En la estampa del pintor-grabador se observa desde el primer momento una diferencia con la del clásico grabador de reproducción. En la estampa del pintor-grabador suele haber una calidad pictórica que acerca el grabado a esa idea que reivindicaba Gautier en 1863: “Todo grabado es un cuadro original.” Recordemos que en las estampas de los álbumes publicados por Cadart ya aparecía ese modo de estampar llamado *retroussage* en Francia y entrapado en España, introducido por el estampador Auguste Delatre. En el proceso de estampación de la plancha grabada, cuando se trataba de una talla dulce, la uniformidad en el entintado y limpieza era la técnica usual, con la que se obtenían pruebas naturales, pero en el aguafuerte se fue sustituyendo esta técnica por una estampación más subjetiva y pictórica, empleando la tarlatana para limpiar más o menos tinta, lo que dará lugar a veladuras y tonos diferentes según la insistencia que el estampador haga en determinadas zonas de la plancha.

En España, ya en el siglo XX, hubo agrias polémicas sobre el empleo del entrapado, que finalmente se aceptó y se desarrolló al máximo, denominándose “estampación artística”. Entre los grabadores españoles contemporáneos algunos fueron verdaderos adictos al entrapado; partidarios de obtener una buena estampa combinando las técnicas de grabado con las de la estampación fueron Juan Espina y Capo y sobre todo Fernando Labrada.³⁰ Un maestro del entrapado, verdadero adicto a él y celoso de su técnica fue Eduardo Navarro, de quien se publicaron dos estampas muy características en el libro *Aguafortistas*, siendo calificado por Manuel Abril como “joven diestro en el arte de ambientar entrapando”.³¹

³⁰ Fernando Labrada a través del entrapado singularizó muchas de sus estampas. Su discurso de ingreso como Académico de Bellas Artes en 1936 versó sobre “La estampación artística” y se ha convertido en un texto clásico del grabado español contemporáneo.

³¹ Manuel Abril, “El agua fuerte”, prólogo del libro *Aguafortistas*, Biblioteca Estrella, Saturnino Calleja, 1929, p. 14.

La estampa obtenida con entrapados tiene una fuerte carga de subjetividad y puede quedar desvirtuada cuando graba una persona y estampa otra; así una estampa puede ofrecer un buen aspecto aunque el grabado sea muy defectuoso si el estampador ha sabido entrapar convenientemente distribuyendo bien la tinta; por esto se consideró un grabador completo al que graba y estampa sus pruebas.³² Otras veces se estableció una estrecha colaboración entre un buen grabador y un estampador especializado, como fue el caso de Adolfo Rupérez, estampador que tanto trabajó para las agrupaciones de aguafortistas y también dominaba los entrapados y veladuras.³³ Ricardo Baroja fue otro enamorado de la llamada estampación artística, que a través de entrapados y distintos colores obtenía estampas muy pictóricas.³⁴

El aspecto final de la estampa varía según el tipo de papel y la tinta, por lo que los aguafortistas se preocuparon también por estos aspectos. La densa tinta negra, tan usada en el grabado de reproducción y muy adecuada a las duras líneas de buril, se sustituyó por otras tonalidades más suaves y pictóricas; en el siglo XIX fue muy empleado el bistre y en el XX se empleó una tinta negra más ligera, generalmente mezclada con una pizca de otros colores. En cuanto a los papeles, fueron muy estimados el papel china y el papel japon, que se reservaron generalmente para ediciones de lujo.³⁵

Todas estas actuaciones se encaminaron a seguir los pasos dados en Francia para conseguir una estampa original y singularizada que revalorizase el arte del grabado subrayando su carácter artístico y distanciándose del obsoleto grabado de reproducción,

³² En España todas estas ideas se obtenían de Francia. Allí se ponía como modelo a Rembrandt, que estampaba sus planchas, pero también se aceptaba que un buen estampador hiciera su trabajo colaborando con el aguafortista. Un defensor español representativo de esta idea de grabador completo fue Manuel Abril (op. cit., p. 15). La admiración por Brangwyn de Fernando Labrada se convirtió en decepción al enterarse de que no estampaba personalmente sus grabados. (J. Fernando Labrada Chercoles y J. Carlos Brasas Egado, *Fernando Labrada, pintor y grabador*, Valladolid, 1993, p. 97).

³³ Rupérez trabajó en la Calcografía Nacional. Recordemos que en este establecimiento trabajaron en el XIX como estampadores dos miembros de la familia Delatre, y Auguste Dalatre fue el estampador de los grabados de numerosos artistas que colaboraron en la *Société des Aquafortistes*. La colaboración entre el aguafortista y el estampador tuvo en Francia el nexo del *bon à tirer*.

³⁴ La estampa a color tuvo en Francia en el siglo XIX un desarrollo notable. Lepic en los años setenta denominó *eau-forte mobile* (aguafuerte variable) a las estampas obtenidas al entintar de manera diferente cada vez; así se podían obtener de una plancha grabada con un paisaje toda una serie de estampas a diferentes horas del día, según los colores de tinta elegidos y su distribución en la plancha. Recordemos que este tema pictórico fue esencial en los pintores impresionistas.

³⁵ Estos aspectos ya fueron observados por Carlos de Haes, y una prueba del valor que para él tenían sus aguafuertes es que estampó algunas de sus pruebas en papel de china.

aunque en España éste se mantuvo muchos años en la enseñanza oficial y en las Exposiciones Nacionales.³⁶ Esta situación contradictoria en nuestro país, donde convivían la talla dulce y el aguafuerte, fue propicia para provocar polémicas en torno al entrapado considerado a veces como “martingala y engañifa” propia de quien no es capaz de grabar bien la plancha.³⁷ Este modo de pensar, bastante anticuado, subsistiría durante muchos años, como podemos comprobar en el importante discurso de Fernando Labrada, publicado en Madrid en 1936:

La técnica del aguafuerte original (tan diferente a la del grabado en talla dulce) no puede encerrarse, como la de éste, en el estrecho rigorismo de cláusulas anticuadas (...) Es indispensable, desde luego, grabar la plancha concienzudamente: esto es fundamental; debiendo recurrirse a los arbitrios de la estampación después de haber agotado todos los recursos del rayado.³⁸

Las enseñanzas de Esteve Botey se encaminaban, indudablemente, al buen grabado de la plancha, para que la estampa reprodujera fiel y naturalmente (sin entrapados) dicho grabado. Así debió ser la enseñanza recibida por Ramón Loy, quien años después escribió sobre su maestro:

No busca como otros grabadores, efectos fáciles, que se obtienen sin dificultad con los trapos al hacer el entintado para la estampación. Le gusta la verdad y por eso sus planchas son modelos de rayado.³⁹

Otro maestro grabador de tendencia tradicional, Manuel Castro Gil, cuyas planchas también son modelo de rayado, singularizó sus estampas mediante el empleo de tintas de colores; su proceso de entintado, delicadamente *a la poupée*, nos recuerda la técnica colorista de la Casa de la Moneda. Lafuente Ferrari definió su modo de entintar como “variantes de entintado” (op. cit., s/p.); como contrapunto a Castro Gil, entre los

³⁶ Después de la *Société des Aquafortiste* se constituyó la *Société de l'estampe originale* a la que pertenecieron Whistler, Pissarro, Degas, Lepère, etc. El concepto de estampa original se reforzaría con el de edición limitada, que suponía la destrucción de la plancha después de la edición, que era supervisada directamente por el artista grabador. El desarrollo del grabado original en Francia hasta desembocar en la idea de estampa original puede estudiarse con detalle en Juan Carrete y Jesusa Vega, *Grabado y creación gráfica*, Historia del Arte 48, Historia 16, Madrid, Grupo 16, 1993.

³⁷ Con esas palabras se aludía al entrapado en España en los años veinte: “Engañifas bien presentadas y de las que no queda nada en la plancha” (“Los aguafortistas españoles: Fernando Labrada” *Revista de Bellas Artes*, Madrid, febrero, 1922, nº 4).

³⁸ Fernando Labrada, *La Estampación Artística*, Discurso leído en la R.A.B.A.S.F., Madrid, 1936, p. 21.

³⁹ Ramón Loy, “Pintores españoles de hoy: Francisco Esteve Botey”, *El Mundo*, 10 agosto 1947. Las planchas de Loy que hemos recuperado muy probablemente fueron hechas en el entorno de las clases de Esteve Botey, siendo este uno de los motivos que nos ha inducido a estamparlas naturalmente.

artistas españoles de tendencia renovadora podemos citar los grabados de Iturrino, que hechos al aguafuerte y aguatinata, presentan unas estampas de fuerte color expresionista; Iturrino está considerado como pintor y no como grabador, pues es muy escasa su obra grabada, caso opuesto a Manuel Castro Gil, de abundante obra grabada y mucho menor pintada.

Podemos concluir, haciendo recapitulación, observando que la figura del clásico pintor-grabador en España se dio de manera irregular en el primer tercio del siglo XX; los artistas plásticos se inclinaron bien hacia una técnica, bien hacia la otra, sin un equilibrio complementario entre ambas y generalmente los que se inclinaron más hacia el grabado fueron los de tendencia más tradicional. Con la mirada puesta en Francia, y con algunos años de retraso, el aguafortista original tendió a buscar el efecto pictórico en sus estampas, acentuándolo mediante la técnica del entrapado; pero la persistencia del buril y el grabado de reproducción, tantos años presentes en la enseñanza académica y en las Exposiciones Nacionales, propició fuertes polémicas en los diferentes cenáculos artísticos, terminando finalmente por aceptarse la técnica de la estampación artística, siempre que, sin menoscabo para una buena técnica de grabado, contribuyera a enriquecer el aspecto de la estampa.

II.2.3. el paisaje y la vista urbana

Ya hemos indicado como desde principios del siglo XX hasta la Guerra Civil se forjó y desarrolló en España un concepto de grabado tradicional al aguafuerte cuyo tema esencial lo constituyó el paisaje y la vista urbana. En sus antecedentes, el interés por el paisajismo data de la segunda mitad del siglo XIX y tiene para nosotros una fecha muy significativa: el año 1857, desde el cual Carlos de Haes ejerció la docencia desde la cátedra de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de Madrid.⁴⁰ Recordemos que ese

⁴⁰ La cátedra de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando se creó en 1844 y su primer profesor fue el paisajista romántico Genaro Pérez Villaamil.

mismo año fue decisivo para el grabado español pues en él se produjo la renovación del taller de la Calcografía.⁴¹ El paisaje se desarrolló en el siglo XIX tanto en la pintura como en la literatura y ya desde principios del siglo XX será el género dominante en las Exposiciones Nacionales, especialmente el paisaje castellano. El pintor Antonio Muñoz Degraín, catedrático de Paisaje en los primeros años del siglo XX, incitaba a sus alumnos a pintar “al aire libre en los parques de Madrid y sus alrededores”.⁴²

El peso de la influencia de Carlos de Haes y sus discípulos, algunos de ellos pintores-grabadores, como Tomás Campuzano, Juan Espina y Capo, o Agustín Lhardy, tuvo como consecuencia el predominio de paisajes y vistas urbanas, temática aparentemente intrascendente pero que supuso un paso importante pues fue la esencia del nuevo grabado original frente a la monotemática de la reproducción de pinturas.

La abundancia de paisajes no significó pobreza temática, sino más bien enriquecimiento del género: el paisaje se cargó de matices, mezclando incluso tendencias claramente diferenciadas en pintura; el naturalismo, el impresionismo, el paisaje azoriniano o barojiano, el costumbrismo (introducido de la figura humana plenairista), o el paisaje romántico de evocadoras ruinas convivieron en esas estampas que a lo largo del primer tercio del siglo XX también humanizaron y urbanizaron el puro paisaje. Las ricas conexiones entre la pintura, la literatura y el grabado de la época, llenos de paisajes y vistas urbanas (especialmente cultivadas en Madrid) nos recuerdan que esta temática no es monótona en sí misma, sino bastante compleja.⁴³ Según Lafuente Ferrari “Madrid tiene en los grabados de Baroja una vida singular que viene a corresponder con las mejores páginas de D. Pío o de Valle Inclán o aun de Benavente o

⁴¹ También hubo un aislado pero interesante intento de crear en la Academia de San Fernando una escuela de grabado dedicada a la especialidad de paisaje, encaminada a la enseñanza del aguafuerte. La propuesta partió del grabador Felipe Cardano en la temprana fecha de 1816 pero no se llevó a cabo por denegación de la Academia, de tendencia clasicista y obstinada en la enseñanza del buril (v. también *II.2.1.*).

⁴² José Fernando Labrada Chercoles, *op. cit.*, p. 18.

⁴³ El complejo tema del paisaje en la creación artística ha sido motivo de numerosos estudios y escritos sobre estética. Un interesante y esclarecedor escrito es el de Pedro Aullón de Haro “El problema de la relación entre artes y literatura: el paisaje”, en VV.AA. *Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2000, p. 37 a 47. En el caso que nos ocupa remitimos también a la obra de María del Carmen Pena, (*op. cit.*), libro esencial sobre el paisaje en el arte español de principios del siglo XX.

Arniches”.⁴⁴ El paisaje de la ciudad o vista urbana se convertirá finalmente en el paisaje más cotidiano y habitual de los grabados pero tan diverso como las diferentes personalidades de sus autores.

En las primeras décadas del XX los fieles discípulos de Haes, a pesar de su fuerte influjo interpretarán el paisaje cada cual a su manera. Todos comenzaron, como su maestro, grabando planchas de reducidas dimensiones pero con el tiempo alternaron diversos tamaños, incluso para los mismos temas. Tal es el caso de Tomás Campuzano, quién destacó con sus delicados aguafuertes de paisajes del Cantábrico.⁴⁵ Rafael Monleón se especializó en la pintura y el grabado de marinas, género también muy del gusto de Campuzano. Juan Espina y Capo se convertiría en el pintor y grabador del paisaje madrileño, con preferencia por los alrededores de Madrid y la sierra de Guadarrama.⁴⁶ Agustín Lhardy hará paisajes urbanos buscando los rincones pintorescos y enriquecerá sus aguafuertes con resinas obteniendo un efecto más pictórico.⁴⁷

⁴⁴ Lafuente Ferrari, “Ricardo Baroja, grabador”, en VV.AA. *Ricardo Baroja, 1871-1953. El arte de grabar*, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1999, p. 24.

⁴⁵ Tomás Campuzano (1857-1934) sucedió en 1893 a Bartolomé Maura como Administrador de la Calcografía Nacional. Aconsejó a Ricardo Baroja cuando éste realizaba sus primeros aguafuertes. Hacia 1918 fue profesor de la Escuela Nacional de Artes Gráficas de la que llegó a ser director. Asiduo a las Exposiciones Nacionales, donde obtuvo algunos galardones, se especializó en el grabado de los citados paisajes del Cantábrico, resueltos siempre bajo la influencia de Haes. Jesusa Vega apunta la posibilidad de que saliera al aire libre a grabar directamente los paisajes del natural, sobre la plancha preparada previamente. (Jesusa Vega, “Aguafuerte y aguafortistas: un nuevo arte, un nuevo artista”, en VV.AA. *Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934)*, p. 71).

⁴⁶ Juan Espina y Capo (1848-1933), siempre presente en las Exposiciones Nacionales obtuvo primera medalla en 1926 con una serie de paisajes de Gredos. Bien dotado para la organización, fue promotor de algunas empresas artísticas desde el Círculo de Bellas Artes (del cual presidió su sección de Grabado), como la revista de grabados *La Estampa*; también fue socio fundador del grupo de *Los Veinticuatro*, junto con Campuzano, Lhardy o Esteve Botey, entre otros. Fue presidente (y también socio fundador) de la Asociación de Pintores y Escultores y promotor de los Salones de Otoño. Expresó sus ideas en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, *Cabos sueltos*, Madrid, 1931. También practicó xilografía y litografía.

⁴⁷ Agustín Lhardy (1848-1918), el más fiel discípulo de Haes, fue otro asiduo a las Exposiciones Nacionales, primero con pintura y a comienzos del XX con grabados obtuvo varias medallas en Pintura y en la Exposición de 1912 una medalla de oro en la sección de Grabado. También hizo monotipos de paisajes, cuya técnica difundió en su artículo “Un nuevo procedimiento gráfico”, *Blanco y Negro*, Madrid, 18 junio 1904. Amigo de las tertulias, compartía su tiempo con artistas plásticos tanto en el restaurante Casa Lhardy que heredó de su padre, como en su estudio de la calle de la Gorguera, que compartió un tiempo con el escultor Mariano Benlliure. (v. J. Altabella, *Lhardy. Panorama histórico de un Restaurante romántico (1839-1978)*, 2ª ed., Madrid, 1985). Sobre su actividad paisajística puede verse Mª del Carmen Pena, “Agustín Lhardy. Notas sobre un paisajista olvidado”, *Tekné, revista de arte*, Madrid, 1985, p. 145 a 149 y de la misma autora su tesis doctoral *El paisaje español del s. XIX: del Naturalismo al Impresionismo*, Madrid, 1982, p. 531-545.

Entre la diversidad de autores y tendencias es Ricardo Baroja el más interesante, con sus paisajes y vistas urbanas siempre humanizados.⁴⁸ En el polo opuesto a esta concepción de paisaje barojiano podríamos situar al gallego Manuel Castro Gil, quien deshumaniza totalmente los paisajes y las vistas ciudadanas con un sentido decorativista lineal que afecta tanto a los edificios como al arbolado, no apareciendo jamás personajes en sus grabados.⁴⁹ Continuator de Castro Gil, aunque exento de su decorativismo, será su paisano Julio Prieto Nespereira;⁵⁰ ambos rezuman regionalismo gallego en numerosas estampas. Muy distintos son los sugestivos paisajes simbolistas y vistas urbanas al aguafuerte con visos tardorrománticos de Fernando Labrada.⁵¹ Jardines, ruinas y castillos estarán presentes en las estampas de los principales grabadores, por distinta que sea su tendencia (p. ej., todos los citados han hecho grabados donde aparece alguno de estos elementos). Clásicos son ya los castillos de Castro Gil, las ruinas de

⁴⁸ En sus aguafuertes de pueblos castellanos aparece la influencia de los escritores de la Generación del 98 en las descripciones impresionistas del paisaje y todo el costumbrismo de los hermanos Baroja en los tipos populares. Recordemos que su primera medalla en la *Exposición Nacional* de 1908 la consiguió con los aguafuertes de sus *Escenas Españolas*.

⁴⁹ Manuel Castro Gil (1891-1961) ha cosechado importantes premios de grabado, siendo primera medalla en la *Exposición Nacional* de 1930, por su grabado *La catedral de Malinas*. Fue premio de Monumentos en el concurso de grabado organizado en 1923 por el Círculo de Bellas Artes, lo que denota la importancia que daba a la vista urbana. Fue un grabador muy exitoso y de gran capacidad de trabajo: en pleno apogeo de su obra, en 1946, ya había grabado más de tres mil planchas, (v. la monografía de Emiliano M. Aguilera *Manuel Castro Gil. Su vida; su obra; su arte*, Madrid, M. Aguilar Editor, 1946, p. 24). Trabajó para la Fábrica Nacional de la Moneda y para el Banco de España, fue profesor de Grabado Artístico en la Escuela Nacional de Artes Gráficas y desde su Agrupación Castro-Gil difundió el grabado en los años treinta enseñando a grabar a pintores como José Bardasano, Emilio Caruncho o José Gutiérrez Solana. La bibliografía sobre Castro Gil abunda.

⁵⁰ Julio Prieto Nespereira (1897-1991) fue otro galardonado en las Exposiciones Nacionales, obteniendo la primera medalla en la Nacional de 1932 con vistas de ciudades y paisajes gallegos. También obtuvo premios en otras instituciones (destacamos su medalla de oro, de la Asociación de Grabadores de Cuba). Como Castro Gil, fue profesor de Grabado Artístico en la Escuela Nacional de Artes Gráficas. Socio fundador de *Los Veinticuatro*, ha tenido numerosos cargos relacionados con el grabado, tales como la sucesión de Castro Gil como presidente de la Agrupación Española de Artistas Grabadores, puesto que ocupó largo tiempo; en la posguerra fue el grabador favorito del régimen de Franco, siendo encargado de los eventos oficiales, de los que citamos en 1954 la *II Bienal Hispanoamericana de Arte* celebrada en La Habana, de la que fue Comisario General de la misma (Ramón Loy formó parte del jurado de calificación de esa Bienal).

⁵¹ Fernando Labrada Martín (1888-1977) aprendió a grabar en Roma, donde estuvo pensionado entre 1909 y 1913, por eso la mayoría de sus aguafuertes son de jardines, fuentes y monumentos italianos. Obtuvo varias medallas en las Exposiciones Nacionales y sucedió a Juan Espina en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ocupándose desde allí de la Calcografía Nacional. La única monografía dedicada a él, ya citada, *Fernando Labrada, pintor y grabador*, Valladolid, 1993, se debe a su hijo, José Fernando Labrada Chercoles y en ella hay un magnífico estudio sobre su actividad de aguafortista.

Fernando Labrada o los ruinosos cementerios de Esteve Botey.⁵² Recordemos que de las trece planchas de Adsuar doce son vistas urbanas y una de ellas representa un cementerio (plancha nº 12, *Cementerio*, lám. 10, abajo);⁵³ también entre las tres planchas de Loy una de ellas presenta en el fondo una ruinoso fortificación (plancha nº 16, *Pinos y ruinas*, lám. 3). El propio Ramón Loy escribió sobre los cementerios en ruinas de Esteve Botey:

Recuerdo su preferencia por el paisaje (...) Así se explica su preferencia por los paisajes de cementerios en ruinas, los remansos umbrosos de arroyos tranquilos, o las serenas y graciosas líneas de viejas fuentes abandonadas de parques olvidados (...) Claustros, naves de iglesias, rincones de pueblos, callejuelas pintorescas, todo alberga un mensaje para el espíritu, lo ha detenido para captarlo. Y ha logrado en sus cuadros tres cosas difíciles: fuerza, belleza y poesía.⁵⁴

El gusto en el grabado de vistas urbanas por los monumentos antiguos tiene un buen antecedente en la colección *Monumentos Arquitectónicos de España*, publicada entre 1859 y 1880 y que quedó inacabada.⁵⁵ Con anterioridad, y desde la técnica litográfica, destacó la publicación (entre 1839 y 1865) de los doce volúmenes de *Recuerdos y bellezas de España*, obra iniciada por F. J. Parcerisa, quien dibujó del natural y litografió una buena colección de monumentos que tuvo influencia en la formación del gusto de su época.⁵⁶

⁵² Francisco Esteve Botey (1884-1955) escribió “Mis pinturas de camposanto”, en la revista *Coleccionismo*, Nº 107, Madrid, noviembre, 1921, ilustrado con reproducciones de obras suyas citadas después por el propio Esteve Botey en *Evocación del viejo Madrid. El camposanto de San Martín*, 1944. Buen técnico del aguafuerte, hace “una interpretación del paisaje, las vistas urbanas y las marinas de gran belleza plástica.” (Gallego, p. 425). Su primera medalla de la *Exposición Nacional* data de 1920. Siempre vinculado a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Esteve fue alumno de Ricardo de los Ríos, colaboró y sucedió a Carlos Verger en la cátedra de Grabado y fue autor de importantes publicaciones sobre grabado. Sobre él hay una dispersa y abundante bibliografía.

⁵³ Entre el material bibliográfico que Fedor Adsuar ha conservado de su tío Teodoro se encuentran varios recortes de prensa sobre Esteve Botey, dos de ellos referidos a la publicación de su citado libro *Evocación del viejo Madrid. El camposanto de San Martín* (un recorte de *¿El Liberal?* de junio de 1944 y otro de *ABC*, 25 de julio de 1944).

⁵⁴ Ramón Loy, “Pintores españoles de hoy: Francisco Esteve Botey”, *El Mundo*, La Habana, 10 agosto 1947.

⁵⁵ V. Gallego, 389 y 390 y Jesusa Vega, “El grabado clásico y la Academia”, en *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, *Summa Artis*, vol. XXXII, Madrid, p. 174 y siguientes.

⁵⁶ Enrique Tierno Galván, “Los libros ilustrados españoles”, en Juan Carrete, Estrella de Diego y Jesusa Vega, *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid*, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1985, p. IX a XV.

Una vez asentado definitivamente el paisaje y la vista urbana en el grabado español algunas manifestaciones públicas contribuyeron a arraigar aún más este género y a testimoniar su primacía; en 1926 la vista urbana tuvo una buena promoción en la gran *Exposición del Antiguo Madrid*, con todo tipo de estampas antiguas sobre Madrid. Destacaron en esta exposición, por su rareza, unas vistas de Madrid grabadas al aguafuerte en el siglo XVIII por Luis Meunier. Había también estampas costumbristas de trajes, y caricaturas de la época de la Guerra de la Independencia. Félix Boix, especialista en el grabado de tema madrileño, se encargará de dar a conocer tanto el grabado de vistas urbanas como a los pintores costumbristas madrileños de la época romántica.⁵⁷ El propio Félix Boix, creador del Museo Municipal de Madrid, donó al mismo toda la amplia colección de estampas que se exhibieron en la *Exposición del Antiguo Madrid*.⁵⁸

En 1929, tras constituir el grupo de *Los Veinticuatro*, éstos lanzaron al público una colección de veinticuatro grabados realizados en metal, madera y piedra, que según su presidente, Esteve Botey, era la “1ª serie dedicada a las bellezas incomparables de nuestro suelo y a sus características locales”.⁵⁹ Todos estos grabados eran de paisajes y costumbres españolas.

Poco después el Ayuntamiento de Madrid editará en 1930 la *Carpeta de Madrid*, colección de grabados de calles, plazas, edificios públicos, parques, fuentes, puentes, portadas, etc. a cargo de los principales grabadores, muchos de ellos pertenecientes a *Los Veinticuatro*.⁶⁰ De estos grabadores que participaron en la *Carpeta de Madrid* ya

⁵⁷ Sobre la vista urbana F. Boix publicó “Vistas de Madrid” en *Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo*, p. 19-38, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1926. Sobre los pintores costumbristas de Madrid en la época romántica Boix escribió en la publicación que el Círculo de Bellas Artes hizo a modo de homenaje a las artes gráficas, *Bellas Artes*, Madrid, 1927. Se reprodujeron allí obras de Villaamil, Lameyer, Alenza, Lucas y Fco. Sáinz. El discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando de Félix Boix versó sobre *La litografía y sus orígenes en España*, Madrid, 1925.

⁵⁸ Fernando Delgado Cebrián (op. cit., p. XVII) cifra en 612 las estampas donadas por Félix Boix. Sobre esta donación v. también *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15 abril 1927.

⁵⁹ Lafuente Ferrari, “24 grabadores fundaron su actual asociación”, *Ya*, Madrid, 26 enero 1935.

⁶⁰ Los grabadores de la *Carpeta de Madrid* fueron: Francisco Esteve Botey, José Espinos Gisbert, Manuel Castro Gil, Juan Espina, José Pedraza Ostos, Francisco Reyes, Rafael Pellicer, Rafael Estrany, Ernesto Gutiérrez, José Pedro Gil, Enrique Bráñez, Alberto Ziegler, Francisco Comps, Manuel Menéndez, Julio Prieto Nespereira y Pedro Pascual. (relación publicada, así como los títulos de las estampas, en el catálogo del *XI Salón de Grabado de la Agrupación española de Artistas Grabadores. Homenaje a Madrid en el IV Centenario de su Capitalidad*, Madrid, 1961).

hemos mencionado a algunos; otros practicaron poco el grabado y también los hay que se dedicaron con entusiasmo a las vistas urbanas madrileñas, tal es el caso de José Pedraza Ostos,⁶¹ que fue muy prolífico, y Enrique Bráñez de Hoyos⁶² que también cultivó la xilografía y la litografía. Rafael Pellicer,⁶³ también dedicado a la vista urbana y los tipos populares, hizo poca obra grabada pero es notable la buena calidad en los claroscuros. Manuel Menéndez Domínguez,⁶⁴ también de *Los Veinticuatro*, exhibe buena técnica en sus paisajes grabados y también ha realizado vistas urbanas. Rafael Estrany⁶⁵ siempre estaba presente en las exposiciones y publicaciones de la época con vistas urbanas y portuarias. En fin, paisaje y vista urbana han sido el denominador común de todos ellos y de otros muchos pintores que se acercaron al grabado (incluso alguno tan poco tradicional como Vázquez Díaz) y que consolidaron y extendieron el empleo del aguafuerte y una amplia temática paisajística (paisaje natural o artificial,

⁶¹ José Pedraza Ostos (1880-1937) con varios galardones en las secciones de Grabado de las Exposiciones Nacionales (el más alto fue la medalla de oro en 1934) grabó vistas del Madrid antiguo, así como de otras ciudades. Además de pintor y grabador se ganó la vida con el duro oficio de ilustrador. Una buena muestra de su arte se encuentra en el catálogo de su exposición antológica en el Círculo de Bellas Artes *José Pedraza Ostos. Muestra de su obra grabada al aguafuerte*, Madrid, 1973.

⁶² Enrique Bráñez de Hoyos (1892-1976) fue también galardonado con primeras medallas en las Exposiciones Nacionales. Antonio Gallego le califica como “cantor de la vista urbana madrileña” (Gallego, p. 426). Fue también dibujante e ilustrador y debió ser conocido por Ramón Loy pues en su agenda de direcciones figuraba la de Enrique Bráñez, que precisamente en 1920 expuso en el Círculo de Bellas Artes con los rechazados de la *Exposición Nacional* junto con Daniel Sabater, pintor valenciano que expuso conjuntamente con Loy en su primera exposición en La Habana en 1923.

⁶³ Rafael Pellicer Galeote (1906-1963) fue catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Madrid y profesor de Dibujo Artístico de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, obtuvo varios premios de pintura y grabado (medallas en Grabado en las Exposiciones Nacionales de 1932 y 1936), era el más joven del grupo de *Los Veinticuatro*, fue secretario del Círculo de Bellas Artes y se dedicó a la pintura mural. Muerto prematuramente, aunque grabó poco fue calificado por Lafuente Ferrari con “El título de *peintre-graveur* [que] indica la plenitud del dominio del arte de la plancha.” (Lafuente Ferrari, *27 Aguafuertes de Rafael Pellicer*, Madrid, 1974, p. 8). Estos 27 aguafuertes representan toda su obra grabada y se conservan en la Calcografía Nacional. El citado libro de Lafuente Ferrari es un estudio y catalogación de sus grabados.

⁶⁴ Manuel Menéndez Domínguez (¿-1937) fue otro paisajista galardonado en las Exposiciones Nacionales vinculado a la Escuela de Bellas Artes de Madrid, de la que llegó a ser director.

⁶⁵ Rafael Estrany (1884-1958), pintor y grabador catalán que estudió Bellas Artes en Barcelona, viajó muy pronto por varias ciudades europeas y se hizo aguafortista de una manera autodidacta, tras la admiración que le causaron algunas exposiciones de aguafuertes que vio en París. Hizo exposiciones de aguafuertes en Barcelona y Madrid y participó con aguafuertes en varios concursos, obteniendo premios, entre ellos una segunda medalla en la *Exposición Nacional* de 1920. V. Anónimo, “Los Aguafortistas españoles. Rafael Estrany.”, *Revista de Bellas Artes*, Madrid, abril, 1922.

urbano o industrial, humanizado o empleado como escenario o de tipo costumbrista) que llegó en pleno apogeo hasta los días de la Guerra Civil. Esta saturación temática, presente durante tantos años en todo tipo de exposiciones particulares y oficiales y su práctica habitual y rutinaria por parte de artistas y aficionados de poco mérito, unido a la escasísima atención que desde el arte del grabado se prestó a los ya consolidados movimientos vanguardistas, trajo la inevitable consecuencia de su propio desgaste. Años después, la historiografía artística perdió el interés por estos temas que pecan de superficiales y monótonos frente a la pujante y rica vanguardia, revalorizando aquellos grabados más originales y personales (p. ej., José Gutiérrez Solana, Xavier Nogués, Bores o Iturrino, cultivadores de una temática más centrada en la figura humana). Prácticamente el único de los autores nombrados que ha pervivido (excepto los cuatro recién citados) ha sido Ricardo Baroja y no por sus meros paisajes o vistas sino más bien por sus personajes urbanos.

II.2.4. La expansión del aguafuerte en Madrid

El siglo XX significó para el grabado español, desde sus comienzos hasta la Guerra Civil, un periodo de expansión nunca antes conocido en este arte; por una serie de circunstancias, fue en Madrid donde se desarrolló la técnica del aguafuerte, y con ella ese grabado de corte tradicional que se apoyaba en la estética decimonónica. Tras la muerte de Haes, en 1899 se dieron a conocer sus *Ensayos de grabado al aguafuerte*, obra esencial para el resurgir de esta técnica y para la difusión del gusto por el paisaje grabado; algunos de sus discípulos continuaron esa línea de grabado en los comienzos del siglo XX y mostraron sus aguafuertes en las Exposiciones Nacionales.

Las circunstancias que hicieron de Madrid el centro de expansión del aguafuerte se produjeron en el ámbito oficial académico (la enseñanza atrajo a numerosos artistas de la periferia) y en el privado, en cuyo seno surgieron agrupaciones de grabadores.

Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (que contaban con secciones de Grabado) se celebraban en el Palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid. También en Madrid se convocaban los Concursos Nacionales de Grabado y a nivel privado se organizaron certámenes como los concursos de grabado convocados por el Círculo de Bellas Artes o las secciones de Grabado de los Salones de Otoño. También proliferaron las exposiciones donde se mostraban grabados, bien fueran exposiciones personales de grabados, bien colectivas (éstas unas veces organizadas por las agrupaciones de grabadores y otras por diversidad de asociaciones que en sus exposiciones normalmente admitían pinturas esculturas y grabados). Hubo dos exposiciones destacables, de carácter oficial: una fue la citada *Exposición del Antiguo Madrid*, celebrada en 1926 y otra la *Exposición Internacional de las Calcografías de Madrid, Roma y París*, celebrada en 1927 con cien grabados seleccionados de los fondos de cada una.⁶⁶ Durante algunos años se mantuvieron dos muestras colectivas que se debieron a la iniciativa personal de dos críticos de arte: las *Exposiciones de aguafortistas y dibujos íntimos* organizadas por Francisco Pompey y los *Salones de Humoristas* organizados por José Francés.⁶⁷

Estas exposiciones enriquecieron el ambiente artístico de la capital con grabados que colgarían de las paredes de las salas de exposiciones de nuevas galerías o de centros tales como el Círculo de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno o el Ateneo de Madrid. Lógicamente, con esta intensa actividad aumentó la crítica en las revistas de arte (y también en algunos periódicos) que incluyeron además de las críticas de exposiciones, artículos divulgativos e incluso monografías dedicadas a grabadores.⁶⁸

⁶⁶ La *Exposición Internacional de las Calcografías de Madrid, Roma y París* fue ampliamente comentada por Fco. Esteve Botey en cuatro números sucesivos de la *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15 julio, 1 agosto, 15 agosto y 1 septiembre de 1927.

⁶⁷ Fco. Pompey organizó las *Exposiciones de aguafortistas y dibujos íntimos* entre 1918 y 1922. (Pompey dice en el catálogo de la primera que la organizó como desagravio a los expositores grabadores de la Nacional de 1917). Los *Salones de Humoristas* creados por José Francés en 1915 eran un batiburrillo de obras de todo tipo donde siempre exhibieron grabados.

⁶⁸ Entre 1922 y 1923 se publicaron asiduamente monografías sobre grabadores en la *Revista de Bellas Artes*, mensual, dirigida por Francisco Pompey, en la sección anónima “Los aguafortistas españoles”. En la veterana *Gaceta de Bellas Artes*, quincenal, de la Asociación de Pintores y Escultores se reseñaron y criticaron puntualmente todas las actividades artísticas y en el anuario de José Francés, *El año artístico*, Madrid, 1915-1926, este crítico recogió todos los eventos artísticos sucedidos en esas fechas, de los que hizo pormenorizados comentarios.

Surgieron también publicaciones específicas sobre grabado, de las cuales la mejor antología es el libro *Aguafortistas*.⁶⁹ Destacables fueron los escritos de Francisco Esteve Botey en esos años, principalmente *Grabado, compendio elemental y tratado de los procedimientos*, Madrid, 1914, libro esencial publicado cuando Ramón Loy aprendía grabado con el propio Esteve y del cual escribiera años después desde La Habana:

Uno de esos admirables volúmenes "Grabado" publicado hace unos treinta años, encierra en sus páginas los vastos conocimientos de su autor en los diversos procedimientos a seguir para ejecutar bien una plancha al aguafuerte, al aguainta, al barniz blando, o buril.⁷⁰

Aprovechando el carácter seriado del grabado se publicaron colecciones como *La Estampa, revista de la sociedad de grabadores españoles*, Madrid-Artes Gráficas "Mateu" (1911-1914) o la citada colección de veinticuatro grabados que publicó el grupo *Los Veinticuatro* tras su constitución en 1929 y *La carpeta de Madrid* editada en 1930 por el Ayuntamiento de Madrid o se ilustraron libros de lujo con grabados, como hizo Manuel Castro Gil en 1922 con *Las hogueras de Castilla*, de Antonio de Hoyos y Vinent.

El motivo principal del apogeo del grabado en Madrid fue de carácter académico, pues según indica Antonio Gallego, se suprimieron las cátedras de Grabado de todas las Escuelas de Bellas Artes,⁷¹ excepto en Madrid, donde subsistieron "y por partida doble" (Gallego, 410) ya que a la de la Escuela de San Fernando hay que añadir la de la Escuela de Artes Gráficas.

⁶⁹ En *Aguafortistas*, Madrid, Biblioteca Estrella, Saturnino Calleja, 1929, el texto se reduce al interesante prólogo de M. Abril, titulado "El aguafuerte" y a los "Fragmentos de una carta que D. Ricardo Baroja dirigió al director de *Europa*, y que se publicó en esta revista el 13 de marzo de 1910", quizá el más bello texto dedicado al aguafuerte. Las láminas reproducen en fototipia estampas de los siguientes autores: Baroja, Campuzano, Castro Gil, Cecilio Cámara, Espina y Capo, Esteve Botey, Fernando Labrada, José Loygorri, Mariano de Madrazo, Ricardo Marín, Roberto Montenegro, Marcial Muñiz, Eduardo Navarro, Néstor, Leandro Oroz, P. Pascual, Pedraza Ostos, Sánchez Gerona, Enrique Vaquer, Vázquez Díaz, y Carlos Verger. Sobre las estampas publicadas dice M. Abril en su prólogo que "Han sido reunidas un poco al azar, viene a ser esta un comienzo de colección, que podrá irse completando en sucesivas series, con aguafuertes de Picasso, Nogués, Iturrino, Riquer, Regoyos, Triadó, Tersols (E. y J.), Colom y tantos otros de Madrid, Barcelona, Bilbao y otras provincias de España." (p. 15) Teodoro Adsuar conservaba en su biblioteca un ejemplar de *Aguafortistas*, pequeña joya bibliográfica de difícil localización en nuestros días (en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan dos ejemplares).

⁷⁰ Ramón Loy, "Pintores españoles de hoy: Francisco Esteve Botey", *El Mundo*, La Habana, 10 agosto 1947.

⁷¹ Las precarias cátedras de Grabado se suprimieron por la ley de presupuestos de 1890-91.

El siglo se inauguró en la cátedra de la Escuela de San Fernando con Ricardo de los Ríos, primer profesor que siendo grabador de reproducción tiene también obra original.⁷² En 1909 pidió el cese por motivos de salud y partió hacia París, sucediéndole su alumno Carlos Verger Fioretti, quien ya colaboraba con él como profesor auxiliar sin sueldo.⁷³ A partir de ese curso hubo un importante aumento del número de alumnos, que pasaron de ocho en el curso 1908-1909 a veintitrés en el 1909-1910.⁷⁴ Entre los alumnos de Verger, con quien estudió Ramón Loy, se encuentran los nombres de Castro Gil, Antonio Lobo, J. L. Sánchez, Toda, Salvador Dalí, Rafael Pellicer, etc. Al morir Carlos Verger en 1929 le sucedió Francisco Esteve Botey, quien ya colaboraba con él en la cátedra de Grabado y continuaría de profesor después de la Guerra Civil, cerrando así, con sus enseñanzas tradicionales de la técnica calcográfica, esta etapa de expansión pedagógica del grabado en Madrid. Ramón Loy, quien expresó en varias ocasiones su gratitud a sus maestros Carlos Verger y Esteve Botey, escribió acerca de sus enseñanzas:

Puedo asegurar que mucho aprendimos con sus enseñanzas, pues a fuer de buen maestro, predicaba con el ejemplo, porque tanto él como don Carlos Verger, grababan sus planchas en el aula, a la vista de todos, descubriéndonos así, todos los secretos del oficio.⁷⁵

⁷² Ricardo de los Ríos (1864-1929) sucedió en la cátedra a José María Galván. Fue primera medalla en las Exposiciones Nacionales de 1892 y 1901. Enseñó a grabar a la primera generación de grabadores españoles, entre ellos a Carlos Verger, Esteve Botey o Espina y Capo, que a su vez era discípulo de Haes en la cátedra de Paisaje. Su formación fue parisina, siendo el único grabador español de la época con proyección europea. Sus pocos grabados originales consisten en paisajes y escenas de género, una de las cuales fue publicada en París en 1877 por la viuda de Cadart.

⁷³ Carlos Verger Fioretti (1872-1929) estuvo pensionado en Francia donde asimiló las técnicas del grabado en color. Fue uno de los últimos grabadores de reproducción y grabó figuras y algunos paisajes originales. Fue premiado en varias ocasiones en las Exposiciones Nacionales, tanto en Pintura como en Grabado, especialidad en la que obtuvo segunda medalla en 1904 y 1918 y primera en 1915.

⁷⁴ Juan Carrete Parrondo ha publicado una relación con el número de alumnos matriculados en la asignatura de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Madrid entre los años 1857 y 1978. en “La enseñanza del grabado calcográfico en Madrid, 1752 1978; la Academia de San Fernando, la Escuela de Bellas Artes: materiales para su historia”, en *II exposición antológica del taller de grabado de la Facultad de Bellas Artes*, (separata), Madrid, Club Urbis, 1980, p. 29.

⁷⁵ Ramón Loy, *ibídem*.

La Escuela de Artes Gráficas, se fundó por Real Decreto de 1 de enero de 1911, aliada a la Calcografía Nacional,⁷⁶ pero estará realmente “más vinculada a las Escuelas de Artes y Oficios que a la Calcografía Nacional”.⁷⁷ Complementó a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en las enseñanzas de grabado, ya que todos los estudiantes de grabado en España debían pasar por uno u otro centro. Así se estudiaba “con más solemnidad en el primero y con más bohemia en el segundo” (Gallego, *ibídem*). Su primer profesor y director fue Eugenio Lemus; en 1913 se incorporó Sánchez Gerona, quien sería director en 1922; le sucedería Tomás Campuzano, quien dirigiría la Escuela en 1927, año en el que Ricardo Baroja sería nombrado profesor de Grabado; Castro Gil lo fue en 1929 y como tal siguió ejerciendo en la posguerra.

En los años treinta Manuel Castro Gil tuvo su propia agrupación; fundada por amigos y discípulos suyos, esta entrañable iniciativa dará como fruto una interesante experiencia educativa, por la que, tanto profanos como aficionados, pero sobre todo diversos pintores ya formados, (Aristizábal, José Bardasano, Emilio Caruncho, José Gutiérrez Solana, etc.) se acercarán al aguafuerte, produciendo allí algunos de los más interesantes grabados de esos años. La variopinta *Agrupación Castro-Gil* en sus estatutos proyectó un amplio apoyo a la juventud y a la difusión de las Bellas Artes.⁷⁸ Pero popularizó sobre todo el aguafuerte, pues no olvidemos que su mayor tesoro era el

⁷⁶ La Escuela se creó vinculada a La Calcografía Nacional que pasó en 1911 a depender de la recién creada Escuela de Artes Gráficas, estando unida a ella hasta 1932, fecha en que quedó vinculada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su finalidad era la enseñanza y la custodia de las planchas pertenecientes al Estado, las cuales se usaban como modelos por los alumnos de la Escuela. Se adquirían las planchas de los artistas premiados en las Exposiciones Nacionales, aunque a veces se compraron planchas no premiadas como las de Fernando Labrada (José Fernando Labrada Chercoles, op. cit., p. 101); puede verse la catalogación de Luis Alegre, *Catálogo de la Calcografía Nacional*, Madrid, 1968. Muy amplia y de carácter general es la memoria de licenciatura de María Soledad García Fernández: *Grabados de la Calcografía Nacional entre 1900 y 1936*, presentada en la Universidad Complutense en 1975.

⁷⁷ Francisco Esteve Botey, “Exposición Internacional de las Calcografías de Madrid, Roma y París”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15 agosto, 1927.

⁷⁸ “La Agrupación Artística Castro-Gil se obliga al descubrimiento y apoyo de la juventud que sienta el anhelo de las Bellas Artes en general, procurando fomentar y premiar sus nobles aficiones por medio de Exposiciones de pintura, escritura y grabado, concursos, conferencias, recitales vocales y de música, sesiones cinematográficas de selección, conciertos sinfónicos, viajes y excursiones instructivas, creación de escuelas libres de dibujo, pintura y grabado e incluso edición de obras literarias, poéticas, críticas e históricas.” (Agrupación Artística Castro-Gil, *Estatutos y Reglamento*, p. 3). Teodoro Adsuar conservaba estos estatutos, así como otros documentos de la Agrupación, cartas, invitaciones y catálogos de exposiciones de Castro Gil y Bardasano, cuya amistad se manifiesta en alguna nota manuscrita.

envidiado tórculo de Castro Gil, el único, según Castro Arines, de propiedad particular en Madrid por esas fechas.⁷⁹

En la sede de la Agrupación (C/Prado, 23, junto al Ateneo de Madrid) se hicieron exposiciones de dibujos infantiles, jóvenes principiantes, o pintores como Bardasano, Solana, García Camio o el maestro Moreno Carbonero. Y en las salas de dibujo y grabado prepararon bastantes artistas sus envíos de grabado a las Exposiciones Nacionales de esos años.⁸⁰

La Agrupación Castro-Gil fue la última de las agrupaciones de grabadores de este periodo que comienza en los primeros años del siglo XX. En 1910 ya existía una sociedad de grabadores, precisamente la que publicó *La Estampa, revista de la sociedad de los grabadores españoles*, Madrid, Artes gráficas Mateu (1911-1914). La lista de los socios fundadores que en ella figuraba era la siguiente: Manuel Alcázar, Alfredo Arechavala, Ricardo Baroja, Tomás Campuzano, Rafael Doménech, Juan Espina, Francisco Esteve, José Espinós Gisbert, Constantino Guijarro, Fernando Labrada, Eugenio Lemus, Agustín Lhardy, Manuel Marín, Emilio Nombela, Alejandro Riquer, Carlos Verger, León Villanueva y Carlos Iñigo. La publicación, que entre artículos sobre arte intercalaba estampas originales de sus miembros (en el primer número aparecieron cinco), no se pudo sostener económicamente y se interrumpió. La revista salió a la luz gracias a la colaboración del estampador Adolfo Rupérez y se estampó en la Calcografía Nacional, corriendo los miembros de la agrupación con todos los gastos: “Pusimos a escote nuestros modestos bolsillos y nuestro trabajo”.⁸¹ Pero la publicación, tras la aparición de tres números, tuvo que cesar, hasta que dos años después, en 1913, gracias al auspicio del Círculo de Bellas Artes (en cuya directiva ingresaron algunos de estos grabadores asociados) se reeditó como revista de la Sección de Grabado del Círculo de Bellas Artes; se publicaron otros tres números hasta su total desaparición en

⁷⁹ José de Castro Arines, *Castro Gil*, Vigo, Caja de Ahorros, 1985, s/p. El elevado coste de un tórculo obligaba a los grabadores a frecuentar los talleres de la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Artes Gráficas o el taller del estampador Rupérez, por lo que la *Agrupación Castro-Gil* se convirtió en otro de los lugares a tener en cuenta por todo aquel que quisiera realizar aguafuertes.

⁸⁰ C. Puertas de Raedo, “Una visita a los grabadores de España. Cómo estudian y cómo trabajan”, *El Liberal*, Madrid, 8 julio, 1934.

⁸¹ Rafael Doménech, prólogo del primer número de *La Estampa, revista de la sociedad de grabadores españoles*, Madrid-Artes Gráficas "Mateu", 1911.

mayo de 1914 (año en que publicó Esteve Botey su libro *Grabado. Compendio...ilustrado con grabados originales suyos*). Se editaron un total de 45 estampas.

A pesar de la buena calidad de los grabados y los elogios de la crítica *La Estampa* no pudo mantenerse económicamente: “¿Responderá el público?” se preguntaba Doménech (*ibídem*); por los resultados es evidente que el público no compró lo suficiente. *La Estampa* “es un primer intento de venta de grabados por suscripción” (Gallego, 413); dicho intento fue copiado de los grabadores franceses.⁸²

Algunos años después surgirá una nueva agrupación de grabadores, *Los Veinticuatro*. De nuevo se repetían los tanteos para hacer subsistir el grabado vendiendo estampas agrupadamente “Los intentos de agrupamiento son exclusivamente medios de autodefensa y nunca movimientos estilísticos” (Gallego, *ibídem*); en efecto, a pesar del predominio del aguafuerte y el paisajismo, estilísticamente no habrá una unidad ni manifiesto alguno, sino diversidad incluso con diferentes *ismos* ya ensayados anteriormente en la pintura. *Los Veinticuatro* surgieron como agrupación en 1928, reunidos en el domicilio de Pedraza Ostos, según Gallego (op. cit., p. 415) y en abril de 1929 reunidos en el Círculo de Bellas Artes, según respondió Esteve Botey a Lafuente Ferrari en su entrevista de 1935.⁸³ Entre sus miembros había algunos que pertenecieron a la *Sociedad de los Grabadores Españoles* que publicó *La Estampa* (once de ellos habían muerto en ese intervalo) y otros nuevos.⁸⁴ La obra más representativa de *Los Veinticuatro* fue la *Carpeta de Madrid* en 1930; encabezados por Esteve Botey realizaron varias exposiciones entre 1929 y 1931, año en que se cambió su nombre debido al aumento del número de asociados, pasando a denominarse *Agrupación Española de Artistas Grabadores*, nombre con el que ha subsistido muchos años

⁸² El primero de estos movimientos franceses fue la *Société des Aquafortistes* de Cadart que publicó mensualmente *Eaux-Fortes modernes. Publication artistique d'oeuvres originales par la Société des Aquafortistes*.

⁸³ E. Lafuente Ferrari, “Veinticuatro grabadores fundaron su actual asociación”, *Ya*, Madrid, 26 enero 1935.

⁸⁴ Entre los nuevos figuran Enrique Bráñez de Hoyos, Manuel Castro Gil, Andrés Fernández Cuervo, J. Pedro Gil Moreno de Mora, Ernesto Gutiérrez, Manuel Menéndez Domínguez, Eduardo Navarro Martín, Leandro Oroz, Pedro Pascual Escribano, José Pedraza Ostos, Rafael Pellicer, Julio Prieto Nespereira y José Sánchez Gerona.

después de la Guerra Civil. Entre 1932 y 1936 (y durante el franquismo) fue su presidente Julio Prieto Nespereira. Por esos años los miembros de la *Agrupación* siguieron realizando sus exposiciones colectivas en el mismo lugar que *Los Veinticuatro*: el Museo de Arte Moderno de Madrid, donde ya se había creado un gabinete de estampas.

En el grabado de la oficialidad estatal hubo algunos grabadores de virtuosa técnica al servicio de la Casa de la Moneda y el Banco de España. Entre éstos estaba José Eusebio Espinós Gisbert, que perteneció al grupo editor de *La Estampa* y a *Los Veinticuatro*. También Manuel Castro Gil perteneció a *Los Veinticuatro* y a la Casa de la Moneda. Grabadores de estas instituciones estatales que no formaron parte de las agrupaciones de grabadores fueron los excelentes burilistas Enrique Vaquer Atencia y Camilo Delhom Rodríguez. También al margen de las agrupaciones se mantuvo José L. Sánchez Toda, que realizó sellos y billetes de banco.

La expansión del aguafuerte en Madrid en los años de la República fue notable. A la actividad de las escuelas de Bellas Artes y Artes Gráficas hay que sumar las de las agrupaciones Castro Gil y de grabadores españoles, así como la oficial de la Casa de la Moneda. Pero no podemos olvidar que a lo largo de todo este periodo otros muchos grabadores menos afamados realizaron aguafuertes al margen de las agrupaciones y los mostraron en exposiciones personales o colectivas (basta echar un vistazo a las revistas de la época para encontrar una buena cantidad de expositores de grabados); algunos de ellos vinieron de provincias y otros del extranjero.

La movilidad de las estampas que salían o entraban en Madrid generó en ocasiones un ambiente cosmopolita; aquí se hicieron algunas exposiciones de grabados extranjeros antes y después que la citada de 1927 de las Calcografías de Madrid, Roma y París. Ese mismo año España participó en la *Exposición Internacional de Grabado de Florencia*, donde también se enviaron obras de Goya.⁸⁵ Hubo una exposición de grabados alemanes en 1922 y otra de italianos en 1923; después, en 1932 por iniciativa de la *Agrupación Española de Artistas Grabadores* se hizo una exposición de grabado francés y otra de grabado alemán. Esta agrupación fue invitada también por colegas extranjeros para exponer en otros países; así muestras de grabado español se realizaron

⁸⁵ V. *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1 julio 1927.

en las ciudades de París, Filadelfia, Buenos Aires y Zurich y en los museos de Gratz, en la Albertina de Viena, y en el Lembach Laus de Munich. La Junta de relaciones culturales del Ministerio de Estado prestó el apoyo diplomático y económico necesario para esta empresa.⁸⁶ También desde aquí se enviaron grabados a las bienales de Venecia. En Madrid practicaron grabado numerosos artistas plásticos extranjeros. Por las fechas en que Ricardo Baroja obtuvo la 1ª medalla de grabado (1908) estuvieron aquí los mexicanos Ángel Zárraga, Diego Rivera y Roberto Montenegro, que aprendieron a grabar con él.⁸⁷ Por la Escuela de Bellas Artes pasaron muchos estudiantes de variadas nacionalidades, algunos de ellos, como Ramón Loy, frecuentarían el taller de grabado y contribuirían a difundir el aguafuerte en sus países.⁸⁸

II.4. Estudiantes de Bellas Artes cubanos en España. El grabado

La Academia San Alejandro, fundada en 1818 en La Habana a semejanza de las escuelas europeas de Madrid, París y Roma contará a principios del siglo XX con profesores formados en Europa, siendo los principales Leopoldo Romañach y Armando García Menocal,⁸⁹ maestros de varias generaciones de pintores, que incitan a sus

⁸⁶ Lafuente Ferrari, *ibídem*.

⁸⁷ Javier Blas, “Ricardo Baroja: arte de grabar, oficio de vivir”, en VV.AA. *Ricardo Baroja, 1871-1953. El arte de grabar*, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1999, p. 21.

⁸⁸ Francisco Esteve Botey, menciona al citado Montenegro, Balmori, Loy, Guzmán de Rojas, Díaz, Ibáñez, Reque, Gneco, Santa María y Carabias y Ariola, y con excesiva palabrería, dice: “Educados en Grabado en la Escuela de Madrid para llevar y extender a sus respectivos países los conocimientos de aristocratismo gráfico, prosiguen en ellos la cultura de Iberia, madre de la Raza.” (Esteve Botey, *Historia del grabado.*, Barcelona, 1935. Reed. en 1993, p. 341 y 342).

⁸⁹ **Armando García Menocal** (1861-1942) residió en Madrid, donde vino en 1880. Trabajó en el taller de Francisco Jover y Casanova, donde pintó algunos cuadros de historia y conoció a los pintores Francisco Domingo, Cecilio Pla, Sorolla, etc. Regresó a Cuba hacia 1890.

Leopoldo Romañach (1862-1951) recibió en Italia lecciones de Francisco Pradilla, Enrique Serra y sobre todo Filippo Prospero. Hizo su segundo viaje a Europa en 1908. Regresó a Cuba hacia 1890. Alrededor de 1911 residió en Madrid, donde trabajó en un estudio cedido por Cecilio Pla.

alumnos al viaje. La enseñanza académica se completaba con la visión de reproducciones de obras y los añorantes comentarios orales de los citados profesores. Una vez terminada la instrucción en San Alejandro se imponía el viaje de ampliación de estudios, ya que no había en Cuba museos donde poder consultar obras originales. Surgieron las becas, sin reglamentar, escasas y administradas por el gobierno cubano o los municipios. Los Consejos Provinciales, el Congreso y los Ayuntamientos otorgaron becas, distribuidas generalmente entre los artistas allegados a algún político de estas instituciones. Según Loló de la Torriente: “Las becas se sujetaron a influencias políticas y padrinzos”.⁹⁰ El primer cuarto del siglo XX fue muy fecundo en viajes de estudios artísticos. Los artistas cubanos vinieron a Europa becados o por sus propios medios. En 1912, se produce una importante afluencia de pintores cubanos hacia España, que pronto recorrerán el continente europeo, asentándose principalmente en Madrid, París y Roma. Loy dejó constancia de que su viaje ese año y el de algunos compañeros fue sin beca:

Pero es el año 1912 el que mejor marca el impulso decidido de los jóvenes cubanos hacia Europa en busca de nuevas enseñanzas de arte. Este año un grupo de muchachos pobres, sin esperanzas de obtener becas y con escasos medios fueron a estudiar a Madrid y París. Fueron éstos Domingo Ramos, Ramón Loy, Manuel Vega, Antonio Sánchez Araujo, Guillermo Alvarez y Angel Rilo, éste último nacido en España.⁹¹

La precaria situación de estos estudiantes en los países elegidos motivó numerosas peticiones de pensiones o prórrogas de las mismas al gobierno cubano, basándose en sus méritos artísticos cosechados en Europa. Los estudiantes procuraron integrarse en la vida cultural europea participando en concursos y exposiciones, manifestaciones que les sirvieron para ejercer presión sobre el gobierno cubano. El mejor ejemplo en este sentido lo encontramos en la exposición de los pensionados cubanos residentes en Madrid, celebrada en 1921 en el Palacio de Bibliotecas y Museos. El crítico español Francisco Pompey con su crítica, que envió a La Habana para su publicación, ejerció un papel promotor de estos pensionados cubanos, citando a todos

⁹⁰ Loló de la Torriente, *Imagen de dos tiempos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 103.

⁹¹ Ramón Loy, "Apuntes sobre la pintura en Cuba", *El Mundo*, La Habana, 26 de septiembre, 1948.

los participantes y a algunos ausentes, entre ellos a Loy que ya no se encontraba en España. Pompey termina pidiendo al gobierno cubano la prórroga de las pensiones:

Siento mucho no poder extender estos juicios críticos, aunque breves, a la labor de otros jóvenes pintores cubanos que no han podido concurrir a esta Exposición, unos por motivos de ausencia como es Argudín y Guillermo Álvarez y Eloy [sic] y el notabilísimo pintor paisajista Domingo Ramos y el no menos notabilísimo Manuel Mantilla (...) Y de que sobre todo, sigan disfrutando la pensión, que ellos tan honradamente han venido percibiendo.⁹²

Pero será algunos años después, pasado este primer cuarto de siglo, cuando se comiencen a reglamentar las pensiones para este tipo de estudios.⁹³

España ejerció un importante atractivo entre los jóvenes cubanos de la generación de Loy, pues a la afinidad del idioma había que añadir los antecedentes de los pintores cubanos que antes habían estudiado en la Academia de San Fernando: Vicente Escobar (1762-1834), José Arburu Morell (1864-1889), Miguel Melero (1836-1907) y los más próximos, ya citados, Menocal y Romañach. Es larga la lista de los pintores cubanos que se dirigieron a Madrid entre la segunda década del siglo XX y 1936, año en que regresaron a Cuba empujados por nuestra Guerra Civil los que aquí quedaban. Muchos de ellos, a su regreso a Cuba, ingresaron como profesores en la Escuela San Alejandro.⁹⁴ Loy también dejó constancia escrita de una buena cantidad de pintores que estuvieron en España y nos advierte que el arte español ejerció su mayor influencia en una primera etapa, hasta entrados los años veinte, desplazándose después el centro de atención a París.⁹⁵

⁹² Francisco Pompey, "Los pintores cubanos en Madrid", *Social*, La Habana, octubre, 1921, p. 60. Los pintores presentes en Madrid que enviaron obra a esta exposición fueron: Eugenio G. Olivera, Cástor González Darna, A. Sánchez Araujo, Manuel Mesa, María Ariza, Guillermo Campo-Hermoso y Ramón Estalella. Muchos de estos pintores habían hecho ya otras dos exposiciones colectivas: en 1919 en las Galerías Layetanas de Barcelona y en 1920 en Madrid. Tampoco en ellas participó Loy, que a finales de 1919 ya estaba en París.

⁹³ El pintor y profesor Juan Emilio Hernández Giró publicó en La Habana en 1926 un primer proyecto de reglamento de pensiones para estudios artísticos, incluido en su mencionado libro *El arte nacional...*, variopinto volumen en el que se observan las preocupaciones de los artistas cubanos por la carencia de una tradición artística y su búsqueda desesperada de un aprendizaje artístico en el extranjero.

⁹⁴ Hacia 1936 la práctica totalidad del plantel de profesores de San Alejandro habían pasado algún tiempo en España y muchos de éstos habían cursado estudios en la Escuela de San Fernando. Datos de todos ellos encontramos en el libro de Esteban Valderrama (ed.), *La pintura y la escultura en Cuba, a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, el Palacio Presidencial y el Museo Nacional*, La Habana, 1952.

⁹⁵ Ramón Loy habla de cómo el interés por el arte académico fue sustituido por el vanguardista: "Desde entonces ha habido muchos cambios en la mentalidad y la corriente que empujaba hacia España a

En efecto, cuando los pintores cubanos venían a residir a Madrid lo que buscaban era el arte académico español. Véase p. ej., el caso de Wifredo Lam, el pintor cubano más universal, de tendencia vanguardista. Según Gerardo Mosquera: “Cuando el artista sale de Cuba en 1923 no busca el París de las vanguardias, sino la España académica”.⁹⁶ Reproducimos cuatro dibujos de Wifredo Lam publicados en la *Ilustración Castellana* en 1927 (lám. 18); se trata de unas vistas urbanas de Cuenca, que en su concepción realista en poco se diferencian de los dibujos o grabados de vistas urbanas españolas de Caravia o de Loy.

EL GRABADO

La mayor preocupación de los pintores cubanos que vinieron a España con una intención formativa o de ampliación de estudios fue la pintura académica. Existía en Cuba la necesidad de ver las obras pictóricas originales de los grandes maestros: El Greco, Velázquez y Goya, principalmente. Pero no había ningún interés por el grabado, que no era considerado como arte. Excepcionalmente hubo unos pocos pintores cubanos que en España lo descubrieron y se interesaron por la técnica del aguafuerte. La cátedra de Grabado de la Escuela San Alejandro de La Habana, inaugurada en 1928, se hizo posible gracias a las enseñanzas recibidas en España. José Veigas, en su artículo “Los nuevos calcógrafos”, refiriéndose a esa fecha, ya histórica, de 1928, dice:

Existe un aspecto que valdría la pena investigar, ya que muchos de los becados cubanos en Europa (Italia, España o Francia) realizaron aguafuertes con anterioridad a esa fecha

los pintores cubanos, se ha desplazado hacia París.” (Ramón Loy, “Pintores cubanos en España”, *Alerta*, La Habana, 14 agosto, 1951). Transcribimos a continuación los nombres citados por Loy. Pintores que viajan a España hasta aproximadamente 1920 o 1921: Vicente Escobar, José Arburu, Armando Menocal, Miguel Melero y su hijo Miguel Ángel, Leopoldo Románach, José Joaquín Tejada, Eugenio G. Olivera, Miguel Hevia, Federico Beltrán Masses, Esteban Valderrama, María Ariza, Esteban Doménech, Pastor Argudín, Domingo Ramos, Manuel Mantilla, Emilio Rivero Merlín, Guillermo Campo-Hermoso, Antonio Sánchez Araujo, Gerardo Tejedor, Andrés Nogueira, Manuel Mesa, Eduardo Abela, Concha Ferrant, Adriano Baxter, Manuel Vega y Julio Hernández. Desde 1921: Gumersindo Barea, Enrique Caravia, Wifredo Lam, Antonio Gattorno, Roberto Caballero y Manuel Roldán Capaz y más recientemente Servando Cabrera y Conchita Sierra. La extensa lista dada por Loy es aún insuficiente, pues ha sido redactada de memoria y evidentemente faltan algunos nombres, como J. E. Hernández Giró, o Augusto Oliva Blay, así como todos los escultores, no citados, pero nos da una buena idea de la importancia que ha tenido España en la formación artística cubana.

⁹⁶ Gerardo Mosquera, “Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla”, VV.AA., *Wifredo Lam*, catálogo de la exposición del Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992, p. 30. Ya en 1923 París empezaba a resultar más atractivo a los jóvenes pintores cubanos que tenían intención de viajar a Europa.

que hoy apenas conocemos, debido al menosprecio de que fue objeto esta manifestación hasta época reciente.⁹⁷

Solo hemos encontrado dos pintores cubanos que aprendieran la técnica del aguafuerte en España con anterioridad a 1928: Andrés Nogueira y Ramón Loy. Ambos, a su regreso a Cuba, ejercerán como profesores en esa cátedra de Grabado creada por el español Mariano Miguel. Después, ya creada la cátedra, en 1929 viajó a España Enrique Caravia, que, igualmente, aprenderá aquí a grabar y también ejercerá la docencia en dicha cátedra al volver a Cuba. De los tres estudiantes cubanos citados, que aprendieron grabado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid Ramón Loy fue quién más se destacó en sus estudios (v. II.4.1.).

Andrés Nogueira (1890-1964) fue compañero de Ramón Loy. Ambos residieron por las mismas fechas en España, donde Nogueira se mostró muy activo, participando en las siguientes exposiciones: *Salón de las galerías de Arte* de Madrid, en 1916; *Exposición permanente del Círculo de Bellas Artes de Madrid*, en 1918; *Salón de humoristas y dibujantes decorativos* de Madrid: años 1915, 1916, 1917, 1918, 1922 y 1923; exposiciones personales en Madrid, en 1918⁹⁸ y en las galerías El Siglo, Barcelona, en 1923; estuvo temporadas fuera de España,⁹⁹ y en 1928, recién creada la cátedra de Grabado de San Alejandro, fue nombrado profesor de la misma, donde se mantuvo hasta 1933,¹⁰⁰ regresando después a España, donde le encontramos participando con grabados en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de Madrid de 1934 (v. lám 13, abajo, *Medusa-Fauno*) y ese mismo año en la exposición colectiva de la Agrupación Castro-Gil. También participó en la *Exposición Nacional de Bellas Artes*

⁹⁷ José Veigas, “Los nuevos calcógrafos”, *Revolución y Cultura*, La Habana, 1981, p. 43.

⁹⁸ De esta exposición, que figura en el expediente de Nogueira del archivo de la Escuela San Alejandro, no hemos podido localizar la galería o local donde se celebró, quizás se refiera a la citada exposición permanente del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

⁹⁹ En 1919 volvió a La Habana y en 1920 hizo dos exposiciones personales en la Asociación de Pintores y Escultores de La Habana. También participó en los Salones de Bellas Artes de La Habana en los años 1920, 1921, 1922, 1925 y 1926. Después hizo una exposición de aguafuertes en la Sociedad *Paris-Amerique Latine*, de París, en 1927, colaboró con Mariano Miguel en la formación de la cátedra de Grabado de la Escuela San Alejandro y volvió a exponer aguafuertes en la *Asociación de la Prensa de Cuba*, en 1929.

¹⁰⁰ Más datos sobre Nogueira se exponen en III.2.

de Madrid de 1936 con el buril *La Campana*. Ese año regresó a Cuba. En la lámina 13 podemos observar unas interesantes obras de Nogueira.¹⁰¹

Enrique Caravia Montenegro (1905-1992) vino a España en 1929 becado por el Estado cubano.¹⁰² Su trayectoria durante sus años europeos fue la siguiente: en 1929 se matriculó la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Estudió Colorido con Manuel Benedito y Grabado con Francisco Esteve Botey. Ese mismo año estuvo pintando como becario en la Residencia de El Pualar y participó en el madrileño *Salón de Otoño*. Al año siguiente, se trasladó a Italia, ingresando en la Escuela de Bellas Artes de Roma, donde estudió Decoración Mural y Pintura al Fresco con Ferrazi. También en Roma estudió Grabado en la Scuola della Stamperia, en el curso 1930-1931. En 1934 regresó a España. Realizó unos grabados de vistas urbanas españolas en la Agrupación Castro-Gil, participando en la exposición colectiva de esa Agrupación, que se celebró en su salón de exposiciones entre el 15 de junio y el 7 de julio. También en 1934 participó en Madrid en la *Exposición Nacional* en la Sección de Grabado. En 1935 lo encontramos en París, de donde se conservan grabados de esa fecha. Regresó a Cuba ese año de 1935, donde en los años siguientes dedicará un gran esfuerzo a la difusión de la calcografía.¹⁰³ Fue uno de los principales antecesores de la Asociación de Grabadores de Cuba, creada en 1950, y respecto a esa faceta de antecesor del grabado cubano escribió Carmelo González un texto esclarecedor:

Ocasionalmente lo había practicado algún que otro pintor o escultor, entre otros los maestros Eduardo Abela, Manuel Vega, Ramón Loy, Domingo Ravenet, y el más

¹⁰¹ Algunos bocetos para aguafuertes de Nogueira fueron publicados en La Habana. V. Anónimo, "El arte torturador de Nogueira", *Social*, noviembre 1921. El humor negro de sus calaveras nos recuerda que fue un asiduo participante en los Salones de Humoristas madrileños. Con estas obras se aleja conceptualmente de los tradicionales grabados de vista urbana tan bien asimilados por sus compañeros Loy y Caravia. Observemos que no se reproducen aguafuertes, sino bocetos, lo que nos recuerda que por esas fechas en La Habana no había un tórculo para estampar pruebas calcográficas.

¹⁰² Caravia obtuvo por oposición una beca del Estado cubano para ampliar estudios en Europa en 1928, precisamente el año en que el español Mariano Miguel creó la cátedra de Grabado en la Escuela San Alejandro.

¹⁰³ Tras su regreso a Cuba obtuvo por oposición en 1936 la cátedra de profesor de Dibujo de Estatuaria en la Escuela Elemental de Artes Plásticas Anexas a San Alejandro y, en 1947, una semejante en la Escuela San Alejandro. Una vez instalado en La Habana, su inquietud hacia el grabado le llevó a ampliar sus conocimientos técnicos (xilografía, monotipia y litografía) en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México. Sustituyó en numerosas ocasiones a Mariano Miguel en la cátedra de Grabado de la Escuela San Alejandro a partir del curso 1937-1938 (el curso anterior lo haría Ramón Loy) y en 1938 organizó el ya histórico *Primer Salón de Artistas Grabadores Cubanos* (v. III.2. y III.3.).

notable de todos Enrique Caravia que exhibía más calidad, constancia y dominio del oficio llegando a grabar unas treinta piezas.¹⁰⁴

Obsérvese que Caravia llegó a grabar unas treinta piezas, siendo el grabador más notable, incluso también, probablemente, en cantidad; de los demás nombres citados no se dan datos, como es habitual. Entre todos los grabados de Caravia que hemos localizado, tanto física como referencialmente, hemos encontrado un total de treinta y cinco grabados, entre xilografías, aguafuertes, linóleos y litografías. Esta cantidad, que a nosotros nos parece pequeña, ha sido suficiente para considerarle como el más notable de los grabadores de una época. Todos los grabados europeos de Caravia son calcográficos, y solo cinco de ellos han sido realizados en España. Se trata de los siguientes: *Plaza de la Cruz Verde de Madrid*, *Arco de la Sangre de Toledo*, *Acueducto de Segovia*, *Rincón segoviano* y *Catedral de Segovia* (lám. 14; el último grabado, no localizado, no figura en la ilustración). Esta escasez de grabados y su realización en diversos países de nuevo nos recuerda la falta de tórculos en Cuba por aquellos años. Reproducimos también grabados de Caravia hechos en Italia, Francia, Cuba y México (láminas 15, 16 y 17) así como un dibujo de Caravia hecho en Cuenca en 1929 y un retrato al carbón que le hizo Wifredo Lam en Madrid ese mismo año (lám. 17, abajo). Recordemos que de Loy, igualmente, conocemos solo cinco grabados hechos en España (lám. 1 a 4, y el grabado del cuadro *Felipe IV* de Velázquez, no localizado).

Aunque no sabemos cómo Teodoro Adsuar consiguió las planchas de Loy, una circunstancia señala al grabador español Manuel Castro Gil, situándole en el centro de gravedad sobre el que giran estos pintores: recordemos que Castro Gil fue compañero de estudios de Loy hacia 1915 en el aula de grabado de la Escuela de Bellas Artes de Madrid.¹⁰⁵ Años después, en 1934, Nogueira y Caravia grabaron en la Agrupación Castro-Gil y participaron en la exposición colectiva de esa agrupación celebrada entre junio y julio de ese año. Adsuar, el amigo de Castro Gil que guardó en su poder las

¹⁰⁴ Carmelo González, texto de presentación a la exposición de la Asociación de Grabadores de Cuba *Encuentro de grabado* 83, La Habana, Centro Provincial de Artes Plásticas, septiembre 1983.

¹⁰⁵ Ramón Loy, "Pintores españoles de hoy: Francisco Esteve Botey", *El Mundo*, La Habana, 10 Agosto 1947.

planchas de Loy, debió conocer a Nogueira y Caravia por esas fechas, ya que también expuso grabados junto a ellos en la citada exposición de 1934.¹⁰⁶

II.4.1. Ramón Loy, un estudiante sobresaliente

Ramón Loy estudió en la Escuela de Bellas Artes de La Habana entre 1908 y 1912, obteniendo buenas calificaciones.¹⁰⁷ Terminados sus estudios en junio de 1912, con dieciocho años de edad, se trasladó a España ese mismo año, sin beca, con la ayuda de sus padres, de escasos medios, radicándose en Madrid, donde ingresó en la madrileña Escuela de Bellas Artes.¹⁰⁸ A sus ilusiones y ganas de conocer de cerca a los grandes maestros se unirían sus buenas aptitudes para el dibujo y la pintura, gracias a las cuales cursó exitosamente los estudios de Bellas Artes en Madrid obteniendo el título de Profesor de Dibujo y Pintura. Los premios obtenidos en esta Escuela, según el certificado de Loy,¹⁰⁹ le valdrían en 1915 la concesión de una beca por el Ayuntamiento

¹⁰⁶ Teodoro Adsuar y Castro Gil aparecen en una foto hecha en la Agrupación Castro-Gil publicada en *El Liberal*, Madrid, 15 noviembre 1933, p. 10 (lám. 11). Un testimonio de la amistad entre Adsuar y Castro Gil son los grabados dedicados en diversas fechas por Castro Gil a Adsuar, que este conservó (lám. 12).

¹⁰⁷ En el archivo de la Escuela San Alejandro se conservan algunos documentos de Loy esta etapa de estudiante: sus solicitudes de matrícula para esa Escuela, una papeleta de calificación Notable en la asignatura de Dibujo Elemental (junio 1909) y otra de Sobresaliente en la asignatura de Colorido (junio 1912). En el Museo Municipal Plaza de la Revolución se conserva un diploma de sobresaliente en Paisaje del curso 1909-1910, perteneciente al legado de Ramón Loy. (lám. 46, abajo).

¹⁰⁸ De su primer curso en Madrid existe una foto fechada en 1912, donde aparece Loy en el grupo de alumnos de la clase de Anatomía Artística. También se observa al profesor, José Parada y Santín (lám. 48, arriba). La foto se conserva en el Museo Municipal Plaza de la Revolución.

¹⁰⁹ Los diplomas y premios que figuran en el certificado (lám. 44) son los siguientes:
 Teoría de las Bellas Artes, diploma de primera (curso 1912-1913)
 Historia de las Bellas Artes, diploma de primera y medalla (curso 1912-1913)
 Perspectiva, diploma de primera y medalla (curso 1912-1913)
 Anatomía Artística, diploma de primera y premio en metálico (curso 1912-1913)
 Dibujo del Antiguo, diploma de primera y accésit (curso 1912-1913)
 Paisaje, diploma de primera y accésit (curso 1912-1913)
 Dibujo del Natural, diploma de primera (curso 1913-1914)
 Paisaje, diploma de primera (curso 1913-1914)

de La Habana.¹¹⁰ Esta beca se concedió desde 1915 hasta 1919 (periodo que Loy permaneció en España) aunque Loy después consiguió prorrogarla.¹¹¹ (Sobre el periodo español de Loy v. también IV.3. y IV.4.).

De estos premios, nos interesa especialmente el de Grabado en Dulce (medalla de primera y premio en metálico en el curso 1914-15, v. lám. 46, arriba), precisamente recibido por las mismas fechas en que participó con aguafuertes en la *Exposición Nacional* de 1915. Sin duda uno de los descubrimientos más importantes de Loy en España fue la técnica calcográfica, y en ese curso de 1914-1915 se dedicó a ella con ahínco. Aunque no debió realizar muchos grabados sí se preocupó por la calidad del mordido y el buen acabado de las planchas.¹¹²

El propio Loy, en la reseña que hizo de sí mismo en su artículo “Pintores cubanos en España”, *Alerta*, 14 agosto 1951, escribió:

Ramón Loy fue alumno de San Fernando donde obtuvo varios premios y medallas, graduándose como profesor. Después trabajó libremente en un taller de la calle Horno

Colorido y Composición, diploma de primera (curso 1913-1914)
 Estética del Color, diploma de primera y medalla (curso 1913-1914)
 Pintura Decorativa, diploma de primera y accésit (curso 1913-1914)
 Dibujo del Natural, diploma de primera y medalla (curso 1914-1915)
 Grabado en Dulce, diploma de primera y premio en metálico (curso 1914-1915)
 Teoría Estética del Color, diploma de primera (curso 1914-1915).

¹¹⁰ La madre de Loy solicitó esta beca en La Habana, aportando algún certificado con los citados premios y muy probablemente interviniera el propio presidente de la República, Mario García Menocal, que era primo de Armando García Menocal, profesor de Loy en San Alejandro (testimonio de Milagros Ajoy en entrevista el día 16 de enero de 2001).

¹¹¹ Ramón Estalella, comunica en una postal a Loy a finales de 1921 el próximo envío de su pensión a París. La postal de Estalella, fechada en Madrid el 21 de diciembre de 1921 se conserva en el MPR. El anverso de la postal es una foto del cuadro de Velázquez *Felipe IV a caballo*, del que Loy hiciera el grabado que participó en la *Exposición Nacional* en Madrid en 1915. Ramón Estalella (1894-1986) fue canciller de la legación de Cuba en Madrid, además de pintor y amigo de Loy. Estudió pintura con López Mezquita y en 1921 participó en la exposición de pintores pensionados cubanos en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid.

¹¹² De los grabados realizados en el curso 1914-1915 se conserva una estampa fechada en el MPR (lám. 4). A las tres planchas de Loy que tenía Adsuar también les hemos atribuido la fecha aproximada de 1915. Loy presentó a la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1915 un *panneau* con tres pruebas originales al aguafuerte y un grabado de reproducción del cuadro *Felipe IV* de Velázquez. (*Exposición Nacional de Bellas Artes, 1915. Catálogo Oficial*, p. 30). Las tres pruebas al aguafuerte del *panneau* quizá sean las estampas de las planchas guardadas por Adsuar, pero no lo hemos podido comprobar, ya que no hay títulos ni en el catálogo oficial de la exposición ni en la bibliografía crítica (Francisco Periquet, *La Exposición Nacional de 1915*, Madrid, 1915, p. 88) y José Francés, que hizo esta expresiva reseña crítica de Loy: “el *Felipe IV*, de Velázquez-¡otra reproducción!-, y tres pequeñas pruebas originales, de Ramón Loy.” (José Francés, *El año artístico*, 1915, mayo, p. 161).

de la Mata. Recorrió diversas provincias pintando, especialmente las del Norte y Castilla. Concurrió con grabados a las exposiciones nacionales.¹¹³

Otro de los descubrimientos de Loy por esas fechas serán los campesinos castellanos, tan presentes en esa *Exposición Nacional* de 1915, que él mismo retrataría, incorporando desde entonces los temas campesinos a su obra plástica (véase IV.4.).¹¹⁴

Loy conservó algunas referencias (direcciones, fotografías, alguna nota, etc.) sobre condiscípulos suyos de la Escuela de Bellas Artes (Pedro García Camio, Galindo Tordesillas, Cecilio Cámara, Antonio Lobo, Manuel Castro Gil, Juan Esplandín, Ricardo Colet, etc.); destaca el busto de Loy que realizó el escultor español Ricardo Colet, fechado en 1915, el año en que Colet obtuvo el premio fin de curso (lám. 32).¹¹⁵ Además, Loy guardó un especial recuerdo de sus profesores de grabado Carlos Verger y Francisco Esteve Botey:

Tuve la suerte de conocer a don Francisco Esteve Botey, profesor auxiliar de grabado calcográfico, ayudando en dicha cátedra al titular, el ilustre pintor y grabador ya fallecido, don Carlos Verger Fioretti. Ambos me iniciaron en los secretos del aguafuerte y conservo para ellos, por el afecto con que me trataron, una gratitud tan profunda, que estimo que ni la misma muerte podrá borrar.¹¹⁶

¹¹³ En el currículum de Loy que se conserva en el archivo de San Alejandro figura como participante en las Exposiciones Nacionales de 1915-16 y 17. En 1916 no hubo exposición, dado su carácter bienal, y en el catálogo oficial de la *Exposición Nacional* de 1917 no figura Ramón Loy entre los participantes. Sólo le hemos localizado en el catálogo de 1915.

¹¹⁴ José Francés en una crítica a la *Exposición Nacional* de 1915 habla de la abundancia de campesinos castellanos (José Francés, "La primera visita", *El año artístico, 1915*, Madrid, 1915, p. 94 a 96). Loy estuvo pintando en Segovia en 1915, fecha alrededor de la cual pintó su *Pastor segoviano*, que expuso en La Habana en 1924.

¹¹⁵ Acerca de Ricardo Colet v. *Silvio Lago* (seud. de José Francés), "La vida artística. Tres escultores jóvenes", *La Esfera*, 7 agosto, 1915. En la agenda de direcciones de Loy figuran algunas de sus amistades de la Escuela, p. ej., Juan Esplandín o el profesor Francisco Esteve Botey (lám. 47).

¹¹⁶ Ramón Loy, "Pintores españoles de hoy: Francisco Esteve Botey", *El Mundo*, La Habana, 10 agosto 1947.

II.5. Francisco Esteve, Ramón Loy y *La Tauromaquia* de Goya

Ramón Loy, aquel estudiante brillante de grabado en la Escuela madrileña de Bellas Artes que abandonó España a finales de 1919, se instaló en París con el fin de seguir ampliando sus conocimientos artísticos. Pocos meses después se convertiría, desde la Ville Lumière, a la sombra de Francisco Esteve Botey, en un protagonista anónimo del principal acontecimiento ocurrido para el grabado español de esos años. Nos referimos a la repatriación de las planchas de *La Tauromaquia* de Goya.

Siendo, indudablemente, el grabador Francisco Esteve Botey el auténtico y principal protagonista de esta historia, Ramón Loy participó en secreto en la operación, manteniendo ocultas en su poder las treinta y tres planchas de *La Tauromaquia*.

Ramón Loy desveló este secreto en su artículo “La tauromaquia de Goya”, publicado en 1952 con motivo de la exposición de dicha serie de grabados que se celebró en octubre de ese año en el salón de la General Electric de La Habana: “La exhibición de estos grabados me trae a la memoria que hace muchos años estuvieron en mi poder las planchas originales grabadas por Goya, de *La Tauromaquia*”.¹¹⁷ (Ofrecemos una reproducción facsimilar de este artículo con las dos páginas que ocupa en el periódico *Alerta* en la lámina 68, donde se puede leer el artículo completo).

Han sido numerosos los avatares de estas planchas, que han pasado por tantas manos hasta su regreso definitivo a España.¹¹⁸ En 1914 eran propiedad del grabador Ricardo de los Ríos, quien las ofreció en esa fecha al Estado español a través de su ex discípulo Carlos Verger. Eludido el compromiso por el Estado basándose en la dudosa autenticidad y posible deterioro de las planchas, fue Francisco Esteve Botey quien en

¹¹⁷ Ramón Loy, “La tauromaquia de Goya”, *Alerta*, La Habana, 9 octubre, 1952.

¹¹⁸ Sobre la odisea de estas planchas y sus poseedores, v. Juan Carrete, “Vicisitudes de algunas láminas grabadas por Francisco de Goya. *Los Desastres de la Guerra. Los Disparates. La Tauromaquia*”, *Goya*, Nº 148-150, enero-junio, 1979 p. 286 a 293; v. también Juan Carrete, *Goya en la Calcografía de Madrid*, en *Francisco de Goya en la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y BMW Ibérica, 1990, p. 64 a 68. Más recientemente José Luis Temes ha indicado otros detalles sobre la adquisición de las planchas por Esteve Botey y su venta al Círculo de Bellas Artes. Temes dice sobre las planchas de *La Tauromaquia* que “su historia es apasionante” (José Luis Temes, *El Círculo de Bellas Artes*, Madrid, Alianza, 2000, p. 235). Ninguno de estos dos investigadores hace mención alguna de Ramón Loy, que sigilosamente ha pasado desapercibido, tal como debió convenir con su amigo Esteve Botey.

1920, a título personal, viajó a París, se las compró a Ricardo de los Ríos y las ofreció al Círculo de Bellas Artes de Madrid, entidad en la que Esteve Botey presidía la Sección de Grabado.¹¹⁹ La compra se realizó en París en marzo de 1920 y el depósito en el Círculo de Bellas Artes en abril de 1920, de lo que deducimos que en ese intervalo fue cuando intervino Ramón Loy.¹²⁰

La intervención de Ramón Loy en esas fechas nos parece muy verosímil, sobre todo al leer y comparar algunas frases escritas por Loy y Esteve Botey.

Algunos años antes de la exposición de *La Tauromaquia* en La Habana, Loy escribió sobre su amigo Esteve, refiriéndose a su profesor de Grabado en Madrid: “Años después volvimos a encontrarnos en París, y juntos hicimos viajes a Inglaterra y Bélgica, visitando museos para ilustrarnos sobre el arte de esas naciones”.¹²¹

El traslado de Loy a París se produjo a finales de 1919; Esteve Botey le escribió desde Madrid una postal, con fecha 30 de diciembre de 1919, anunciándole su intención de viajar a París, aunque lógicamente, y con mayor motivo por tratarse de un envío sin sobre, no especifica el principal motivo de su viaje (v. lám. 54).

Ramón Loy recuerda en su artículo “La tauromaquia de Goya”: “Viejo amigo mío, Esteve se hospedaba en el mismo hotel que yo”.¹²²

Loy Continúa recordando: “Teniendo que ausentarse de Francia por varias semanas me entregó las planchas de Goya para que se las guardase hasta su regreso” (Loy, *ibídem*).

¹¹⁹ Según el propio Francisco Esteve: “En mi viaje a París, pensionado por el Estado para ampliación de mis estudios, yo no llevaba representación alguna de este Círculo; ni como artista ni como técnico merecí su autorización para examinar ni para con su peculio adquirir. Yo iba a recoger la obra para mí; a traerla con todos los inconvenientes...” (Francisco Esteve Botey, *La Tauromaquia: conferencia y catálogo descriptivo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1922, p. 59).

¹²⁰ Concretando más las fechas diremos que en el certificado extendido por Ricardo de los Ríos el 16 de marzo de 1920 se especifica: “El recibo de esta cantidad obra en poder del Sr. Esteve desde el 1º de Marzo actual”. El recibo extendido por el Círculo de Bellas Artes a Francisco Esteve Botey data del 25 de abril de 1920. Los documentos de ambas transacciones han sido reproducidos en el libro de Jose Luis Temes, op. cit., p. 234.

¹²¹ Ramón Loy, “Pintores españoles de hoy: Francisco Esteve Botey”, *El Mundo*, 10 agosto, 1947.

¹²² Loy, cuando recibió la postal de Esteve se hospedaba en el parisino “Hotel de Londres”, según la dirección que escribió Esteve en la postal (v. lám. 54). Si Loy no cambió de domicilio antes de la llegada de Esteve, debió ser allí donde se alojaron juntos y donde Loy guardó las planchas de Goya.

Esteve también escribió que guardó las planchas mientras viajaba por otros países:

Y así, cuando en París llevé conmigo esos 33 cobres en sus tres cajas atornilladas, y lleno de entusiasmo los encerré como preciado tesoro, guardados, mientras viajaba por otros países, con el anhelo de volver presto para admirarlos y poseerlos; queriendo contárselo a todo el mundo, sin atreverme, por bien fundados temores, a decírselo a nadie. (Francisco Esteve, *op. cit.*, p. 60).

Francisco Esteve dice que encerró los cobres guardados mientras viajaba por otros países, pero confiesa su temor a contárselo a nadie. Efectivamente, Esteve nos da pistas en su texto: “los encerré como preciado tesoro, guardados” pero no se atrevió a contar dónde encerró los cobres y quién los guardó. Así como Ricardo de los Ríos puso su confianza en su ex discípulo Esteve Botey para devolver las planchas de Goya a su país de origen, Esteve Botey actuó de modo parecido con su ex discípulo Ramón Loy, del mismo modo que se transmitían los secretos de un viejo oficio artesano, de generación en generación.

La oportunidad que Esteve ofreció a Loy de conocer de cerca ese tesoro de la calcografía española no fue desperdiciada por Ramón Loy, quien vuelve a recordar emocionado:

La tentación de manosear y estudiar esos cobres que habían sido acariciados por las mismísimas manos del pintor de Fuendetodos, me hacían extraerlos de sus cajas y con religioso respeto pasar mis dedos por ellos. (Loy, *ibídem*).

Pero si Esteve tenía “bien fundados temores”, los de Loy no fueron menores:

Confieso que no dormía tranquilo pensando que podían robármelos, pero me serenaba pensando que nadie sabía que estaban en mi poder. Cuando semanas después regresó Esteve Botey, le devolví el tesoro que me había confiado y que tanto me sobresaltaba. (Loy, *ibídem*).

Con la devolución del tesoro a su amigo, Loy descansó de la pesada carga, que Esteve Botey todavía tendría que transportar, atravesando la frontera, lleno sin duda de nuevos temores.

Afortunadamente, la audacia y honradez de estos grabadores ha redundado en beneficio de nuestro patrimonio, posibilitando que actualmente las series grabadas de Goya se encuentren reunidas en la Calcografía Nacional.

**III. EL GRABADO IMPORTADO POR CUBA.
LO ESPAÑOL**

III.1. El grabado en Cuba a principios del siglo XX. Antecedentes.

El siglo XX comienza en Cuba con sintomáticas carencias en las artes plásticas. Los acontecimientos políticos del país naciente acaparan toda la atención. Significaron un cambio en lo social, pero en lo artístico nada cambió. No se celebraban exposiciones y la pintura siguió consagrada al encargo oficial o de la clase adinerada “bien a través de retratos halagüenos, bien a través de la representación idealizada del paisaje rural del país”.¹ Siguió funcionando la veterana Academia San Alejandro pero “todos los quehaceres continuaron encerrados entre los cánones más rígidos y conservadores”.²

En la Academia San Alejandro, fundada en La Habana en 1818, ni se enseñaba ni se practicaba grabado. Hubo un intento de creación de un aula de litografía en 1847 que se quedó en los primeros pasos. A principios del siglo XX no había en Cuba calcografía. La litografía, en pleno auge en el siglo anterior, subsiste en trabajos comerciales, etiquetas, decoraciones de embalajes, etc., principalmente derivadas de la industria del tabaco. En la etapa colonial Cuba era un lugar de tránsito; en todas las publicaciones cubanas sobre grabado hay referencias a grabadores de la época colonial, pero prácticamente todos son extranjeros y litógrafos. El grabado calcográfico apenas existió antes del siglo XX y, cuando se menciona, es practicado por extranjeros poco conocidos como artistas, que dibujan en Cuba, pero graban y estampan en otros países, generalmente europeos:

¹ Adelaida de Juan, *Pintura y Grabado Coloniales Cubanos*, La Habana, 1974, 2ª edición corregida, 1985, Editorial Pueblo y educación, p. 39.

² Juan Sánchez, *El grabado en Cuba*, La Habana, 1955, p. 73.

Sabido es que estos artistas e impresores extranjeros, en la misma medida que no representan nada para el arte de sus respectivos pueblos, lo representan todo para el nuestro.³

La calcografía en Cuba se inicia en el siglo XVIII; hay dos grabadores cubanos considerados pioneros de la calcografía en ese siglo: Francisco Javier Báez y Manuel Antonio Parra. Ambos emplean el aguafuerte, pero no se sabe donde estamparon sus planchas. En los comienzos del siglo XX no había ningún tórculo en Cuba, o al menos no se ha encontrado hasta la fecha.

El panorama es descrito de forma parecida por los diversos autores que han escrito sobre el tema. Hay gran escasez de calcografía y la litografía es la técnica dominante. Según Jorge Rigol:

Durante el siglo XIX el grabado llega en Cuba al punto más alto de su evolución y decae después hasta su desaparición casi total. En la curva de su desarrollo puede señalarse algunos puntos significativos: sus figuras mayores son extranjeros, residentes o de pasada; el medio prevaeciente es la litografía; es una manifestación artística estrechamente ligada a libros, revistas y periódicos.⁴

La xilografía, que a partir de 1950 será una manifestación importante en Cuba, tampoco tuvo gran relevancia en fechas anteriores. Francisco Javier Báez la empleó en sus trabajos de carácter utilitario. También se empleó en ilustraciones de revistas, pero fue desplazada por la litografía. Después las técnicas fotomecánicas desplazan a su vez a la litografía.

José Veigas distinguió certeramente la situación que atravesaron las diferentes técnicas de grabado en Cuba, así como la escasez de calcografía:

Cuando en Cuba se dice grabado se piensa de inmediato en la litografía o en la xilografía pero, casi nunca, en el grabado en metal (...) Por lo que narran -o mejor, por lo que no narran- la mayoría de las historias del arte, pudiéramos inferir que el grabado en metal no ha tenido participación en el desarrollo del arte.⁵

³ Jorge R. Bermúdez, *De Gutenberg a Landaluze*, La Habana, 1990, Editorial Letras Cubanas, p. 234.

⁴ Jorge Rigol, *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba (De los orígenes a 1927)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 142. Cuando Rigol llega en su libro al siglo XX sus apuntes giran hacia la pintura, no apareciendo la más mínima referencia al grabado.

⁵ José Veigas, "Los nuevos calcógrafos", *Revolución y Cultura*, La Habana, diciembre, 1981, p. 41.

Tuvieron que pasar casi tres décadas del siglo XX hasta que en Cuba se volviera a practicar la calcografía. La fundación de la cátedra de Grabado en la Escuela San Alejandro en 1928 por iniciativa del español Mariano Miguel, será la primera manifestación en este sentido. De nuevo un extranjero (aunque Mariano Miguel obtuvo ese mismo año la nacionalidad cubana) impulsará la historia del grabado en Cuba; sus aguafuertes de vistas urbanas o paisajes españoles están en la base de los primeros grabados calcográficos hechos en Cuba en el siglo XX. Lo mismo podemos decir de los grabados españoles de Ramón Loy; Mariano Miguel grabará en Cuba los mismos temas, sólo cambia lo geográfico: los paisajes, la arquitectura y los personajes son cubanos; a pesar de sus esfuerzos por la difusión del aguafuerte en Cuba esta técnica tuvo pocos seguidores, siendo escasa la producción de calcografía en el siglo XX. Habrá que esperar hasta bien entrada la segunda mitad del siglo para encontrar artistas interesados en esta técnica.

III.1.1. La calcografía, una técnica ausente

La ausencia de calcografía en los comienzos del siglo XX en Cuba nos remite a sus antecedentes, escasos y prácticamente desconocidos. En las publicaciones sobre arte se ha ido construyendo una historia del grabado calcográfico en Cuba basada en la importación de estampas. El origen del grabado calcográfico en Cuba es de fechas tardías. Las primeras imágenes grabadas de la isla de Cuba datan de los siglos XVI y XVII. Fueron realizadas en sus países por grabadores holandeses, franceses o ingleses para ilustrar combates navales. No hay paisaje real de la isla en estos grabados, sólo atisbos de bahías inventadas que enmarcan los navíos. Las primeras imágenes verídicas datan de la toma de La Habana por los ingleses en 1762: se trata de los dibujos de

Dominique Serres y Elías Dunford, grabados también en Europa por otras manos totalmente ajenas a la isla.⁶

Es en el siglo XVIII cuando tiene lugar el origen del grabado en Cuba. En sus principios llegó la primera imprenta a La Habana con el flamenco Juan Carlos Habre y el grabado comenzó a desarrollarse de manera artesanal para adornar la tipografía con orlas, viñetas, etc. El primer grabador cubano de quien tenemos noticia es Francisco Javier Báez (1746-1828), que grabó trabajos artesanales (xilografías y aguafuertes) tales como sellos oficiales, marquillas de cigarros, escudos nobiliarios, y algún dibujo realizado por otro dibujante más hábil que él. Fue el grabador más importante de su siglo y los principios del XIX, hasta la introducción de la litografía en 1822. En el mismo sentido utilitario laboraron otros artesanos grabadores por esa época. Rigol menciona media docena, pero a excepción de Manuel Antonio Parra, del resto no se conocen apenas grabados. Del desconocimiento de esa etapa inicial del grabado en Cuba el mismo Rigol advierte: “Es insoslayable la investigación exhaustiva de todo ese siglo XVIII que tan mal conocemos”.⁷

Manuel Antonio Parra (1768-?), el segundo grabador conocido en Cuba, ilustró la obra de su padre, el naturalista portugués Antonio Parra, *Descripción de diferentes piezas de Historia Natural, las más del ramo marítimo, representadas en setenta y cinco láminas* (1787). La segunda edición hecha ese mismo año se llamó *Peces y crustáceos de la Isla de Cuba*. Las setenta y cinco láminas grabadas por Parra eran aguafuertes, quien además grabó veintinueve viñetas. No se conoce ningún grabado más de Parra. En el prólogo de este libro Antonio Parra afirma: “Lamentábame de la escasez de grabadores, cuando mi hijo se ofreció a grabarlos”.⁸ No se sabe quien enseñó a grabar a Francisco Javier Báez y a Manuel Antonio Parra ni tampoco donde estamparon sus grabados.

⁶ Los doce dibujos de Dominique Serres (1722-1793) fueron grabados en cobre y estampados en Londres en 1763 por F. Mazon y Peter Canot. Los seis dibujos de Elías Dunford fueron grabados al aguafuerte por distintos grabadores y publicados por Thomas Jefferys entre agosto de 1764 y marzo de 1765 bajo el título de *Six views of the city, harbour and country of the Havana. From the originals drawn by the Engineer Dunford, aid de camp to the Earl of Albemarle* (Adelaida de Juan, op. cit., p. 9).

⁷ Jorge Rigol, op. cit., p. 135. Insistimos en que el desconocimiento de la calcografía en Cuba es un mal extensible a su escasa historia, incluido el siglo XX, al que el propio Rigol no dedica ningún espacio en su libro.

⁸ El propio Rigol, así como otros estudiosos del tema, refuerzan la tesis de la escasez de grabadores citando estas palabras del prólogo del libro de Antonio Parra. (Jorge Rigol, op. cit., p. 139).

Bien entrado el siglo XIX, encontramos otro extranjero relacionado con la calcografía y la litografía: el francés Hipólito Garneray, (1787-1858) que estuvo en Cuba entre 1823 y 1824. Editó en París, sobre apuntes tomados en La Habana, una serie de aguatinas y litografías. Son de sabor costumbrista y en los diseños aparecen vistas de calles y plazas de La Habana, así como tipos populares. Con Garneray, ahora en el siglo XIX, volvemos a encontrarnos con un extranjero que edita en Europa sus grabados. Ya por estas fechas la litografía desplazaba a la escasa calcografía, que no se volverá a producir en Cuba hasta bien entrado el siglo XX.

Con estos antecedentes cobra fuerza la hipótesis de la ausencia de tórculos en Cuba. Si es que alguna vez los hubo, debieron volver por donde vinieron. Así llegamos al siglo XX con el consabido vacío calcográfico. Las primeras estampas calcográficas del siglo XX que se ven en Cuba están hechas en Europa en la segunda década de este siglo por los poquísimos estudiantes cubanos que practicaron esta técnica, pero habrá que esperar a su regreso para verlas expuestas, mezcladas entre cuadros y dibujos, en La Habana.

III.1.2. La polifacética industria litográfica

La técnica litográfica fue introducida en Cuba por el francés Lessieur en 1822. El primer taller litográfico de La Habana se estableció como negocio particular por este pintor ante la demanda de piezas musicales importadas de Europa o Norteamérica, que eran reproducidas por medio de la litografía.⁹ Este taller recibió los nombres de Imprenta Litográfica de Música de Santiago Lessieur e Imprenta Litográfica de La Habana, indistintamente. Su producción se orientó como negocio, sin tener nunca carácter artístico a pesar de que Lessieur ejerció como profesor en la Academia San Alejandro.

⁹ Recordemos que el primer Establecimiento Litográfico fue creado en España en marzo de 1819 bajo la dirección de Cardano. Goya trabajó en este taller entre 1819 y 1822, fecha en la que Cardano abandonó Madrid. El primer trabajo que se estampó en este establecimiento dependiente del Depósito Hidrográfico fue, en 1819, asimismo un papel de música.

Durante la dirección de la Academia por Santiago Leclerc, su compatriota Lessieur se mantuvo al margen de los primeros esfuerzos para crear el aula de litografía en 1847, (v. Bermúdez, op. cit., p. 224) por iniciativa del cubano Francisco Cuyás, (1805-1887) que antes había practicado grabado en madera y metal y debutó en 1846 en la técnica litográfica con el retrato del intendente Alejandro Ramírez. Esa primera iniciativa de crear un aula de litografía no tuvo una continuidad, fue efímera y tuvo una influencia de carácter más práctico que artístico, relacionada con la demanda de la industria tabaquera en auge (obsérvese que no se intentó crear un aula de grabado calcográfico ni de xilografía). Desde 1840 dicha industria se valía de la litografía para diferenciar las diferentes marcas de cigarrillos. Lessieur abandonó su taller en 1829 debido a la poca rentabilidad que obtuvo con sus trabajos. Le sucedió otro pintor francés, Louis Caire, quien en 1927 fundó la Imprenta Litográfica Habanera. Tampoco Caire pudo mantener este taller con sus ilustraciones para artículos de diversa índole. A finales de 1830, tras su partida de La Habana, quedó la ciudad sin taller litográfico durante casi una década.

Por esas fechas, el dominicano Juan de Mata Tejada (1786-1835) iniciaba en Santiago de Cuba sus ensayos litográficos, de carácter personal y artístico. En su propia casa, a mediados de 1834, comenzó a impartir clases gratuitas de litografía, a instancias de la Real Sociedad Patriótica de Santiago. Lamentablemente, con su muerte en mayo de 1835 cesó totalmente esta actividad, conociéndose escasas litografías de Tejada, de temática propia de la pintura sacra dieciochesca.

El inglés Sawkins (1806-1879), que residió en Cuba hasta 1847, es otro autor digno de mención que trabajó en la primera mitad del siglo XIX. De él se conocen algunas acuarelas y litografías.

A finales de 1838 se reanuda la abandonada actividad litográfica con la inauguración de la Imprenta Litográfica de la Real Sociedad Patriótica de La Habana, cuya imprenta estaba en manos de franceses. La Real Sociedad estaba regentada por la burguesía criolla. Las prensas fueron aportadas por los franceses Francisco Miguel Cosnier y Alejandro Moreau de Jonnes, llegados a La Habana en 1837. En este taller colaboró Federico Mialhe (1810-1881), quien en pocos años se convertiría en el ilustrador y litógrafo más importante de la primera mitad del siglo XIX en Cuba. El álbum de la *Isla de Cuba Pintoresca*, litografiado por Mialhe, llevaba ilustraciones de

Moreau y Mialhe. Se publicó por entregas entre 1839 y 1842. Mialhe, de trazo firme y dominador de la perspectiva, importó en 1841 una máquina de dibujar vistas. Influyó en los litógrafos posteriores. El título *Cuba Pintoresca* se repitió muchas veces en aquella época, pues se ponía a los cuadernos o libros con datos o láminas acerca de monumentos o ciudades cubanas. El citado álbum de Mialhe está en la base del error mantenido en la historia del arte en Cuba que ha catalogado como litógrafo a un tal "Ros. Weiss", que grabó varias láminas que se insertaron en el libro de José María de Andueza titulado también *Isla de Cuba Pintoresca*, impreso en Madrid en 1841. El tal litógrafo [sic] no es sino la hija de Goya, Rosario Weiss, que hizo algunas copias del álbum de Mialhe. Juan Sánchez nos advierte del error:

Las láminas, firmadas por Ros. Weiss en 1841 son copias bastante fieles de otras láminas originales de Federico Mialhe grabadas en 1838 y aparecidas en la revista EL PLANTEL y en el cuaderno de Mialhe.¹⁰

En febrero de 1839 los hermanos madrileños Fernando y Francisco de la Costa abrían otro taller con el nombre de Litografía Española, más tarde Litografía del Gobierno. Fernando de la Costa trabajó antes en España para el Real Establecimiento Litográfico de Madrid. Por encargo de José de Madrazo, director del Establecimiento, trabajó entre 1827 y 1829 en la reproducción de las pinturas del Real Museo para la "Colección Litográfica". Su trabajo fue calificado de nefasto por Agustín Alcalá en 1829, quien insinuó que Fernando de la Costa estaba bajo la protección de José de Madrazo.¹¹ Fernando de la Costa nace en Madrid en 1804 y llega a Cuba en 1838. Los primeros trabajos de la Litografía del Gobierno y Capitanía General fueron las ilustraciones para la publicación semanal *El Plantel*. Después, en este taller se publicó entre 1841 y 1842 el *Paseo pintoresco por la isla de Cuba* con litografías de los españoles Fernando de la Costa y Laureano Cuevas. Los retratos de los capitanes generales también se hicieron en estos talleres.

¹⁰ Juan Sánchez, *El grabado en Cuba*, La Habana, 1955, p. 44. En el célebre libro de Guy Pérez Cisneros *Características de la evolución de la pintura en Cuba*, se siguió manteniendo el error posteriormente a la publicación del libro de Juan Sánchez. V. Guy Pérez Cisneros, *Características de la evolución de la pintura en Cuba*, La Habana, 1959, p. 62. En la reedición de este libro en el año 2000, La Habana, Editorial Pueblo y Educación ya aparece corregido, v. p. 38.

¹¹ V. Jesusa Vega, *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990 p. 312. En efecto, las litografías de Costa no alcanzan un buen nivel. Esto se aprecia perfectamente por formar parte de series en las que colaboran otros grabadores más hábiles que él. Adelaida de Juan califica los grabados de Costa de su *Paseo pintoresco por la isla de Cuba* de "estereotipados y rígidos" (Adelaida de Juan, op. cit., p. 29).

Lógicamente, entre los talleres de la Real Sociedad Patriótica y La Litografía Española surgió la rivalidad, agudizada además por el antagonismo creciente entre criollos y peninsulares. La calidad de los trabajos era superior en el primer taller, el de la Real Sociedad, mejor equipado técnicamente y con personal más cualificado.

La imprenta de la Sociedad Patriótica desapareció en 1846. El francés Luis Marquier se hará cargo a partir de esa fecha de los trabajos de esa imprenta. En 1856 se hará cargo de este taller Santiago Martín.

Los hermanos de la Costa vendieron su taller en 1851 a Ricardo Caballero, que en 1852 ilustró un *Manual de la Isla de Cuba*.

En la segunda mitad del XIX los talleres de litografía se multiplican y las publicaciones periódicas ilustradas también (*El Correo Habanero, La Charanga, El Moro Muza, El Fígaro, Don Junípero, Juan Palomo, etc.*). En esta época trabajarán Juan Jorge Peolí, L. Acosta y E. Cuvillier, así como el salvadoreño Francisco Cisneros, (1823-1878) que estudió en Madrid y París. Buen retratista, litografió la *Galería de retratos de poetas cubanos*, así como otros personajes célebres; llegó a La Habana en 1856 y fue director de la Academia de San Alejandro en 1859. No obstante, de entre todos los litógrafos destacarán el francés Eduardo Laplante y el polifacético artista español Víctor Patricio de Landaluze.

Eduardo Laplante (1818-?) ilustró y litografió el libro de J. G. Cantero *Los ingenios*, que será el canto de cisne del paisajismo gráfico hecho en Cuba en el siglo XIX; la primera parte de este libro salió del taller de Luis Marquier y la última etapa de impresión de este libro se hizo en 1857, por su sucesor Santiago Martín. También Laplante en 1856 hizo, en unión del dibujante español Leonardo Barañano, un álbum titulado *Isla de Cuba Pintoresca*, sobre las villas más importantes de la isla. Este álbum, de gran formato, tenía la pretensión de convertir la estampa en cuadro, según la costumbre que se extendió en esa época; las estampas son de diferentes tamaños, todas cercanas a los 70 cm de ancho. Laplante no tuvo en sus contemporáneos la influencia que ejerció Mialhe durante la primera mitad de este siglo.

En el taller santiaguero de Emilio Lamy y Carlos Arregui se hizo una serie de paisajes titulada *Departamento Oriental de la Isla de Cuba* (1863). Desde entonces el grabado cedió el paso a la pintura en la representación del paisaje, que a la sazón, se inició como género en Cuba. En esta segunda mitad del XIX se ocuparán de ello

pintores como Valentín Sanz Carta, Esteban Chartrand, Collazo, Armando Menocal, Tejada, etc.

Víctor Patricio de Landaluze (Bilbao, 1828-La Habana, 1889) será el mejor artista costumbrista y el más prolífico de la segunda mitad del XIX; en Madrid estudió dibujo con José de Madrazo y prosiguió sus estudios en París; llegó a Cuba hacia 1850. Produjo una gran cantidad de obra gráfica, de tipo costumbrista, dispersa en periódicos y revistas.¹² Establecido en Cuba en una época de lucha independentista, puso su arte al servicio de la metrópoli:

La obra de Landaluze permanece adversa a esta lucha, y a través de sus caricaturas, crueles sátiras a favor de la política de la metrópoli, se manifiesta abiertamente su posición política.¹³

Pero por su obra se le puede considerar como el artista de la época colonial que mejor representó en pinturas y dibujos los tipos y las costumbres de la Isla. Landaluze publicó en este sentido dos colecciones de grabados muy interesantes: *Los cubanos pintados por sí mismos*, editada en 1852, con las xilografías del cubano José Robles, realizadas sobre dibujos de Landaluze y *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, colección de estampas literarias y gráficas, editada en 1881 por Miguel de Villa. Colaboraron con los textos algunos escritores costumbristas. Landaluze hizo las ilustraciones, que fueron reproducidas en fototipias por Alfredo Taveira. Los protagonistas de las escenas cotidianas representadas son esclavos negros, galleros, mulatas, caleseros, tabaqueros, etc.

La litografía volvió a orientarse hacia lo utilitario espoleada por la demanda de la industria del tabaco, que se expandía con su exportación; los fabricantes necesitaron legitimarlo con etiquetas, modernizar sus envases y embellecer su presentación. La fábrica de tabacos La Honradez, fundada en 1853, introdujo la primera máquina de cromolitografía en 1861. En 1881 el portugués Alfredo Pereira Taveira (Lamego, Portugal, 1844-La Habana, 1913) introdujo la fotolitografía, y en 1883 publicó en el periódico *El Museo* el primer fotograbado realizado en Cuba. Por esas fechas surgió la

¹² Siempre ligado al mundo periodístico, en 1857 colaboró con el escritor Martínez Villergas en la fundación del primer periódico cubano de caricaturas, *La Charanga*, donde aparecieron litografiadas las caricaturas de Landaluze. También colaboró con Martínez Villergas en el *Moro Muza y Don circunstancias*. El propio Landaluze dirigió *Don Junípero* e ilustró las caricaturas de *Juan Palomo*.

¹³ Adelaida de Juan, op. cit., p. 13.

llamada “Habilitación”, conjunto de etiquetas policromadas de diversas formas y tamaños; entre estas etiquetas destaca “La vista”, situada debajo de la tapa de las cajas, generalmente muy elaborada con dibujos, dorados, relieves y barnices.

La industria tabacalera a través de las cajetillas publicó series de dibujos de diversa temática (animales, instrumentos musicales, uniformes, reyes, toreros, mapas, etc.). Pero el mayor interés artístico de esta industria fue que propició un costumbrismo popular de carácter cómico. Los dibujos de este tipo que se publicaban en la prensa periódica tuvieron su prolongación en las cajetillas. Las series dedicadas a la mulata son ilustrativas. Hay tres series distintas sobre este tema: “Vida y muerte de la mulata”, publicada en *La Charanga* en quince escenas, “Vida de la mulata”, de la fábrica La Honradez, en ocho escenas e “Historia de la mulata”, de la marca Para Usted, en diez escenas.

En los primeros años del siglo XX la litografía subsistió gracias a estas tareas de tipo funcional propias de la industria del tabaco. En estos años se aprecia cierto renacer de esta técnica, pues surgen en toda la isla nuevos talleres litográficos. Con la fusión de varios de ellos se fundó en 1906 la Compañía Litográfica de La Habana, que se convertirá en el principal taller de este tipo. Los dibujantes proliferan. En esta nueva etapa destaca el auge del dibujo publicitario. De nuevo las numerosas publicaciones de la prensa periódica son las difusoras de la obra gráfica. Entre ellas citamos a *Bohemia*, *El Fígaro*, *Social*, *Información*, *Diario de la Marina*, etc.

El surgimiento del cartelismo, asociado igualmente al dibujo comercial se inscriben en el estilo modernista, según Jorge Mañach: “Por la vía del arabesco decorativo y de la economía lineal”.¹⁴

Excepto Rafael Blanco, los dibujantes adoptan este estilo decorativo modernista. No se habla ahora de grabadores, sino de dibujantes, aunque éstos se acerquen a la litografía para reproducir sus dibujos. De entre los numerosos dibujantes sobresalen cuatro que mantuvieron todo el control de la propaganda comercial en Cuba: dos cubanos, Conrado W. Massaguer y Enrique García Cabrera, y dos españoles, Jaime Valls, y Rafael Lillo. El cubano Conrado W. Massaguer (Matanzas, 1889-La Habana, 1965) fue el fundador e ilustrador de la revista *Social*. Enrique García Cabrera (La

¹⁴ Jorge Mañach, La pintura y la escultura en Cuba desde 1902”, *Social*, La Habana, enero de 1928, p. 32.

Habana, 1893-1949) fue decorador, ilustrador y redactor artístico de numerosas revistas, así como director artístico de las firmas comerciales El Encanto y Fin de Siglo. Fundó la cátedra de Arte Decorativo en la Escuela San Alejandro. El español Rafael Lillo (Alicante, 1891-?) fue el director artístico de la citada Compañía Litográfica. Diseñó el logotipo de *Minerva* para la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba y fue representante de ésta ante su homóloga española.¹⁵ El español Jaime Valls (Tarragona, 1883-La Habana, 1955) fue autor de numerosos anuncios comerciales de diversas compañías productoras. Trabajó para la firma Fin de Siglo. En 1927 la *Revista de Avance* publicó dibujos suyos de La Habana y Madrid. Esta revista publicó dibujos de los principales artistas de la época, entre ellos algunos de Ramón Loy (v. lám. 113).

Hubo otros tres españoles de quienes se publicaron dibujos en la prensa: Mariano Miguel, Sánchez Felipe y Sanchis Yago. Este último y Mariano Miguel ya habían publicado dibujos en España en *La Esfera*, *Blanco y Negro*, etc. Sánchez Felipe y Mariano Miguel también practicarán el aguafuerte, sobre todo Mariano Miguel, que será el introductor y difusor de esta técnica en Cuba a través de la cátedra de Grabado de la Escuela San Alejandro de La Habana.

Como hemos visto, el desarrollo de la litografía fue muy superior a las otras técnicas de reproducción. La introducción en Cuba del equipo necesario y personal cualificado, así como la facilidad de producción de imágenes por este método, hizo proliferar los talleres y permitió desarrollar una industria polivalente de todo tipo de impresos. La litografía se consagró en el siglo XIX como la técnica más poderosa, empleada prioritariamente con un sentido utilitario. A nivel artístico la temática fue variada: retratos, paisajes, vistas urbanas o tipos y escenas populares de sabor costumbrista. Finalmente, ya en el siglo XX, la publicidad introduce en los talleres litográficos cubanos el dibujo decorativo; la elegante línea curva modernista se hará presente en todo tipo de dibujos comerciales materializados en carteles o páginas y anuncios publicitarios en la prensa periódica. Por lo tanto, la litografía acaparó prácticamente toda la producción gráfica del siglo XIX, reduciendo al mínimo la xilografía y desterrando del suelo cubano a la precaria calcografía.

¹⁵ La Asociación de Pintores y Escultores de Cuba se creó en La Habana en 1916 inspirada en la homónima española. Después pasó a denominarse Círculo de Bellas Artes de La Habana. Ramón Loy perteneció a esta Asociación, según la relación de socios que figura en la *Memoria 1916-1927*, p. 111.

III.2. La cátedra de Grabado de la Escuela de Bellas Artes San Alejandro

La creación de esta cátedra en 1928 no tuvo una incidencia relevante en el arte de esas fechas, ya que en Cuba a partir de 1927 el movimiento de vanguardia será el que marque las directrices y acapare toda la atención, especialmente centrada en la pintura. No obstante, este acontecimiento tendrá para nosotros un gran interés histórico, pues desde esa fecha la calcografía se practicará en Cuba asiduamente y con un carácter puramente artístico, al margen de lo utilitario.¹⁶

El primer tórculo del que se tiene noticia llegó a Cuba en 1927 importado por el español Mariano Miguel,¹⁷ a cuyas instancias se creó la cátedra de Grabado de la

¹⁶ La práctica de la calcografía en Cuba se lleva a cabo a partir de 1928 pero ha sido una técnica marginada al ámbito académico. El movimiento de grabadores cubanos que se desarrolló en los años cincuenta centró su interés en la xilografía y solo en fechas muy recientes los grabadores han recuperado la técnica calcográfica. Según José Veigas: “Este suceso de escasa repercusión artística, en aquel momento, reviste, sin embargo, un singular interés histórico”. (José Veigas, “Los nuevos calcógrafos”, revista *Revolución y Cultura*, La Habana, diciembre, 1981, p. 42).

¹⁷ Mariano Miguel (Madrid, 1884-La Habana, 1954) estudió en Madrid en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y también en los estudios de Mariano Benlliure (escultura) y Cecilio Pla (pintura), siendo uno de sus alumnos predilectos, mencionado en su *Cartilla de arte pictórico*. Llegó a sustituirle como profesor en su estudio, y colaboró con él en la decoración del gran salón del Casino de Madrid. Es autor de la decoración del techo del Centro Asturiano de La Habana y de otras decoraciones murales en el Palacio Presidencial de La Habana. En la *Exposición Nacional* de Madrid de 1904 recibió una mención honorífica con su cuadro *Los abyectos*. Viajó a Cuba ese mismo año, pues su padre era director de la orquesta de Guanabacoa. Desde entonces sus viajes entre ambos países serán frecuentes. Regresó a España en 1908 y aquí colaboró en periódicos ilustrados como *La Ilustración española*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Madrid Cómic* y otros. En 1910 regresa a La Habana e ingresa en el *Diario de la Marina* como redactor, siendo nombrado poco después director artístico. Estará ligado a este periódico durante toda su vida pues se casó con Dulce María Rivero, hermana de Pepín Rivero, propietario y director del *Diario*. Colaboró con dibujos y artículos sobre arte en periódicos y revistas como *La Discusión*, *El Fígaro*, *Bohemia*, etc. En 1913 fundó el semanario *Actualidades*. En 1916 fue uno de los iniciadores de la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba y en 1919 ingresó como profesor auxiliar de la cátedra de Paisaje en la Escuela San Alejandro. En 1921 fue designado jurado por los expositores del concurso de aguafuertes del Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde acudió como expositor. Fue por estas fechas cuando debutó como grabador, dedicándole en 1923 la Revista madrileña *Bellas Artes* dos artículos, uno como grabador en la sección “aguafortistas españoles”, y otro como pintor. En 1922 participó en Madrid en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* y en el *Salón de Otoño* con pinturas. En 1924 fue nombrado socio de honor de la Asociación Española de Pintores y Escultores por su participación en el *Salón de Otoño*. En 1926 obtiene por concurso la titularidad de la cátedra de Dibujo y modelado elemental en la Escuela San Alejandro, donde creará la cátedra de Grabado en 1928, adoptando ese año la ciudadanía cubana. Será el primer aguafortista que labore en Cuba en este sentido, inspirándose en temas y paisajes cubanos y exponiendo sus aguafuertes en La Habana en el Lyceum y en el Salón Azul de El Encanto. Obtuvo medalla de plata en la *Exposición Internacional de Filadelfia* de 1928 y medalla de oro en la *Exposición Iberoamericana de Sevilla* de 1929. Ha expuesto obras suyas en Madrid, La Coruña, Vigo, Nueva York, Cincinnati, La Habana y México. Participó en el *Primer Salón de Artistas Grabadores Cubanos* de La Habana, 1938. En 1923 fue nombrado Hijo Predilecto de las ciudades de La Coruña y Vigo y Académico de la Real Academia Gallega. En 1948 fue nombrado miembro de número de la

Escuela de Bellas Artes San Alejandro en 1928 (v. lám. 19).¹⁸ En la junta extraordinaria de profesores del día 8 de junio de 1928 se decide pedir al secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes la creación de la cátedra de Grabado; dicho secretario, el general José B. Alemán, creó esta cátedra de Grabado, designando a Mariano Miguel como profesor, quien ejerció este cargo hasta su muerte, en octubre de 1954.¹⁹

Desde poco después de su creación se impartió regularmente esta asignatura en San Alejandro, si bien con dificultades y grandes carencias de material. El cobre era difícil de conseguir, por lo que se grabó en zinc, sobre planchas procedentes de la industria periodística. La enseñanza en esta cátedra no se inició inmediatamente, pues ni había tórculo ni profesor. Realmente fue a partir de 1929 cuando comenzó a impartirse con regularidad, asistida inicialmente por los profesores Mariano Miguel y Andrés Nogueira.²⁰

Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana. Con la salud muy resentida dimitió de su cargo de director de San Alejandro en 1949 y aunque ya no practicaba grabado (ese año el tórculo pasó a ser propiedad de la Escuela San Alejandro) fue nombrado presidente honorario de la Asociación de Grabadores de Cuba, constituida en febrero de 1950. Falleció en La Habana en octubre de 1954.

¹⁸ La noticia de la llegada del primer tórculo o prensa calcográfica a Cuba nos la dio Ramón Loy, según él "Importada por Mariano Miguel, de Alemania." (Ramón Loy, "El aguafuerte en Cuba", *El Mundo*, 12 de diciembre de 1948). En efecto, la prensa es de fabricación alemana, pero según la versión de Armando Posse, Mariano Miguel compró el tórculo en España. (Entrevista con Armando Posse en La Habana día 26 de julio de 2000). No hemos encontrado ninguna referencia escrita sobre este tema, a excepción de la citada de Ramón Loy. Posse asistió a las clases de grabado de Mariano Miguel, y según él existe la posibilidad de que fuera el tórculo de Agustín Lhardy, (Madrid, 1847-1918), a quien Mariano Miguel conoció en Madrid. Mariano Miguel comenzó estudios de escultura con Mariano Benlliure y fue alumno predilecto de Cecilio Plá. Benlliure compartió con Lhardy el estudio de la calle de la Gorguera, hoy Núñez de Arce, donde Lhardy tenía su tórculo (v. José Altabella, *Lhardy. Panorama histórico de un restaurante romántico*, Madrid, 1978, p. 34) En la *Exposición Nacional* de 1904 participaron Lhardy y Mariano Miguel, obteniendo el primero segunda medalla y el segundo mención honorífica. Tras la muerte de Lhardy, Mariano Miguel siguió frecuentando el entorno de Lhardy. El 13 de marzo de 1923 encontramos a Mariano Miguel y García Maroto en el homenaje a Ramón Gómez de la Serna que se ofreció compartido en los restaurantes Lhardy y Oro del Rin. (Altabella, op. cit., p. 253). En ese año Mariano Miguel estaba en Madrid dedicado al grabado (v. Francisco Pompey, "Los aguafortistas españoles: Mariano Miguel", en *Revista de Bellas Artes*, Madrid, febrero, 1923. Efectivamente, el modelo del tórculo de Mariano Miguel, actualmente en el taller de gráfica experimental de La Habana, es el mismo que el de Lhardy. La medida de la platina, 66 x 126 cm, es aparentemente la misma (v. lám. 19). La casa de Lhardy y sus pertenencias fueron vendidas en 1926 (dato proporcionado por Milagros Novo Feito en entrevista en el restaurante Lhardy el 16 de febrero de 2004).

¹⁹ La precaria salud de Mariano Miguel ya le obligó a presentar la renuncia a su cargo de director de San Alejandro en la junta extraordinaria de la Escuela el día 2 de febrero de 1949. En ese año, ejerciendo Ramón Loy de secretario, la Escuela adquirió el tórculo de Mariano Miguel.

²⁰ En el decreto presidencial de fecha 28 de junio son nombrados profesores de Grabado Mariano Miguel y Andrés Nogueira, que tomó posesión del cargo el día 22 de agosto de 1928 como profesor auxiliar interino honorario para la cátedra de Grabado. En dicho decreto se nombra al profesor titular de Dibujo y Modelado Elemental, Sr. Mariano Miguel, para que desempeñe en comisión la cátedra de

El interés que suscitó en la Escuela la nueva técnica quedó reflejado por el encargo oficial que se hizo a Mariano Miguel de grabar un diploma para la expedición de los títulos de la Escuela San Alejandro (v. lám. 20, abajo).²¹

Paradójicamente, si por un lado la importación del tórculo de Mariano Miguel facilitó el surgimiento de la cátedra, por otro, su ubicación dificultó su normal desarrollo, pues este tórculo no pasó a la Escuela hasta el año 1949, después de renunciar a su cargo de director de la Escuela Mariano Miguel. Por lo tanto, la asignatura de Grabado se impartió en la Escuela San Alejandro sin tórculo. En el aula de Grabado se practicó punta seca, aguafuerte y linóleo, pero no se estampó allí. Las estampaciones se hicieron durante años en el estudio de Mariano Miguel, quien convocaba allí a los alumnos cuando ya tenían una buena cantidad de planchas grabadas (observemos que desde que comenzó a impartirse la asignatura hasta 1949 habían pasado veinte años). Este sistema limitó enormemente las posibilidades de tiraje de pruebas y la consiguiente corrección inmediata de los grabados a la vista de sus estampas.²²

El tipo de enseñanza era tradicional, basada directamente en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde estudiaron los profesores que después impartirían esta asignatura en Cuba.²³ Los ejercicios de grabado abarcaban los temas clásicos de figura humana, retratos, naturalezas muertas y principalmente vistas urbanas

Grabado (los dos cursos) con el mismo haber que disfruta en su cargo. En la junta ordinaria de profesores del 21 de septiembre de 1928 se expresó textualmente: “Sobre el horario de clases se mantiene el del año anterior, excepto la asignatura de Grabado, que aun no tiene material y el profesor que iba a desempeñarla se encuentra en el extranjero.” En efecto, Mariano Miguel había viajado a Nueva York, donde realizaba una exposición personal en la Casa de Galicia, con las pinturas realizadas pocos años antes en Galicia (v. la reseña de esta exposición en *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15 septiembre, 1928, y una crítica sobre ella en esa misma *Gaceta* de fecha 15 octubre de 1928).

²¹ El encargo del diploma a Mariano Miguel se hizo en la junta extraordinaria de la Escuela del día 25 de junio de 1928.

²² Armando Posse, que acudía libremente al taller de Grabado, recuerda la ausencia de tórculo, y cómo Mariano Miguel insistía principalmente en las correcciones de tipo dibujístico realizadas sobre bocetos para grabados. Información proporcionada por Armando Posse en la entrevista que tuvimos en La Habana día 26 de julio de 2000.

²³ Juan Sánchez califica como “Los académicos” a Mariano Miguel, Caravia y Loy. Además recalca que los cubanos antes que en San Fernando estudiaron en San Alejandro: “Con excepción de Mariano Miguel, de origen español, Caravia y Loy son un producto típico de formación académica San Alejandrina. Ambos recibieron sus primeras enseñanzas en San Alejandro, a cuyas normas y tradiciones han permanecido fieles.” (Juan Sánchez, *El grabado en Cuba*, La Habana, 1955, p. 74).

o paisajes, que el alumnado tenía que dibujar del natural y posteriormente trasladar a la plancha considerando la inversión especular, para lo cual se empleaba papel vegetal (v. lám. 21 y 22).

Desde 1929 hasta 1954 fue Mariano Miguel el encargado de la cátedra, pero sus largas ausencias, primero por licencias para viajar al extranjero y después por enfermedad, fueron cubiertas por Andrés Nogueira, Ramón Loy y Enrique Caravia. Estos tres profesores cubanos habían aprendido las técnicas de grabado calcográfico en Madrid entre 1914 y 1934. Los tres mantuvieron el mismo tipo de enseñanza académica, que se prolongó hasta la irrupción de Carmelo González en 1958. Las sustituciones de Mariano Miguel hasta su muerte en 1954 se organizaron de la siguiente manera:

Andrés Nogueira sustituyó a Mariano Miguel en los primeros años, entre 1928 y 1933.²⁴ Después Nogueira desapareció de la Escuela, quedando Ramón Loy como el profesor mejor cualificado para ocupar el puesto de Mariano Miguel. En efecto, Loy tuvo a su cargo la cátedra de Grabado durante el curso 1935-1936 mientras Mariano Miguel disfrutaba de una licencia reglamentaria.²⁵ En 1936 ingresó como profesor de la Escuela Enrique Caravia, siendo él quien sustituyó a Mariano Miguel en los cursos 1937-1938 y 1939-1940. En febrero de 1949 Caravia cedió a la Escuela su propio tórculo, que retiró a finales de junio por haberse adquirido ya el de Mariano Miguel.²⁶ Cuando Mariano Miguel obtuvo licencia por enfermedad para el curso 1953-1954 fue de nuevo designado para sustituirle Caravia. Al morir Mariano Miguel en octubre de 1954 quedó vacante la plaza de profesor de Grabado, cubriéndose interinamente durante los años siguientes también por Caravia, quien a su vez fue sustituido por Ramón Loy

²⁴ Nogueira prestó servicios como profesor auxiliar en la cátedra de Grabado desde el 22 de agosto de 1928 hasta el 23 de diciembre de 1933, según certificado de fecha 7 de mayo de 1940 conservado en el archivo de la Escuela San Alejandro. Caravia dirá de Nogueira que fue el primer vanguardista cubano (Juan Sánchez, op. cit. p. 75). En efecto, en la obra gráfica de Nogueira, prácticamente desconocida, encontramos temas imaginativos con seres fantásticos y visos de irónico humor negro que nada tienen en común con los sosegados grabados de sus colegas del aula de Grabado (v. lámina 13). Juan Sánchez cita a Nogueira entre otros grabadores, pero no alude en ningún momento a su obra, dando a entender que ha sido uno de tantos pintores que ha practicado poco y esporádicamente el grabado (Juan Sánchez, op. cit. p. 79).

²⁵ La designación de Loy se hizo oficialmente con fecha 17 de diciembre de 1935 según la resolución de la Secretaría de Educación de esa fecha conservada en el archivo de San Alejandro.

²⁶ Caravia pidió permiso para retirar su tórculo a Mariano Miguel, que por entonces era director de la Escuela, en una carta de fecha 24 de junio de 1949, conservada en su expediente de la Escuela San Alejandro.

durante el curso 1955-56.²⁷ En este curso Loy impartió grabado calcográfico empleando por vez primera en esa asignatura tintas de colores (v. IV.5.).

Tras el curso 1956-57 impartido por Caravia, éste presentó su renuncia a la cátedra de Grabado ya que se presentaba para cubrir la plaza el prestigioso grabador Carmelo González,²⁸ que fue nombrado efectivamente profesor titular de Grabado al año siguiente, es decir, en 1958. Con Carmelo, grabador cubano expresionista, se inicia una nueva etapa en la asignatura de Grabado. Carmelo supo continuar y enriquecer la cátedra creada por Mariano Miguel. Continuó impartiendo calcografía e introdujo la xilografía y la litografía (en agosto de 1958 se adquirió una prensa litográfica). Las nuevas enseñanzas de Carmelo borraron definitivamente aquella tradición académica (rancia y meramente residual ya por estas fechas) importada de España por Mariano Miguel. La breve etapa de Carmelo significó un cambio cualitativo y un avance que abarcó más allá del aula de Grabado. Con Carmelo se revalorizó el arte del grabado cubano, pero tras su abandono de la Escuela San Alejandro en 1962 el aula de Grabado corrió la misma suerte adversa que la propia Escuela.

Las circunstancias históricas propiciaron el desarrollo de un arte de vanguardia al servicio de la Revolución, inspirado para la enseñanza en modelos como la Bauhaus a la vez que se ideaban planes de aniquilación del academicismo en las enseñanzas artísticas. El día 1 de enero de 1959, el mismo día que Batista huyó de La Habana y se proclamó el triunfo de la Revolución, un grupo de estudiantes ocupó la Escuela y nombró como director a Carmelo González, que a los pocos días fue ratificado por el Ministerio de Educación. Los drásticos cambios en la educación promovidos en la

²⁷ Los cursos de Grabado impartidos por Caravia figuran en su expediente de la Escuela San Alejandro, en el certificado de fecha 2 de septiembre de 1957. El nombramiento de Loy tiene fecha de 15 de febrero de 1956, según datos de su expediente del archivo de San Alejandro.

²⁸ Carmelo González (La Habana, 1920-1990) ganó una bolsa de viaje en San Alejandro en el curso 1945-46. Viajó a los Estados Unidos, estudiando en The Arts Students League de Nueva York, donde aprendió grabado. A su regreso a Cuba en 1948 fue profesor titular en la asignatura de Grabado de la Escuela Provincial de Artes Plásticas de Santa Clara. Fue el primer presidente de la Asociación de Grabadores de Cuba e introdujo en Cuba la técnica xilográfica de grabado a contrafibra. En los años cincuenta ya era el grabador cubano que acumulaba mayor número de premios en su especialidad. Cuando se presentó a la oposición de 1957 para cubrir la plaza de Grabado en San Alejandro, los artistas cualificados para esta plaza, siguiendo el ejemplo de Caravia, automáticamente desistieron de competir con Carmelo, excepto la pintora Victoria Nanson, que tenía nula experiencia de grabado, pero fue designada "a dedo" para la cátedra de Grabado. Esto provocó la indignación entre los artistas y grabadores, generándose por esas fechas abundantes artículos de prensa denunciando esta situación, lo que demostró la innegable superioridad de Carmelo González y su derecho preferente a ocupar dicha plaza.

nueva etapa revolucionaria si bien denotaron un avance general para el país, no fue así para la Escuela San Alejandro, que quedó marginada tras su traslado en 1961 desde su sede de Centro Habana al municipio de Marianao.²⁹ Las jubilaciones de profesores fueron masivas, entre ellos Enrique Caravia en 1960. Ramón Loy se mantuvo hasta 1963, si bien presentó la renuncia a su cargo de profesor en 1962. En este año, con la Reforma de la Enseñanza de las Artes, se crean las Escuelas de Instructores de Arte y la Escuela Nacional de Artes, donde es trasladado inmediatamente Carmelo González. En esta última se creará un aula-taller de Grabado en la tardía fecha de 1966.

También en 1962 desapareció de la Escuela el último vestigio de aquella técnica importada: el tórculo de Mariano Miguel, que pasó al Taller Experimental de Gráfica, recién creado ese mismo año. A cambio la Escuela recibió un pequeño tórculo y una prensa litográfica. En esa fecha impartió Grabado Juan Sánchez Sánchez, quien llevó piedras litográficas a San Alejandro, consolidando la enseñanza de la litografía.³⁰

Hemos expuesto la trayectoria de la docencia en la cátedra de Grabado de la Escuela San Alejandro desde su creación en 1928 hasta el inicio de su decadencia en 1962. Este periodo es altamente representativo del tipo de enseñanza académica impartida en la Escuela San Alejandro por esas fechas, con un profesorado mayoritariamente cubano que ha recibido una sólida formación artística durante años en las principales escuelas de Bellas Artes europeas. Este es precisamente el caso de Ramón Loy.³¹ En la cátedra de Grabado, sin embargo, existe una particularidad que la marca significativamente: prácticamente toda la enseñanza gira en torno a su titular, el

²⁹ Véase Rogelio Machado García, “Evolución de los planes de estudios a partir de 1959”, en Carmen García Rodríguez, coord., *Breve historia de la Academia Nacional de Artes Plásticas “San Alejandro”*, La Habana, Academia Nacional San Alejandro, enero, 1996, p. 45 a 47, y también nuestro capítulo IV.5.

³⁰ Véase la foto de Juan Sánchez manipulando el tórculo de la Escuela poco antes de pasar al Taller Experimental de Gráfica (lám. 19, arriba). En 1847 el cubano Francisco Cuyás intentó crear un aula de litografía en la Escuela San Alejandro, (v. Bermúdez, op. cit., p. 224 y también III.1.2.) pero esta iniciativa no llegó a materializarse. Según Juan Sánchez las enseñanzas de Francisco Cuyás no debieron ir más allá de las copias a lápiz de modelos de litografías, ya que no se han encontrado piedras litográficas ni ninguna prensa en la Escuela. Tampoco se ha conservado ninguna litografía realizada en la Escuela por esas fechas. (Entrevista con Juan Sánchez el 9 de enero de 2001).

³¹ Según Esteban Valderrama en los años siguientes a 1925 se observa una gran reforma en la Escuela, con el ingreso de numerosos profesores cubanos procedentes de Europa, que elevan el nivel educativo. V. Esteban Valderrama, “La Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro”, en VV.AA., *El libro de Cuba*, La Habana, 1954, p. 254. Citamos los nombres de estos profesores en IV.5.; Casi todos son de la generación de Loy, y como él desaparecen de la Escuela por jubilación alrededor de 1960, como consecuencia de los cambios introducidos por la Revolución de 1959.

español Mariano Miguel, de ideas estéticas arraigadamente tradicionalistas y siempre en contacto con su país natal, quien difundirá y exaltará con todos sus medios el arte español.³² Mariano Miguel desempeñó su cátedra durante más de veinte años explicando en ella los rudimentos técnicos del grabado, ejerciendo desde allí una peculiar influencia españolizante, inspirada en una tradición idealizada por el propio Miguel, que no prosperó en Cuba, pues su alumnado era evidentemente ajeno a tales referencias culturales.³³ No obstante, con su intención y la temática de los ejercicios de grabado (figuras, paisajes, retratos y vistas urbanas) conectó plenamente con el grabado de tipo tradicional ejecutado en España y al uso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. La cátedra de Grabado fue, hasta avanzados los años cincuenta, la principal institución difusora en Cuba de la técnica del aguafuerte y del grabado tradicional español.

³² Mariano Miguel fue director artístico de varias publicaciones, entre ellas el *Diario de la Marina*, el periódico que defendía los intereses de los españoles en Cuba. Ayudó con su actuación a todo artista español recién llegado a Cuba: “Significa para los españoles en La Habana la seguridad de encontrar una orientación y fáciles medios para poder realizar el buen resultado de la venta en las exposiciones que se celebran.” (Anónimo, “Mariano Miguel”, *Revista de Bellas Artes*, Madrid, octubre, 1922, p. 6). Su discurso de ingreso en la Academia Nacional de Artes y Letras, como miembro de número de la Sección de Pintura llevaba el título: “Don Francisco de Goya y nuestra Academia de San Alejandro”. Fue pronunciado el 30 de mayo de 1949 y publicado en los *Anales* de la Academia. En él, Mariano Miguel argumentó muy desafortunadamente, con simples suposiciones, cómo Goya intervino en la fundación de San Alejandro viajando en 1924 a París con una encomienda del obispo Espada para buscar un pintor capaz de establecer la enseñanza de las Bellas Artes en Cuba [sic]. Este pintor sería J.B. Vermay, que ya había inaugurado la Academia de San Alejandro en 1818. Jorge Rigol hace un análisis de los errores del discurso de Mariano Miguel en *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba. (De los orígenes a 1927)*, La Habana, 1982, Editorial Letras Cubanas, p. 95-97.

³³ Mariano Miguel idealizó el arte español asociándolo a la Escuela San Alejandro. Además de la falacia goyesca de la nota anterior, tuvo la ocurrencia de grabar el autorretrato de Velázquez en el diploma de la Escuela San Alejandro (v. lám. 20, abajo). Ramón Loy menciona el “quijotismo” de Mariano Miguel, “Angustiado por sus ideales de superación en la pintura” y la influencia que ejercieron en él algunos artistas españoles: “Discípulo predilecto de Cecilio Pla fue amigo de Pradilla, Degraín, Moreno Carbonero...” (Ramón Loy, “Mariano Miguel”, *Boletín de la Comisión Cubana de la UNESCO*, La Habana, noviembre de 1954).

III.3. Difusión del grabado tradicional español en Cuba

Antes de la creación de la cátedra de Grabado de San Alejandro hubo cierta, aunque escasa, difusión del grabado tradicional español. A partir de 1923 se empiezan a publicar en la revista *Social* comentarios sobre artistas plásticos contemporáneos españoles, entre ellos algunos de los que practican grabado, tales como Leandro Oroz, Fernando Labrada o Eduardo Navarro. También se habló en *Social* en 1923 de los dibujos y grabados del español Alejandro Sánchez Felipe,³⁴ recién llegado a La Habana, que residió allí y expuso en marzo de 1924 con gran éxito en la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba. Los dibujos a pluma que hizo de calles de La Habana y retratos de personajes famosos se publicaron en varias revistas. Jiménez Lamar dice de su labor de aguafortista: “En el arte de este joven aguafortista de calidades y figuras clásicas vibra como ritmo predominante su nacionalismo, si se quiere, el amor a su patria chica, la corte de España”.³⁵

Los primeros grabados que se exhibieron en La Habana con las características del grabado tradicional español consideramos que fueron los que hizo Ramón Loy en España. Los mostró en sus exposiciones de julio de 1923 y mayo de 1924; no hemos localizado más grabados procedentes de España entre las exposiciones que se hicieron por esos años en la Asociación de Pintores de Cuba;³⁶ tampoco encontramos muestras de grabado en los centros españoles de La Habana.³⁷

La cátedra de Grabado de la Escuela San Alejandro jugó un papel fundamental en sus intentos de difusión en Cuba de los modos de grabar al uso en la España de los

³⁴ En *Social*, La Habana, octubre 1923 además de los comentarios en un noticiario (anónimo) sobre Sánchez Felipe, se reprodujeron dos dibujos que hizo de las cabezas de Espina y Capo y Tomás Campuzano.

³⁵ G. Jiménez Lamar, “Sánchez Felipe y su arte”, *Bohemia*, La Habana, 29 junio 1924.

³⁶ Los pintores que regresaban de Europa solían exponer sus obras en la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba. En 1920, a su regreso de España, expuso allí Andrés Nogueira, compañero de Loy en Madrid, pero carecemos de datos sobre su obra expuesta, no pudiendo afirmar que mostrase grabados hechos en España. Por otra parte, los grabados de Nogueira que conocemos, aun hechos en España son muy personales, no siendo representativos del grabado tradicional español.

³⁷ En los centros españoles (Centro Gallego, Asturiano, Catalán o Castellano) exponían habitualmente pintores españoles, pero la documentación sobre estas exposiciones es muy escasa, a veces inexistente.

años veinte. Pero los esfuerzos de Mariano Miguel por implantar el grabado en Cuba desde su aula no tendrán un resultado favorable, ya que generalmente sus alumnos no se identificaron ni con los temas académicos tradicionales³⁸ ni con la técnica calcográfica, de imposible realización sin el equipo necesario, ni con la figura del citado profesor, pues Mariano Miguel era visto como un fantasma del pasado, propagador de los decadentes valores tradicionales de la antigua metrópoli.³⁹

No obstante, Mariano Miguel y los demás profesores que impartieron estas enseñanzas consiguieron al menos dar a conocer en Cuba la olvidada calcografía. Mariano Miguel en 1927, en una exposición personal de óleos que hizo en los salones del *Diario de la Marina* presentó una buena cantidad de aguafuertes. El año 1929, a instancias de Mariano Miguel, se hizo en la Casa de la Cultura de La Habana la primera exposición colectiva de aguafuertes. Enrique Caravia, tras volver de España en 1935 después de haber grabado con Esteve Botey en 1929 y con Castro Gil en 1934, animará la vida artística habanera promocionando el grabado allí, donde era inusual ver esta manifestación artística. Fruto cumbre de su labor fue la organización del *Primer Salón de Artistas Grabadores Cubanos*, celebrado en enero de 1938 en el Círculo de Bellas Artes de La Habana, donde presentó varios de sus grabados hechos en España y participaron también Mariano Miguel, Ramón Loy, Andrés Nogueira y una buena parte de sus alumnos de San Alejandro. Se exhibieron cerca de cien obras, hechas con diferentes técnicas, algunas de ellas realizadas en España y prácticamente el resto realizadas en el entorno de la Escuela San Alejandro. Este salón dedicado al grabado no tuvo continuidad y los años siguientes fueron pobres en grabado. En los años cuarenta

³⁸ Téngase en cuenta que tras la exposición *Arte Nuevo* de 1927 la vanguardia despertará en interés de las jóvenes generaciones, que por esos años estudiaban en San Alejandro, donde la reciente cátedra de Grabado significó una mejora en la enseñanza solo a nivel técnico, ya que, evidentemente, los conceptos académicos y tradicionales siguieron prevaleciendo.

³⁹ De nuevo encontramos el choque de valores tradición-vanguardia, acentuado por el hecho de que la vanguardia cubana estaba revestida de unos fuertes valores nacionalistas. Mariano Miguel representaba los valores opuestos: era español y enormemente tradicionalista. Se casó con Dulce María Rivero y Alonso, hermana de Pepín Rivero, director del *Diario de la Marina*, periódico con fama de reaccionario que estaba al servicio de la colonia española. Para colmo, Mariano Miguel defendía sus ideas artísticas haciendo gala de su fuerte carácter, definido por Juan Sánchez como “Serio, peleón y quisquilloso”, (Juan Sánchez, *El grabado en Cuba*, La Habana, 1955, p. 80). Ramón Loy, que convivió estrechamente con Mariano Miguel durante muchos años en San Alejandro también observa su peculiar carácter: “Su fuerte temperamento y la forma de producirse posiblemente le restaron amigos, pero los que llegamos a conocerle bien y frecuentamos su trato sabíamos estimar su franqueza y su quijotismo” (Ramón Loy, “Mariano Miguel”, *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*, La Habana, noviembre, 1954).

sólo unos pocos pintores hicieron esporádicamente algunos grabados en Cuba. Nada venía de España pues poco se producía allí. El país estaba destrozado por la guerra y para el grabado español se había cerrado la etapa de lo tradicional.

Algunos años después, Ramón Loy volvería a difundir el grabado español, ya que por las fechas en que fue secretario de la Escuela (1946-1950), se desarrolló como crítico de arte y volvió a entablar contacto con Francisco Esteve Botey, publicando en *El Mundo* en 1947 un extenso artículo sobre él y otro sobre Luis Alegre.⁴⁰ En 1948 publicó la noticia del premio de Roma de Grabado, otorgado a Luis Alegre por la Academia de San Fernando.⁴¹ Loy mantuvo la relación con Esteve Botey en los años siguientes, en los que volvió a mencionarle en otros artículos,⁴² hasta que finalmente publicó en 1956 su artículo póstumo “Recordando a Esteve Botey”.⁴³ El propio Esteve Botey confirma la actividad difusora del arte español que ejerció Loy: “Ocupándose además, como cronista de Arte, en dar a conocer con verdadero entusiasmo la producción española en las páginas de la gran Prensa de la isla de Cuba”.⁴⁴

Después de los intentos fallidos de la cátedra de Grabado para promocionar el grabado y tras el vacío de los años cuarenta, Ramón Loy en 1948 echaba en falta un grupo de grabadores que impulsara el aguafuerte en Cuba:

⁴⁰ Ramón Loy, “Pintores españoles de hoy: Francisco Esteve Botey”, *El Mundo*, La Habana, 10 Agosto 1947 y “Pintores españoles de hoy: Luis Alegre Núñez”, *El Mundo*, La Habana, 26 octubre 1947.

⁴¹ Ramón Loy, “Noticiero Pictórico”, *El Mundo*, La Habana, 7 noviembre 1948.

⁴² La relación con Esteve Botey se estrechó en esos años, más aún siendo ambos secretarios de sus respectivas escuelas de Bellas Artes. Loy dedicó tres artículos a la acuarela en los que cita a Esteve Botey como presidente de la Agrupación Española de Acuarelistas de Madrid y elogia también su actividad de grabador. Esteve mantenía informado a Loy sobre las exposiciones de acuarela en Madrid, en las que participaban también pintores españoles reconocidos como grabadores, tales como Bráñez de Hoyos, Luis Alegre, Andrés Fernández Cuervo, Manuel Lahoz Valle, Rafael Estrany, etc. Esteve, a través de Loy invitaba a los artistas cubanos a participar en estos salones anuales, pero Loy expresó en la prensa la escasez de acuarelistas en Cuba. Los artículos de Loy fueron: “Acuarelistas de España y Portugal”, *El Mundo*, La Habana, 5 septiembre 1948, “Resurgimiento de la acuarela”, *Alerta*, La Habana, 24 octubre 1949 y “Acuarelistas españoles”, *Alerta*, La Habana, 16 mayo 1956. Esteve Botey envió un ejemplar del catálogo del *Primer Salón Nacional de la Acuarela*, con una dedicatoria para la biblioteca de San Alejandro y ofreció en 1948 a Loy, también para la Escuela San Alejandro, su recién publicado libro *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas* (v. lám. 56).

⁴³ Ramón Loy, “Recordando a Esteve Botey”, *Alerta*, La Habana, 23 de mayo 1956.

⁴⁴ Francisco Esteve Botey, *La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid: apuntes para su historia y resumen de su plan de estudios y del reglamento de régimen interior*, Madrid, 1950, p. 21.

“A partir de esa fecha [1928] se imparte regularmente este estudio en dicha Escuela, pero desgraciadamente parece que el temperamento cubano no se acomoda a esta disciplina, pues en los veinte años transcurridos no ha surgido un grupo de grabadores para formar el núcleo capaz de crear escuela en esta modalidad, dándole amplio impulso, como ha sucedido en otras repúblicas latinoamericanas, como México, Argentina, Uruguay, Perú, Chile, etc.”⁴⁵

Al año siguiente se empezaron a agrupar una serie de artistas para hacer xilografías y en 1950 ya funcionaba en La Habana la Asociación de Grabadores de Cuba, aunque el grabado tradicional español no ejerció ninguna influencia sobre la obra de estos nuevos grabadores. Ramón Loy, que había sido profesor de algunos de estos artistas, propagó con un nuevo entusiasmo la labor de esta Asociación, base del grabado cubano moderno. En este marco se celebraron en La Habana en los años cincuenta cuatro importantes muestras donde estuvo presente el grabado español: *La Tauromaquia de Goya*, en octubre de 1952, la *Primera Exposición Internacional de Grabado*, en noviembre de 1952, *Goya y el grabado español de los siglos XVIII al XX*, en junio de 1953, y la *II Bienal Hispanoamericana de Arte*, desde junio a septiembre de 1954. De todas ellas se publicaron en la prensa cubana numerosas críticas de arte. Destacamos las críticas que hizo Ramón Loy,⁴⁶ especialmente las dedicadas a “La Tauromaquia de Goya”, donde confesó su participación en París con Esteve Botey en el rescate de las planchas para devolverlas al Estado español y los numerosos artículos que dedicó en *Alerta* a la Bienal, donde además la sección cubana de grabados obtuvo interesantes premios, siendo el principal la primera medalla internacional conseguida por Carmelo González con su xilografía *Pescadores de Vigo*.

De esta serie de exposiciones, la más representativa del grabado español fue la de 1953, celebrada en el Capitolio bajo el título *Goya y el grabado español de los siglos*

⁴⁵ Ramón Loy, “El aguafuerte en Cuba”, *El Mundo*, La Habana, domingo 12 Diciembre 1948.

⁴⁶ Ramón Loy, “La Tauromaquia de Goya”, *Alerta*, 9 octubre 1952. “Inaugurada la 1ª Exposición Internacional de Grabado”, *Alerta*, 4 noviembre 1952. Para la exposición “Goya y el grabado español de los siglos XVIII al XX” Loy reservó su sección “Exposiciones” del *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO* del mes de julio de 1953. Tras esta exposición dedicó otro artículo a su amigo Esteve: “Esteve Botey”, *Alerta*, 18 agosto 1953. Loy publicó sobre la Bienal bastantes artículos, aparecidos en *Alerta*, y en el *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO* entre junio y septiembre de 1954 (v. Apéndice I). También publicó en el *Catálogo General* “Países americanos en la II Bienal” y perteneció al jurado de calificación (v. lám. 60, arriba).

XVIII al XX, con trescientos grabados de la Calcografía Nacional.⁴⁷ Esta interesante y magna muestra llegó a La Habana en un momento óptimo, de manifiesto interés por el grabado pues por entonces ya se había desarrollado plenamente la Asociación de Grabadores de Cuba,⁴⁸ aunque ya en nada pudo influir el lenguaje tradicional español clásico del aguafuerte a la vitalidad tropical de la madera preciosa del dagame.

III.3.1. Ramón Loy y los pioneros del aguafuerte en Cuba en el siglo XX

No existiendo calcografía en Cuba a principios del siglo XX, los primeros aguafuertes que se exhibieron en La Habana fueron hechos en Europa por unos pocos estudiantes cubanos que aprendieron la técnica en Italia o España. Tras su regreso a Cuba éstos fueron ingresando como profesores en la Escuela San Alejandro, conformando el ambiente académico de la época. Por lo tanto, estos pioneros del aguafuerte se enmarcan claramente en el contexto académico de la Escuela de Bellas Artes de La Habana.⁴⁹

El primer artista que mostró grabados en una exposición personal en La Habana fue Manuel Vega (1892-1954), compañero de estudios de Loy en San Alejandro. En 1912 viajó por sus medios a París y en 1914 regresó a Cuba empujado por la Primera Guerra Mundial. Consiguió una beca del Ayuntamiento de La Habana y viajó ese mismo año a Italia, residiendo allí entre 1914 y 1919, siendo en Roma donde realizó sus primeros aguafuertes. Algunos de ellos, de Antícoli Corrado, están fechados en 1918.

⁴⁷ La muestra, comisariada por Prieto Nespereira (que era presidente de la Asociación de Grabadores Españoles), era una exposición itinerante por América. El texto de presentación del catálogo corrió a cargo de Enrique Lafuente Ferrari. En La Habana originó una serie de conferencias sobre el grabado y Goya, entre las cuales Prieto Nespereira pronunció “Estampación y técnica del grabado” y Enrique Caravia “Grabado calcográfico en Goya”.

⁴⁸ Suárez Solís observó el interés que despertó esta muestra de grabado en un momento de auge del grabado en Cuba: “Ya que el género tiene ahora en La Habana muchos y notables operarios...” Rafael Suárez Solís, “La ortografía pictórica de Goya”, *Diario de la Marina*, La Habana, 14 junio 1953.

⁴⁹ V. Juan Sánchez, “Los académicos”, *El grabado en Cuba*, La Habana, 1955, p. 75 a 77.

En 1919 regresó a Cuba, exponiendo en la Asociación de Pintores y Escultores de La Habana en enero de 1920 pinturas, dibujos y aguafuertes. En 1926 fue nombrado profesor de Dibujo del Natural en la Escuela San Alejandro.

Después de Manuel Vega expuso Ramón Loy en 1923 y 1924. Igual que Vega, entre pinturas y dibujos, mostró sus aguafuertes españoles.⁵⁰ Ramón Loy siempre fue consciente de su condición de pionero en Cuba por ser uno de los primeros artistas cubanos en realizar y exhibir aguafuertes. Afortunadamente su pluma dejó constancia de estos hechos, pues este periodo embrionario del grabado en Cuba en el siglo XX es todavía muy desconocido.⁵¹ Hasta la formación de Ramón Loy y Juan Sánchez como críticos de arte (antes que críticos fueron grabadores) nadie se había atrevido a considerar (y dejar constancia escrita) que los primeros pasos en la calcografía del siglo XX en Cuba pudieran ser dignos de figurar en las páginas de su historia artística. Veigas opinó igual al afirmar que “por lo que no narran” las historias del arte, puede pensarse que el grabado en metal no ha participado en el desarrollo del arte (Veigas, op. cit., p. 41). En este sentido el artículo de Loy “El aguafuerte en Cuba” (v. lám. 67) es también pionero en la historia del arte del grabado cubano del siglo XX. Escrito en 1948, Loy rememora en él cómo se recuperó el aguafuerte, técnica en desuso en Cuba desde el siglo XVIII:

Es, finalizado el primer cuarto del presente siglo que da nuevas señales de vida y no como arte independiente, sino como experiencia de pintores formados en las escuelas de Europa. Manuel Vega en 1919 [sic] y Ramón Loy en 1923, entre otros, en exposiciones de sus obras de pintura, exhiben conjuntamente con sus cuadros, grabados al aguafuerte. Mariano Miguel en 1927, en una exposición de óleos efectuada en los Salones del "Diario de la Marina" presentó un conjunto importante de aguafuertes, y Andrés Nogueira, en exhibiciones personales y colectivas se hizo notar con sus grabados.⁵²

⁵⁰ Ramón Loy expuso en el salón de *Las Galerías* en julio de 1923 y en la Asociación de Pintores y Escultores en mayo de 1924.

⁵¹ En la actualidad el tema no ha sido abordado aún en profundidad en ninguna publicación, ya que los datos que hay son muy escasos. Escasa era la crítica de arte en Cuba hacia 1924, el grabado no se consideraba como un arte y era habitual confundir un aguafuerte con un dibujo a plumilla. Actualmente la mayoría de los grabados de esa etapa están en paradero desconocido. Acerca de este periodo José Veigas pone el dedo en la llaga cuando dice: “Existe un aspecto que valdría la pena investigar, ya que muchos de los becados cubanos en Europa (Italia, España o Francia) realizaron aguafuertes...” (Jose Veigas, “Los nuevos calcógrafos”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, diciembre, 1981, p. 43). Esos “muchos de los becados” o no son tantos, o si hicieron algún aguafuerte en Europa fue solamente a modo de aprendizaje, sin trascendencia artística. Solamente Vega, Loy, Nogueira y Caravia se distinguieron al volver a Cuba por sus prácticas de grabado al aguafuerte hechas en Europa.

⁵² Ramón Loy, “El aguafuerte en Cuba”, *El Mundo*, La Habana, domingo 12 Diciembre 1948. Obsérvese que figura 1919 como fecha de la exposición de Manuel Vega, cuando realmente fue en enero de 1920 según la *Memoria, 1916-1927* de la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba, La Habana,

Al parecer, Ramón Loy fue el segundo artista que exhibió aguafuertes en La Habana, y el primero documentado que mostró aguafuertes hechos en España. Después los expuso el español Sánchez Felipe en marzo de 1924 en la Asociación de Pintores y Escultores. De Andrés Nogueira no hemos encontrado datos que confirmen que expuso aguafuertes en sus exposiciones de 1920 en La Habana, pero sí se publicaron en *Social* en 1921 bocetos para aguafuerte de Nogueira (v. lám. 13).⁵³ El siguiente aguafortista será Mariano Miguel, que en 1927 dio un paso decisivo importando un tórculo y creando al año siguiente la cátedra de Grabado en San Alejandro. En 1935 Enrique Caravia regresó a La Habana desde España y en enero de 1938 organizó el citado *Primer Salón de Artistas Grabadores Cubanos*, exposición que cierra la etapa de los pioneros del aguafuerte en Cuba. Entre los expositores estaban Caravia, Ernesto de Blanck, Carlos Margoto Cabrera, Mirta Cerra, Juan Emilio Hernández Giró, Mariano Miguel, Ramón Loy, Andrés Nogueira, Antonio Rodríguez Morey, Caridad Ramírez, Manuel Roig Lobo, Augusto Oliva Blay, Roldán Capaz y un grupo de alumnos de San Alejandro, con Gloria González, Clara Gil Carballo, Walter Isamat, Fe de Rozas, Georgina Rodón, Matilde Torres y Luis Conde.⁵⁴ Además de aguafuertes se expusieron aguatinas, litografías y xilografías. Algunos de los más veteranos de estos expositores, (que no se han distinguido nunca como grabadores y probablemente fue la única vez que expusieron grabados) también estudiaron en España y aunque carecemos de datos, es probable que en Madrid hicieran algún grabado.⁵⁵

1927, p. 55. Este error figura también en el libro de Esteban Valderrama, *La pintura y la escultura en Cuba, a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, el Palacio Presidencial y el Museo Nacional*, La Habana, 1952, p. 99. Ramón Loy expuso en *Las Galerías* en julio de 1923 y en la Asociación de Pintores y Escultores en mayo de 1924 (v. *Memoria, 1916-1927*, p.59). En el libro de Valderrama figuran las fechas cambiadas: Asoc. de Pintores en 1923 y *Las Galerías* en 1924 (op. cit. p. 142). La única noticia que tenemos de que expusiera grabados en 1923 es esta del artículo "El aguafuerte en Cuba". Sobre la exposición de Loy en 1924 v. Pedro José Cohucelo, "Ramón Loy", en *Apostolado de amor; por la mujer, por la patria, por la raza*, La Habana, Editorial Cuba, 1925, p.408 donde se mencionan sus aguafuertes.

⁵³ *Social*, La Habana, noviembre 1921. El hecho de reproducir bocetos para grabado es significativo pues por entonces no había en Cuba un tórculo donde estampar.

⁵⁴ Anónimo, "Inaugurado en B. Artes el Primer Salón de artistas grabadores cubanos", *El País*, La Habana, 19 enero 1938.

⁵⁵ En España estuvieron becados o por sus propios medios en diferentes épocas, además de Loy, Nogueira, Caravia y Miguel, Antonio Rodríguez Morey, Juan Emilio Hernández Giró, Roldán Capaz y Augusto Oliva Blay.

Un caso especial entre los expositores de este salón es el de Ernesto de Blanck Martín (La Habana, 1906-1951), que en 1929 viajó a Nueva York, donde estudió grabado en “The Arts Students League”. Al regresar a Cuba se vió implicado en una conspiración contra el gobierno del presidente Machado, siendo encarcelado en La Cabaña, encierro que aprovechó para dibujar vistas de la fortaleza, que grabó después, en 1931, al aguafuerte y expuso en el hotel Plaza de La Habana en 1932. Estos grabados tienen una excelente ejecución, con cantidad de líneas finas apretadas y bien mordidas que producen bellos negros aterciopelados. En 1934 hizo otra exposición de aguafuertes y litografías en el Lyceum. También a partir de estas fechas trabajó con éxito la xilografía, teniendo algo de precursor del movimiento de xilógrafos cubanos de los años cincuenta. Ramón Loy le dedicó un artículo póstumo donde dice: “fue uno de los primeros cubanos en trabajar seriamente la xilografía, aunque vivía alejado de los medios artísticos de Cuba y de sus luchas negativas”.⁵⁶ Desgraciadamente, Ernesto de Blanck, que nació, vivió y grabó en La Habana, murió en esa ciudad siendo aún joven, justo cuando la recién creada Asociación de Grabadores de Cuba comenzaba a impulsar el grabado cubano mediante la xilografía dentro y fuera de la Isla. Con el recuerdo de Ernesto de Blanck, pionero del aguafuerte en Cuba, que derivó hacia la xilografía, siendo también pionero en esta técnica de los grabadores cubanos modernos, cerramos este apartado.

⁵⁶ Ramón Loy, “Ernesto de Blanck y Martín, grabador en madera, ha muerto”, *Alerta*, La Habana, 25 junio 1951. El alejamiento de los medios artísticos de Cuba a que se refiere Loy no es físico sino intelectual. Efectivamente, Ernesto de Blanck estuvo tan alejado de los círculos académicos como de los vanguardistas. Su autenticidad e independencia hacen de Ernesto de Blanck una personalidad muy interesante, que estuvo entre los pioneros del aguafuerte y la xilografía, pero aún es un desconocido que no ha tenido el reconocimiento merecido a pesar de ser uno de los mejores grabadores de La Habana. Agradecemos a Ernesto Cardet y a Nelson Castro, curador y restaurador respectivamente, del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, sus atenciones al mostrarnos algunos grabados de Ernesto de Blanck.

III.3.2. ¿Grabado cubano o español en Cuba?

En 1946 Anne Lyon Haight publicó *Retrato de la América Latina hecho por sus artistas gráficos*, libro que pretendía recoger lo más representativo del grabado americano. Aún no existía la Agrupación de Grabadores de Cuba y la práctica del grabado todavía era muy minoritaria. Como representantes del grabado cubano figuran en el libro reproducciones de grabados de Enrique Caravia, Andrés Nogueira, Domingo Ravenet y Eduardo Abela.⁵⁷ Los dos primeros del entorno académico y Ravenet y Abela del entorno vanguardista. Nos llaman la atención dos de estas cuatro reproducciones, por lo poco que retratan la América Latina: *Plaza de la Cruz Verde, Madrid* (lám. 14, arriba) y *Fauno* (lám. 13, abajo), aguafuertes respectivos de Enrique Caravia y Andrés Nogueira. Estos dos grabados se realizaron en España, en el entorno de la Agrupación Castro-Gil. Los otros dos grabados son las xilografías *El gallo sagrado* de Eduardo Abela y *Noche Tropical* de Domingo Ravenet. También se cita en este libro a Roberto Diago,⁵⁸ pintor más cercano a la segunda vanguardia cubana, aunque no se reproduce ningún grabado suyo. Estos tres pintores del entorno vanguardista y alguno más, realizaron esporádicamente algún grabado en Cuba, por lo general xilografías, pero siempre a nivel personal, sin ánimos de grandes pretensiones ni de organizar ninguna agrupación, ni siquiera exposiciones.

Aunque resulta chocante ver en un retrato de la América Latina la madrileña plaza de la Cruz Verde, verdaderamente Anne Lyon hizo un buen retrato del panorama del grabado en Cuba reproduciendo dos aguafuertes nacidos en España de padres cubanos. Igualmente es significativo que en una crítica del *Primer Salón de Artistas Grabadores Cubanos* uno de los dos grabados cuya imagen se publica, sea *El acueducto de Segovia*, otro aguafuerte de Enrique Caravia (lám. 14, abajo).⁵⁹

⁵⁷ Anne Lyon Haight, ed., *Retrato de la América Latina hecho por sus artistas gráficos*, Nueva York, 1946, (p. 89, 91, 92 y 93).

⁵⁸ Roberto Diago (La Habana, 1920-Madrid, 1955) aprendió a grabar en la Escuela San Alejandro hacia 1936, año en el que Loy impartía Grabado. En 1954 formó parte, junto con Loy, del jurado de calificación de la *II Bienal Hispanoamericana de Arte*.

⁵⁹ Anónimo, "Inaugurado en B. Artes el Primer Salón de artistas grabadores cubanos", *El País*, La Habana, 19 enero 1938.

Todavía en los años cuarenta se mantenían dos tendencias enfrentadas: la calcografía y los temas tradicionales, como las vistas urbanas, asociada al entorno académico del español Mariano Miguel, y la xilografía y los temas de orientación nacionalista cubana, asociada al vanguardismo. Esta realidad aparece sintetizada al máximo en las cuatro reproducciones del libro de Anne Lyon. Pero también existieron entre las décadas del treinta y el cuarenta una serie de pintores que esporádicamente (igual que los citados Abela, Ravenet y Diago) cultivaron el grabado, sobre todo la xilografía, tales como Juan Jorge Rigol, Nicasio Aguirre, Atilano Armenteros, o Mirta Cerra, entre otros. Recordemos que también el español Gabriel García Maroto realizó en Cuba una importante labor xilográfica.

En este ambiente disperso, un tanto confuso, donde España aparece siempre (Ravenet nació en Valencia en 1905, Diago murió accidentalmente en Madrid en 1955, y Abela y otros residieron largos años en España), se fue gestando un movimiento de pintores-grabadores que desembocaría en la Asociación de Grabadores de Cuba, clarificándose a partir de los años cincuenta la situación del grabado en el panorama artístico cubano.

El español García Maroto descifró el enigma ¿grabado cubano o español en Cuba? cuando afirmó acerca de su propia obra en Cuba que pretendió “representar, revelar, el espíritu del país donde fue creada...”⁶⁰ Pronto recordaremos de nuevo esta frase, igualmente válida para los grabados españoles de Caravia o de Ramón Loy, pero también para los pintores de la vanguardia cubana, que con su probado nacionalismo pretendieron representar el espíritu de su país.

⁶⁰ Maroto, *noventa días en Caimito del Guayabal, Cuba, 1930. Catálogo de la Exposición de dibujos y pinturas de García Maroto realizadas en Caimito del Guayabal, del 24 al 30 de agosto, 1930.* La Habana, Ucar García y Cía., 1930.

III.4. El avance de la vanguardia. El renovador Gabriel García Maroto

El prestigio de la Escuela San Alejandro, que a principios del siglo XX iba en aumento, en la tercera década del siglo sufrió los ataques antiacadémicos de la incipiente vanguardia: “En la década del veinte, con el surgimiento de la vanguardia, el prestigio comenzó a ser discutido, convirtiéndose en la principal trinchera de la tradición, por lo que la vanguardia arremetió contra ella...”⁶¹ La Escuela pronto se convertiría en una institución de enseñanza académica oficial en decadencia frente al vitalismo de la vanguardia. En este contexto, si bien el año 1927 es histórico por la inauguración de la técnica calcográfica aportada por Mariano Miguel, este hecho no trascendió, ya que la nueva técnica no fue adoptada por el movimiento vanguardista (también inaugurado en 1927) quedando relegada al ámbito académico.

Será, casualmente, también un español, Gabriel García Maroto (La Solana, Ciudad Real, 1889-Temixco, México, 1969),⁶² de ideas estéticas renovadoras y fuerte

⁶¹ Lázaro Jarrosay, “La pintura en la Academia San Alejandro”, en Carmen García Rodríguez, coord., *Breve historia de la Academia Nacional de Artes Plásticas “San Alejandro”*, La Habana, Academia Nacional San Alejandro, enero, 1996, p. 20.

⁶² Gabriel García Maroto fue un personaje polifacético (pintor, grabador, ilustrador, escritor, impresor de libros, pedagogo, pero sobre todo, con su frenética actividad, un utópico animador de la vanguardia artística madrileña. En nuestro país ha sido uno de los artistas plásticos más injustamente olvidados. En 1999 se le dedicó una magna exposición itinerante que ha recuperado en gran parte su valor. El catálogo editado, *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo*. Catálogo de la Exposición del 25 de febrero al 30 de junio de 1999, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 1999 es la publicación más completa que existe sobre su vida y obra. Su actividad se ha desarrollado en gran parte en México, país que le acogió tras nuestra Guerra Civil. En Cuba, su interesante labor renovadora en el campo de la pedagogía del arte y del grabado (xilografía) le ha valido un merecido reconocimiento, pues su trabajo en la Isla ha tenido una influencia decisiva en estos campos. Nacido en el pueblo extremeño de La Solana, llegó a Madrid en 1909, matriculándose en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. En 1910 participó con dibujos en la *Exposición Nacional*, obteniendo una Bolsa de Viaje que le permite conocer Italia, Francia, Bélgica y Holanda. Empieza a publicar en 1911 (*Del jardín del arte. Joyas esmaltadas por el pintor Gabriel García Maroto en el año de MCMXI*). En esta obra comienza a hacer crítica de arte, ejercida sobre los pintores Eugenio Hermoso, Eduardo Chicharro, o Julio Romero de Torres, “que con el tiempo considerará como una etapa decepcionante de su trayectoria” (v. *Gabriel García Maroto y la renovación...*, p. 146). Le influyó el expresionismo alemán, del que quedó la huella en unos paisajes con figuras que expuso en 1919 en el Ateneo de Madrid, algunos de los cuales presentó en la *Exposición Nacional* de 1922. Adquirió una pequeña imprenta en la calle Alcántara, donde publicó en 1921 el primer libro de Federico García Lorca, *Libro de Poemas*. Maroto fue uno de los primeros conocidos que tuvo Lorca en Madrid y desde entonces uno de sus mejores amigos. En 1925 participó muy activamente en el *Primer Salón de Artistas Ibéricos* con obras (cinco óleos y numerosos dibujos), diseñando la portada del catálogo y dando una conferencia. En esta exposición clave para el vanguardismo madrileño se dieron a conocer Dalí, Alberto Sánchez, Cossío, Bores, Benjamín Palencia, etc. Los Ibéricos publicaron un manifiesto firmado por Emiliano Barral, Falla, Lorca, Maroto, etc. Participó con aguafuertes y litografías en la *Exposición Nacional* de

personalidad quien conecte con el movimiento vanguardista cubano y deje honda huella con una carpeta xilográfica realizada en Cuba en 1930 y publicada en La Habana al año siguiente. La prensa cubana, desde 1927, difundió escritos y dibujos de Maroto, principalmente la *Revista de Avance*. Maroto llegó en abril de 1930 a La Habana, invitado por la Institución Hispano-Cubana de Cultura,⁶³ creada en 1926, donde pronunció varias conferencias sobre arte español y mexicano y realizó el montaje de algunas exposiciones. Uno de los frutos de aquella labor fue la colaboración entre Mariano Miguel y García Maroto en la publicación fragmentaria de su conferencia “El arte nuevo en México”. Mariano Miguel propició su publicación en el *Diario de la Marina* y realizó las ilustraciones.⁶⁴ Maroto aparece entre su amigo Federico García Lorca y Mariano Miguel en la foto de 1930 de la Institución Hispano-Cubana de Cultura, que reproducimos (lám. 25, arriba) por su alto valor documental.⁶⁵

1926. Ese año nació su admiración por México tras la *Exposición de la joven pintura mexicana* en el Museo de Arte Moderno de Madrid, donde bajo el título “Escuelas de Pintura al aire Libre” se expusieron trabajos de niños de las Escuelas de Acción Artística de Alfredo Ramos Martínez. Esta exposición marcará las futuras inquietudes artísticas de Maroto: la pedagogía artística, lo social y la creatividad popular. El año 1927 será trascendental en su trayectoria. Hizo una gran exposición en el Salón de la Unión Iberoamericana y publicó su utopía comunista sobre arte *La Nueva España, 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*. Esta obra, que tuvo gran repercusión en su época, después fue postergada, incluso erróneamente catalogada como escrita en 1930. En las ilustraciones, además de las propias de Maroto, se observan las preferencias de éste al incluir los principales vanguardistas españoles, así como algunos rusos de la vanguardia, muralistas mexicanos, expresionistas alemanes, fauves y finalmente impresionistas como Cézanne o Gauguin. A principios de 1928 Maroto viaja a América, residiendo primero en México y después en Nueva York y Cuba. También viajó por otros países americanos. Este viaje lo emprendió Maroto tanto motivado por conocer México como espoleado por las persecuciones y amenazas de que fue objeto por funcionarios del dictador Primo de Rivera tras la publicación de *La Nueva España, 1930*. (Maroto habla de esto en su libro *Acción Plástica Popular. Educación y aprendizaje a escala nacional*. México, Editorial Plástica Americana, 1945, p. 34). Regresó a España en 1934 donde trabajó para la República con ilustraciones y labores pedagógicas y editoriales. La Guerra Civil le empuja de nuevo a México, ahora como exiliado, de donde no regresará nunca más.

⁶³ Un mes antes llegó Federico García Lorca a La Habana, invitado por la misma institución, donde pronunció varias conferencias. En 1929 también estuvieron juntos Lorca y Maroto en Nueva York. Ambos descubrieron en Cuba el pueblo de Caimito, donde Maroto se instaló tras la partida de Lorca para España. Allí creó su carpeta de 20 grabados.

⁶⁴ Gabriel García Maroto, “El arte nuevo en México”, *Diario de la Marina*. Suplemento literario, La Habana, 18 mayo 1930.

⁶⁵ Una copia de esta foto, procedente de la Fundación Federico García Lorca, se publicó en VV.AA., *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo*. Catálogo de la Exposición del 25 de febrero al 30 de junio de 1999, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 1999, p. 178. En dicha copia algunos personajes están erróneamente identificados. Hemos corregido la identificación en el pie de la foto que se reproduce en la lámina 25, procedente de la Biblioteca Memorial “Juan Marinello” de La Habana. Agradecemos a D. Manuel Corrales, director de la

La conexión de Maroto con la vanguardia en Cuba vino de la mano de la *Revista de Avance* (1927-1930), de carácter renovador, que pretendía actualizar la literatura, la música y la plástica cubanas. Sus fundadores fueron Jorge Manach, Francisco Ichaso, Martí Casanovas, Alejo Carpentier y Juan Marinello. En sus páginas aparecieron dibujos de los principales renovadores de la plástica cubana, pero sobre todo serán sus textos los vehículos de un nuevo pensamiento. A Juan Marinello no le pasó desapercibido el libro del español Gabriel García Maroto *La Nueva España, 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy* publicado en Madrid en 1927. Sobre este libro Marinello publicó un artículo en la *Revista de Avance*. Tras este artículo sobre la polémica utopía artística de Maroto,⁶⁶ donde éste imagina los cambios producidos en el arte en España tras una supuesta revolución comunista, se sucederán una serie de artículos dedicados a Maroto. El siguiente artículo fue un fragmento de *La Nueva España, 1930*, referente a “La Escuela de Bellas Artes”,⁶⁷ donde Maroto arremete contra la pedagogía artística oficial. En el comentario de la *Revista de Avance* se comparan peyorativamente las escuelas de Madrid y La Habana. Compárese este texto con el publicado años más tarde (1948) por Ramón Loy: “Cómo funciona una Escuela de Bellas Artes”,⁶⁸ donde Loy defiende la enseñanza tradicional como método para obtener un oficio que sirva al lenguaje plástico del futuro artista y expresa cómo los planes de estudios de la Escuela de La Habana se inspiran en las escuelas de Madrid, París y Roma (v. láminas 23 y 24). La *Revista de Avance* siguió publicando artículos sobre Maroto (otras revistas también lo hicieron, pero en menor medida), especialmente en 1930, año en que por fin llegó invitado a La Habana procedente de México, país al que viajó desde España a principios de 1928.

Con la *Exposición de Arte Nuevo* en mayo de 1927 patrocinada por la *Revista de Avance* se dieron a conocer los primeros renovadores de la plástica cubana, surgiendo

biblioteca, que fue secretario de Juan Marinello, su inestimable ayuda para identificar a los personajes, a quienes D. Manuel Corrales conoció personalmente.

⁶⁶ Juan Marinello, “La Nueva España, 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy, por Gabriel García Maroto”, *Revista de Avance*, La Habana, 15 mayo 1927.

⁶⁷ Gabriel García Maroto, “La Escuela de Bellas Artes” [fragmento], *Revista de Avance*, La Habana, 30 de mayo de 1927. (Reproducido en lám. 23).

⁶⁸ Ramón Loy, “Cómo funciona una Escuela de Bellas Artes”, *El Mundo*, La Habana, 10 octubre 1948. (Reproducido en lám. 24).

así el movimiento vanguardista cubano, que con tintes nacionalistas, se desarrollará expresando la cubanía con un lenguaje plástico contemporáneo. Entre los expositores aparecen los nombres de Eduardo Abela, Rafael Blanco, Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Antonio Gattorno, María Josefa Lamarque, Alice Neel, Amelia Peláez, Marcelo Pogolotti, Domingo Ravenet, Romero Arciaga y Ramón Loy,⁶⁹ entre otros. Según Jorge Rigol “A su regreso de Europa Víctor Manuel, Eduardo Abela, Marcelo Pogolotti, Carlos Enríquez y Amelia Peláez, miran el paisaje y, hombres insulares, con ojos nuevos expresan su visión con un nuevo lenguaje”.⁷⁰

Maroto, personaje polifacético con una óptica renovadora de la plástica que conectó bien con la vanguardia cubana, residió en Cuba entre 1930 y 1931, época en la que laboró en ese país poniendo en práctica algunas de sus ideas renovadoras de la pedagogía artística, creando en varios núcleos del ámbito rural (Caimito, Caibarién, Remedios y Cienfuegos) las Escuelas de Acción Artística (lám. 25, abajo), inspiradas en las Escuelas al Aire Libre mexicanas.⁷¹ Esta labor fue muy reconocida por los intelectuales cubanos, especialmente por los artistas de vanguardia, significando además “un antecedente al proyecto propuesto por los artistas cubanos al Gobierno en 1933 para crear en La Habana una Escuela Libre de Pintura”.⁷²

Dejando aparte la tarea pedagógico-artística de Maroto en Cuba, la labor cubana de Maroto que más nos ha interesado en nuestro discurso sobre el grabado España-Cuba es su carpeta *20 grabados en madera: Cuba*, creada en Caimito del Guayabal y

⁶⁹ Ramón Loy en 1927 hizo un tipo de pintura más cercana a la vanguardia que a la tradición, esquematizando paisajes y figuras. Sus cuadros y dibujos de Anticoli de esta etapa muestran interesantes ritmos basados en las líneas rectas y los planos de las arquitecturas de la escalonada población (v. lám. 111). Al año siguiente, tras su ingreso como profesor en San Alejandro, volvió a acercarse a lo tradicional, alejándose formalmente de los pintores vanguardistas.

⁷⁰ Jorge Rigol, “Pintura cubana”, en Museo Nacional de Cuba, La Habana, 1978, p. 20.

⁷¹ Maroto, desde que visitó la exposición mexicana “Escuelas de Pintura al Aire Libre”, realizada en Madrid en 1926, tuvo gran inquietud por crear escuelas rurales de arte (v. “Barracas de arte” en su libro *La Nueva España, 1930*, p. 60 a 71, donde el propio Maroto se encarga de conectar las grandes ciudades con los pequeños pueblos para que el arte llegue a todas partes (observemos que Lorca empleó el término “La Barraca” en 1932 para llevar el mejor teatro por los pueblos). Sus utopías pedagógico-artísticas se materializaron también en las Escuelas de Acción Artística de México. Su propósito era fundar “Tantas escuelas de Acción Plástica Popular como Estados tiene la República Mexicana...” (Gabriel García Maroto, *Acción Plástica Popular. Educación y aprendizaje a escala nacional*. México, Editorial Plástica Americana, 1945, p. 49).

⁷² Yolanda Wood, “Gabriel García Maroto: experiencias artístico-pedagógicas americanas”, en VV.AA., *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo*, Toledo, 1999, p. 42.

publicada en La Habana en octubre de 1931 (v. láminas 26 a 29). En estas veinte xilografías, cuya imagen recuperamos del olvido,⁷³ Maroto hizo algo más que interpretar el paisaje y los tipos de Cuba. Según expresó el propio Maroto refiriéndose a su obra en Cuba: “Su labor, en conjunto, debe representar, revelar, el espíritu del país donde fue creada...”⁷⁴ Este espíritu de Cuba, representado con un lenguaje plástico renovado, contemporáneo, era precisamente la inquietud principal de la vanguardia cubana en esos años. Según Yolanda Wood: “La labor de Maroto en Cuba fue simiente para los propósitos vanguardistas de la plástica cubana”.⁷⁵ En el lenguaje xilográfico de Maroto no está exenta la influencia mexicana, país de donde procedía y al que regresó en 1931, dando a conocer allí en noviembre su tarea cubana.⁷⁶ En 1932 trabajó en varios centros educativos de la región de Michoacán, haciendo carteles xilográficos para las escuelas y enseñando esta técnica de grabado a sus nuevos alumnos, igual que hiciera antes en Cuba (v. lám. 30). A fines de 1932 publicó en México el libro *Seis Meses de Acción Artística Popular*, donde recoge algunos grabados en madera hechos por él en Cuba de su carpeta de 20 grabados, y otros de sus alumnos cubanos y mexicanos. Está escrito bajo el seudónimo de *Máximo López*. A su regreso a Madrid, en mayo de 1934 realizó la exposición *Seis años de Acción Artística en América*, en el Museo de Arte Moderno y fundó la escuela *Imagen*, para niños sordomudos (Maroto tuvo dos hijos con esta minusvalía) para la que también hizo un sello xilográfico (v. lám. 30, arriba). Esta escuela desapareció en 1936 con el estallido de la guerra, pero ese año la actividad de Maroto se multiplicó en trabajos de ilustración para la República. También fue

⁷³ En el catálogo *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo...* no aparece ninguna reproducción de estas veinte xilografías. Según Angelina Serrano: “Sobre su obra tenemos catalogadas casi cuatrocientas obras (óleos, dibujos y grabados) que aparecen reproducidas por él en sus libros, y que, a excepción de las que aquí presentamos, están en paradero desconocido” (op. cit., p. 11). En Cuba existen al menos dos de estas carpetas completas: una en poder de Juan Sánchez Sánchez, que es de donde proceden las imágenes que reproducimos, y otra en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana.

⁷⁴ *Maroto, noventa días en Caimito del Guayabal, Cuba, 1930. Catálogo de la Exposición de dibujos y pinturas de García Maroto realizadas en Caimito del Guayabal, del 24 al 30 de agosto, 1930.* La Habana, Ucar García y Cía., 1930.

⁷⁵ Yolanda Wood, op. cit., p. 45.

⁷⁶ Realizó una exposición y dio una conferencia en la embajada de España, en noviembre de 1931 (la conferencia se publicó en la revista mexicana *Contemporáneos* de noviembre-diciembre de 1931). Al mismo tiempo celebró una exposición de 200 dibujos, grabados y pinturas de sus alumnos cubanos en la Secretaría de Educación Pública de México.

designado, con Angel Ferrant y Miguel Prieto para reformar la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Maroto siguió ilustrando y escribiendo, pero en 1938 fue enviado a México, país donde se convertirá pronto en uno de tantos refugiados políticos españoles y adquirirá la nacionalidad mexicana, trabajando hasta el final de sus días en proyectos educativos y editoriales.

La influencia de Maroto en el grabado cubano no tuvo una repercusión directa en su época, pero años después, cuando hacia 1949 en Cuba empezó a gestarse la Asociación de Grabadores de Cuba y resurgió la xilografía, será cuando surjan espontáneamente las afinidades tanto técnicas como temáticas y estilísticas. Los nuevos grabadores cubanos volvieron sus ojos hacia aquellos grabados de Maroto. Juan Sánchez, miembro fundador de la Asociación localizó en una librería de viejo dos de aquellas carpetas de 20 grabados en madera.⁷⁷

III.5. Consecuencias posteriores

La vanguardia asentada en Cuba desde 1927 produjo una buena cantidad de literatura que no dejará de arremeter contra San Alejandro y los artistas del entorno académico, tradicionalistas y ligados a la oficialidad. Tal literatura se acrecentará en los años siguientes. Términos como “arte nuevo y arte viejo” se revisten de un maniqueísmo que crea confusión en una sociedad que entonces estaba poco educada artísticamente.⁷⁸ Críticos como Marcelo Pogolotti o Guy Pérez Cisneros potencian “lo

⁷⁷ Testimonio de Juan Sánchez en nuestra entrevista en su casa de La Habana el 28 de julio de 2000. Ese día tomamos allí las fotografías de la carpeta de grabados completa que conserva, que reproducimos en las láminas 26 a 29. Expresamos nuestro agradecimiento a Juan Sánchez por todas sus atenciones.

⁷⁸ Ramón Vasconcelos en su artículo “Arte nuevo; arte viejo”, *El País*, 4 febrero 1935, se preguntaba si el arte tenía edad, y expresó, aludiendo a las pugnas entre la tradición y la vanguardia observadas en el *Salón Nacional* de ese año, que no se debe calificar a la pintura como nueva o vieja, sino como buena o mala. En ese salón también se asoció la vanguardia con la izquierda y la tradición con la derecha, representadas respectivamente por Carlos Enríquez y Ramón Loy. Sobre la poca educación artística de la población cubana en esos años puede consultarse el libro de Armando Maribona *Macacos (la aristocracia latinoamericana frente a intelectuales y artistas)*, Madrid, Imp. Sáez Hermanos, 1930.

moderno” relegando “lo antiguo”. Según el profesor Antonio Alejo “Pogolotti influyó en la acuñación del término académico de forma peyorativa, y la Universidad lo manejó”.⁷⁹

En la década de los cuarenta una nueva hornada de pintores, formados en Europa y enriquecidos con las aportaciones de la pintura mexicana y la escultura africana, continúa buscando la fisonomía nacional de Cuba a través del arte. Con ellos, la vanguardia avanza un paso más. Éstos se aglutinan en torno a la publicación *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*. Entre ellos están Wifredo Lam, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Amelia Peláez, etc. Con esta segunda vanguardia el arte cubano se afianza internacionalmente. El distanciamiento con la academia se acentúa, quedando reducidos los pintores más tradicionales al ámbito del encargo oficial (principalmente retratos).

En estas condiciones el grabado producido en el entorno de la Escuela San Alejandro perdió totalmente el interés artístico que en su momento pudo suscitar, más bien debido a la técnica calcográfica que a su temática. Otro varapalo para este grabado académico fue la agrupación espontánea de una serie de artistas que, en torno a Carmelo González (quien también colaboró para la revista *Orígenes*), a finales de los años cuarenta cultivarán la xilografía. Este movimiento desembocará en la Asociación de Grabadores de Cuba, máximo exponente del grabado cubano en la década de los cincuenta. La elección de la técnica xilográfica vino obligada por la falta de otros medios:

El hecho de que el actual movimiento de grabado cubano sea primordialmente xilográfico tiene su origen y su razón en un hecho de orden material. Los grabadores de Cuba han tropezado hasta ahora con obstáculos tales como la carencia de un tórculo y de prensas litográficas...⁸⁰

También sobre este tema es esclarecedora la buena acogida que tuvieron en Cuba las iniciativas pedagógicas de Gabriel García Maroto.

⁷⁹ Antonio Alejo, *Breve escrito sobre la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro*, inédito. Frase publicada en Carmen García Rodríguez, coord., *Breve historia de la Academia Nacional de Artes Plásticas “San Alejandro”*, La Habana, Academia Nacional San Alejandro, enero, 1996, p. 21. Antonio Alejo (Cienfuegos, 1917) fue alumno de Ramón Loy y es profesor de Historia del Arte en la Escuela San Alejandro.

⁸⁰ Juan Sánchez, *El grabado en Cuba*, La Habana, 1955, p. 79.

Después de estos cambios tanto el concepto tradicional como la técnica calcográfica quedaron relegados fuera de los cauces del reconocimiento artístico, subsistiendo solamente en la academia.

III.5.1. Extinción de la tradición importada

Desde la cátedra de Grabado de San Alejandro Mariano Miguel no consiguió extender fuera de la academia ni la técnica calcográfica ni el concepto tradicional del grabado que había traído de España, debido a la falta de medios técnicos en Cuba para estampar calcografía y a los ataques de la pujante vanguardia contra todo lo tradicional y más aún contra la propia Escuela. Tras el advenimiento de la segunda vanguardia en Cuba en los años cuarenta lo académico perdió aún más valor y lo tradicional se fue arrinconando.⁸¹ En España, tras la guerra, el vacío artístico se extendió también al grabado, quedando prácticamente cerrada la etapa de aquel grabado tradicional de repetitivas vistas urbanas. Por estos años el grabado que se practicaba en San Alejandro fue languideciendo hasta quedar convertido en el mero ejercicio académico. El aguafuerte solo lo practicaban (y poco) Mariano Miguel y Enrique Caravia, según la certera observación hecha por Ramón Loy:

Actualmente, excepción de Caravia y Miguel, no hay continuadores, y los alumnos que pasan por el aula de esta enseñanza en San Alejandro no parecen tener una vocación muy decidida por dominar este medio de expresión en el que se ilustraron tantos artistas.⁸²

En los años cincuenta el estilo realista tradicional de paisaje y vista urbana desapareció. Aunque el paisaje y la vista urbana siguieron apareciendo en los grabados,

⁸¹ Sirva como ejemplo de esta situación la carta al presidente de la República firmada por Loy, Caravia, y Mariano Miguel, entre otros profesores de San Alejandro, en mayo de 1946 protestando por el envío de una exposición de "pinturas cubanas modernas" a México. En dicha exposición, organizada por Domingo Ravenet y Guy Pérez Cisneros se excluía toda tradición y fue considerada por los profesores de San Alejandro como una muestra "con un sentido discriminatorio de tendencias estéticas" (v. lám. 61).

⁸² Ramón Loy, "El aguafuerte en Cuba", *El Mundo*, La Habana, 12 Diciembre 1948.

que ahora cultivaban un nuevo grupo de artistas plásticos que surgió por estos años, una concepción más expresionista surgió desde el primer momento prefiriéndose ante todo la figura humana. El grabado se decantó por formas expresionistas, muy adecuadas a la técnica xilográfica, que en estos años ocupó el lugar que utópicamente algunos profesores de San Alejandro amantes de la tradición habían reservado a la calcografía. Mariano Miguel ya había dejado de grabar. Cuando murió en 1954 ya había nacido el movimiento de grabadores cubanos modernos, que contaba entre sus filas lenguajes plásticos individuales muy expresivos y libres, pero sin llegar nunca a la abstracción, tan en auge entre los pintores de los años cincuenta también en Cuba.

III.5.2. Nacimiento del grabado cubano moderno

A finales de la década de los cuarenta surge un movimiento de artistas plásticos que asentará definitivamente la práctica del grabado, entendido como una rama más de las artes plásticas cubanas y no solo como una asignatura académica. Este movimiento, aunque contó con algunos graduados de San Alejandro, surgió al margen de la Escuela. En 1948 vuelve a Cuba Carmelo González, que salió becado por la Escuela San Alejandro para ampliar estudios en The Arts Students League de Nueva York. A su regreso, ese mismo año ingresa como profesor en la Escuela Provincial de Artes Plásticas de Santa Clara. Se convertirá rápidamente en el animador más enérgico que en materia de grabado hubiese existido en Cuba. A través de un medio barato, la xilografía, extenderá el interés por grabar a otros pintores o escultores. El desarrollo de estas actividades dará como fruto una agrupación de grabadores, que en diciembre de 1949 hace la primera exposición colectiva de xilografías, constituyéndose oficialmente como la Asociación de Grabadores de Cuba en febrero de 1950, siendo Carmelo su primer presidente. Después lo serán Armando Posse, Juan Sánchez y finalmente Lesbia Vent Dumois. Presidentes de honor fueron Enrique Caravia y a título póstumo Mariano Miguel. Carmelo también introdujo en Cuba la técnica de la xilografía a contrafibra, que

se practicaba en La Habana sobre las maderas de dagame que el propio Carmelo llevaba allí desde Santa Clara. El mejor representante de esta técnica será Armando Posse, que en uno de estos tacos de dagame grabó el retrato de Loy (v. lám. 33). Insistimos en que la importancia de la xilografía en el surgimiento del grabado cubano moderno se debió a la falta de otros medios, como expresó el propio Carmelo González: “La xilografía fue bandera de lucha y expresión en los primeros años por la sencilla razón de la facilidad económica de materiales y equipos...”.⁸³ El grabado de la década de los cincuenta será preferentemente xilográfico aunque algunos miembros de la Asociación de Grabadores por estas fechas comienzan a adquirir tórculos (Carmelo, Posse o Luis Peñalver). A partir de 1952 se institucionalizan los *Salones Nacionales de Xilografías Cubanas*.

Paul Westheim observa que la xilografía ha sido un procedimiento habitual “en todos los países latinoamericanos como medio adecuado para dar mayor resonancia a una producción artística deseosa de emanciparse de modos europeo-académicos”.⁸⁴ De los artistas cubanos Westheim menciona a Posse y Peñalver (op. cit., p. 16).

Desde 1951 la Asociación de Grabadores de Cuba buscó y propició las relaciones con grabadores o asociaciones similares de otros países, se participó en concursos internacionales, se dieron conferencias, hubo intercambios de exposiciones, etc., En este marco se celebró en 1953 en La Habana la exposición “Goya y el grabado español de los siglos XVIII al XX”, aunque en realidad hubo muy poca afinidad entre las asociaciones de grabadores de ambos países.⁸⁵ Mayor fue la relación que se estableció con México y la influencia de ese país en los grabadores cubanos. En 1951 se celebró en septiembre una exposición de la Asociación de Grabadores de Cuba en el Centro de Arte Mexicano Contemporáneo. También ese año se estableció el vínculo a través del cubano Luis Peñalver con el mexicano Leopoldo Méndez, director del Taller

⁸³ Carmelo González, texto de presentación del catálogo de la exposición de la Asociación de Grabadores de Cuba *Encuentro de Grabado 83*, celebrada en septiembre de 1983 en el Centro Provincial de Artes Plásticas de La Habana.

⁸⁴ Paul Westheim, *El grabado en madera*, México, 1954, citamos por la reedición de 1967, México, Fondo de Cultura Económica, p. 15.

⁸⁵ En 1953 Carmelo González viajó a España, entrevistándose con Esteve Botey, a quien habló de la posibilidad de hacer intercambios entre los grabadores de ambos países. Ante la indiferencia con que le recibió Esteve Botey, Carmelo se retrajo y no volvió a insistir, desapareciendo para siempre esa posibilidad de intercambio de experiencias (v. Juan Sánchez, op. cit., p. 84).

de Gráfica Popular.⁸⁶ Lo popular y lo social serán ahora una de las señas de identidad del grabado cubano. También la labor xilográfica que hiciera García Maroto en Cuba en 1930 creó un precedente para el grabado moderno cubano, como señaló Juan Sánchez:

En Cuba, García Maroto no sólo se preocupó por modernizar la enseñanza, sino que trató de revitalizar el grabado en madera (...) Aún no reconocido en su verdadero valor como una estimulante personalidad que trabajó lúcidamente a favor de la renovación de nuestro arte...⁸⁷

La Asociación de Grabadores de Cuba, que fue el motor que impulsó el desarrollo del grabado en los años cincuenta, en los años sesenta intensificó su labor de promoción del grabado, pero desapareció en 1968, obligada por el gobierno cubano, que ese año comenzó a disolver todas las agrupaciones no gubernamentales, entre las que se encontraba la Asociación de Grabadores. Sus miembros se repartieron entre el Taller Experimental de Gráfica, creado en 1962 y la reciente sección de grabado en la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (U.N.E.A.C.).

A partir de la creación en 1962 del Taller Experimental de Gráfica de la Plaza de la Catedral de La Habana, se revitalizan otras técnicas de grabado, primero la litografía, pues era objetivo prioritario del taller recuperar la “tradicción litográfica”.⁸⁸ Después, en los años setenta surge el interés por el grabado en metal, recuperando la técnica calcográfica.⁸⁹ No podemos olvidar que el arte gráfico cubano se enriqueció también con la serigrafía, empleada desde los años cuarenta hasta finales de los cincuenta con fines publicitarios y en los carteles de cine por un grupo de diseñadores publicitarios que importó la técnica de los Estados Unidos. Desde el triunfo de la Revolución de 1959 esta técnica se incorporó al periodo revolucionario, desarrollando una cartelística de propaganda política, ideológica y cultural.

Ramón Loy no llegó a pertenecer a la Asociación de Grabadores de Cuba, pero tuvo un papel importante en la difusión del grabado producido por esta asociación, pues

⁸⁶ V. David Mateo, *Incursión en el grabado cubano (1949-1997)*, La Habana, Art cubano Ediciones, 2001, p. 26 y 27. David Mateo también señala que la influencia llegó a ser mutua, pues los intercambios con México fueron muy frecuentes. Al Taller de Gráfica viajaron después otros miembros de la Asociación de Grabadores de Cuba.

⁸⁷ Juan Sánchez, *Carlos Enríquez*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1996, p. 67 y 68.

⁸⁸ V. José Veigas, “Los nuevos calcógrafos”, *Revolución y Cultura*, La Habana, diciembre, 1981, p. 41

⁸⁹ José Veigas, op. cit., p. 44 y David Mateo, op. cit., p. 35.

en los años cincuenta tuvo una intensa labor como crítico de arte.⁹⁰ Reseñó todas las exposiciones de grabado que se hicieron por entonces en La Habana y publicó monografías sobre varios grabadores desde las páginas de *Alerta*, pero sobre todo, aprovechó sus artículos del *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO* (1952-1958) para insertar numerosas reproducciones de las xilografías de este grupo de grabadores. Hoy esta publicación es referencia obligada para el estudio de los orígenes de la moderna xilografía cubana.

⁹⁰ Véase IV.6.4., donde consideramos el grabado como uno de los temas preferentes de Ramón Loy cuando ejerce la divulgación y la crítica de arte.

**IV. RAMÓN LOY GONZÁLEZ. PINTOR,
GRABADOR Y CRONISTA DE ARTE**

IV.1. Un gran olvidado. Circunstancias históricas y personales

Ramón Loy escribió “Pintores olvidados”,¹ donde citaba a varios pintores cubanos contemporáneos olvidados y los motivos para ello: muerte prematura o abandono de la profesión. No fue este el caso de Loy, longevo y en activo durante muchos años. Por las fechas en que escribió el citado artículo su nombre figuraba en los concursos estatales de pintura, en las aulas de San Alejandro y en la prensa cubana. Era el nombre de un pintor con buen oficio, asociado a los valores artísticos tradicionales, en franco retroceso frente al avance de la vanguardia en Cuba. Loy tuvo cierta notoriedad en la cultura cubana, no solo por sus actividades profesionales, sino también por sus relaciones de amistad con intelectuales y artistas de todas las ramas. Escritores como Juan Marinello, Nicolás Guillén, Ramón Vasconcelos, Jorge Mañach, Regino Pedroso, Félix Pita Rodríguez y un largo etcétera lo atestiguan. En la actualidad Loy ha quedado relegado, su nombre se conoce en Cuba, pero no su obra, en buena parte en paradero desconocido. La obra guardada en instituciones estatales es también desconocida, precisamente por esta razón. Se ha guardado y nada se ha publicado.

El avance de la vanguardia en Cuba a partir de 1927, fue arrinconando a los pintores de factura más tradicional y ligados a la Academia. Después, la política estatal sobre las artes plásticas surgida tras la Revolución socialista de 1959, arremetió de nuevo contra el entorno académico. El traslado de la Escuela San Alejandro en 1961 al

¹ Artículo de Ramón Loy publicado en la revista *Islas*, La Habana, julio de 1946.

municipio de Marianao fue un paso decisivo del plan de liquidación de esa escuela.² En 1962 se produce la Reforma de la Enseñanza de las Artes³ y se crean la Escuela de Instructores de Arte y la Escuela Nacional de Arte, que de nuevo restan protagonismo a San Alejandro. Desde esas fechas se agudiza el olvido de varias generaciones de pintores y escultores que trabajaron en la oficialidad del régimen de Batista. La mayor parte de estos artistas formaron parte del claustro de profesores de San Alejandro.⁴ También tras la Revolución de 1959 la desaparición de la prensa periódica existente contribuyó al silencio de Ramón Loy como crítico de arte. Dejó de publicar en *Alerta* en 1957, tras el cese de Ramón Vasconcelos como director. También terminaron sus publicaciones en el *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO* en 1958, fecha en que desaparece esta publicación.⁵

Tras la muerte de Loy nuevas circunstancias históricas contribuyen a su olvido. En Cuba, a finales de la década de los ochenta, una grave crisis paraliza el país.⁶ Después, tampoco ha sido muy propicio para el conocimiento del arte cubano el cierre

² Sobre el plan de liquidación de San Alejandro quedan los testimonios del director y los profesores en las polémicas juntas de enero de 1963. V. *Libro de Actas de San Alejandro 1940-1970*, en el archivo de la Escuela San Alejandro.

³ Se reforman los planes de estudio de las escuelas existentes y las de nueva creación. Se basaron en las vanguardias artísticas, la Bauhaus y algunas teorías de la Gestalt. V. Rogelio Machado García, “Evolución de los planes de estudios a partir de 1959”, en Carmen García Rodríguez, coord., *Breve historia de la Academia Nacional de Artes Plásticas “San Alejandro”*, La Habana, Academia Nacional San Alejandro, enero, 1996, p. 46 y 47.

⁴ Los artistas se vieron zarandeados por las circunstancias políticas. Primero, con el régimen de Batista, tuvieron que realizar retratos y bustos suyos y de políticos afines. Muchos de los profesores de San Alejandro, al margen de su ideología, eran retratistas y no podían rechazar estos encargos oficiales. Tras la Revolución se destruyen los retratos de Batista y se hace el vacío a sus autores, extendiéndolo a la generalidad del claustro de la Escuela San Alejandro. La enseñanza artística, a su fama de académica tradicionalista de corte europeo, va añadiendo calificativos peyorativos. Lo anticuado, retrógrado y ajeno a la vanguardia, que se toma como bandera estética de los nuevos tiempos, debe ser sepultado. Surge el llamado “plan de liquidación de San Alejandro”.

⁵ V. *Diccionario de la Literatura Cubana*, vol. I, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, p. 145.

⁶ La muerte de Loy, el día 18 de julio de 1986 pasó desapercibida. En la prensa cubana, cuando muere algún artista, se suele publicar la noticia acompañada de algunos datos sobre su vida y obra. Nada se publicó sobre Loy. Solo sus familiares se enteraron, ya que le visitaban asiduamente para atenderle en la soledad de su casa-estudio. Luego, la gran crisis cubana: tras la caída de la Unión Soviética, de cuya economía dependía Cuba, se establece el llamado *periodo especial*; se generalizan las restricciones, imponiéndose un sistema de economía de guerra. El bloqueo norteamericano, acentuado después en 1992, hace estragos. La escasez de los productos básicos acapara toda la atención, quedando relegados aspectos como la conservación de los bienes patrimoniales, lo que ha afectado directamente al legado de Ramón Loy al Estado cubano, que ha permanecido guardado y olvidado.

del Museo Nacional de Cuba, cuya reapertura no ha sido posible hasta agosto de 2001, bajo el nombre de Museo Nacional de Bellas Artes. En este museo se guardan obras de Ramón Loy, pero no han sido objeto de estudio y ha habido poco interés de esta institución por la obra de Loy.⁷

El legado de Loy pasó en 1986, en pleno *periodo especial*, al Museo Municipal Plaza de la Revolución, institución donde su obra ha languidecido amontonada junto con todo tipo de materiales histórico artísticos (v. IV.2.4.). La falta de medios para el almacenaje y conservación, el desconocimiento y desinterés de los funcionarios y la dureza del clima cálido y húmedo han propiciado un rápido y grave deterioro en las pinturas.

Personalmente, Loy se apartó de la vida pública tras la Revolución de 1959. Después de la desaparición del periódico *Alerta* dejó de publicar; aún hizo algún artículo esporádico en *El Mundo*, que reapareció luego, manteniéndose algunos años. Pero en esta nueva etapa serán otros los críticos de arte que ocupen las páginas de la escasa prensa habanera. De la Escuela San Alejandro se jubiló voluntariamente, espoleado como otros profesores por los bruscos cambios de 1959. En 1960 presenta su expediente de retiro en el Ministerio de Trabajo. En 1962 presenta la renuncia a su cargo de profesor titular y en 1963 se hizo efectivo el cese. A partir de su jubilación su pérdida de protagonismo no hace sino acrecentar su olvido. En 1963 pintó *Tomás Romay vacunando a sus hijos*, su cuadro de mayores dimensiones (400 x 200 cm.). Desde entonces los cuadros fechados que conocemos son retratos convencionales sin interés. Su actividad decreció paulatinamente hasta la total desaparición.

Los últimos años de su vida se fue marchitando solitario encerrado en su casa-estudio. No tuvo hijos. Su compañera, Mercedes Borrero, desapareció de su vida en 1976. Sus amigos fueron muriendo. Los achaques de la vejez le fueron minando. Sus débiles piernas no le permitían bajar las empinadas escaleras de su casa-estudio, de

⁷ En el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana se conservan treinta y una pinturas y un pastel de Ramón Loy. Se expone al público el óleo *Descanso en el taller* y en el catálogo se comenta este cuadro desde el punto de vista temático refiriéndose a lo cotidiano, laboral y social. En efecto, se trata del descanso en un taller de costura, pero el cuadro nos aporta una información mucho más íntima y personal, que ha pasado desapercibida: la modelo es Mercedes Borrero, la compañera de Loy. El cuadro está fechado en París en 1920, lo que revela que al menos el conocimiento de Mercedes y Loy data de unas fechas muy tempranas, bastante anteriores a su definitivo establecimiento en La Habana en 1935. V. *Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana, Cuba. Colección de Arte Cubano*, Barcelona, Àmbit, Serveis Editorials, 2001, p. 78 y 79.

donde no quiso salir a pesar de los ofrecimientos de su sobrina de ir a vivir con ella. Las visitas que recibía⁸ se fueron reduciendo al entorno de su sobrina y una vecina, que le proporcionaban la comida. Solamente frecuentaba la casa uno de sus amigos, que le sobrevivió algunos años, apellidado Espino, dibujante colaborador de la revista *Carteles*, quien en diversas ocasiones fue visto sacando cuadros de la casa, que, según él, eran regalos de Loy o los sacaba para restaurar.⁹ Espino fue quien llevó a la casa a Yolanda Marín, directora del Museo Municipal Plaza de la Revolución pocos días antes del fallecimiento de Loy, quien como resultado de estas visitas firmó un documento legando sus pertenencias al Estado cubano.

IV.2. Fuentes para el estudio de Ramón Loy

Recogemos y comentamos aquí las principales fuentes de información que nos han servido para elaborar este estudio y que son perfectamente válidas para ampliar conocimientos o como punto de partida para hacer nuevos estudios sobre la obra de Ramón Loy. El olvido y abandono que ha sufrido este pintor se pone de manifiesto porque nunca se ha publicado nada tras su muerte, existiendo la mejor información de primera mano que se pueda encontrar: nos referimos al legado que hizo Loy de todas sus pertenencias al Estado cubano, poco antes de morir. Otra fuente de información de lo más directo son los artículos periodísticos escritos por Loy, publicados en su día en la prensa cubana. Aunque muchas de sus obras están en paradero desconocido, ya que fueron vendidas o regaladas, quedan bastantes referencias sobre pinturas, sobre todo a través de fotografías que el propio Loy conservaba y forman parte de su legado.

⁸ Loy en su casa-estudio antaño recibía visitas de amigos pintores. Frecuentemente organizaban allí tertulias algunos profesores de San Alejandro, entre ellos Teodoro Ramos Blanco, Rivero Merlín, Enrique Caravía, etc.

⁹ Testimonio de Milagros Ajoy y Aleida Llerena, sobrina y vecina de Loy respectivamente. Visitamos a la viuda de Espino, con la esperanza de encontrar alguna obra de Loy, pero la visita resultó infructuosa. La viuda, mujer de avanzada edad y gravemente enferma aseguró no poseer ningún cuadro de Loy y no sabía que su marido había poseído cuadros de él.

También hay referencias en catálogos, diversa bibliografía publicada en vida de Loy y críticas de exposiciones que aportan datos fragmentarios, vagos e incompletos en muchos casos, pero de inestimable valor para el conocimiento de su obra y de su entorno.

IV.2.1. Referencias bibliográficas

Hasta la fecha no se ha publicado ninguna monografía sobre Ramón Loy. La biografía más completa que tenemos de Loy data de 1952. Se encuentra en el libro coordinado por Esteban Valderrama *La pintura y la escultura en Cuba, a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, el Palacio Presidencial y el Museo Nacional*, La Habana, 1952, edición trilingüe (español, inglés y francés), p. 141 a 147. Aquí, en el capítulo dedicado a las biografías de los profesores aparecen algunos datos, a modo de currículum vitae, hoy totalmente desfasados cuando aluden al paradero de las obras de Loy. Se reproducen nueve obras y se citan otras tres. Téngase en cuenta que tras la publicación de este libro los avatares históricos en Cuba han sido arrolladores, desapareciendo las instituciones que conservaban obra de Loy.¹⁰

Poco nos dice Valderrama sobre la labor periodística de Loy, desarrollada mayormente en fecha posterior a esta publicación. Sobre dicha labor encontramos un buen punto de partida para su estudio en el archivo de la Escuela San Alejandro, donde quedan recogidos algunos títulos de artículos de Loy con su fecha y lugar de publicación.

En las dos hemerotecas de La Habana (el Instituto de Literatura y Lingüística y la hemeroteca de la Biblioteca Nacional) que conservan periódicos y revistas donde publicó Loy, está la mejor fuente de información en este sentido, a pesar de sus

¹⁰ En el Archivo Nacional de Cuba se conservan documentos de asociaciones desaparecidas, pero hemos revisado las principales asociaciones artísticas y los resultados han sido infructuosos: la documentación es muy incompleta y no hemos podido recuperar ningún dato acerca de Ramón Loy.

carencias. Ambas tienen graves dificultades de conservación, debidas a la insuficiente infraestructura y la dureza del clima cubano.¹¹ Además de la labor periodística de Loy, en estas hemerotecas tenemos la mayor cantidad de publicaciones para obtener referencias críticas sobre el arte cubano y por tanto sobre la obra de Loy. Aunque los catálogos de arte escasean notablemente en ambas hemerotecas, considerando que la crítica de arte en Cuba se ejerció en la prensa periódica, podemos afirmar que estos dos lugares son los mejor dotados. En ambos también disponen de una buena cantidad de libros sobre arte cubano.

Respecto a la obra de Loy, concretamente, encontramos referencias dispersas en catálogos de exposiciones colectivas o en publicaciones periódicas con críticas de arte. También en algunos libros. Entre los primeros destaca *El Arte en Cuba*, catálogo de la exposición en la Universidad de La Habana, febrero de 1940. Entre las publicaciones periódicas con críticas destacamos la *Biblioteca del Club Cubano de Bellas Artes*, tomo I: *El arte y la literatura en Cuba*, La Habana, 1925, que contiene el artículo de Jorge Mañach “La pintura en Cuba”. Después existen algunas críticas aparecidas en la *Revista de Avance* y en la revista *Social* en 1927 y en menor medida (breves referencias) en otras publicaciones, en diversas fechas, como *Grafos*, *Diario de la Marina*, *El Mundo*, *Alerta*, *El País*, etc.

Son numerosos los libros que mencionan a Ramón Loy, pero la gran mayoría de ellos se limitan a citar su nombre entre otros nombres de pintores. El libro que aporta un mayor número de datos es el citado de Valderrama. Entre los pocos libros que aportan algún dato concreto de interés sobre el personaje y su obra encontramos los siguientes:

Pedro José Cohucelo Collantes, “Ramón Loy”, en *Apostolado de amor; por la mujer, por la patria, por la raza*, La Habana, Editorial Cuba, 1925, p. 402-408. En este libro, multidisciplinar y variopinto, se abordan algunos temas sobre arte, donde aparece una crítica de elogios desmesurados a la exposición de Loy en la Asociación de Pintores de La Habana en 1924. Tiene interés porque menciona algunas pinturas concretas de esa

¹¹ El calor y la humedad ha destruído muchas publicaciones y los periódicos no están microfilmados ni informatizados. El periódico *El Mundo* no está consultable en la Biblioteca Nacional debido a estas razones. Sí lo está en el Instituto de Literatura y Lingüística, pero faltan algunos ejemplares, y tampoco son consultables los años posteriores a 1959. Con otras publicaciones periódicas la situación es similar: la climatología las ha arruinado o faltan ejemplares. Tampoco se conservan aquí todas las publicaciones periódicas.

exposición y ofrece una buena panorámica de la misma, a pesar del derroche de palabrería del autor.

Ramón Vasconcelos, *Montparnasse*, México, Editorial Cultural, 1938. Libro interesante, cuyo autor fue amigo de Loy, coincidiendo con él en París. Nos habla de artistas y amistades comunes. A Loy le dedica el capítulo “La imposible evasión de sí mismo”, citando lugares recorridos por Loy, pero sin especificar fechas; también nos habla de su formación, su sensibilidad artística y sobre todo nos revela una nueva faceta de su amigo: Loy como poeta. Vasconcelos incluye dos poesías parisinas de Loy.

Luis de Soto y Sagarra, *Esquema para una indagación estilística de la pintura moderna cubana*, Separata de la revista Universidad de la Habana, La Habana, 1945. Luis de Soto hace una interesante clasificación generacional y estilística de los pintores cubanos. Incluye a Ramón Loy en la generación de 1925 (pintores nacidos entre 1890 y 1900). Dentro de esta crucial generación lo clasifica como tradicionalista. Incluye un fragmento del texto citado de Jorge Mañach y hace unos breves comentarios basados en dicho texto.

Armando Maribona, *El arte y el amor en Montparnasse. Documental novelado, París, 1923-1930 (impropio para menores)*, México, Eds. Botas, 1950. Libro esencial para comprender el ambiente que se respiraba entre los pintores cubanos en Montparnasse. Su autor, fue compañero de Loy en Montparnasse y después, igual que él, profesor en la Escuela San Alejandro y crítico de arte. Sobre Loy habla poco, pero revela aspectos interesantes acerca de su personalidad .

Más reciente es el catálogo del *Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba. Colección de Arte Cubano*, Barcelona, Àmbit, Serveis Editorials, 2001. En este catálogo se reproduce su cuadro *Descanso en el taller* (p. 79), que se expone en el museo. Loy está clasificado en el “Cambio de siglo”. Hay dos breves textos con comentarios sobre Loy y su obra expuesta, a cargo de Ernesto Cardet Villegas y Luz Merino Acosta (p. 78).

En España, aparte de la referencia del catálogo de la *Exposición Nacional* de 1915 y alguna breve cita crítica referente a ésta, encontramos dos libros que dedican unas líneas a Ramón Loy. Son los siguientes:

Enciclopedia Universal Espasa, Tomo VI (Apéndice), Madrid, 1932. Citamos esta obra, aun siendo de carácter general, para señalar que contiene numerosos errores en los datos biográficos de Loy, tales como su fecha de nacimiento, la fecha de su regreso a Cuba o la pensión concedida a Loy por sus estudios en San Alejandro. Además de estos datos incorrectos plagia una frase de Jorge Mañach de su texto “La pintura en Cuba”, publicado en 1925 en la citada *Biblioteca del Club Cubano de Bellas Artes*.

Francisco Esteve Botey, *La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid: apuntes para su historia y resumen de su plan de estudios y del reglamento de régimen interior*, Madrid, 1950. En pocas líneas, Esteve Botey, alude a las actividades principales de Ramón Loy, al que califica como pintor y grabador. También Esteve cita a Loy en su *Historia del grabado*, Barcelona, Labor, 1935, aunque aquí lo hace solamente con la referencia habitual: el apellido Loy inmerso entre una serie de apellidos de artistas americanos. Pese a su brevedad, estas publicaciones de Esteve Botey tienen la virtud de aludir a la faceta de Loy como grabador.

Esta faceta de Loy como grabador, que nos ha interesado especialmente, aparece escasamente en las publicaciones cubanas. Juan Sánchez, en *El grabado en Cuba*, La Habana, 1955, dedica cuatro páginas escasas a “Los académicos” del periodo de la República, iniciado en 1902. De la actividad grabadora de Loy sólo dice: “el grabado no lo ha practicado con intensidad” (op. cit., p. 75). El propio Juan Sánchez, en “El grabado en la Academia”, en el folleto *Breve historia de la Academia Nacional de Artes Plásticas “San Alejandro”*, La Habana, 1996, alude muy brevemente, en un par de líneas, a la actuación de Loy en el aula de grabado en la década de los cincuenta.

Pedro Cohucelo, (op. cit.) menciona la palabra “aguafuerte” entre las técnicas de las obras expuestas por Loy en 1924, pero no aporta datos concretos de los aguafuertes.

Hay una referencia en el catálogo de la exposición realizada en La Habana en septiembre de 1983 por la Asociación de grabadores de Cuba. En la exposición está claro que no figuró ningún grabado de Loy, pero en el catálogo se citan algunos autores cubanos que “ocasionalmente lo habían practicado”, entre ellos Loy. José Veigas, en su artículo “Los nuevos calcógrafos”, publicado en *Revolución y Cultura*, La Habana, 1981 recuerda a algunos artistas que expusieron en el *I Salón de Artistas Grabadores* de 1938 y cita a Loy entre ellos.

Observamos que las referencias son siempre breves e imprecisas. Hemos encontrado algunas más en publicaciones cubanas, pero no se alude en ningún momento a grabados concretos de Loy, ni a sus fechas ni lugar de realización, repitiendo generalmente la estereotipada fórmula de insertar su nombre entre otros nombres en el mejor de los casos.

En Internet solo hay algunas breves referencias de Loy, p. ej. en críticas de arte cubano, ya que se han publicado en la red algunos párrafos escritos por Loy. Otra referencia muy breve y concreta es la de su cuadro *Segovia* (v. lám. 98, arriba), vendido por la Treadway Gallery de Cincinnati (<http://www.treadwaygallery.com/12-6-98-sale/catalog/paintings/p108.html>). No obstante, estas referencias son mínimas, siendo la más destacable la publicación electrónica del libro de Valderrama de 1952, que contiene los datos biográficos de Loy entre las biografías de los profesores de la Escuela San Alejandro (<http://www.artcuba.com/academia/Biografias/loy/loy.htm>).

IV.2.2. La Escuela de Bellas Artes San Alejandro

La Escuela cuenta con un archivo consultable que guarda una estimable cantidad de información sobre la historia de la propia Escuela. Se conservan carpetas con los expedientes de los profesores, siendo la de Ramón Loy una de las mejor dotadas. Podemos encontrar aquí documentos originales y manuscritos de Loy, en definitiva, prácticamente toda su trayectoria docente queda aquí recogida. También encontramos

informaciones diversas sobre temas variados, como premios obtenidos por Loy, concursos en los que participó, una pequeña relación de artículos publicados por Loy e incluso algún artículo suyo. El archivo de San Alejandro también posee una buena colección de fotografías y se pueden consultar asimismo los Libros de Actas, de inestimable valor para conocer la labor de Loy como secretario o la historia de la cátedra de Grabado.

No podemos olvidar que la Escuela aún conserva algunas de las mejores “fuentes vivas” de información y que de ella han salido muchas de las personas que aún viven y que han conocido personalmente a Loy. Concretamente quedan tres profesores que han sido ex alumnos de Loy y después fueron también colegas suyos al ingresar en el cuerpo de profesores de la Escuela, incluso mantuvieron algún contacto con Loy tras su jubilación. Nos referimos a los profesores Juan Sánchez, Antonio Alejo y Adolfo González, que conservan recuerdos valiosos tanto de Loy como de su entorno.

La relación de alumnos que pasaron por las aulas de San Alejandro en época de Loy es demasiado larga, aun limitándola a los que todavía viven. Entre éstos, muchos desconocen la obra de Loy, como hemos podido comprobar.¹² Entre los antiguos alumnos de Loy que salieron de la Escuela en los años cincuenta podemos encontrar aún en Cuba profesores, pintores, grabadores, escultores, escenógrafos, críticos de arte o restauradores del Museo Nacional de Bellas Artes, la mayoría jubilados, que guardan recuerdos de Loy.¹³

¹² Incluso algunos profesores actuales de la Escuela que fueron ex alumnos de Loy desconocen su obra. Cuando conocieron a Loy eran demasiado jóvenes, y su relación no fue más allá de la académica. Al no haber sido divulgada la obra de Loy a excepción de las pocas imágenes en blanco y negro del libro de Valderrama y unas pocas más publicadas en catálogos colectivos, no han tenido oportunidad de conocerla.

¹³ Hemos tenido la oportunidad de entrevistarnos con algunos de ellos: los restauradores Nelson Castro y María López Núñez, que han restaurado algún cuadro de Loy y además trabajaron para él por encargo en la restauración de obras de Juana Borrero. Rolando Portuondo, Lydia Berdayes, Lesbia Vent Dumois, Manuel López Oliva, Horacio Martorell y Orlando H. Yanes en La Habana. Antonio Ferrer Cabello en Santiago de Cuba. A todos ellos agradecemos sus atenciones.

IV.2.3. Museos

Los dos museos que conservan obras de Ramón Loy en La Habana son el Nacional de Bellas Artes y el Municipal Plaza de la Revolución. El primero guarda treinta y una pinturas y un pastel. Tras su reapertura en agosto de 2001 se expone al público un óleo de Loy: *Descanso en el taller*. El resto de las obras está en almacén. Este museo no tiene documentación ni otros datos relevantes sobre Ramón Loy. En cuanto al segundo, el Museo Municipal Plaza de la Revolución, que nos cuesta trabajo considerar actualmente con la categoría de museo, ya que no reúne las más mínimas condiciones ni para la exposición ni para el almacenaje de obras de arte, es precisamente el mejor dotado en cuanto a obra y documentación de Ramón Loy. En él se guarda el legado de Ramón Loy al Estado cubano. La reconstrucción de datos biográficos y la recopilación de obras de Loy se han hecho principalmente con el archivo de este museo.

IV.2.4. El legado de Ramón Loy y el Museo Plaza de la Revolución

EL LEGADO DE RAMÓN LOY

Ramón Loy, que no tuvo hijos, legó sus pertenencias al Estado cubano poco tiempo antes de morir en su casa-estudio de La Habana, donde conservaba obras suyas y de otros pintores. Entre éstas tenía dibujos de Fidelio Ponce (1895-1949), varios cuadros de Juana Borrero (1877-1896) y Dulce María Borrero (1883-1945), de Leopoldo Románach (1862-1951), y tres de Wifredo Lam (1902-1982).¹⁴ Estas obras

¹⁴ Los dibujos de F. Ponce fueron ejecutados durante charlas de café con Loy y regalados después a éste por su autor (v. Ramón Loy, "Exposiciones", en *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la Unesco*, julio 1953). Los cuadros de Juana Borrero, guardados por Mercedes Borrero, quedaron en la casa-estudio de Loy tras el viaje sin retorno de Mercedes a Estados Unidos. Los cuadros de Wifredo Lam fueron un regalo amistoso del autor, según testimonio de Milagros Ajoy (sobrina de Loy).

pasaron al Museo Nacional de Bellas Artes. Las de Ramón Loy, pinturas y dibujos, pasaron al Museo Plaza de la Revolución.¹⁵ Varios retratos de Loy hechos por otros autores se depositaron asimismo en este museo. Se trata de obras de Torach, Jean Toth, Eugenio González Olivera, Ricardo Colet, Nicolás Paga y Fidele Cornacelia. En cuanto a documentación, Loy tenía un baúl¹⁶ con centenares de fotos y numerosos dibujos, documentos, cartas, recortes de prensa, etc. Todos estos papeles, algunos ya con problemas de conservación en vida de Loy, se fumigaron tras depositarse en el inicial edificio del Museo Plaza de la Revolución. Se metieron en cajas de cartón y pasaron a su actual emplazamiento en la Quinta de los Molinos. Se inventariaron los cuadros, dibujos, cartas y documentos, pero no las fotografías, que encontramos totalmente desordenadas en nuestra primera visita a esta institución, en enero de 2001. Entre estas fotos encontramos una estampa original de Loy: El busto de rostro barbudo de 1915 (lám. 4) y dos pequeños dibujos. Estas obras estaban sin inventariar; la propia directora del museo no conocía su existencia. Las fotografías se han comenzado a inventariar después de enero de 2001. De la biblioteca de Ramón Loy (que sin duda poseyó) no hemos podido localizar ningún libro.¹⁷

EL MUSEO MUNICIPAL PLAZA DE LA REVOLUCIÓN

Este museo alberga el legado de Ramón Loy, fuente esencial para el estudio de su vida y obra. El museo nació en 1982 y se ubicó en la calle 13, nº 919 e/6 y 8. Vedado. Ciudad Habana. Aquí, en una vieja mansión, se depositaron las pertenencias de Ramón Loy, procedentes de su casa-estudio de la calle San Francisco, tras su fallecimiento en 1986.¹⁸ Al no reunir el local las condiciones necesarias para albergar este tipo de materiales, compuesto en gran parte por pinturas, tanto de Loy como de otros pintores que vivían en la zona de ese municipio, se decide trasladar el museo a la

¹⁵ Las treinta y dos obras de Loy que conserva el Museo Nacional de Bellas Artes son de diversa procedencia, pero no del legado de Ramón Loy.

¹⁶ Llamado por Loy *el baúl de las reliquias*, según nos reveló su sobrina Milagros.

¹⁷ Los libros, con toda probabilidad pasaron a la Biblioteca Nacional.

¹⁸ En esa fecha era directora Yolanda Marín, quien se encargó de la recogida del legado de la casa estudio de Loy y de su depósito en el museo. Poco después Yolanda desaparece de Cuba.

Quinta de los Molinos, quedando la mansión de la calle 13 solamente para archivo. Este traslado se produce a mediados de los años noventa.¹⁹

La Quinta de los Molinos ocupa una amplia zona verde delimitada por las calles Infanta, Salvador Allende, G y Zapata.²⁰ En la actualidad radican aquí el Museo Máximo Gómez, y el Museo Municipal Plaza de la Revolución, en dos edificios independientes. En el segundo (v. lám. 36 arriba) es donde están depositadas hoy las pertenencias de Ramón Loy.²¹

En IV.2.2. mencionábamos que nos cuesta considerar este lugar como un museo debido a su deficiente infraestructura. Esto se debe a múltiples factores. Por una parte el edificio carece de sala de exposiciones, no estando abierto al público. El espacio es muy reducido incluso para almacén, pues alberga una enorme cantidad de pinturas y documentos de numerosos artistas, así como armas de la Guerra de la Independencia y otros objetos. Todo ello se encuentra amontonado en una sala, con las paredes llenas de pinturas que ocupan además parte del suelo. Los documentos y fotografías se guardan en repletas cajas de cartón, muchas de ellas sin identificación exterior, siendo insuficiente el espacio para una correcta distribución de estos materiales, que se extienden por estanterías o por el suelo. Por otra parte nos encontramos con graves problemas de conservación. Esto es debido principalmente a las humedades del edificio, que no tiene ninguna climatización y se encuentra ubicado en una zona de exuberante vegetación y junto a un estanque. Recordemos que aquí se estableció el jardín botánico; el calor húmedo propio de La Habana parece acrecentarse en este lugar, que además da cobijo a una buena cantidad de insectos.

En estas condiciones se “conserva” el legado de Ramón Loy, siendo precisamente el pintor más representativo de este museo, y con mucha diferencia, por su mayor cantidad de obras y documentos en relación con los demás pintores aquí representados. No obstante, a pesar de las dificultades, en el Museo Plaza de la

¹⁹ El director del museo por esas fechas fue Carlos Ramírez.

²⁰ A finales del Siglo XVIII en este lugar fueron ubicados unos molinos de tabaco. De ahí le viene el nombre. En 1836 se comienza a construir la casona que se convertiría en la Quinta de Recreo de los Capitanes Generales de la Isla, y posteriormente, en 1839 se traslada a este lugar el Jardín Botánico de la Habana. Esta quinta fue declarada Monumento Nacional en 1981 por sus valores históricos y arquitectónicos.

²¹ La directora actual, de ambos museos, es Lourdes Hernández, si bien en nuestra primera visita, en enero de 2001 lo era Graciela Martínez, mientras que Lourdes ejercía como subdirectora.

Revolución se ha procurado aumentar la colección de obras de Loy. Así a las obras del legado hay que sumar algunas nuevas adquisiciones, y también las tres estampas de los grabados españoles que donamos a esta institución (v. lám. 42).

El museo contiene los siguientes efectos de Ramón Loy:

Documentos personales de Loy, tales como su pasaporte expedido en París en 1919, contrato de alquiler de su estudio de París, agenda personal con direcciones, declaración de la renta, títulos y diplomas, etc.

Correspondencia: cartas y postales escritas a Loy por diversas instituciones y personalidades, amigos o familiares.

Fotografías: se trata de unas cinco mil fotografías muy diversas, entre ellas numerosos retratos de Loy, fotos familiares, de amistades, de sus viajes, de la Escuela San Alejandro, retratos de algunas personalidades de la cultura cubana, algunas de ellas cuadrículadas para pasar a lienzo, fotos de obras de otros pintores y de exposiciones, muchas de ellas selladas por el periódico *Alerta* y publicadas en dicho periódico, fotos de pinturas de Loy, etc.

Recortes de prensa, la mayoría sin fecha, con algunas críticas a Loy y referencias de sus obras, así como de exposiciones y obras de otros artistas.

Artículos originales de Ramón Loy, mecanografiados para su publicación.

Retratos de Loy por otros pintores (1 óleo, 5 dibujos y 1 busto en escayola).

Obras originales de Ramón Loy: destaca la colección de dibujos (360); la mayoría son apuntes de figura y desnudos. Muchos de ellos tienen dibujadas ambas caras del papel. También se conservan pinturas (30), muchas de ellas en mal estado, y grabados (4).

Esta cantidad de pertenencias de Ramón Loy, acumuladas en el museo, no han sido difundidas en modo alguno, y su existencia ha pasado desapercibida. Nosotros nos enteramos de que estaban aquí depositadas por Milagros Ajoy, sobrina de Loy, pero este legado, debido a las circunstancias en que se produjo, era desconocido incluso por personas allegadas a Loy, como sus ex alumnos que hoy imparten clase en San Alejandro. En estas condiciones, ante el interés que mostramos por este legado, la directora del museo, Graciela Martínez, nos propuso organizar una exposición divulgativa. Dicha exposición, *Ramón Loy (1894-1986)*, se celebró entre el 17 y 23 de julio de 2001 en el Centro Experimental de Desarrollo de las Artes Visuales en La

Habana (v. lám. 37 y 38). Esta exposición ha sido la primera muestra pública de los materiales del legado de Ramón Loy; se repartió en dos salas, una de ellas con veinticuatro obras de Loy y la otra con documentos varios: títulos y diplomas, fotografías, correspondencia y artículos de Loy mecanografiados; se nos encargó el comisariado de la exposición y el texto para un folleto (v. lám. 39).

Respecto a las escasas condiciones museísticas y tan propicias al deterioro de las pinturas hemos insistido en numerosas ocasiones, quedando constancia en la carta que escribimos a D. Armando Cristóbal, Ministro Consejero para Asuntos Culturales de la Embajada de Cuba (v. lám. 40). También el propio sobrino de Loy, Guillermo Andrés Ajoy, tras la visita a la exposición escribió una expresiva carta a D. Rafael Bernal, Viceministro Primero de Cultura (v. lám. 41). Esperemos que se puedan restaurar las pinturas de Loy y hacer una remodelación del edificio que las alberga, pues mientras tanto la consulta del legado de Ramón Loy es verdaderamente dificultosa.

IV.3. Datos biográficos

RAMÓN LOY GONZÁLEZ (1894-1986)

El nombre de Ramón Loy es poco conocido en España. Presentamos los datos biográficos, a veces confusos, que hemos podido reunir, basados en documentos, fotografías, testimonios o escritos, a veces de la mano del propio Loy, que plasmó breves retazos autobiográficos en las páginas de la prensa cubana.

Personaje polifacético, totalmente dedicado al arte, sus actividades giran en torno a la pintura, el grabado, la docencia, la crítica y la divulgación artística a través de numerosas publicaciones en prensa periódica.

Gran viajero, comienza su aventura en 1912, cuando viaja a España para completar su formación artística. Desde aquí recorrerá gran parte del continente europeo. Los viajes frecuentes, con una enorme movilidad, dentro y fuera de cada país visitado en cortos espacios de tiempo, hacen difícil precisar con exactitud donde se

encontraba en cada momento. Sus obras, en muchos casos, han ido quedando dispersas, encontrándose en paradero desconocido.

1894-1911

Ramón María Ajoy González nació el 31 de agosto de 1894 en la Habana;²² su padre fue un inmigrante chino nacido en Hong Kong en 1848, llamado Aniceto Ajoy. Su verdadero apellido, por tanto, es Ajoy, dato que ha pasado totalmente desapercibido, ya que tanto en su firma como en los documentos oficiales aparece el apellido Loy.²³ Su padre fue dependiente en la droguería Johnson, famosa farmacia de la calle Obispo que actualmente conserva su aspecto de antaño. Su madre, Josefa González, de raza negra, nació en Cuba en 1869. Loy tuvo cinco hermanos, siendo el menor, con su gemela Paulina.

Cursó los estudios artísticos en la Escuela Profesional de Pintura y Escultura de La Habana (Escuela San Alejandro), entre 1908 y 1912, teniendo como maestros a los pintores cubanos Armando García Menocal (1861-1942) y Leopoldo Romañach (1862-1951). En la Escuela obtuvo buenas calificaciones (v. diploma de sobresaliente en Paisaje, reproducido en lám. 46, abajo). Por estas fechas frecuentaba un estudio libre con otros pintores.²⁴

²² Consideramos esta fecha la correcta, que aparece en el pasaporte de Loy expedido en París en 1919, que se conserva en el Museo Municipal Plaza de la Revolución (a partir de ahora MPR), así como en otros documentos y en el *Catálogo de autoridades de artistas cubanos*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, pero hemos encontrado otras, p. ej. 1892, v. *Enciclopedia Universal Espasa*, Tomo VI, apéndice, Madrid, 1932.

²³ Ya en 1908 aparece el apellido Loy en su solicitud de matrícula para este curso en la Escuela San Alejandro, según el documento que se conserva en el archivo de esa escuela.

En su pasaporte expedido en París el 5 de diciembre de 1919 también figura Loy, como en la inmensa mayoría de los documentos oficiales (v. lám. 43).

En un documento excepcional del Registro de funcionarios fechado el 6 de marzo de 1954 aparece el apellido Ajoy y tras él Loy, escrito entre paréntesis. Este se conserva también en el archivo de San Alejandro.

Según Milagros Ajoy, sobrina de Loy, nadie de su entorno (sus amigos y su compañera, Mercedes Borrero) le llamaba por su nombre, Ramón, sino solamente Loy.

²⁴ Doramas de Sosa recuerda que por el año 1910 una serie de jóvenes pintores se reunían en un apartamento de la calle Galiano: "Allí acudía diariamente una docena de jóvenes soñadores de futuro incierto..." (Doramas de Sosa, "Cástor González Darna, un colorista sincero", *Bohemia*, 20 de enero de 1924, p. 11). Los doce jóvenes que menciona son: Esteban Valderrama, A. Sánchez Araujo, Manuel Vega, Domingo Ramos, Eugenio González Olivera, Ramón Loy, Guillermo Álvarez, Guillermo Campo Hermoso, Pastor Argudín, Lino Villar, Periat y Cástor González Darna. Todos ellos viajaron a Europa, excepto el malogrado Periat. La mayoría de ellos, a su regreso de Europa fueron profesores en la Escuela

1912-1919

En junio de 1912 obtiene la calificación de sobresaliente en el examen de la asignatura de Colorido.²⁵ Terminados sus estudios, ese mismo año se traslada a España,²⁶ donde ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, teniendo como maestros a Cecilio Plá, José Parada Santín, Antonio Muñoz Degraín, José Moreno Carbonero, Carlos Verger y Francisco Esteve Botey. En la Escuela de Madrid (v. lám. 48, arriba), obtuvo dos premios en metálico: Anatomía Artística (curso 1912-13) y Grabado en Dulce (curso 1914-15) y cuatro medallas: Historia de las Bellas Artes (curso 1912-13), Perspectiva (curso 1912-13), Estética del Color (1913-14) y Dibujo del Natural (1914-15).²⁷

En el año 1915, a la vista de los premios que ha obtenido en España, el Ayuntamiento de La Habana acuerda concederle una beca para que continúe sus estudios. Dicha beca se otorgó desde 1915 hasta 1919.²⁸ Terminó en Madrid sus estudios graduándose con el título de Profesor de Dibujo y Pintura. Entre los años de 1912 y 1919 Loy permaneció en España, con la residencia fijada en Madrid, pero ausentándose a menudo de la capital, recorriendo los lugares que habitualmente frecuentaban los pintores de la época.

San Alejandro. Ramón Loy en "Pintores olvidados", *Islas*, julio 1946, cita entre otros a cinco de estos pintores: Cástor González Darna, Lino Villar, Guillermo Álvarez, Guillermo Campo Hermoso y Periat.

²⁵ En el archivo de San Alejandro se conserva la papeleta de calificación.

²⁶ El primer viaje a España, en 1912, lo realizó Loy con la ayuda de sus padres, de escasos medios, según consta en el artículo del propio Loy "Apuntes sobre la pintura en Cuba", *El Mundo*, La Habana, 26 de septiembre, 1948. Aceptamos como cierto este dato, corroborado por Milagros Ajoy, sobrina de Ramón, pero señalamos que en otras publicaciones se dice erróneamente que Loy vino a España becado desde Cuba, cfr. *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección de Arte Cubano*, La Habana, 2001, p. 78 y *Enciclopedia Espasa*, T. VI, apéndice, 1932.

²⁷ En el archivo de San Alejandro se conserva una copia literal de la certificación académica redactada y firmada por Carlos Verger con fecha 8 de marzo de 1921, en la que constan además otros diplomas de 1ª y accésit obtenidos por Loy. La copia literal está firmada por Loy en La Habana con fecha 11 de marzo de 1954 (v. lám. 44).

²⁸ Residiendo Loy en Madrid, el Ayuntamiento de La Habana le otorgó una beca desde 1915 hasta 1919. En la concesión de esta beca, solicitada por la madre de Loy, probablemente interviniera el propio presidente de la República, Mario García Menocal, primo de Armando García Menocal, profesor de Loy en San Alejandro (testimonio de Milagros Ajoy en entrevista el día 16 de enero de 2001).

Participó en la *Exposición Nacional* de 1915 con un *panneau* compuesto por tres aguafuertes originales y otro aguafuerte de reproducción del cuadro de Velázquez *Felipe IV*.²⁹

En Madrid ocupó un estudio en la calle Horno de la Mata;³⁰ en 1916, se trasladó a otro en la calle Lagasca, 48. Por estas fechas hizo viajes por Castilla, pintando tipos y paisajes. Estuvo en Segovia, de cuya catedral pintó un cuadro fechado en 1915; su amigo íntimo, Ramón Vasconcelos, dejó constancia escrita de su paso por Avila, Salamanca y Toledo.³¹ También envió obra desde España al *Salón Nacional de Bellas Artes* de 1918, de la Asociación de Pintores y Escultores de la Habana.³² Este mismo año se traslada a Granada, donde realizará cuadros de paisajes (v. lám. 97); en Andalucía visitó también Sevilla.³³

A finales de 1919 se traslada a Francia por primera vez.³⁴

²⁹ En el currículum de Loy que se conserva en el archivo de San Alejandro figura como participante en las Exposiciones Nacionales de 1915-16 y 17. En la reseña biográfica de Loy en el libro de Esteban Valderrama (ed.), *La pintura y la escultura en Cuba, a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, el Palacio Presidencial y el Museo Nacional*, La Habana, 1952, p. 141, solamente se le menciona como participante en la *Exposición Nacional* de 1916. Según los datos obtenidos de los catálogos oficiales de las Exposiciones Nacionales encontramos a Loy participando en 1915 (*Exposición Nacional de Bellas Artes, 1915. Catálogo Oficial*, p. 30), pero no es posible que participara en 1916, ya que ese año no hubo exposición debido a su carácter bienal por esas fechas. En el catálogo oficial de la *Exposición Nacional* de 1917 no figura el nombre de Loy entre los participantes.

Las tres pruebas al aguafuerte del *panneau* presentado en 1915 quizá sean las estampas correspondientes a las planchas guardadas por Teodoro Adsuar, pero esto no hemos podido comprobarlo, ya que no figuran los títulos ni en el catálogo oficial de la exposición ni en la bibliografía crítica. De los grabados realizados en el curso 1914-1915 se conserva una estampa en el MPR. (lám. 4).

³⁰ El propio Loy dice que trabajó libremente en un taller de la calle Horno de la Mata. (Ramón Loy, "Pintores cubanos en España", *Alerta*, 14 agosto 1951). Hay varias fotos en el MPR con el dorso escrito y fechado. En algunas pone "C/Horno de la Mata" y en otras "estudio de Lagasca, 48". Se aprecian los mismos cuadros y objetos, pero la habitación es diferente (v. lám. 49 y 50). Al dorso de la foto reproducida en la lámina 50 Loy escribió: "1917 Madrid: este es el último retrato. También hecho en Lagasca, 48..."

³¹ El cuadro de la catedral de Segovia fechado en 1915, se reproduce en lám. 98, arriba. De sus estancias en Toledo, Avila y Salamanca nos informa Ramón Vasconcelos en su libro *Montparnasse*, La Habana, 1938, p. 29.

³² V. Asociación de Pintores y Escultores, *Memoria 1916-1927*, La Habana, 1927, p. 100.

³³ Ramón Vasconcelos, *ibídem*.

³⁴ Esteve Botey escribió desde Madrid una postal a Loy en París con fecha 30 de diciembre de 1919 anunciándole su intención de viajar a París (v. lám. 54).

1920-1922

Consiguió prorrogar la beca que finalizaba en 1919. Ahora ampliará sus estudios en Francia.³⁵

Con su residencia fijada en París, asiste como alumno a las escuelas libres La Grande Chaumière y Colarossi, donde recibe los consejos de René Ménard y J. X. Prinnet. En estas academias conoce a algunos pintores y se va introduciendo en el ambiente artístico de Montparnasse. En La Grande Chaumière conoció a Jean Toth y probablemente al ilustrador y grabador André Collot, amigo de Toth y a Gaston Vincke, quien le proporcionaría después un trabajo en el gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional.³⁶ En 1920 colaboró con Esteve Botey en la recuperación de las planchas de *La Tauromaquia* de Goya, guardándolas durante varias semanas.³⁷ En Francia realiza viajes y largas estancias en Bretaña y la isla de Córcega, pintando figuras y paisajes. En marzo de 1920 aun reside en París. En octubre se encuentra en Douarnenez, Finistère (Bretaña), pasando en noviembre a Chartres y después de nuevo a París, donde aún permanece en junio de 1921. De ese año es el retrato que le hizo Jean Toth (v. lám 32). Este año hace su primer viaje a Italia estacionándose en Anticoli Corrado, pueblo de la provincia de Roma muy frecuentado por pintores.³⁸ Aquí pintó numerosos cuadros de

³⁵ Queda constancia de que Loy siguió cobrando como pensionado. Ramón Estalella, canciller de la legación de Cuba en Madrid, comunica en una postal a Loy a finales de 1921 el próximo envío de su pensión a París. La postal, fechada en Madrid el 21 de diciembre de 1921, se conserva en el MPR. Estalella ocupó cargos diplomáticos en España hasta 1959 y participó en 1921 en la exposición de pintores pensionados cubanos en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid (v. Francisco Pompey, "Los pintores cubanos en Madrid", *Social*, La Habana, octubre 1921).

³⁶ Loy trabajó copiando estampas en el gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional de París por encargo de Gaston Vincke, que iba a realizar los decorados para la película *El grillo del hogar*, inspirada en el libro de Dickens. Loy debía copiar detalladamente las estampas de la época para obtener una información visual de las vestimentas y la ambientación, lo que permitiría realizar el vestuario y los decorados de la obra. V. Ramón Loy, "El pintor Gaston Vincke entre los indios de la Guayana", *El Mundo*, 19 de enero de 1947. Sobre André Collot puede verse Ramón Loy, "Un ilustrador: André Collot", *Diario de la Marina*, 31 de marzo de 1946, entre otros artículos que Loy escribió sobre este personaje. Sobre Jean Toth también escribió varios artículos, v. p. ej.: "La tertulia de Jean Toth", *Alerta*, La Habana, 25 de noviembre de 1955.

³⁷ Ramón Loy, "La tauromaquia de Goya", *Alerta*, La Habana, 9 de octubre de 1952 (v. lám 68).

³⁸ En esta primera estancia en Anticoli compartió su tiempo con los pintores españoles Mariano Barbasán y Antonio Fernández y con los cubanos Antonio Gattorno y Leopoldo Románach (Ramón Loy, "Románach en Italia", *Alerta*, La Habana, 25 de septiembre de 1951).

composición que figuraron más tarde en sus exposiciones de La Habana. En 1922 realizó viajes por Italia, España, Francia, Bélgica y Austria.³⁹

1923-1924

En 1923 regresa a Cuba. En La Habana realiza su primera exposición personal con las obras ejecutadas en Europa. Sus pinturas se expusieron a finales de julio en la recién inaugurada casa de cuadros *Las Galerías*, conjuntamente con las del pintor valenciano Daniel Sabater. La exposición fue muy visitada y debió reportarle además algún dinero, que empleará en volver pronto a Europa. Después de la exposición algunas obras permanecieron expuestas en las vitrinas junto con las de otros pintores, ya que este local se dedicaba a la venta de cuadros, molduras y objetos de arte. La denominación “casa de cuadros” o “casa de arte” figura en la bibliografía consultada sobre este local que contó también con una interesante tertulia artístico-literaria frecuentada por Loy (v. IV.6.1.). Tras este primer éxito en su ciudad natal emprende su segundo viaje a Europa. En octubre de 1923 encontramos a Loy en San Sebastián;⁴⁰ después perdemos su pista hasta mayo de 1924, fecha en la que vuelve a exponer sus obras en La Habana. Esta segunda exposición se celebró en los salones de la Asociación de Pintores y Escultores, del 20 al 30 de mayo. En esta asociación era habitual que expusieran los pintores que regresaban de un viaje de estudios por Europa. Loy expuso ciento treinta y siete obras realizadas durante su estancia en Europa. Las obras

³⁹ Loy recorrió muchos lugares de Europa en esta primera estancia en el continente. Hemos podido reconstruir fechas y lugares gracias a los sellos estampados en el pasaporte de Loy. También nos hemos basado en fotografías fechadas, conservadas en el MPR, así como en cuadros fechados, en catálogos y artículos periodísticos de críticas de exposiciones de Loy en La Habana y en el citado libro de Esteban Valderrama (ed.), p. 146, donde se afirma además que ha viajado por Holanda, Inglaterra, Suiza y Portugal. Holanda también es mencionada por Vasconcelos, op. cit., p. 29. El propio Loy, en algunos artículos suyos, habla de lugares que ha visitado.

⁴⁰ Hay fotos de Loy en el vapor *Oropesa* fechadas en agosto y octubre de 1923 (v. lám. 48, arriba). Hay otra de Loy en San Sebastián fechada el 2 de octubre de 1923. También hay otra en Santander fechada en 1923. El vapor *Oropesa* partía de San Sebastián, haciendo escalas en Santander, La Coruña y Vigo antes de poner rumbo a América. Estas fotos se conservan en el MPR.

presentadas eran de temática variada (marinas, paisajes, figuras y desnudos) y diversidad de técnicas (óleo, pastel, dibujos al carbón y aguafuertes).⁴¹

1925-1927

Después de la exposición de 1924 Loy regresa a Europa. Residió primero en Italia y después en Francia. Pintó en Roma y sus alrededores, pero sobre todo en Anticoli Corrado, donde tuvo un estudio;⁴² hay pinturas de Italia fechadas en 1925. En 1926 regresa a París, instalándose en su estudio de la calle Asseline, nº 6 (v. lám. 51).⁴³ Desde París viajó por otras ciudades de Francia y Bélgica, tales como Chartres o Brujas. En 1927, nuevo viaje a Cuba, donde vuelve a exponer sus obras europeas; la crítica de la prensa periódica habla de Loy “al regreso de su segunda estancia en Europa”.⁴⁴

En 1927 realizó una exposición individual en el Salón del *Diario de la Marina*, del 16 al 31 de mayo; también participó en el XII *Salón de Bellas Artes de la Asociación de Pintores y Escultores de La Habana*. Asimismo, participó en la exposición *Arte Nuevo*, patrocinada por la *Revista de Avance* y celebrada del 7 al 31 de mayo de 1927 en la *Asociación de Pintores y Escultores de La Habana*. Esta exposición fue decisiva para el arte cubano observándose en ella una importante renovación formal con los aportes de los pintores cubanos que bebieron en las fuentes de los movimientos de vanguardia afincados en París. Desde entonces, esta vanguardia cubana, de marcado carácter de afirmación nacionalista, fue arrinconando al arte académico. La bibliografía artística que cita esta exposición es muy abundante.

⁴¹ V. Asociación de Pintores y Escultores, Habana, *Memoria 1916-1927*, La Habana, 1927, p. 59. V. también Pedro José Cohucelo, “Ramón Loy”, en *Apostolado de amor; por la mujer, por la patria, por la raza*, La Habana, Editorial Cuba, 1925, p. 402-408.

⁴² Loy pintó un cuadro en Anticoli titulado *Desde mi estudio*, que figuró en su exposición del *Diario de la Marina* en 1927. Fue reproducido en la revista habanera *Social* de julio de 1927 (v. lám. 108, arriba).

⁴³ De esa época se conserva en el MPR el contrato de alquiler de su estudio de pintura en París, en la calle Asseline, nº 6, fechado el 31 de julio de 1926 (v. lám. 51 abajo).

⁴⁴ *Revista de Avance*, nº 4, La Habana, 30 de abril, 1927. Realmente sería la tercera vez que Loy regresa de Europa cargado de pinturas. Expuso en La Habana en 1923, 1924 y 1927. Si bien es cierto que su segunda estancia europea, entre 1923 y 1924, fue breve, probablemente más orientada a recuperar obras que quedaron en nuestro continente y que luego figuraron en la exposición de 1924.

También en 1927 la *Revista de Avance*, órgano difusor de las nuevas corrientes estéticas y literarias, en la que aparecen dibujos de los principales pintores vanguardistas cubanos, tales como Víctor Manuel, Carlos Enríquez o Eduardo Abela, entre otros, publicó varios dibujos de Ramón Loy. V. *Revista de Avance*, nº 7, p. 152, nº 10, p. 246, nº 13, p. 6 (reproducimos estos dibujos en lám. 113).

1928-1934

Es nombrado profesor de San Alejandro el día 5 de enero de 1928; pocos días después la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes ordena una comisión para que Loy se traslade a Europa, percibiendo el haber que tiene asignado, para realizar estudios especiales de pintura en museos y escuelas.⁴⁵

Durante el curso académico 1927-1928 Loy impartió clases como profesor auxiliar. Participó en el *XIII Salón de Bellas Artes*, en La Habana, con tres obras en marzo de 1928 y se trasladó de nuevo a Europa en septiembre de ese mismo año.

En la *Exposición Ibero-Americana de Sevilla* de 1929-30 presentó el cuadro *Confidencias*, por el que obtuvo Diploma de Honor.⁴⁶ Viaja de nuevo a Francia, encontrándose en 1929 en París y La Baule (Bretaña); en París ocupa el estudio de la calle Asseline, 6, que será lugar frecuentado por pintores y escritores de diversas nacionalidades, principalmente cubanos.⁴⁷ Loy manifiesta por estos años en París

⁴⁵ El nombramiento de profesor supernumerario interino fue por decreto presidencial de fecha 5 de enero de 1928. El día 12 de enero la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes envió una carta al director de la Escuela San Alejandro con la orden de que Loy se trasladase a Europa para realizar los citados estudios de pintura. La toma de posesión de Loy es de fecha 27 de enero de 1928 y el haber anual de un total de novecientos pesos. Estos datos se conservan en el expediente de Loy y en el *Libro de Tomas de Posesión* del archivo de la Escuela San Alejandro.

⁴⁶ Reproducimos el cuadro *Confidencias* en lám. 83, arriba. El propio Loy, en "Historia de unos cuadros", *Alerta*, 4 julio 1949, reconoce la invalidez de los premios otorgados a los artistas cubanos participantes en esta exposición, donde todos fueron premiados: "Por lo expuesto anteriormente se comprende claramente que las recompensas otorgadas carecen de valor, por haber sido distribuidas fantásticamente, muy lejos de un riguroso criterio de calidad artística."

⁴⁷ El escritor Félix Pita Rodríguez cita en varias ocasiones el estudio parisino de Loy. Cfr. el testimonio de Félix Pita publicado por Juan Sánchez en *Carlos Enríquez*, La Habana, 1996, Editorial Letras Cubanas, p. 46 y el fragmento de Félix Pita publicado en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, julio-agosto, 2000, número dedicado al centenario de Carlos Enríquez, p. 5. También Ramón Vasconcelos cita el estudio de la calle Asseline, nº 6 en *Montparnasse*, México, Editorial Cultural, 1938, p. 39. Otro comentario sobre este estudio hace Armando Maribona en *El arte y el amor en Montparnasse. Documental novelado, París, 1923-1930 (impropio para menores)*, México, Ediciones Botas, 1950, p. 50.

simpatía por el comunismo; algunos testimonios afirman que llegó a pertenecer por entonces al partido comunista.⁴⁸ En este ambiente parisino escribió poesías en el idioma de Verlaine; Ramón Vasconcelos publicó dos en su libro *Montparnasse*, La Habana, 1938. (Se reproducen estas poesías en IV.6.1.).

En enero de 1930 viaja con Ramón Vasconcelos a Córcega (en el MPR se conservan fotos de Loy y Vasconcelos en Bastia). Entre 1931 y 1934 reside en París, donde formó parte del llamado *Grupo Internacional de Pintores*, que luego pasó a denominarse *Formas y Colores*. Los integrantes del grupo eran Jean Toth, Gaston Vincke, Raymond del Val, Jeanne Bernard Fortin, Raquel Balmori, Ginés Parra, y Ramón Loy. Con ellos, Loy participó en exposiciones colectivas: en el *Salón de Artistas Independientes* y en los salones del *Globe Trotter* situado en el Boulevard Saint Germain, en los años 1932 y 1933. Años después, Loy mantendrá contactos con algunos de estos pintores, publicando en La Habana algunos artículos sobre ellos.⁴⁹

Loy compartió este estudio por algún tiempo con el pintor mexicano Jesús J. Torres, (Ramón Loy, “Un pintor mexicano, Federico Cantú”, original mecanografiado conservado en el MPR).

⁴⁸ Uno de sus mejores amigos en París, el húngaro Jean Toth, llamado *el Rojo*, era comunista. Félix Pita Rodríguez, llegado a París en 1929, afirma “Todos teníamos una posición de izquierda más o menos. Éramos revolucionarios, emocionales si se quiere, y simpatizábamos con la Unión Soviética, con el comunismo.” (Juan Sánchez, op. cit., p. 42). Testimonios que afirman que Loy perteneció al partido comunista en París son los de Orlando Yanes, Juan Sánchez y Armando Posse, según nuestras entrevistas en La Habana. Antonio Ferrer Cabello, en cambio, afirmó que Loy perteneció a una organización izquierdista, pero no al partido. Ramón Loy, aunque siempre fue persona de izquierdas, en Cuba no perteneció al partido comunista. Contradictoriamente, en los Salones de Bellas Artes de La Habana, siempre se le tilda de derechista, calificación aplicada a los artistas de tendencia conservadora o académica, especialmente a los profesores de la Escuela San Alejandro. Esta equívoca calificación, que a veces coincidía con la ideología del calificado, no ha beneficiado en nada a Ramón Loy, que, en La Habana, tenía amistades como los escritores Ramón Vasconcelos, Jorge Mañach y Octavio de la Suarée, que hicieron crítica de arte y manifestaron su oposición al comunismo. Los tres marcharon al exilio tras la Revolución de 1959.

⁴⁹ Varios son los artículos de Loy sobre Jean Toth. En “Jean Toth, pintor del movimiento”, *El Mundo*, La Habana, 15 diciembre 1946, Loy habla del *Grupo Internacional de Pintores*. Jean Toth hizo dos retratos de Loy, conservados actualmente en el MPR (v. lám. 32). Ginés Parra subsistía por esas fechas en París lavando automóviles; Ramón Vasconcelos, por entonces agregado comercial de Cuba en París, le estimuló comprándole cuadros. (V. Ramón Loy, “Ginés Parra, el voluntarioso”, *El Mundo*, La Habana, 17 de noviembre, 1946). Loy dedicó varios artículos a Ginés Parra, con quien mantuvo la amistad en años posteriores. Parra expuso en La Habana en 1952. Ginés Parra hizo un retrato de Loy (v. lám. 31).

1935-1939

En 1935 regresa a La Habana, instalándose en la calle San Lázaro, n° 292. En la Escuela de Bellas Artes San Alejandro ocupará la clase de Naturaleza Estática, como profesor titular, organizando dicha cátedra (v. lám. 58).

Participa en el *Primer Salón Nacional de Pintura y Escultura* de La Habana, en febrero de 1935, con los cuadros *Concierto* y *Dúo*. Con éste obtuvo un premio de Primera Categoría, otorgado por el Ministerio de Educación, con una dotación en metálico de quinientos pesos (v. lám. 81 y 89, arriba).

Es nombrado profesor interino de Grabado para el curso 1935-36, mientras dure la licencia concedida al titular de esta cátedra, Mariano Miguel.

El 19 de marzo de 1935 fallece su padre.

Recibió una expresión de gratitud del Consejo de Secretarios con fecha 20 de marzo de 1936, por la donación de un cuadro para el Palacio Presidencial.

Alrededor de 1936 comienza a convivir con Mercedes Borrero (c 1889-1980), hija de Esteban Borrero Echevarría.⁵⁰ Será su compañera hasta 1976. En 1936 realiza otro viaje a Europa.⁵¹ También en 1936 comienza a escribir artículos sobre arte que serán publicados en la revista habanera *Grafos*, iniciando así su labor periodística.

En 1938 participó en el *Primer Salón de Artistas Grabadores*, celebrado del 15 al 30 de enero en el Círculo de Bellas Artes de La Habana; ese mismo año, su cuadro *Dúo* se envía a la *Exposición Panamericana del Riverside Museum* de Nueva York. También en 1938 hace un nuevo viaje a Europa, visitando en París al pintor fauve

⁵⁰ La familia Borrero es toda una dinastía de poetas en Cuba. El más conocido de esta dinastía es el polifacético Esteban Borrero Echevarría (1849-1906), maestro, médico, escritor y poeta, catedrático en la Universidad de La Habana, luchador en la Guerra de la Independencia Cubana, político, fundador de la revista *El Colibrí* y redactor y colaborador en diversas publicaciones periódicas. V. *Diccionario de la literatura Cubana*. Sus cinco hijas fueron poetisas. Mercedes publicó escritos en varias revistas. Sus hermanas Juana, Ana María y Dulce María, además de escritoras fueron pintoras. Fina García Marruz revela muchos datos acerca de los miembros de esta familia en su libro *Juana Borrero. Poesías*, Academia de Ciencias de Cuba. Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana, 1966, incluyendo entrevistas a Mercedes Borrero. También en este libro encontramos dibujos y pinturas de Juana Borrero (1877-1896), algunas de las cuales conservó Ramón Loy hasta su muerte en su casa-estudio de la calle San Francisco.

⁵¹ De este viaje no podemos precisar lugares visitados ni fechas exactas (v. Esteban Valderrama, op. cit. p. 146).

Emilio Othon Friesz, sobre quien años más tarde publicaría un extenso artículo póstumo.⁵²

En 1938 fue nombrado miembro del Instituto Nacional de Artes Plásticas, por decreto presidencial de fecha 17 de noviembre de 1938; actuó como vicesecretario de esa institución.

En agosto de 1939 fue jurado del *Primer Concurso de Fotógrafos Aficionados* de La Habana.

1940-1945

En febrero de 1940 participó en La Habana en la exposición de la Universidad *El Arte en Cuba. Su evolución en la obra de algunos artistas*, con catorce pinturas. En abril participó en la exposición *300 años de Arte en Cuba* con el cuadro *La vendimia* (v. lám. 85, arriba) y formó parte del comité de redacción del catálogo de la exposición, junto con Lezama Lima, entre otros. En 1941 participó en dos exposiciones: *Arte Moderno y Clásico* del Ayuntamiento de La Habana y en *Arte Cubano Contemporáneo*, en diciembre de 1941 (organizada por la Comisión de Cooperación Intelectual). En 1943 participó en la exposición del Capitolio; ese año figura como socio en la recién creada Sociedad Nacional de Bellas Artes (constituida en La Habana en abril de 1943). Por estas fechas cambió su domicilio, pasando de la calle San Lázaro al *Edificio Carreño*, en la calle Infanta esquina a Malecón.

Tras la muerte en enero de 1945 de Dulce María Borrero,⁵³ Ramón Loy y Mercedes Borrero se trasladan a la casa de Dulce María, situada en la calle San Francisco 216, altos, Centro Habana (v. lám. 35). Aquí estableció Loy su casa-estudio donde produjo sus pinturas desde esa fecha y también escribió artículos críticos y divulgativos sobre arte, actividad que fue en aumento en los años posteriores, en

⁵² Ramón Loy, "Emilio Othon Friesz", *Alerta*, La Habana, 30 de mayo de 1949.

⁵³ Dulce María Borrero (1883-1945) era hermana de Mercedes. Fue escritora, poetisa, pintora, miembro de número de la Academia Nacional de Artes y Letras desde su fundación en 1910, primer premio y medalla de oro de la citada Academia en 1912, etc. De ella escribió Rubén Darío "Una poetisa cubana. Dulce María Borrero de Luján", *El Triunfo*. La Habana, 7 de julio de 1913. En 1935 ocupó la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

detrimento de su labor pictórica, que fue quedando relegada a un segundo plano. Loy residió en esta casa hasta sus últimos días.

1946-1952

Participó en la *III Exposición Nacional de Pintura y Escultura* de marzo de 1946, en el Salón de los Pasos Perdidos del Capitolio Nacional. En esta exposición, organizada por el Ministerio de Educación, obtuvo un premio de Primera Categoría, con dotación de quinientos pesos, por su cuadro *El pinche* (v. lám. 81, abajo).

Durante este periodo, desde 1946 hasta 1950, ejerció el cargo de secretario de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro. En enero de 1947 fue director interino de la Escuela San Alejandro.⁵⁴

Entre 1947 y 1948 se publicó la revista *Informaciones Culturales*, de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, donde Loy tuvo asignada la sección “visitando exposiciones”.

En junio de 1948 la dirección de la Escuela San Alejandro designa a Loy encargado de realizar en España las gestiones para devolver a sus autores y legítimos propietarios las obras de pintura y escultura exhibidas en la *Exposición Iberoamericana de Sevilla* en los años 1929-30, que aún permanecían retenidas en esa ciudad por la casa de transportes internacionales Gustavo Guggenhuhl de Sevilla en calidad de rehenes por no pagar el porte el gobierno cubano. Las obras por fin regresaron a Cuba.

En 1949 es designado para representar a la Escuela San Alejandro en la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, según resolución del 21 de marzo.

En abril de 1949 comienza a publicar en *Alerta*, el periódico de su amigo Ramón Vasconcelos. Desde entonces hasta finales de 1957 será el periódico que recoja un mayor número de artículos de Loy.⁵⁵ Se inicia así su etapa de plenitud como crítico y articulista de arte (v. IV.6.3.).

⁵⁴ Según escrito del Ministerio de Educación, de fecha 30 de enero de 1946, se designa a Loy para ocupar interinamente la Dirección de la Escuela San Alejandro, con motivo del viaje de su actual director, Enrique García Cabrera, a la ciudad de Santiago de Cuba, en misión especial.

⁵⁵ Ramón Vasconcelos, amigo de Loy desde finales de los años veinte en París, donde por entonces era agregado comercial de Cuba, fue el propietario y director de este periódico de 1949 a 1957. *V. Diccionario de la Literatura Cubana*, vol. 2, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.

En octubre de 1949 solicita a la Escuela San Alejandro una licencia por un año, con sueldo, para viajar al extranjero con el fin de realizar estudios relacionados con la cátedra que desempeña. Se le concedió dicha licencia, según resolución del 15 de noviembre de 1949, pero no la disfrutó, ya que desempeñaba en ese momento la secretaría en San Alejandro. El día 5 de enero de 1950 Loy informa sobre las mejoras realizadas en las dependencias de la Escuela al terminar su actuación como secretario; la licencia concedida comienza a contar desde fecha 6 de enero; viaja a Europa, visitando París, Madrid y Roma;⁵⁶ en Italia pintará por esas fechas paisajes rurales. La Escuela San Alejandro, a su regreso, aprovechando la licencia oficial que disfruta, le comisiona para viajar a Santiago de Cuba para visitar la Escuela de Artes Plásticas, el monumento en construcción a José Martí y el Museo Bacardí.⁵⁷ De nuevo encontramos a Loy en Italia, en septiembre y octubre de 1950.⁵⁸ También en 1950 falleció Josefa González, madre de Loy.

Con fecha 15 de mayo de 1951 obtiene dos nombramientos en Italia: Grado de Comendatore di Brazia Magistrale, de la Orden de Caballeros de Baeza y nombramiento de Socio Honorario de la Reale Academia Internazionale del Parnaso.

El día 4 de enero de 1952 interviene, con su compañera Mercedes Borrero, en la organización de un homenaje al comediógrafo José Cid en la barra Bacardí de La Habana, tras el éxito obtenido con la comedia *Y quiso más la vida*, estrenada en La Habana el 8 de diciembre del año anterior por la compañía de Otto Sirgo y Magda Haller.⁵⁹

⁵⁶ En París visitará a Ginés Parra, en cuyo taller de la calle Texel conocerá al escultor español Blasco Ferrer. V. Ramón Loy, "Ginés Parra o la voluntad de triunfar", *Alerta*, La Habana, 19 marzo 1951 y "Blasco Ferrer, escultor en hierro", *Alerta*, La Habana, 26 marzo 1951.

⁵⁷ La comunicación de la Escuela es de fecha 10 de abril de 1950 y se conserva en el archivo de la Escuela San Alejandro.

⁵⁸ En el MPR hay dos fotos de Loy fechadas en Italia en 1950: una en el castillo Sforzesco, con fecha 19 de septiembre y otra en Anticoli fechada el 19 de octubre (v. lám. 57); Jeanne Gaillour, en la foto junto a Loy, aparece en varias fotos, en París, en diversas épocas. La última, enviada a Loy a La Habana, en 1985.

⁵⁹ La comedia se presentó como un homenaje a los médicos cubanos. Los organizadores del homenaje a José Cid fueron el doctor Juan B. Kouri, José Justo Martínez, Lilia Castro de Morales, la doctora Estrella Soto de Segura y Renée Potts de Porras, además de los citados Loy y Mercedes Borrero. V. Ramón Loy, *Alerta*, 4 y 26 de diciembre de 1951 y noticia en *Alerta* del 4 de enero de 1952.

En 1952 surge el *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*, revista mensual donde Ramón Loy tuvo asignada la sección “Exposiciones” (v. lám. 69). Escribió aquí durante toda la vida de esta publicación, hasta 1958. En esta revista hizo una importante labor difusora de la obra de la recién creada Asociación de Grabadores de Cuba. Siguió teniendo a su cargo una página con frecuencia más o menos semanal en el periódico *Alerta*. En este año de 1952 su actividad periodística aumentó notablemente y el Colegio Nacional de Periodistas le extendió el título de colegiado, con fecha 9 de septiembre. El día 15 de octubre de 1952 la Legión de Honor de la República de Cuba le condecora con la Cruz de Mérito y título de Oficial.

También en 1952 se publica el libro de Esteban Valderrama, *La pintura y la escultura en Cuba, a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, el Palacio Presidencial y el Museo Nacional*, con un capítulo dedicado a las biografías de los profesores de la Escuela San Alejandro, que recoge algunos datos biográficos de Ramón Loy, así como nueve reproducciones de sus obras, siendo hasta la fecha la publicación que más datos biográficos de Loy ha aportado.

1953-1963

El día 24 de febrero de 1954 el Ministerio de Educación le otorga el Diploma de Honor por haber cumplido veinticinco años de servicios en la administración pública con buen expediente.

En 1954 formó parte del jurado de calificación de la *II Bienal Hispanoamericana de Arte*, en representación de Cuba (v. lám. 60, arriba). El español Julio Prieto Nespereira fue el delegado de España y Comisario General de la Bienal. Loy publicó en el *Catálogo General "Países Americanos en la II Bienal"*, p. 3 a 6. En el periódico *Alerta* publicó una serie de artículos monográficos dedicados a esta magna exposición. Esta controvertida exposición fue la mayor ocurrida hasta entonces en Cuba. Se inauguró el Palacio de Bellas Artes, edificio construido para ubicar las obras concurrentes a la II Bienal. Actualmente este edificio es sede del Museo Nacional de Bellas Artes, albergando la colección de arte cubano. Ese mismo año, Loy informa al Director de la Escuela San Alejandro que va a viajar al extranjero durante el periodo de vacaciones, partiendo el día 22 de julio, según escrito de fecha 20 de julio.

Entre agosto y octubre de 1955 estuvo de nuevo en Europa. Visitó al menos París y Viena, según reflejó el propio Loy en artículos escritos en noviembre en el periódico *Alerta*.⁶⁰

En 1956 es designado por la Dirección de la Escuela San Alejandro para impartir la asignatura de Grabado, 1º y 2º cursos mientras dure la licencia concedida a Enrique Caravia, que desempeñaba interinamente dicha cátedra. Loy aportó nuevos aspectos a la enseñanza de la calcografía en la escuela, introduciendo el uso de tintas de colores.

En 1957 formó parte del jurado de selección de las obras del concurso convocado por Cubana de Aviación sobre paisajes cubanos; las pinturas seleccionadas se enviaron a España para su exposición en octubre en el Círculo de Bellas Artes de Madrid; Loy asistió a la exposición estando en España entre octubre y noviembre.⁶¹

En diciembre de 1957 deja de publicar en *Alerta*, pues a partir de enero de 1958 el periódico cambia de dirección y de formato, desapareciendo un año después tras el triunfo de la Revolución, igual que el resto de los periódicos cubanos. Su director, Ramón Vasconcelos, partirá hacia el exilio.

En diciembre de 1958 se le concedió la Orden Nacional de Mérito Carlos J. Finlay por su retrato de Carlos J. Finlay.

En julio de 1959 viaja a Europa como representante de Cuba en la *Confraternidad del Gran Festival de la Paz y la Amistad*. Visitó varios países: Bulgaria, Austria, Francia, etc.

El 11 de julio de 1962 se concede a Loy licencia especial con sueldo, por el tiempo que dure su estancia en Moscú donde asistirá como delegado del *Congreso por la Paz y la soberanía de los Pueblos*. Tras el viaje, se reintegró a su puesto en la Escuela el día 13 de agosto.

⁶⁰ Los cuatro artículos que publicó en *Alerta* en noviembre de 1955 tratan sobre temas europeos. V. apéndice I. En “Viena no ha perdido su alegría”, del 15 noviembre, Loy menciona su reciente visita a esa ciudad. Por “La tertulia de Jean Toth”, del 25 noviembre, es fácil deducir que visitó en París a Jean Toth. El escritor Agustín Guerra sustituyó a Loy en su sección “Exposiciones” del *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO* durante su ausencia. A. Guerra, en agosto, en esa publicación, escribe que el viaje de Loy es de estudio, y “durará breves meses”.

⁶¹ De su actuación como jurado de selección de este concurso queda la interesante carta manuscrita de Loy, fechada el 13 de septiembre de 1957, enviada a Juan Sánchez. archivo personal de Juan Sánchez (v. lám. 71). Sobre la exposición el Círculo de Bellas Artes de Madrid publicó el texto de la conferencia de Jorge Mañach. V. Jorge Mañach, “Paisaje y pintura en Cuba”, conferencia leída en el Círculo de Bellas Artes el 22 de octubre de 1957. Loy también escribió en la prensa cubana sobre este evento y otras exposiciones que visitó en Madrid (v. *Alerta*, 13 y 18 de diciembre, 1957).

Se jubiló de su puesto de profesor en la Escuela San Alejandro el día 30 de mayo de 1963. Ese año realizó su cuadro de mayores dimensiones: *Tomás Romay vacunando a sus hijos*, (400 x 200 cm.), actualmente en el Museo Histórico de las Ciencias Carlos J. Finlay; una habitación de su casa-estudio de la calle San Francisco le sirvió de escenario para esta composición (v. lám. 90, arriba).

El día 8 de julio de 1963 el Ateneo de Marianao (municipio al que fue trasladada la Escuela San Alejandro en 1961) nombra a Loy vicepresidente de la Sección de Artes Plásticas.

1964-1986

Tenemos pocos datos de esta etapa final, pues su actividad profesional decreció drásticamente; Loy desaparece de la vida pública artística tras su jubilación de San Alejandro; anteriormente, ya había perdido protagonismo como crítico de arte tras el cierre del periódico *Alerta*. Se retiró en su casa-estudio de La Habana donde en esta etapa realizó algunas pinturas, principalmente retratos, hoy en paradero desconocido. Alrededor de 1975 pintó el retrato póstumo del comandante Piti Fajardo, quizá su último retrato de carácter público, destinado al hospital Piti Fajardo (v. lám. 92, arriba). No obstante, Loy mantuvo su actividad en el *Movimiento por la Paz y la Soberanía de los Pueblos*, de la UNESCO.⁶² En agosto de 1975, hizo su último viaje a Europa, donde cumplió sus ochenta y un años. Juan Marinello,⁶³ entonces presidente del *Movimiento por la Paz y la Soberanía de los Pueblos*, le envió la notificación de su designación como delegado para viajar a la República Democrática Alemana del 11 al 30 de agosto. Finalizada la estancia en Alemania, Loy salió del protocolo, viajando a París, desde

⁶² Sobre las gestiones de Loy en este organismo queda un documento valioso y esclarecedor. Se trata de una carta de la legación permanente de Cuba en París de la UNESCO fechada en París el 30 de enero de 1965, enviada por Francisco Martínez Morell a Loy en La Habana (v. lám. 64).

⁶³ Juan Marinello (Las Villas, 1898 – La Habana, 1977), el conocido escritor cubano, fue un viejo amigo de Loy. Marinello fue fundador en 1926 de la Institución Hispano Cubana de Cultura y en 1927 de la *Revista de Avance*, patrocinadora ese año de la *Exposición de Arte Nuevo*, donde Loy participó. Esta revista publicó algunos dibujos de Loy. La carta de Marinello a Loy, donde se comunica su designación como delegado para el viaje a Alemania, fechada el 24 de julio de 1975, se conserva en el MPR. (v. lám. 65). Otro detalle amistoso entre Marinello y Loy se observa en la carta de Francisco Martínez, del 30 de enero de 1965 (v. lám. 64): Loy recibió de parte de Marinello un recorte de prensa parisina adjunto a la carta sobre una exposición de Millet.

donde regresó a La Habana.⁶⁴ Su compañera, Mercedes Borrero viajó a Estados Unidos por motivos de salud en 1976 y no regresó, pues falleció allí en 1980, quedando Loy definitivamente solo.

El día 18 de julio de 1986 falleció de un infarto en su casa de la calle San Francisco.

IV.4. Su obra plástica

La obra plástica de Ramón Loy consta de pinturas, dibujos y grabados. Hemos diferenciado en su obra dos grandes etapas, la europea y la cubana. No se conservan obras de su etapa de formación en la Escuela San Alejandro, por tanto, cronológicamente sus primeras obras pertenecen a la etapa europea, que abarca desde 1912 hasta 1934. A partir de 1935, fecha de su definitivo asentamiento en La Habana, consideramos que empieza su etapa cubana. No obstante, esta diferenciación geográfica no siempre concuerda con una ordenación temporal, ya que Loy viajó a Europa en multitud de ocasiones después de 1935. Hay algunos cuadros fechados en 1950 en Roma, aunque esto sea excepcional, pues generalmente Loy no pintó en Europa después de 1935. Aunque la mayoría de sus obras no están fechadas no es difícil atribuirles una fecha aproximada con un corto margen de error. Excepcionalmente puede haber dificultades con alguna obra concreta, quizás en algún caso de obra no fechada y realizada en Cuba en alguna de sus estancias anteriores a 1935.

⁶⁴ Milagros Ajoy, en la entrevista del 16 de enero de 2001 nos informó de que Loy no regresó a La Habana con el resto de la delegación, sino que viajó él solo por tierra hasta París antes de emprender la vuelta a Cuba.

IV.4.1. Etapa europea: España, Francia e Italia. Éxito y dudas.

Cuando Loy vino a España en 1912 había cursado los cuatro años de enseñanza artística de la Escuela San Alejandro de La Habana. Sus maestros, Armando Menocal y Leopoldo Romañach, impartían el mismo tipo de enseñanza académica que habían recibido en Europa.⁶⁵ Hasta 1923 Loy permanece fijo en Europa, residiendo primero en España y después en Francia e Italia. Sus breves estancias en Cuba para exponer sus obras hechas en Europa (en los años 1923, 1924 y 1927) no suponen más que un paréntesis en su etapa europea. Desde 1928 hasta finales de 1934 no se volvió a ausentar de Europa.⁶⁶

Loy vino a Europa para ampliar sus conocimientos de pintura. En España alcanzó una sólida formación académica que desarrolló en Francia pero sobre todo en Italia, países de los que aprendió sus idiomas. Toda la etapa europea es de formación, de ampliación de estudios, de frecuentes viajes, visitas a museos, academias y talleres de pintura. En estos largos años de supervivencia con las cortas becas del Estado cubano, y algún trabajo ocasional, Loy perfeccionó su técnica pictórica y su viaje como estudiante terminó convirtiéndose en su mejor etapa como pintor. Su producción, siempre fuertemente realista, reflejará la formación académica recibida. Sólo hacia 1926-1927 experimentará con una síntesis formal que geometrizará sus paisajes; tras este pequeño escarceo vanguardista volverá a pintar con los cánones clásicos que le habían caracterizado.

⁶⁵ Menocal trabajó en España en el taller del pintor de historia Francisco Jover y Casanova, tuvo varios premios en las exposiciones nacionales y fue amigo de Joaquín Sorolla, Muñoz Degraín y Cecilio Plá entre otros pintores. Romañach estudió pintura en Italia con Francisco Pradilla y Enrique Serra, luego en el taller de Filippo Prospero y en España trabajó en un taller cedido por Cecilio Plá, con quien también estudiaría Ramón Loy en la Escuela de Bellas Artes de Madrid.

⁶⁶ Su estancia en Cuba tras su regreso en 1923 fue fugaz. Expuso en La Habana (en *Las Galerías*) en julio de ese año y en octubre de nuevo le encontramos en Europa. Volvió a exponer en La Habana (en la *Asociación de Pintores y Escultores*) en mayo de 1924 y de nuevo regresó a Europa hasta 1927. Ese año, en mayo, volvió a exponer en La Habana, (en el *Diario de la Marina*), donde residió por poco tiempo pues en 1928 vuelve a Europa, instalándose en París hasta finales de 1934.

ESPAÑA

Su primer contacto europeo se produjo en España; a sus buenas aptitudes para la plástica añadió provechosamente la formación académica de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Aunque hemos visto muy pocas obras de su etapa española, hoy en paradero desconocido la práctica totalidad, hay buenos testimonios de su actividad en España, de los que destacamos principalmente los proporcionados por el propio Loy a través de sus escritos en esos breves retazos autobiográficos que encontramos entrelíneas en muchos de sus artículos publicados en la prensa y las fotos y documentos de su legado. Algunos años después, cuando Loy ya no residía en España, algunos críticos de arte escribirán sobre sus mejores obras españolas presentadas en sus exposiciones en La Habana.

Sobre la obra calcográfica madrileña de Loy no insistiremos aquí, ya que en otros apartados nos hemos extendido con mayor profundidad. Solo recordaremos que los grabados que casualmente hemos encontrado son los únicos que se conocen de Loy, además de la referencia escrita al grabado de reproducción del cuadro de Velázquez *Felipe IV*, no conociéndose tampoco imágenes fotográficas de esta obra. El grabado aprendido en España no fructificó en una obra plástica posterior en Cuba, sino de nuevo formativa, ahora siendo Loy profesor y divulgador de arte en la prensa.

Aunque Loy viajó y pintó por diversas regiones (v. IV.3.), fue en Madrid donde verdaderamente se cargó de influencias de los pintores que estaban de moda (recordemos que residió aquí entre 1912 y 1919, entre sus dieciocho y veinticinco años). El estilo que adquirió en España estará siempre presente en sus pinturas de figura humana, principalmente campesinos. Jorge Mañach definió con gran acierto las influencias asimiladas por Loy en España:

Para el paisaje el verismo sin comentarios, sin interpretación demasiado personal (...) En los cuadros de género, el realismo psicológico a la manera española, que toma los tipos rústicos y los dispone a su guisa (...) Ante estas telas se piensa en los jóvenes realistas del solar: Benedito, Sotomayor, Salaverría, Eugenio Hermoso sobre todo.⁶⁷

⁶⁷ Jorge Mañach, "La pintura en Cuba (desde 1900 hasta nuestros días)", *Biblioteca del Arte Cubano, Tomo I, El arte y la literatura en Cuba*, La Habana, 1925 p. 98.

Acerca de su admiración por Manuel Benedito disponemos del testimonio de unas palabras del propio Loy: “Recuerdo a propósito, que durante el tiempo que residí en Madrid, me entusiasmaba la obra vigorosa del pintor Manuel Benedito”.⁶⁸

La gran influencia que ejerció Eugenio Hermoso sobre Loy se observa además de la temática de los tipos campesinos en muchas de las actitudes y posturas de los personajes, aunque sonrientes los de Hermoso y serios los de Loy. Sirva como buen ejemplo *El muchacho del corderillo*⁶⁹ pintura de Eugenio Hermoso donde un muchacho con sombrero sostiene con ambas manos un corderillo, que tantas afinidades tiene con la pintura de Loy *Niño con gallo* (lám. 81, abajo), donde el muchacho guajiro con típico sombrero también sujeta en su regazo con ambas manos un gran gallo (incluso hay poca diferencia de tamaño hay entre el gallo y el corderillo). El punto de vista respecto a ambos muchachos, aparentemente de la misma edad, no es totalmente frontal, sino ligeramente lateral, desviado en uno a la izquierda y en el otro hacia la derecha, lo que nos da una impresión especular al ver juntas ambas pinturas, que nos recuerda una plancha de grabado junto a su estampa. Loy demuestra conocer bien la obra de Eugenio Hermoso en algunas de las críticas que hace a otros pintores conocidos suyos con los que coincidió en España. A ellos también les influyó, según palabras de Loy: “Eugenio Hermoso, con sus típicas y sabrosas estampas, donde canta con tierno acento la belleza de las mozas extremeñas y su ingenuo y franco reír deja huellas también en su pintura” o alude en otra ocasión a “La alegría pueblerina de Eugenio Hermoso”.⁷⁰

En efecto, esa manera de pintar los personajes que aprendió en España le ha acompañado también en muchas de las críticas que le han hecho en Cuba, en diferentes épocas, creando de Loy la imagen del pintor cubano más español de su época.⁷¹

⁶⁸ Ramón Loy, “Exposiciones de Mercedes Carballal de Remos y Araceli Carreño de Alemán”, *Alerta*, La Habana, 13 junio 1949.

⁶⁹ Esta pintura de Eugenio Hermoso figuró en su exposición de abril de 1922 en el salón del Museo Moderno del Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid y fue reproducida en la madrileña *Revista de Bellas Artes* de abril de 1922.

⁷⁰ Ramón Loy, “Federico Beltrán Masses”, *Alerta*, 10 octubre 1949 y “Mariano Miguel”, *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*, La Habana, noviembre 1954.

⁷¹ “La envergadura de Loy es de pintor realista, un poco a la manera enjuta del realismo castellano.” Anónimo, “Ramón Loy”, *Revista de Avance*, La Habana, 30 abril, 1927. En 1945 Luis de Soto habla del “realismo psicológico de raigambre española” de Loy (Luis de Soto y Sagarra, *Esquema para una indagación estilística de la pintura moderna cubana*, 1945, p. 52).

Al retratar a los rústicos tipos castellanos, haciendo hincapié en su dura psicología, Loy aprendió una lección que no olvidará jamás y que impregnará toda su obra futura: había que trascender el parecido físico e intentar revelar la vida interior, tan condicionada por el trabajo rudo. Así, Loy seguirá experimentando años más tarde parecidas sensaciones al retratar a los campesinos italianos y bretones, o los guajiros y tipos populares cubanos. Hay un cuadro español que Loy expuso en 1924 en La Habana de un pastor segoviano que según los comentarios de Cohucelo,⁷² bien pudiera ser el “viejo pastor del cayado que le inspiró dos lienzos magistrales”;⁷³ un viejo pastor con cayado, de aspecto típico castellano aparece en el cuadro que se observa en el estudio madrileño de Loy (v. lám. 50, arriba).

Otro cuadro español que figuró en esa exposición de 1924 y fue comentado por Cohucelo fue el titulado *Las comadres*, que volvió a exhibirse en 1940 en La Habana en la exposición *El Arte en Cuba. Su evolución en la obra de algunos artistas*. Según el catálogo de esta última está fechado en 1918. De este cuadro no hemos encontrado ni siquiera fotografías, pero por los comentarios de Cohucelo que afirma que de todas las obras de la exposición esta es “la más desconcertante y genial” deducimos que fue una obra importante (Cohucelo, op. cit., p. 407).

Loy pintó en España paisaje y figura, pero sin duda la figura humana y el retrato ocuparon en él un lugar preferente como observamos en los cuadros que tiene en sus estudios de Madrid (v. lám. 49 y 50). En el Museo de Bellas Artes de La Habana se conservan unos paisajes granadinos de Loy, de 1918, luminosos y de limpio colorido, bien empastados (lám. 97); también conocemos un cuadro de la catedral de Segovia fechado en 1915 (lám. 98, arriba).

En cuanto al tema del autorretrato, el primero de los ocho que conocemos es español, fechado en 1918, del que Loy encargó imprimir una serie de postales (se

⁷² “El cuadro número 8, *Segoviano*, es de una justeza sublime. La raza fuerte, adusta, severa, heroica y triste de Castilla tiene en este viejo su más alta y fiel representación.” (Pedro José Cohucelo Collantes, “Ramón Loy”, *Apostolado de amor; por la mujer, por la patria, por la raza*, La Habana, Editorial Cuba, 1925, p. 406).

⁷³ Armando Maribona, “Ramón Loy”, *Bohemia*, La Habana, 29 mayo 1927, p. 33. Maribona hecha en falta esta pintura del pastor del cayado en la exposición de Loy de 1927 en los salones del *Diario de la Marina*. Maribona también nos recuerda que Loy en sus exposiciones hizo un buen número de ventas. *El pastor del cayado* se expuso en 1924 en la Asociación de Pintores y Escultores de La Habana. Hoy está en paradero desconocido, quizá se vendió en aquella exposición. Solo conocemos su imagen por la foto en que aparece apoyado en el suelo del estudio de Loy en Madrid (lám. 50, arriba).

conservan algunas en el Museo Municipal Plaza de la Revolución) que empleaba para enviar por correo, principalmente a su familia (v. lám. 74, arriba). Loy siempre gustó de su propia imagen, como podemos apreciar por la cantidad de retratos que se conservan en su legado, algunos pintados, pero la gran mayoría fotográficos, muchos de ellos dedicados. De su etapa española se conservan muchas fotografías, donde Loy es retratado con diversos atuendos (con abrigo, con capa, con sombrero, con boina, etc.). Algunas de estas fotografías fueron impresas como el citado autorretrato, a modo de postal para enviar por correo, y otras veces las pegaba en esas mismas cartulinas postales (v. lám. 48, abajo). También en su legado hay una silueta de Loy hecha por Torach pegada en cartulina para tarjeta postal, de la que se conservan varios ejemplares (v. lám. 31, abajo). Loy hizo una especie de arte-correo en su etapa española con su propia imagen. El autorretrato, en fin, no deja de ser una variante íntima del retrato, tema en el que Loy demuestra sentirse cómodo ya en esta primera etapa española y que no abandonará hasta su última etapa cubana.

FRANCIA

Loy estuvo en Francia en varias ocasiones. Desde España partió hacia París a finales de 1919. Allí asistió como alumno a las escuelas libres La Grande Chaumière y Colarossi. Los numerosos dibujos que se conservan de Loy en el Museo Municipal Plaza de la Revolución es muy probable que sean de esta etapa (lám. 110 y 113 a 128). Salvo alguna excepción, son casi todos apuntes rápidos de figura humana, principalmente de desnudo. A diferencia de su etapa española, la francesa y la italiana no tienen una continuidad temporal, pues desde Francia hizo numerosos viajes. Desde allí regresó a La Habana definitivamente en 1935, pero antes estuvo en tres ocasiones en Cuba, recorrió varios países europeos y se estableció en Italia en varias ocasiones (acerca de las fechas de estos viajes véase IV.3.).

Lo más destacable de su etapa francesa en la obra plástica de Loy es su mayor dedicación al paisaje, enriqueciendo su paleta con las aportaciones del impresionismo francés. En los dos museos de La Habana que tienen obra de Loy se guardan algunos paisajes urbanos parisinos (v. lám. 99 y 100), por cierto algunas telas en pésimo estado de conservación (v. lám. 99). De esta etapa también son las pinturas de *Chartres* y

Viejas casas a orillas del Eure (lám. 101). Loy los expuso en 1927 en La Habana: “Hay canales de Brujas (...) hay canales de Chartres y la industria reflejada en el Eure; hay rincones de París...”⁷⁴ Loy se ha recreado en el tratamiento de las luces y de los reflejos en el agua; en estos cuadros se aprecia perfectamente la influencia impresionista asimilada.

En cuanto a la figura humana se observa una sutil influencia modernista en las estilizaciones que surgen en algunos dibujos (v. lám. 122 y 123); estos apuntes son claramente de influencia modernista. Observamos bajo las lineales figuras desnudas una orla dispuesta para recibir algún texto. En los dos últimos dibujos, más elaborados, la orla se ha convertido en una paleta de pintor; compárense las últimas figuras de ambas láminas, que tienen idéntica postura. Otros desnudos de elegante y decorativa línea modernista fueron los publicados en la *Revista de Avance* en 1927 (v. lám. 113), que aunque de trazo menos ágil, más largo y estudiado, nos recuerdan inevitablemente a los citados de las orlas. Muy probablemente estos últimos hayan sido hechos ya en La Habana. Dos dibujos inequívocamente parisinos son los titulados *Academia de la Grande Chaumière* y *Mercado de París* (lám. 110); este último es un rápido apunte urbano realizado a lápiz con unos trazos muy seguros. El primero, que nos parece más interesante, está más elaborado, es un dibujo definitivo, realizado a tinta y firmado con el nombre y apellido “Ramón Loy” introducido en una orla. Debió ser realizado en Francia alrededor de 1926 y fue reproducido en la *Revista de Avance* en 1927.⁷⁵ Representa a los alumnos de la Grande Chaumière tomando apuntes y se diferencia del resto de los dibujos franceses porque estando muy elaborado tiene un acusado concepto de síntesis formal en donde no hay medias tintas, la luz y la sombra conforman superficies planas y la línea contribuye a reforzar esta sensación plana en la composición. Este dibujo conecta plenamente con otros italianos de la misma época (v. lám. 111) pertenecientes a una etapa de Loy de investigación formal y dudas que le acercaron al vanguardismo.

Hay dos pinturas de figura humana fechadas en 1920, por tanto de su primera estancia francesa que nos interesa comentar: siguiendo la temática campesina que

⁷⁴ Armando Maribona, *ibídem*.

⁷⁵ *Revista de Avance*, La Habana, 30 abril 1927.

desarrolló en España, Loy pintó *Campesinos bretones* (lám. 82, arriba), cuyo tema trata de la asistencia de una pareja bretona a un entierro; la escena se desarrolla recién ocultado el sol, hay poca luz y predominan los azules oscuros, colores sugeridores de tristeza, pero Loy no ha conseguido expresar plenamente este estado de ánimo, quizás al despreocuparse de la psicología de las figuras, que aparecen demasiado elegantes, aunque lánguidas, para centrarse más en el color de esa incierta hora nocturna. La segunda pintura que queremos comentar es la titulada *Descanso en el taller* (lám. 76, abajo),⁷⁶ Se trata de un revelador retrato de Mercedes Borrero, que nos informa de que Loy y Mercedes ya se conocían en 1920. Comparando este retrato con los demás que hizo Loy de Mercedes en diversas épocas (v. lám. 76), vemos que hay pocas diferencias técnicas entre ellos; están bien ejecutados pero son demasiado convencionales, características que Loy mantendrá durante toda su trayectoria como retratista, modalidad a la que se dedicará sobre todo en su etapa final como pintor en La Habana.

ITALIA

Desde Francia, Loy viajó a Italia por primera vez en 1921. Pronto se instaló en Antícoli Corrado, pueblo muy frecuentado por pintores, donde estuvo acompañado por otros pintores conocidos.⁷⁷ Aunque en los años siguientes Loy viajó por diversos países, Antícoli será uno de sus lugares preferidos, donde volverá siempre que tenga ocasión.⁷⁸ Tanto su estudio de Antícoli como el de París serán en los años siguientes los dos lugares en donde Loy resida más establemente. Loy retrató este pueblo no solo a través de su peculiar arquitectura sino, principalmente, a través de sus habitantes, campesinos

⁷⁶ Ya mencionamos este cuadro en IV.1. Se expone al público en el Museo de Bellas Artes de La Habana desde su reapertura en agosto de 2001, y los comentarios del catálogo se dirigen a lo laboral o social que pudiera haber en el tema, pues se trata de un taller de costura. No se menciona que la modelo, y auténtica protagonista de la pintura, es Mercedes Borrero. V. *Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana, Cuba. Colección de Arte Cubano*, Barcelona, Àmbit, Serveis Editorials, 2001, p. 78 y 79.

⁷⁷ “Los españoles Mariano Barbasán y Antonio Fernández hacía años que se habían fijado allí. Cubanos estábamos Antonio Gattorno, Romañach y yo.” (Ramón Loy, “Romañach en Italia”, *Alerta*, La Habana, 25 septiembre, 1951).

⁷⁸ “El que estas notas suscribe (...) A la estancia en Antícoli Corrado en diversas épocas debe momentos felices de su vida.” (Ramón Loy, “Pintores cubanos en Italia”, *El Mundo*, La Habana, 25 mayo 1947). Aún tres años después de escribir estas notas, encontraremos a Loy de nuevo en Antícoli en 1950, según una foto fechada de su legado (lám. 57, abajo).

a los que sorprende en sus tareas cotidianas; a veces, ellos mismos posarán para sus estudios.⁷⁹ Cuando vemos esas muchachas italianas cargadas con sus cántaros no podemos evitar volver a acordarnos de las que pintó Eugenio Hermoso (v. p. ej. *Las Aldeanas*, lám. 80). Se conocen numerosas obras de Loy hechas en Antícoli (v. láminas 77 a 80, 82 abajo, 83 a 85, 86 abajo a la izquierda, 87, 88, 108 y 111); además de la cantidad, Loy fue el pintor cubano que mejor supo retratar ese pueblo.⁸⁰ Probablemente las mejores obras de Loy sean esos cuadros de composición hechos en Antícoli con grupos de campesinos entre 1923 y 1926 (lám. 82 abajo a 84); estos cuadros que figuraron en sus exposiciones de La Habana fueron de los más comentados. *Confidencias* (lám. 83, arriba derecha) fue enviado a la *Exposición Ibero-Americana de Sevilla* de 1929-30. *Las Hilanderas* (lám. 83, arriba izquierda) fue otro de los cuadros más admirados en Cuba; fue comentado así por Loló de la Torriente:

Agrupamiento de figuras muy equilibrado, vigoroso y definido, y como fondo, las techumbres moradas entre resplandores de luz en un contraste de ritmo y plasticidad con frecuencia no logrado en la pintura cubana.⁸¹

El cuadro *Las aldeanas* (lám. 84, abajo), expuesto en La Habana en 1924 obtuvo los comentarios de Cohucelo, que dice de la niña que está situada a la izquierda de la composición: “La muchachita del cántaro es de factura eminentemente murillesca”.⁸² Este cuadro también figuró en su exposición del *Diario de la Marina* en 1927, así como el citado *Confidencias*, que según los comentarios de la prensa de la época “fueron de los más celebrados”.⁸³ En esta serie de cuadros italianos de grupos de campesinos de

⁷⁹ Los campesinos de Antícoli, acostumbrados al trato con los numerosos pintores, no sólo les alquilaban sus casas y preparaban comidas, sino que también se ofrecían como modelos.

⁸⁰ En la crítica que hizo Maribona de la exposición de Loy en 1927 en el *Diario de la Marina* escribió: “Hay una colección magnífica de Antícoli (...) por Antícoli han pasado casi todos nuestros artistas pero sólo Ramón Loy ha extraído, hasta tomarla toda su tipicidad.” (Armando Maribona, “Ramón Loy”, *Bohemia*, La Habana, 29 mayo 1927, p. 33).

⁸¹ Loló de la Torriente, *Imagen de dos tiempos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p.114.

⁸² Cohucelo, op. cit., p. 406.

⁸³ Recorte de prensa sin fecha conservado en el MPR. En él se reproducen las pinturas *Aldeanas* y *Botonomaro y su mujer* (lám. 85, abajo). Según otros recortes se expusieron también en el *Diario de la Marina* en 1927 los cuadros *En la fuente* (lám. 84, arriba), *La trilla* (lám. 80, abajo) y *Maternidad* (lám. 83, abajo), esta última imagen, de donde procede nuestra ilustración, tenía al dorso un sello del *Diario de la Marina* con la fecha 2 julio 1927. De esta exposición, afortunadamente, hay unas cuantas reseñas en los periódicos. Otras localizadas son: *El País*, 17 mayo 1927; la revista *Social*, de julio de 1927 también

Antícoli, Loy demuestra ser un maestro, pero pronto le surgirán las dudas sobre el camino elegido. Algunos de sus compañeros han tomado rutas vanguardistas, cada cual a su estilo.⁸⁴ Loy dispone ya de un amplio bagaje técnico y decide experimentar. Según Maribona: “Luego de pronto, se lanza espátula en mano a pintar efectos de sol a la manera de Anglada agotando las posibilidades lumínicas de la paleta, en una borrachera apoteósica de color”.⁸⁵ Quizá se refiera Maribona a *La segadora*, de 1925 (lám. 78, arriba), donde la luz que pasa por entre las hojas de los árboles se ha resuelto de esa manera. Pero no serán las borracheras de color su camino definitivo y busca en la forma sus nuevas realizaciones; sus dibujos parisinos y la influencia de Cezanne hacen el resto.⁸⁶ En algunas pinturas y dibujos italianos se observa ya un importante cambio formal orientado hacia la simplificación; así en la ténpera de Roma fechada en 1925 *Viejas casas* (lám. 98, abajo), los volúmenes de las casas y las masas de árboles son representados por una geometría más simplificada. Esto se acentúa en los dibujos de Antícoli hechos alrededor de 1926 (lám. 111). A ellos se refiere Maribona cuando dice: “Desde la campaña romana siente el trepidar de las luchas estéticas de los vanguardistas; ¿acaso tendrán razón?”⁸⁷ Los primeros vanguardistas cubanos, a diferencia de los académicos, que habían basado su arte en la escuela española, se interesaron más por la

la dedicó una página ilustrada; la *Revista de Avance* entre abril y mayo también la reseñó y publicó fotos, pero es fundamentalmente *Bohemia* del 29 de mayo de 1927 la que tiene la crítica más extensa y acertada, debida a la pluma de Maribona.

⁸⁴ Del propio Gattorno, que fue compañero de Loy en Antícoli escribió: “va a residir a Antícoli, donde da principio a su manera lineal, que fue característica de su primer periodo a la cual vuelve a veces...” (Ramón Loy, “Pintores cubanos en Italia”, *El Mundo*, La Habana, 25 mayo 1947). Gattorno comenzó copiando a los primitivos italianos y “Entonces comienza a asentarse el sustrato técnico y conceptual sobre el que edificará su obra madura” (Ramón Vázquez Díaz, “Antonio Gattorno”, en *Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana, Cuba. Colección de Arte Cubano*, Barcelona, Àmbit, Serveis Editorials, 2001, p. 84). Gattorno regresó a Cuba en 1926 y expuso en La Habana en marzo de 1927.

⁸⁵ Maribona, *ibídem*.

⁸⁶ Sobre sus dibujos parisinos véase dicha etapa. Sobre su admiración por Cezanne hay testimonios del propio Loy, que tras reflexionar sobre lo que le atrae de pintores como Picasso, Braque, Rouault y Matisse, se queda con Cezanne: “Pero siempre he pensado que es a Cezanne a quien más debe la pintura contemporánea por su insistente lección constructiva como base imprescindible a todo arte que aspire a perdurar.” (Ramón Loy, “Dos exposiciones: 22 tallas en madera en el Club Atenas y Felipe Orlando, en el Lyceum”, *Alerta*, La Habana, 27 junio 1947).

⁸⁷ Maribona, *ibídem*. Quizá Maribona también se refiera a los dibujos de Rafael Blanco y las pinturas de Víctor Manuel García que por entonces inauguraban en La Habana una nueva y polémica estética.

escuela francesa y los movimientos artísticos parisinos. Guy Pérez Cisneros atribuye a estos vanguardistas cubanos la influencia de Cezanne: “Al fin, alrededor de 1925, llega a Cuba la saludable marca cezamista que muy pronto conquista los mejores temperamentos”.⁸⁸ Los tres dibujos de Loy de Anticoli de la lámina 111 tienen una gran relación con el de la *Academia de la Grande Chaumière* (lám. 110), no solo en el estilo más geométrico, sintético y constructivo sino también en las idénticas orlas que enmarcan la firma de Loy en todos ellos. En la revista *Social* se habla de “Caseríos estilizados”.⁸⁹ Cuando Loy regresó a Cuba en 1927 hizo su exposición del *Diario de la Marina* con ochenta y dos obras de Francia e Italia realizadas entre 1923 y 1927 y envió algunas de su nuevo estilo al *XII Salón de Bellas Artes* y a la exposición *Arte Nuevo*, patrocinada por la *Revista de Avance*, que supuso la puesta en escena del movimiento vanguardista cubano. En la *Revista de Avance* se publicaron buenas críticas de Loy y algunas reproducciones de sus obras.⁹⁰

ÉXITO Y DUDAS

En ese agitado año de 1927, en el que Loy expuso exitosamente sus mejores obras europeas en La Habana, las complejas composiciones junto a las sintéticas arquitecturas, resurge en él la duda ante el camino a seguir, aumentada por la angustia ante ese tránsito incierto por La Habana querida, tantos años añorada. Al fin llegó a su acogedora patria chica, pero se alejó de la vasta y estimulante Europa. ¿Qué hacer ahora? A su amigo Maribona no le pasó desapercibido el estado anímico de Loy, a juzgar por cómo cierra su artículo:

⁸⁸ Guy Pérez Cisneros, *Características de la evolución de la pintura en Cuba*, La Habana, Dirección Gral. de Cultura, 1959, p. 20.

⁸⁹ Anónimo, “El arte de Ramón Loy”, *Social*, La Habana, julio 1927.

⁹⁰ La *Revista de Avance* publicó en la misma página el dibujo de la *Academia de la Grande Chaumière* y *El pueblo. Anticoli* con un comentario: “Le vemos debatiéndose y luchando desesperadamente con enormes bríos para incorporarse a las nuevas modalidades artísticas. Abandona el realismo literal intentando una síntesis arquitectónica del paisaje.” (Anónimo, “Ramón Loy”, *Revista de Avance*, La Habana, 30 abril, 1927). En el número anterior, del 15 de abril, en la crítica al *XII Salón de Bellas Artes*, Francisco Ichaso también habla de su “peculiar constructivismo” y su “Arquitectualización del paisaje”. En el número del 30 de mayo la crítica de Loy la hizo Martí Casanovas que destaca “la visión audaz y arbitraria de su última época.”

Moderno y antiguo a la vez (...) Ramón Loy, artista recio, noble concienzudo y talentoso, atraviesa en estos momentos de su vida por un difícil y angustioso estado de transición.⁹¹

Ramón Loy, aplaudido por la vanguardia y la tradición debe elegir entre ambas. Posiblemente el reencuentro con viejos amigos como Romañach, Menocal, Maribona, Mariano Miguel, o Manuel Vega, todos ellos profesores de la Escuela de Bellas Artes San Alejandro, influyera decisivamente en su ánimo para integrarse en la tradicional Escuela. Por fin, en enero de 1928 fue nombrado profesor. El reconocimiento de su maestría y su nuevo estatus le debió de influir para regresar a unas fórmulas pictóricas más tradicionales. Pero no de momento; pronto se evadió del ambiente académico, regresando a Europa al finalizar ese curso académico. Este nuevo viaje lo hizo en mejores condiciones que los anteriores: viajó como profesor, cobrando el sueldo íntegro, comisionado para estudiar en museos o academias. De esa nueva etapa europea, ya menos fecunda plásticamente, Ramón Vasconcelos le dedicó el capítulo “La imposible evasión de sí mismo” de su libro *Montparnasse*.⁹² Tras seis años radicado en París, donde formó parte del *Grupo Internacional de Pintores*, se relacionó con artistas plásticos y escritores y realizó nuevos viajes (v. IV.3.); Loy regresó a La Habana definitivamente en 1935. Durante esos años, entre 1928 y 1934, Loy siguió aumentando su formación artística pero también sus dudas y reflexiones sobre el futuro del arte en América, y su propio papel a desempeñar a su regreso a La Habana. Ya en sus últimos años europeos observamos en Loy una preocupación por la situación del arte americano y la labor a realizar al regresar a su patria, que debería ser ante todo educativa.⁹³

⁹¹ Maribona, *ibídem*.

⁹² Ramón Vasconcelos, *Montparnasse*, México, Editorial Cultural, 1938. Vasconcelos conoció bien a Loy, de quien publicó en el citado capítulo de este libro algunas poesías parisinas (v. IV.6.).

⁹³ En París, Loy compartía esa preocupación por el porvenir del arte en América con otros pintores americanos. V. p. ej., el artículo de Loy “Un pintor mexicano, Federico Cantú”, original mecanografiado conservado en el M.P.R. Sobre el convencimiento de Loy de que en su patria era necesario hacer una labor educativa en cuestión artística y la influencia que ejerció sobre él Armando Maribona véase IV.6.1. Loy, cuando estuvo asentado en Cuba, organizó una exposición de pintura itinerante por América, según recorte de prensa sin fecha conservado en el MPR: “Ramón Loy, uno de los más sólidos valores de la generación actual de artistas cubanos, ha tomado la noble iniciativa de organizar una exposición de pintura, la cual se propone llevar al través de la América Latina, a fin de hacer conocer en las Repúblicas hermanas, los mejores cuadros que se hayan producido en estos últimos años...”. El titular de este recorte de prensa dice: “Una exposición cubana de pintura al través de América”.

IV.4.2. Etapa cubana. Consideraciones temáticas. Decadencia y olvido

Esta etapa de la producción plástica de Loy abarca las obras hechas en Cuba, de las cuales la práctica totalidad se puede fechar a partir de 1935, desde su regreso a Cuba y establecimiento definitivo en La Habana. Se caracteriza por una menor producción, que decrecerá paulatinamente hasta desaparecer en los años setenta. Tras su última estancia en Europa comenzó su etapa como formador, ocupando su tiempo ahora no solo la docencia, sino también la escritura sobre temas de arte, actividad que irá en aumento en la siguiente década hasta consolidarse como crítico de arte.⁹⁴ Estas nuevas actividades le restaron tiempo para la práctica pictórica; su intensa actividad pública dedicada al arte se redujo notablemente con el cierre de los periódicos donde publicaba y tras su posterior jubilación de San Alejandro en 1963, subsistiendo solo en algunas actividades culturales de la UNESCO y en algunos retratos que pintó en esta última etapa. En ellos, muy convencionales, se aprecia una recesión o una menor pericia pictórica respecto a otro tiempo en que Loy practicaba con el pincel más asiduamente.

Hay en la obra cubana de Loy diversos factores temáticos que denotan un cierto patriotismo. Sus primeros cuadros tras regresar a La Habana a comienzos de 1935 tratan de retratar al pueblo cubano.⁹⁵ Los primeros óleos que pintó fueron sobre músicos, obteniendo un primer premio en el *Primer Salón Nacional de Pintura y Escultura de La*

⁹⁴ A principios de 1935, recién llegado a La Habana se incorpora a la Escuela San Alejandro. Ese mismo año se creó la asignatura de Naturaleza Estática, que Loy como titular tuvo que organizar. Al año siguiente comienza a publicar artículos sobre arte en la prensa periódica, actividad que fue en aumento en los siguientes años. En Cuba, no solo compaginó la docencia con la prensa, sino que en la Escuela San Alejandro ocupó cargos burocráticos y fue elegido para realizar varios viajes de trabajo. También fue jurado en varios concursos de pintura. Por otra parte, su actuación como crítico de arte y cronista le obligó a dedicar más tiempo a visitar las salas de exposiciones y entrar en una dinámica de inauguraciones, homenajes y vida social.

⁹⁵ De las conversaciones parisinas de Loy con Maribona observamos que ya antes de regresar a Cuba Loy tenía intención de retratar a los tipos de su pueblo y opinaba que así contribuiría a la creación del arte nacional cubano. Maribona reproduce en un texto palabras que atribuye a Loy: “El indio, el negro, el mestizo y el blanco mismo que vive lejos de las grandes urbes, ofrecen rasgos que, bien interpretados, contribuirían a la creación de un arte propio.” Armando Maribona, *El arte y el amor en Montparnasse. Documental novelado, París, 1923-1930 (impropio para menores)*, México, Eds. Botas, 1950, p. 289. Ramón Loy estaría siguiendo con estas afirmaciones los postulados de Jorge Mañach, enunciados en 1924: “Por lo mismo que nuestro arte está por hacer, creo yo en la posibilidad de un arte criollo (...) Por lo menos una pintura de un cubanismo temático. El sabor espiritual, la peculiaridad intrínseca, vendrán luego, como vinieron a esta música criolla, tan inequívocamente nuestra.” Jorge Mañach, “El porvenir de la pintura en Cuba”, *Social*, La Habana, septiembre, 1924.

Habana, en febrero de 1935, con su cuadro *Dúo*.⁹⁶ Continuó pintando tipos populares cubanos (músicos, vendedores, guajiros o negritos) hasta avanzados los años cuarenta, concretamente los cuadros con estos temas que están fechados abarcan entre 1935 y 1946 (v. lám. 81, 86 y 89). Volvió a obtener un primer premio en 1946 con su cuadro *El pinche* (lám. 81, abajo) en la *III Exposición Nacional de Pintura y Escultura*. Tras esta exposición, la actividad de Loy como pintor decrecerá sensiblemente, ya que ese mismo año se hará cargo de la Secretaría de la Escuela San Alejandro y después se dedicará más a escribir que a pintar; su lenguaje plástico en estos personajes populares es el mismo que empleó en Europa, es decir, el realismo español asimilado en Madrid.⁹⁷ Compárese el dibujo de la campesina italiana de la calabaza al hombro con el *Negrito con coco*, que en idéntica postura sujeta el coco igualmente apoyándolo también en el hombro izquierdo (v. lám. 88 arriba y 89 abajo). Casi veinte años separan ambas obras en las que el tiempo parece haberse detenido; no hay paisaje de fondo en ninguna, solo la fisonomía y el atuendo nos remiten a sus respectivos países. Sobre el cuadro *Niño con gallo* (lám. 81, abajo) ya hemos indicado sus semejanzas con la pintura *El muchacho del corderillo*, de Eugenio Hermoso, pintor español que tanto influyó en Loy.

Los siguientes cuadros fechados que encontramos datan de 1950, son paisajes de su viaje a Italia (v. lám. 107) al finalizar su periodo como secretario de la Escuela San Alejandro (1946-1950), periodo estéril en cuanto a producción pictórica de Loy.

Volvemos a encontrar pinturas fechadas en 1951, tratándose ahora de retratos de amigos de Loy que tuvieron notoriedad en la cultura cubana de esa época (*retrato del periodista Octavio de la Suarée y su señora*, v. lám. 91, y *retrato del historiador Griñán Peralta*, v. lám. 96, arriba). A partir de esa fecha, las pinturas de Loy serán sobre todo retratos (v. lám. 91 a 96), muy convencionales, realizados por iniciativa propia, para

⁹⁶ También a este certamen presentó su óleo *Músicos o Concierto* (v. lám. 81 y 89 arriba). Ramón Vasconcelos expresó: "Todo el espíritu de la tierra cubana está en aquel contrabajista del *Concierto* y en el cantante de maracas en el *Dúo*". (Ramón Vasconcelos, "Salón 1935", *El País*, La Habana, 20 febrero 1935. Otros cuadros de esas fechas sobre el folklore nacional cubano son *Guitarristas* (lám. 81), pintado en 1936 y el retrato de la intérprete de la poesía afrocubana Eusebia Cosme, reseñado en *Grafos*, La Habana, enero 1936.

⁹⁷ Luis de Soto expresó en la época en que Loy pintaba sus tipos populares esa clara raíz española: "Loy, con un realismo psicológico de raigambre española, va a la entraña de Cuba para darnos el tipo popular desprovisto de lo "pintoresco turístico". Sus negritos, su viandero, sus músicos populares son retazos de la vida cubana, captada en su más honda esencia y expresada sin melosidades líricas, sin acentos épicos, sin exaltaciones dramáticas." (Luis de Soto y Sagarra, *Esquema para una indagación estilística de la pintura moderna cubana*, La Habana, 1945, p. 52).

amistades, o por encargo (algunos realizados a través de fotografías). El retrato, que Loy siempre cultivó, fue uno de sus temas preferidos, así como el autorretrato, del que se han conservado ocho ejemplares de diferentes épocas (v. lám. 73 y 74 con autorretratos y lám. 75 y 76 con los retratos de sus padres y de Mercedes Borrero) El último retrato que conocemos, el del comandante Piti Fajardo⁹⁸ (lám. 92, arriba), data de alrededor de 1975. No obstante, de este largo periodo final como retratista, en el que irá disminuyendo su actividad como pintor, conocemos tres pinturas importantes (quizá haya más en paradero desconocido) de especial interés, dedicadas al retrato histórico de tema científico-médico. Se trata del *Retrato de Carlos J. Finlay*⁹⁹ (lám. 52 y 95, arriba), *Tomás Romay vacunando a sus hijos*¹⁰⁰ (lám. 90, arriba) y *Los científicos Álvaro Reynoso y José Luis Casaseca*¹⁰¹ (lám. 90, abajo).

⁹⁸ Piti Fajardo (Manuel Eugenio Fajardo Rivero, 1930-1960) fue un héroe destacado de la Revolución Cubana. Médico y compañero de Ernesto Che Guevara (médico igualmente) murió en batalla en el Escambray.

⁹⁹ Con el *Retrato de Carlos J. Finlay*, pintado en 1958, Loy obtuvo la *Orden Nacional de Mérito Carlos J. Finlay* en diciembre de 1958. El científico cubano Carlos J. Finlay (1833-1915) descubrió el mosquito transmisor de la fiebre amarilla. Publicó "El mosquito, hipotéticamente considerado como el agente transmisor de la fiebre amarilla" en 1881, en los Anales de la Real Academia de Ciencias de La Habana.

¹⁰⁰ El cuadro *Tomás Romay vacunando a sus hijos* fue pintado en 1963. Se trata de la obra de Loy de mayores dimensiones (400 x 200 cm). Actualmente se encuentra en La Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales, que se fundó en 1860. Su primer presidente fue el Dr. José Nicolás Gutiérrez y Hernández, que había intentado, junto con el Dr. Tomás Romay, desde 1826, la creación de dicha institución. Los Salones de Bellas Artes convocados por la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba se celebraron en los locales de esta Academia, en la calle Cuba. Tomás Romay (La Habana, 1769-1849) trabajó por la introducción de la vacuna contra la fiebre amarilla y escribió varias memorias sobre temas científicos.

¹⁰¹ Del cuadro *Los científicos Álvaro Reynoso y José Luis Casaseca* no tenemos más datos que su imagen, procedente de una fotografía en blanco y negro del legado de Ramón Loy. Álvaro Reynoso, discípulo de Casaseca, publicó en Cuba su ensayo *El cultivo de la caña de azúcar*, considerado el libro de oro de los hacendados cubanos, que se reeditó en España, se tradujo a varios idiomas y dio la vuelta al mundo. José Luis Casaseca había traducido y publicado, algunos años antes en La Habana, las *Lecciones de Química*, de su maestro Gay-Lussac. Los retratos de ambos científicos (y también información sobre ellos) se pueden observar en Antonio Fornet, *El libro de Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994, p. 87 y 88.

CONSIDERACIONES TEMÁTICAS

El paisaje fue poco cultivado por Loy a su regreso a Cuba y sólo lo conocemos en su faceta rural (v. lám. 103 y 106); no hemos visto ningún paisaje urbano de Cuba.

La temática de los tipos populares, guajiros o negritos, que formó parte de la primera temática pictórica de Loy tras instalarse definitivamente en La Habana, ha sido cultivada por una amplia diversidad de pintores, de los que Landaluze fue el máximo exponente en el siglo XIX. Ya en el XX, entre 1914 y 1920, Jules Pascin hizo en La Habana su *Libro de apuntes cubanos*. A su regreso a Europa en 1922 pintó tipos populares cubanos, influyendo con esta temática a los pintores cubanos de ideología vanguardista que habitaban por entonces en Europa, tales como Abela y Gattorno (este último fue compañero de Loy en Anticoli, donde ambos retrataban campesinos). Estos pintores vanguardistas a su regreso a Cuba incorporan en sus cuadros la figura del guajiro (campesino cubano), que después en la década 1930-1940 Carlos Enríquez, el pintor guajiro, retomará, haciendo algunas de las más expresivas pinturas cubanas de esta temática.

El patriotismo de Loy al que hemos aludido anteriormente se muestra teñido de oficialismo y está en la línea de una temática pictórica esencial cultivada por los pintores del entorno académico de San Alejandro. El retrato oficial o simplemente el retrato por encargo es una de las constantes que define la obra de algunos de los más representativos pintores que eran profesores de San Alejandro, de los cuales Esteban Valderrama, director tantos años de esa Escuela, es el principal representante. En julio de 1947 se realizó en La Habana la exposición *El retrato cubano contemporáneo*, donde participaron buena parte de estos profesores.¹⁰² Las efemérides del pueblo cubano fueron otro de los temas pictóricos preferidos por los pintores sanalejandrinos. De estas efemérides la más representada en pinturas ha sido la Guerra de la Independencia, cuyas mejores obras han salido de los pinceles de Armando G. Menocal, maestro de Loy.

Loy en algunas ocasiones se hizo eco en sus lienzos de los grandes temas patrióticos cubanos: la Guerra de la Independencia y el orgullo de los logros científico-médicos.

¹⁰² Ramón Loy hizo una crítica de esta exposición, publicada en su sección "visitando exposiciones" de la revista *Informaciones Culturales* de julio-agosto de 1947.

En cuanto al tema de la Guerra de la Independencia Cubana solo conocemos dos obras cubanas de Loy que no están fechadas, pero que consideramos de época anterior a 1935 (v. Lam. 112). Se trata del dibujo *Fidelia y Ricardo* que se conserva en el MPR y una pintura sobre *La toma de Guáimaro*, en paradero desconocido; debieron ser creadas durante las estancias de Loy en La Habana en 1923 o 1924. En ambas se aprecia la proximidad de su profesor y amigo Armando García Menocal, pintor de numerosas escenas de la Guerra de la Independencia que participó activamente, como militar, en esta contienda. Loy, a su regreso de Europa, debió compartir algún tiempo con Menocal, a quien homenajeó en su cuadro *La toma de Guáimaro*, retratándole. En el MPR se conserva un recorte de periódico sin fecha que reproduce el cuadro y lo comenta.¹⁰³

El dibujo *Fidelia y Ricardo* está inspirado en una escena de la ópera *Patria*, que fue la primera ópera basada en la Guerra de la Independencia Cubana. *Fidelia y Ricardo* eran los personajes principales de esta ópera estrenada parcialmente en 1899 y repuesta en mayo de 1922 en el teatro Martí de La Habana.¹⁰⁴

En cuanto a la temática científico-médica podemos decir que es uno de los asuntos más personales de Loy y que se encuadra en su última etapa como pintor. Además de los tres cuadros de retrato histórico que hemos indicado, hizo también retratos de médicos, entre los que tenía buenos amigos.¹⁰⁵ Su última pintura que conocemos, el *Retrato del comandante Piti Fajardo*¹⁰⁶ es un retrato póstumo de este

¹⁰³ El recorte de prensa sin identificar aparentemente data de los años cuarenta o cincuenta y su comentario sobre el cuadro de Loy es el siguiente: "Hace muchos años, Ramón Loy, el valioso pintor cubano reprodujo la toma de Guáimaro. Aquí vemos el instante en que Luis Rodolfo Miranda ondea en el fuerte "Gonfau", la gloriosa bandera cubana. El Gral. Menocal, entonces con el grado de coronel, aparece mandando las tropas. (Oct. 28, 1896). Todo se hizo conforme a las tácticas de Máximo Gómez, y que Calixto García secundó con entusiasmo."

¹⁰⁴ El dibujo alude a una escena clave del segundo cuadro, preludio del fatal desenlace: Ricardo grita: "¡Quiero la patria libre e independiente!", separándose de los brazos de su amada y alejándose de ella, cayendo entonces herido de muerte bajo el fuego enemigo. El argumento y los diálogos de la ópera *Patria* pueden consultarse en el libro de Jorge Antonio González, *La composición operística en Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986, p. 226 a 235.

¹⁰⁵ Destacan dos médicos pintores sobre los que Loy escribió: Rafael Forns y Gregorio Vázquez Pérez; entre las amistades españolas que hizo Loy en Madrid se encontraba el médico pintor Rafael Forns. En La Habana, a su amigo Gregorio Vázquez Pérez, le hizo la crítica de sus numerosas exposiciones en *Alerta* y en el *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*.

¹⁰⁶ El *Retrato del comandante Piti Fajardo* (lám. 92, arriba), pintado hacia 1975 (la sobrina de Loy, Milagros Ajoy nos dio esa fecha aproximada pues ella vio el cuadro inconcluso en el caballete) tuvo

médico revolucionario compañero del Che Guevara (recordemos que el propio Che era asimismo médico) que murió durante la Revolución socialista. Loy escribió también varios artículos relacionados con la ciencia y la medicina (v. IV.6.4.), de los que destacamos por su mayor relación con la pintura “Médicos pintores” y “La ciencia y el arte”.¹⁰⁷ Loy también consultaba la revista *Arte y Medicina*, donde publicaba su amigo el periodista Octavio de la Suarée [seud.: *Dr. Lasua*] (v. el retrato que le hizo Loy en 1951, lám. 91).

DECADENCIA Y OLVIDO

Tras las exhibiciones de Ramón Loy con sus obras europeas en La Habana en 1923 en *Las Galerías* y sobre todo en 1924 en la *Asociación de Pintores y Escultores*, entró a formar parte de la escasa nómina de pintores a tener en cuenta en la plástica cubana de esos años. Refiriéndose a Ramón Loy, Manuel Mantilla y Eduardo Abela, Jorge Mañach pronosticó en 1925: “la Gran Promesa Trina de nuestra patria (...) cuando estos artistas hayan perfeccionado su aprendizaje, habrán de iniciar una orientación nacionalista en nuestra pintura”.¹⁰⁸ Mañach acertó en lo referente a la orientación nacionalista de la futura pintura cubana, pero no en los nombres. De estos tres solo Abela ingresó en las filas de la vanguardia que con los años sería reconocida como impulsora de un arte nacional.

Después de su exposición personal de 1927 en el *Diario de la Marina* Loy se consagró en La Habana como pintor; al mismo tiempo, su participación en la exposición *Arte Nuevo* le abrió unas interesantes expectativas situándole entre los pintores del movimiento de vanguardia.¹⁰⁹ Pero en 1928 ingresó en el cuerpo de profesores de la

como destino el Hospital Piti Fajardo de La Habana, donde estuvo colgado hasta hace unos siete años. De ese hospital encargaron a la restauradora María López Núñez su limpieza, que realizó el trabajo y dio varios avisos al hospital para que lo recogieran, sin que hasta la actualidad haya ido nadie del hospital a recoger el retrato, que sigue en poder de dicha restauradora.

¹⁰⁷ Ramón Loy, “Médicos pintores”, *Alerta*, 31 octubre 1949 y “La ciencia y el arte”, *Alerta*, 23 abril 1953.

¹⁰⁸ Jorge Mañach, “La pintura en Cuba (desde 1900 hasta nuestros días)”, *Biblioteca del Arte Cubano, Tomo I, El arte y la literatura en Cuba*, La Habana, 1925 p. 99.

¹⁰⁹ Los artistas participantes en la exposición *Arte Nuevo* fueron: Eduardo Abela, Rafael Blanco, María Capdevila, M^a Josefa Lamarque, Gabriel Castaño, Carlos Enríquez, Víctor Manuel García, Antonio

Escuela San Alejandro, situándose del lado de la academia, en el polo opuesto a la vanguardia plástica cubana. De los dos movimientos estéticos en pugna solo perduraría el segundo. Según Juan Marinello:

No ha de negarse honesto magisterio a Leopoldo Romañach, ni devoción y oficio a gentes como Menocal, Mantilla, Loy, Rodríguez Morey y Rivero Merlín, pero los tiempos no les fueron propicios: en sus obras habrían de ser continuación de maestrías venerables, no de inquietudes decisivas.¹¹⁰

Su ingreso en el ámbito académico le señaló, clasificándole entre los pintores de estrechas miras:

Los cuadros de pintores como Esteban Doménech, Esteban Valderrama, Ramón Loy, Armando Maribona, Domingo Ramos, ajenos a la problemática de la pintura contemporánea, se desenvuelven con mayor o menor fortuna dentro de sus límites estrechos.¹¹¹

Desde su nombramiento como secretario de la Escuela San Alejandro su actividad pictórica se fue reduciendo a los retratos, fue decreciendo y perdiendo interés. Las actividades principales de Loy a partir de 1949 (fecha en que comenzó sus colaboraciones en el periódico *Alerta*), fueron la escritura de artículos y críticas de arte y la docencia. Desde su regreso definitivo a Cuba, Ramón Loy fue creciendo como profesor y crítico de arte a costa de su decadencia como pintor.

Pero la trayectoria de Loy, que en los años cincuenta llegó a tener cierta relevancia como profesor y crítico de arte, corrió la misma suerte que las principales instituciones a las que estaba vinculado: la Escuela San Alejandro y el periódico *Alerta*. Estas instituciones tras la Revolución Socialista quedaron minimizada la primera y eliminada la segunda. Tras su jubilación en 1963 Loy desaparece de la vida artística

Gattorno, José Hurtado de Mendoza, Luis López Méndez, Ramón Loy, Alice Neel, Amelia Peláez, Rebeca Pink de Rosado Ávila, Marcelo Pogolotti, Domingo Ravenet, Lorenzo Romero Arciaga y Adia M. Yunkers. Según Jorge Rigol "Hay figuras mayores y menores, hay otras casi inexistentes, las hay que equivocaron transitoriamente el camino de la Academia y hay, finalmente, un grupo de artistas extranjeros confraternizando en la empresa con los nuestros." Jorge Rigol, , "Pintura cubana", en *Museo Nacional de Cuba*, La Habana, 1978, p. 20.

¹¹⁰ Juan Marinello, "En una panorámica de la pintura cubana", *Comentarios al arte*, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 113.

¹¹¹ Adelaida de Juan, *Las artes plásticas*, La Habana, 1968, p. 71. El ambiente académico y oficial de la Escuela de Bellas Artes de La Habana (donde también aprendieron el oficio los vanguardistas cubanos), era, al parecer, más castrante para el profesor que para el alumno. En los envíos a los concursos de pintura los profesores siempre eran tildados de academicistas aunque no lo fueran, tratándose de un término usado despectivamente, y se separaban sus obras (el arte viejo) del arte nuevo o vanguardista, entre el cual, sin embargo, se admitían los pastiches.

oficial; comienza el olvido definitivo, y tras su muerte en 1986, a pesar de conservarse su legado y sus escritos, ¿quién sabe por qué circunstancias? nadie ha sido capaz de revolver en esos viejos papeles y recuperar a un personaje que al fin y al cabo formó parte del arte plástico cubano y contribuyó a propagarlo con sus escritos y la formación de nuevos artistas.

IV.5. Labor docente en la Escuela San Alejandro

Ramón Loy ejerció la docencia del arte desde la oficialidad académica de las aulas de la Escuela San Alejandro. Se trataba de proporcionar al alumnado la adquisición del oficio necesario. Según el propio Loy "Esta indispensable labor de la enseñanza del oficio es la que realizan las escuelas de artes, no otra cosa, porque la facultad de crear obras de arte es un don de los individuos de talento..."¹¹²

Pero su labor pedagógica se desarrolló también desde la libertad de su pluma en las páginas de la prensa cubana, ejerciendo una labor divulgativa que alcanzará a amplios sectores de la población cubana (v. IV.6.).

Ramón Loy ejerció funciones de profesor en la Escuela San Alejandro desde enero de 1928 hasta mayo de 1963.¹¹³ Este amplio periodo abarca una época decisiva para la Escuela San Alejandro, que va a desarrollarse hasta el máximo de sus limitadas posibilidades. A partir de 1925 y en algunos años sucesivos se incorporan a su plantel una serie de profesores con un alto nivel de conocimientos, adquiridos tras largos años de estudio en las escuelas europeas de Madrid, París y Roma. Esteban Valderrama,

¹¹² Ramón Loy, "Cómo funciona una Escuela de Bellas Artes", *El Nuevo Mundo*, 10 octubre 1948.

¹¹³ Los nombramientos y ceses se conservan en el archivo de San Alejandro. Las fechas concretas son las siguientes: nombramiento como profesor supernumerario interino según decreto presidencial de fecha 5 de enero de 1928. La toma de posesión es de fecha 27 de enero de 1928. Se acogió a la jubilación voluntaria presentando la renuncia a su cargo de profesor titular el día 22 de octubre de 1962. El cese tuvo efecto a partir del 30 de mayo de 1963, según certificado de la Escuela San Alejandro fechado el 3 de abril de 1964. Anteriormente, en 1960, Loy había presentado su expediente de retiro directamente en el Ministerio de Trabajo.

director de San Alejandro durante varios periodos de esta época, menciona a Loy entre una lista de los profesores que ingresaron en esos años:

Pero la gran reforma se observa por el ingreso en 1925 y años posteriores de un grupo de jóvenes y brillantes profesores, producto de la calidad que iba tomando la escuela. Ingresan en el profesorado Manuel Vega, Esteban Betancourt y Díaz de Rada, Enrique García Cabrera, Eugenio G. Olivera, Concha Ferrant, Emilio Hernández Giró, Antonio Sánchez Araujo, María Ariza, Guillermo Álvarez, Domingo Ramos, Juan José Sicre, Ramón Loy, Armando R. Maribona, José A. Bencomo Mena, Luisa Fernández Morell, Teodoro Ramos Blanco, Augusto G. Menocal, Enrique Caravia, Sylvia Fernández Arrojo, Modesto Vila Rivas y Jesús M. Casagrán...¹¹⁴

El prestigio de la Escuela se elevará hasta impartir una enseñanza superior digna de ser considerada facultad universitaria a mediados de los años cincuenta, estatus que no llegó a conseguir a pesar de las propuestas. Tras la Revolución socialista de 1959, se produjeron numerosos cambios en la enseñanza. El nuevo régimen abogó por una enseñanza vanguardista del arte y se crearon nuevas escuelas de arte. La tradicional Escuela San Alejandro se trasladó a Marianao y estuvo a punto de desaparecer. Por las fechas de jubilación de Loy, quedó relegada al estatus de escuela-taller dependiente de la municipalidad de Marianao.

Veamos la trayectoria de Ramón Loy en la Escuela entre 1928 y 1963: a su nombramiento como profesor supernumerario interino de enero de 1928, siguió la orden de trasladarse a Europa para realizar estudios especiales de pintura en museos y escuelas de Bellas Artes. Durante el curso académico 1927-1928 impartió clases como profesor auxiliar. En septiembre de 1928, Loy se traslada a Europa, instalándose en su estudio de París. Desde aquí hará frecuentes viajes por Francia y otros países europeos hasta principios de 1935, fecha en que regresa a La Habana, incorporándose a la Escuela San Alejandro como profesor auxiliar de Pintura.¹¹⁵

¹¹⁴ Esteban Valderrama, "La Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro", en VV.AA., *El libro de Cuba*, La Habana, 1954, p. 254.

¹¹⁵ El día 12 de enero de 1928 la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes envía una carta al director de la Escuela San Alejandro con la orden de que Ramón Loy se traslade a Europa para realizar estudios de pintura, debiendo percibir el haber que tiene asignado en la escuela mientras dure la comisión. En el *Libro de Actas de San Alejandro 1909-1930* la última firma de Loy encontrada corresponde al acta de la junta del 20 de agosto de 1928. La siguiente firma corresponderá a la junta del 28 de febrero de 1935. Las firmas de las actas nos han permitido fechar con bastante exactitud sus ausencias de la escuela. En la junta del 12 de diciembre de 1928 se menciona que los profesores Ramón Loy y Juan José Sicre se encuentran en Europa.

En 1934, tras la derribada dictadura de Gerardo Machado y después de las movilizaciones estudiantiles universitarias ocurridas en La Habana, que afectaron también a la Escuela San Alejandro se plantea la polémica de reformar la escuela. El pintor de vanguardia Carlos Enríquez, recién llegado de Europa echará leña al fuego publicando artículos incisivos de dura crítica contra el academicismo sanalejandrino. Será contestado por el pintor y profesor de la Escuela Manuel Vega también a través de la prensa periódica.¹¹⁶

Cuando llega Loy a La Habana, a principios de 1935, ya se está cuajando la idea de reformar los planes de estudios; esto se llevará a cabo desde el Ministerio de Educación. En mayo de 1935 se reorganiza la antigua Escuela Profesional de Pintura y Escultura San Alejandro, que pasa a denominarse Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro. Se hace un nuevo plan de estudios con asignaturas de nueva creación, entre ellas Naturaleza Estática, de la que fue nombrado Loy profesor titular.¹¹⁷ A él le correspondió organizar esta nueva asignatura, impartida en dos cursos (1º y 2º) entre el segundo y el tercer año de estudios; se trataba de estudios de bodegones o naturalezas muertas; Loy introdujo en su aula diversos animales disecados, terrestres o marinos, además de las consabidas frutas y objetos inanimados.¹¹⁸ Entre los testimonios que hemos recogido interesa destacar la insistencia de Loy en la observación del color de los objetos: para ello organizaba en el aula varias composiciones de objetos agrupados por gamas cromáticas afines; estos ejercicios de color de la misma gama eran llamados por

¹¹⁶ Carlos Enríquez defendió una pedagogía artística de avance. Abogó por hacer cambios en los estudios de la Escuela San Alejandro y por la creación de estudios libres con apoyo económico estatal. Recordó el ejemplo de una Escuela de Acción Artística que funcionó en Remedios y Caibarién dirigida por Juan Pérez Abreu y Gabriel García Maroto. V. Carlos Enríquez "Renovación de San Alejandro o una escuela de Arte Libre", publicado en el periódico *Ahora*, 16 febrero 1934. Ante la reacción de algunos profesores de San Alejandro que se oponían a reformar los contenidos de la enseñanza artística de la escuela, Carlos Enríquez escribió "Inténtase dar un golpe de Estado en la Academia San Alejandro", publicado en el periódico *Ahora*, 22 febrero 1934. Fue contestado por el profesor de San Alejandro Manuel Vega en "La conjura contra San Alejandro", en *Ahora*, 25 febrero 1934.

¹¹⁷ El acta de la junta de constitución de ambas escuelas (San Alejandro y su Anexa) y la reorganización de los planes de estudios es de fecha 7 de mayo de 1935. El nombramiento oficial de profesor titular de la cátedra de Naturaleza Estática es de fecha 25 de abril de 1935.

¹¹⁸ La introducción de animales disecados y frutas es testimonio de Lydia Berdayes, alumna de Loy que después ejerció docencia en la Escuela San Alejandro. Entrevista realizada en enero de 2002. Acerca de los objetivos y la metodología de la asignatura Naturaleza Estática puede consultarse el folleto *Escuela Nacional BBAA. San Alejandro, curso 1942-43*, La Habana, julio 1943. El aula de Naturaleza Estática en el curso 1935-1936 se reproduce en la lámina 58.

los alumnos *sinfonías*, por ejemplo, *sinfonía en azul*, cuando predominaba este color.¹¹⁹ Además de haber varias composiciones en el aula, estas se cambiaban con bastante frecuencia.¹²⁰

Un año después de organizada la asignatura Naturaleza Estática, en mayo de 1936, la Secretaría del Ministerio de Educación calificará a esta asignatura como “una de las más eficientes y brillantes de todas las que integran la Escuela”.¹²¹

Loy desempeñará su puesto al frente de Naturaleza Estática hasta su jubilación.

En dos ocasiones fue nombrado profesor interino de Grabado.¹²² La primera, para el curso 1935-36, para impartir los dos niveles (1º y 2º cursos). El motivo de la interinidad fue la sustitución de su titular, Mariano Miguel, quien disfrutó en ese período de su licencia reglamentaria. La segunda, durante el curso 1955-56, también en los cursos 1º y 2º, esta vez en sustitución de Enrique Caravia que desempeñaba interinamente dicha cátedra y disfrutaba de una licencia. Loy, en 1956, aportó nuevos aspectos a la enseñanza de la calcografía en la escuela, introduciendo el uso de tintas de colores.¹²³

¹¹⁹ Sabemos que los alumnos llamaban sinfonías a estos ejercicios gracias al testimonio de Antonio Ferrer Cabello, que fue alumno de Loy en los años cuarenta. Después ejerció como profesor en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Cuba. Entrevista realizada en Santiago de Cuba el 1 de agosto de 2001. Otro testimonio acerca de la insistencia de Loy en el aspecto del color lo aportó el pintor Orlando H. Yanes, a quien Loy decía efusivamente y gesticulando: “¡Sienta el color, Orlando, tiene que sentir el color!” También Orlando escuchó a Loy referirse a que todo cuadro es como una sinfonía. Orlando Yanes se graduó en San Alejandro en 1949. Entrevista realizada en La Habana el 17 de enero de 2002.

¹²⁰ Testimonio de Lydia Berdayes, corroborado por María López Núñez. Ambas coinciden en que el ritmo de trabajo en el aula de Loy era fuerte: los ejercicios se sucedían uno tras otro y al final del curso se habían pintado una buena colección de naturalezas muertas. María López Núñez se graduó en San Alejandro en los años cincuenta y desde 1962 ejerció como restauradora en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

¹²¹ Artículo de la sección Secretaría de Educación “La Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Grafos*, La Habana, mayo, 1936.

¹²² Los nombramientos de Ramón Loy como profesor interino de Grabado se conservan en el archivo de San Alejandro y tienen las siguientes fechas: 17 de diciembre de 1935 y 15 de febrero de 1956.

¹²³ Juan Sánchez Sánchez, “El Grabado en la Academia”, en Carmen García Rodríguez, coord., *Breve historia de la Academia Nacional de Artes Plásticas “San Alejandro”*, La Habana, Academia Nacional San Alejandro, enero, 1996, p. 43. Otro testimonio de interés respecto al empleo del color durante el curso de 1956 nos lo proporcionó el profesor de San Alejandro Antonio Alejo Alejo, que asistió a este curso impartido por Loy. Atestiguó que el propio Loy entintaba las planchas “a la poupée” ante sus alumnos. Antonio Alejo guardó durante algún tiempo una de estas pruebas de Ramón Loy, hoy en paradero desconocido. Entrevista con Antonio Alejo Alejo, La Habana, julio de 2000.

En los cursos 1946-47 y 1947-48 fue nombrado para prestar servicios extraordinarios en las clases de Colorido (dos cursos), asignatura impartida por el profesor Romañach, cuya clase estaba sobrecargada de alumnos.¹²⁴

A partir de 1946, además de la labor en las aulas, podemos reseñar numerosas actuaciones de Loy en la Escuela San Alejandro. Las principales son las siguientes:

Desde 1946 hasta 1950 fue secretario de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro; en enero de 1950 Loy informa sobre las mejoras realizadas en las dependencias de la Escuela al terminar su actuación como secretario;¹²⁵ entre estas mejoras figuran las obras para el mejor aprovechamiento de los espacios¹²⁶ y compras de materiales, destacando en 1949 la adquisición para la Escuela del tórculo de Mariano Miguel.

En enero de 1946 se designó a Loy para ocupar interinamente la dirección de la Escuela San Alejandro, con motivo del viaje de su director, en esa fecha, Enrique García Cabrera, a la ciudad de Santiago de Cuba, en misión especial.¹²⁷

En 1948 es nombrado para ocupar interinamente la secretaría de la Escuela Anexa, mientras dura la licencia concedida a Enrique Caravia que desempeñaba ese puesto.¹²⁸

¹²⁴ El nombramiento, de fecha 25 de noviembre de 1946 se conserva en el archivo de San Alejandro.

¹²⁵ En el claustro extraordinario de fecha 27 de octubre de 1945 se eligió director a Domingo Ramos y secretario a Ramón Loy. V. *Libro de Actas julio 1938 a enero 1946* del archivo de San Alejandro. Con fecha 12 de julio de 1946 Loy recibió una felicitación del claustro de profesores, por unanimidad, por la labor realizada al frente de la secretaría. El informe de Loy es de fecha 5 de enero de 1950, día en que cesó de su cargo de secretario. Se conserva en el archivo de San Alejandro, expediente de Ramón Loy, folios 77 a 79.

¹²⁶ La Escuela San Alejandro atravesó una profunda crisis en 1946 debido a la huelga de estudiantes, que tomaron la Escuela, produciéndose algunos disparos, heridos y detenciones. El motivo de estos incidentes fue la petición de un edificio nuevo, pues el de la calle Dragones, sede de la escuela desde 1857, no tenía la capacidad suficiente para un normal desarrollo de las clases. No se consiguió un nuevo edificio, a pesar de las movilizaciones y las peticiones de los profesores. En esta difícil situación, hubo que realizar obras para aprovechar al máximo el reducido espacio del viejo caserón colonial. En febrero de 1950 una comisión formada por la práctica totalidad del claustro de profesores y el ministro sin cartera, Ramón Vasconcelos, visitó al presidente de la República, Carlos Prío Socarrás, para hacer la petición de un edificio para la Escuela. Las promesas de Prío Socarrás quedaron en agua de borrajas. V. "Piden edificio propio y adecuado para la Escuela San Alejandro", *Alerta*, La Habana, 17 de febrero de 1950.

¹²⁷ El escrito del Ministerio de Educación, de fecha 30 de enero de 1946, se conserva en el archivo de San Alejandro.

¹²⁸ El nombramiento, de fecha 31 de mayo de 1948, se conserva en el archivo de San Alejandro.

En junio de 1948 la dirección de la Escuela San Alejandro designó a Loy para realizar en España las gestiones que restituyeron a sus autores y legítimos propietarios las obras de pintura y escultura exhibidas en la *Exposición Iberoamericana de Sevilla* en los años 1929-30, que aún permanecían retenidas en esta ciudad.¹²⁹

En 1949 es designado para representar a la Escuela San Alejandro en la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO.¹³⁰

En octubre de 1949 solicita a la Escuela San Alejandro una licencia por un año, con sueldo, con objeto de viajar al extranjero para realizar estudios relacionados con la cátedra que desempeña. Se le concede dicha licencia a partir de enero de 1950, al cesar de su cargo de secretario.¹³¹ Viaja a Italia, donde pintará paisajes rurales. En abril de 1950, la Escuela, aprovechando la licencia oficial que Loy disfruta, le encarga la comisión de viajar a Santiago de Cuba para visitar la Escuela de Artes Plásticas, el monumento en construcción a José Martí y el Museo Bacardí.¹³²

El día 24 de febrero de 1954 el Ministerio de Educación le otorga el Diploma de Honor por haber cumplido veinticinco años de servicios en la administración pública con buen expediente.

El 11 de julio de 1962 se concede a Loy licencia especial con sueldo, por el tiempo que dure su estancia en Moscú tras ser designado miembro de la delegación

¹²⁹ Designación hecha por Mariano Miguel, director de la Escuela, con fecha 24 de junio de 1948. V. archivo de San Alejandro. Ramón Loy escribió un interesante artículo acerca de los avatares de estos cuadros, que no llegaron a tiempo para ser expuestos con las demás obras en la *Exposición Iberoamericana de Sevilla*, por lo que se instalaron en el pabellón cubano y el jurado de calificación, en un alarde de benevolencia repartió premios para todos los cuadros. Esto aclara lo chocante que resulta encontrarnos con tantos premios en esta exposición en los currículums de tantos pintores cubanos. Los cuadros quedaron en poder de la casa de transportes internacionales Gustavo Guggenhuyl de Sevilla por agotarse el crédito concedido por el gobierno cubano y no pagar el porte. Por fin se recuperaron, tras el pago de los derechos de almacenaje de diecinueve años. V. Ramón Loy, "Historia de unos cuadros", *Alerta*, La Habana, 4 de julio de 1949.

¹³⁰ Fue designado según resolución de 21 de marzo de 1949.

¹³¹ La licencia, concedida según resolución del 15 de noviembre de 1949, no fue disfrutada por haber estado desempeñando su cargo de secretario en San Alejandro, por lo que comenzó a contar desde fecha 6 de enero (v. archivo de San Alejandro, expediente de Ramón Loy, folios 69 a 74).

¹³² Carta de fecha 10 abril 1950. (Archivo de San Alejandro, expediente de Ramón Loy, folio 76).

cubana del *Congreso por la Paz y la Soberanía de los Pueblos*. El día 13 de agosto comparece ante el director de la Escuela, Fausto Ramos, para reintegrarse a su cargo.¹³³

En septiembre de 1962 es designado junto con los profesores Juan Sánchez Sánchez y Atilano Armenteros para confeccionar el folleto de la recién celebrada exposición de la Escuela San Alejandro. En octubre se decide que el texto del folleto sea de Loy. El Departamento de Cultura le suprimió algunas palabras de esta publicación. Loy protestó, constando su protesta en el acta de la junta de profesores del 9 de enero de 1963. Quedó aquí reflejado el clima de crispación en la Escuela producido por el plan de liquidación de San Alejandro.¹³⁴

Afectada ya de una decadencia irreversible, la Escuela San Alejandro a partir de 1959 fue perdiendo todo ese plantel de profesores veteranos que ingresaron en fechas cercanas al nombramiento de Loy; las jubilaciones forzosas o voluntarias proliferaron. Ramón Loy, que ya en 1960 inició los trámites de su retiro, se jubiló voluntariamente de su puesto en la escuela el día 30 de mayo de 1963.¹³⁵

¹³³ V. archivo de San Alejandro, expediente de Ramón Loy, folio 152.

¹³⁴ La comisión de exposición de la Escuela designó a estos tres profesores con fecha 12 de septiembre de 1962, según escrito conservado en el archivo de San Alejandro. La exposición se organizó con trabajos de los alumnos de la Escuela como reacción al plan de liquidación, para demostrar que allí se alcanzaba un buen nivel. En la junta ordinaria del 5 octubre 1962 se expresa que el texto del folleto será de Loy. En el acta del 9 de enero de 1963 se escribió lo siguiente: “El profesor Loy se refiere a lo que le suprimieron al folleto de la exposición, dice que si él puso que no había material, era para que pudieran darse cuenta del esfuerzo realizado, no como crítica. Continúa diciendo que el Departamento de Cultura sabotó durante todo el año pasado a San Alejandro siendo la responsable de esto la compañera Marta Arjona. Dijo que en Rusia supo que si no había material era porque no se había pedido”. Marta Arjona, actualmente Presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, también fue alumna de Loy. Se graduó en 1945. Ceramista de vanguardia, trabajó en murales cerámicos junto con Amelia Peláez y René Portocarrero. Tras la Revolución de 1959 ocupó altos cargos burocráticos dentro del Patrimonio Cultural Cubano. En 1962 era presidenta del comité cubano del Consejo Internacional de Museos. Bajo su dirección se creó la Red Nacional de Museos.

¹³⁵ A partir de la Revolución de 1959 los cambios en la enseñanza fueron drásticos. La Escuela San Alejandro estuvo a punto de desaparecer, pasando en pocos años de la enseñanza superior artística de La Habana a ser una escuela-taller dependiente del municipio de Marianao. Desde esa fecha las jubilaciones de los profesores más veteranos fueron masivas. Unos por jubilación obligatoria y otros voluntaria, como es el caso de Loy, que ya había presentado su expediente de retiro en el Ministerio de Trabajo en 1960. El 22 de octubre de 1962 presentó la renuncia a su cargo de profesor, cese que se hizo efectivo el 30 de mayo de 1963.

No podemos olvidar los acontecimientos que afectaron a la Escuela, que en 1956 impartía una enseñanza superior y se decidió incluirla entre las facultades universitarias. (V. Esteban Valderrama, “La Escuela de Bellas Artes facultad universitaria I”, *Alerta*, 16 julio 1956). El estatus de facultad no llegó a conseguirse, pese a los esfuerzos de sus directores. Así lo expresó su director, Mario Santí, convencido de que su categoría “solo puede ser enmarcada con el carácter Universitario...” (V. Mario Santí, “Editorial” del *Boletín del Colegio de profesores de dibujo y pintura y dibujo y modelado del municipio de La Habana*, agosto, 1958).

IV.6. Su obra escrita. Divulgación, crónica y crítica de arte

La escritura es la actividad más relevante de Ramón Loy desde el regreso definitivo a su patria. Fue abandonando la pintura y dedicándose a escribir hasta alcanzar en los años cincuenta su máxima plenitud como crítico de arte. Comenzó a publicar artículos sobre arte en la prensa habanera en 1936, al año de instalarse definitivamente en Cuba. Su labor en la prensa se extendió hasta 1958. Tras la Revolución de 1959 solo encontramos alguna publicación excepcional. Sus escritos sobre arte son de carácter divulgativo. Encontramos entre ellos una gran variedad de temas relativos a las artes plásticas, así como noticiarios, reseñas y críticas de exposiciones. Todas las publicaciones de Ramón Loy que hemos encontrado las recopilamos en el Apéndice I. Sus comienzos como escritor no fueron repentinos ni improvisados sino el desarrollo lógico de sus experiencias acumuladas en los años anteriores. Loy, culto y sensible, siempre estuvo en contacto con escritores; su compañera, Mercedes Borrero, nació en el seno de la ilustre familia cubana de los Borrero, dinastía de escritores y poetas.

En enero de 1959 un grupo de estudiantes ocupó la Escuela San Alejandro y se nombró director a Carmelo González. En 1961 se trasladó la Escuela de Centro Habana al municipio de Marianao, su sede actual. En 1962 la Reforma de la Enseñanza de las Artes cambió los planes de estudio, incluyendo los de San Alejandro y las recién creadas Escuela de Instructores de Arte y la Escuela Nacional de Artes, que restaron protagonismo a San Alejandro. La Escuela San Alejandro pasó a ser la Escuela Taller de Artes Plásticas de La Habana San Alejandro, subordinada al municipio de Marianao, dirigida ocasionalmente por personas ajenas a las artes plásticas. (V. Rogelio Machado García, “Evolución de los planes de estudios a partir de 1959”, en Carmen García Rodríguez, coord., *Breve historia de la Academia Nacional de Artes Plásticas “San Alejandro”*, La Habana, Academia Nacional San Alejandro, enero, 1996, p. 46 y 47).

IV.6.1. Antecedentes

Desde sus años de adolescente en La Habana, Loy tomó contacto con las letras. Su maestro Armando Menocal (1861-1942), con quien siempre mantuvo amistad, además de pintor fue escritor y poeta.¹³⁶ Hacia 1910, contando con catorce años, Loy frecuentaba el apartamento de la calle Galiano donde se reunían jóvenes pintores que “se saturaban de la filosofía de Shakespeare y de Victor Hugo, y de las poesías de Nervo y Rubén Darío (...) mientras los pinceles se deslizaban afanosamente”.¹³⁷ Lino Villar, más bohemio y poeta que pintor, convivió en este apartamento con Loy, coincidiendo años más tarde con él en París.¹³⁸ En Madrid, en 1912, recién llegado, conoció al escritor cubano José de Armas y Cárdenas (seud. *Justo de Lara*), quien ese año publicó la revista *El Peregrino*, dedicada a la divulgación del arte, sobre todo pintura española. Loy frecuentó a menudo su domicilio y visitó museos y exposiciones con su hijo único, Nicolás, con quien también tuvo encuentros en años posteriores en La Habana y París.¹³⁹ De Segovia, donde estuvo en 1915, Loy recuerda al poeta y periodista segoviano José Rodao:

¹³⁶ Ramón Loy dedicó dos artículos a Menocal: "Armando Menocal, pintor y patriota", *El Mundo*, 29 junio 1941 y "Recordando a Armando Menocal", *Islas*, marzo 1947, donde hace una apretada síntesis de su obra y nos recuerda además de los sonetos patrios de Menocal, su trabajo en Madrid, en el taller de Francisco Jover, donde conoció a Mariano Benlliure, Sorolla, Francisco Pradilla, Menéndez Pelayo, etc., así como su galardón (un segundo premio) en la *Exposición Nacional* de Madrid en 1876 por su cuadro *Generosidad castellana*. Loló de la Torriente, en *Imagen de dos tiempos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, se basa en este artículo de Loy en su discurso sobre Menocal y termina citando a Loy “que cultivó su amistad” (op. cit., p. 119). Menocal fue miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana y escribió, como académico, algunos trabajos sobre el arte patrio (v. Luis de Soto y Sagarra, *Esquema para una indagación estilística de la pintura moderna cubana*, La Habana, 1945, p. 24).

¹³⁷ Doramas de Sosa, "Cástor González Darna, un colorista sincero", *Bohemia*, La Habana, 20 de enero de 1924.

¹³⁸ Sobre Lino Villar (La Habana, ?-1939) v. Ramón Loy, "Pintores olvidados", *Islas*, La Habana, julio 1946. Lino Villar fue becado por la Cámara de Representantes para estudiar en Europa, pero en Madrid frecuentó poco la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

¹³⁹ José de Armas (La Habana, 1866-1919) pasó sus últimos años en Madrid. Fue amigo del pintor español José Moreno Carbonero, quien también le visitaba en su casa de La Guindalera. Residió aquí entre 1909 y 1919, donde editó la revista *El Peregrino* y colaboró en *La Época*, *El Liberal*, *El País* y *Blanco y Negro*. También en Madrid fue corresponsal de varios periódicos cubanos. Falleció a su regreso a Cuba (v. *Diccionario de la Literatura Cubana*, vol I, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, y también Ramón Loy, “Los

cuando hace años viví en Segovia hice amistad con un viejo poeta, llamado José Rodao, íntimo amigo y administrador de las propiedades de Zuloaga en esa ciudad, que poseía un retrato que este le había hecho...¹⁴⁰

También en España, posteriormente, debió conocer a Alfonso Hernández Catá, que entre 1918 y 1925 fue cónsul de Cuba en Madrid, donde publicó varias novelas. Hernández Catá por esos años fue corresponsal de la revista habanera *Social*, que publicó los datos y fotos que enviaba sobre pintores y grabadores españoles contemporáneos. Loy hizo dos retratos de Hernández Catá (v. lám. 62). La bibliografía sobre Hernández Catá es abundante.¹⁴¹

En los años veinte y treinta, durante sus estancias parisinas, Loy vuelve inevitablemente a conectar con escritores en lengua hispana. De Mercedes Borrero queda el retrato de Loy *Descanso en el taller*, fechado en París en 1920. Probablemente ya conocía a Mercedes Borrero en Cuba durante sus años de estudiante en San Alejandro. También estuvo en París por los años veinte la hermana de Mercedes, Ana M^a Borrero. A pesar de ser “poco frecuentador de cafés y cenáculos”,¹⁴² Loy cita en diversas ocasiones los cafés de Montparnasse: *Le Dôme*, *La Rotonde*, *La Coupole* y otros menos famosos, donde alternan en animadas tertulias artistas plásticos y escritores. En la taberna de *Rosalía*, coincide con Alejo Carpentier (La Habana, 1904-París, 1980), Ramón Vasconcelos (Matanzas, 1890-La Habana, 1965) y posiblemente

nietos de Justo de Lara”, *Alerta*, La Habana, 19 de mayo de 1951 y “José Moreno Carbonero”, *Diario de la Marina*, La Habana, 3 de abril de 1943).

¹⁴⁰ Ramón Loy, “Recordando a Zuloaga”, *Alerta*, La Habana, 22 de octubre de 1953. En este artículo, Loy describe las siete sesiones que empleó Ignacio Zuloaga en el retrato de José Rodao (1865-1927). Loy en cada visita que hacía a su amigo Rodao admiraba ese retrato. Un día, ante su insistencia, el propio retratado le describió cómo Zuloaga empleó seis sesiones en el dibujo, que borraba día tras día. La pintura la aplicó el séptimo día. Este retrato se conserva actualmente en el segoviano Museo Zuloaga. En el parque segoviano llamado “El Salón” existe un busto en bronce de José Rodao.

¹⁴¹ Una buena aproximación a la persona y obra de Alfonso Hernández Catá (1885-1940), así como una extensa bibliografía, encontramos en el citado *Diccionario de la Literatura Cubana*. Este diccionario, bien documentado y con buena bibliografía sobre cada autor es la primera referencia que aconsejamos para cada escritor cubano que se cite.

¹⁴² Armando Maribona, *El arte y el amor en Montparnasse. Documental novelado, París, 1923-1930 (impropio para menores)*, México, Eds. Botas, 1950, p. 100. Armando Maribona conoció bien a Loy, pero a pesar de citarle como “poco frecuentador...” le ubica en los restaurantes *Aux Iles Marquises* y *Restaurant Moderne*, en el primero acompañado del escritor Ruy de Lugo Viña (p. 105). En el segundo, el más barato, en compañía de Jorge Mañach y el pintor Pastor Argudin (p. 217).

Eduardo Avilés Ramírez (Juigalpa, Nicaragua, ¿-París, 1989).¹⁴³ Marcelo Pogolotti en sus memorias también cita a Loy junto a Carpentier.¹⁴⁴ La movilidad de muchos de los escritores que conoció es cómplice de que, ocasionalmente, los mismos personajes coincidan en el mismo tiempo en diversos países. Un significativo ejemplo encontramos en el caso del cubano Jorge Mañach, (1898-1961),¹⁴⁵ quien conectó con Loy en numerosas ocasiones, tanto en París como en La Habana, donde escribirían ambos en las mismas publicaciones; en 1957 viajarán juntos a España con motivo de la *Exposición de paisajes cubanos* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Loy, en sus viajes de los años veinte a La Habana, siguió manteniendo una estrecha relación con algunos escritores y con la prensa. Su primera exposición, en 1923, se llevó a cabo en los salones de la recién creada casa de arte *Las Galerías*. Su dueña, la feminista Ana María González y su hermano Francisco, animaron la vida artística habanera fundando esta casa, donde surgió una de las primeras tertulias artístico-literarias de La Habana; a esta tertulia, llamada *las tardes del arte*, acudían pintores, escritores y periodistas. Asiduos fueron Mariano Miguel, Loy, Conrado W. Massaguer, Jaime Valls, Melero, Víctor Manuel, Daniel Sabater, Fernández Ros, Ramón Martín, José Alejandro Herrero, Hurtado de Mendoza, Rafael Blanco, etc.¹⁴⁶ Después la *Revista de Avance* publicó dibujos de Loy en sus primeros números de 1927;

¹⁴³ La taberna de *Rosalía*, situada en Montparnasse, en la calle de Champagne Première, era frecuentada por Utrillo y Modigliani, que pagaban con obras. Después, hacia 1930, fue frecuentada por un grupo de cubanos que vivían en París. Loy menciona, además de los tres escritores citados, a los pintores Wifredo Lam, Antonio Gattorno, Eduardo Abela, Manuel Mantilla y Pastor Argudin. [El paso de Lam por ese lugar debió ser posterior, alrededor de 1938]. V. Ramón Loy, "Utrillo, pintor bohemio de Montparnasse" *Alerta*, La Habana, 25 de julio de 1949. Miguel Angel Asturias (Guatemala, 1889-Madrid, 1974), establecido en París en 1924, fue otro periodista posiblemente conocido por Loy. Fue citado por Ramón Vasconcelos, que le dedicó el capítulo "Miguel Angel Asturias cuenta" de su libro *Montparnasse*, México, Editorial Cultural, 1938.

¹⁴⁴ Marcelo Pogolotti, *Del barro y las voces*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 296.

¹⁴⁵ Mañach y Loy estuvieron en España entre 1912 y 1913, si bien no es probable que se conocieran, pues Mañach era entonces un joven estudiante de primaria. Años después, Mañach publicó "La pintura en Cuba", en *Biblioteca del Club Cubano de Bellas Artes*, tomo I: La Habana, 1925, que contiene unas interesantes apreciaciones sobre la pintura de Loy, aprovechadas posteriormente por otros críticos. En 1926 compartió con Hernández Catá un primer premio de un concurso de cuentos convocado por el *Diario de la Marina*. Miembro del Grupo Minorista, fue uno de los fundadores de la *Revista de Avance* en 1927. Publicó en *El Diario de la Marina*, *El País*, *Grafos*, etc. Sobre Mañach, que también estudió pintura y participó en exposiciones colectivas, puede verse *Diccionario...*

¹⁴⁶ María Collado, "Daniel Sabater, el pintor de las brujas", *Bohemia*, La Habana, 26 de julio de 1923, p. 13 y sobre todo, v. Ramón Loy, "Más premios para los pintores", *Alerta*, La Habana, 2 de julio de 1957.

fundadores de esta revista fueron Jorge Manach, Francisco Ichaso, Martí Casanovas, Alejo Carpentier y Juan Marinello.¹⁴⁷

En París también conoció al periodista cubano Ruy de Lugo Viña (1888-1937). Los escritores Ramón Vasconcelos y Félix Pita Rodríguez (Bejucal, La Habana, 1909-?) en Cuba han dejado testimonios de su trato con Loy en París. Ramón Vasconcelos dedicó a Loy el capítulo "La imposible evasión de sí mismo", de su libro *Montparnasse*, publicado en México, Editorial Cultural, 1938. En dicho libro publicó los dos poemas parisinos de Loy *Melancolie* y *Depart*, siendo éstos los escritos más antiguos de Loy que conocemos. No se han localizado otras poesías. Estos poemas, escritos por Loy en francés, son los siguientes:¹⁴⁸

MELANCOLIE

Ma jeunesse s'en fut en lambeaux misérables,
 Parsémes ça et là dans le neant du temps.
 La tristesse et l'ennui ravagerent ma vie
 Ainsi qu'une forêt brulée par l'incendie.
 Regardant en arrière, a moitié de la route,
 Je vois des coeurs qui me semblaient tres fidèles,
 Pietiner l'affection, cracher sur la noblesse.
 Tas de vermisseaux affamés de pourriture!
 Dans ma noble et tranquille demeure de poète,
 Je regarderai toujours les soleils et l'azur infini,
 Je me'ebloirai dans leurs rayons déclatante lumière.
 Et mes yeux aveuglés par brillants étoiles
 Ignoreront désormais l'effroyable bésese
 D'un univers cruel, mourant et maudit.

MELANCOLÍA

Mi juventud se fue en girones misérables,
 Siembras acá y allá en la nada del tiempo.
 La tristeza y el aburrimiento destrozan mi vida

¹⁴⁷ La *Revista de Avance* (La Habana, 1927-1930) cumplió un importante papel como difusora de las artes plásticas y la música, contando con un amplio plantel de colaboradores, algunos ya citados, muchos de los cuales en años posteriores serán compañeros de Loy, apareciendo sus escritos en las páginas de las mismas publicaciones. V. *Diccionario...*

¹⁴⁸ Vasconcelos publicó los poemas de Loy en francés, sin traducir al español (op. cit. p. 35 a 38). La traducción es nuestra.

Como un bosque quemado por el incendio.
 Echando la vista atrás, a mitad del camino,
 Veo corazones que me parecen fieles
 Pisoteando los afectos, escupiendo la nobleza.
 ¡Montón de gusanos hambrientos de porquería!
 En mi noble y tranquila morada de poeta,
 Siempre miraré a los soles y el azul infinito;
 Me deslumbraré con sus rayos cegadores de luz.
 Y mis ojos ciegos por brillantes estrellas
 Ignorarán desde ahora la espantosa bajeza
 De un universo cruel, moribundo y maldito.

DEPART

Dans la gare noire, de la fumée remplie
 Pressés, inquiets, les voyageurs arrivent
 Avec souci nouveau des horizons infinis.
 Penchée sur ta fenêtre, les yeux pleins de tristesse,
 Ton doux regard me couvre, ton sourire m'encourage...
 L'amour m'abandonne, les trésors de tendresses
 S'en vont loin de moi, peut être à jamais.
 Quand heureuse et tranquille dans ton nord adoré
 Mon souvenir persistant, haute tes longues nuits,
 N'oublies par un moment, qu'ici tu as laissé
 Un corps que toujours ton amour fait frémir,
 Un cœur fletri, assoiffé de ton désir,
 Un cœur blessé qui sanglote, qui pleure et qui grelotte.

PARTIDA

En la estación negra, de humo llena,
 Apresurados, inquietos, llegan los pasajeros
 Con un nuevo afán de horizontes infinitos.
 Apoyada en tu ventana, con los ojos llenos de tristeza
 Me cubre tu dulce mirada, tu sonrisa me anima...
 El amor me abandona, los tesoros de ternura
 Se van lejos de mí, quizá para siempre.
 Cuando feliz y tranquila en tu norte adorado
 Recordándome en el apogeo de tus largas noches
 No olvides por un momento que aquí has dejado
 Un cuerpo que siempre se estremece por tu amor,
 Un corazón marchito, sediento de deseo,
 Un corazón herido que gime, que llora y que tiembla.

El conocimiento de Loy del escritor y periodista cubano Octavio de la Suarée también data de sus años parisinos. La Suarée (cuyo verdadero apellido es Suárez y ocasionalmente empleó el seudónimo *Dr. Lasua*), estuvo en París a finales de los años veinte y principios de los treinta. Tanto él como Loy estuvieron muy unidos a Vasconcelos. Ramón Loy hizo retratos al óleo de La Suarée y su señora, así como de Vasconcelos (v. lám. 91 y 92). La Suarée facilitó la exposición de Ginés Parra en la Asociación de Reporters de La Habana en 1952. De entonces quedó una foto de Loy, La Suarée y Parra (v. lám 57).

Uno de los intelectuales más allegados a Loy en París fue el pintor y escritor Armando Maribona (Cárdenas, Matanzas, 1894-La Habana, 1964), que fue, años atrás, discípulo suyo en la Escuela San Alejandro. Ambos coincidieron en París y después, de nuevo en la Escuela San Alejandro, donde los dos fueron profesores.¹⁴⁹ Maribona, periodista experimentado que en 1922 colaboraba desde París con el *Diario de la Marina*, sin duda ejerció una importante influencia sobre Loy, inculcándole sus ideales de educar al pueblo cubano en materia artística a través de la prensa:

Hacen falta más críticos y articulistas divulgadores que interesen al gran público hacia las artes, que les hablen en lenguaje claro, les ofrezcan anécdotas, les doren la difícil píldora...¹⁵⁰

No podemos olvidar que mientras Loy residía en nuestro continente, en Cuba se iniciaba y desarrollaba la crítica de arte, género que pronto afectó directamente al propio Loy cuando comenzó a exponer sus obras en La Habana. El citado Armando Maribona regresó a Cuba poco antes que Loy; en 1927 ingresó como profesor en la Escuela San Alejandro; ese año escribió una extensa crítica de la exposición personal de Ramón Loy celebrada en los salones del *Diario de la Marina* del 16 al 31 de mayo.¹⁵¹ Poco después,

¹⁴⁹ Armando Maribona (La Habana, 1893-1964) se graduó en la Escuela San Alejandro, donde después ejerció como profesor desde 1927 hasta su jubilación en 1959. Graduado también en la Escuela Nacional de Periodismo, comenzó a publicar en la prensa habanera en la segunda década del siglo XX. Fue corresponsal del *Diario de la Marina* en París y de la *Sociedad de las Naciones* en Suiza (1922). En Cuba colaboró en *Bohemia*, *Carteles*, *El Fígaro*, *El Mundo*, etc. Se retiró del periodismo en 1960. Escribió varios libros. La práctica totalidad del plantel de profesores de San Alejandro viajó a Madrid, París y Roma durante sus años de formación.

¹⁵⁰ Armando Maribona, *Macacos (la aristocracia latinoamericana frente a intelectuales y artistas)*, Madrid, Imp. Sáez Hermanos, 1930, p. 154.

¹⁵¹ Armando Maribona, "Ramón Loy", *Bohemia*, La Habana, 29 mayo, 1927, p. 32-33.

en enero de 1928, Loy fue nombrado también profesor en San Alejandro, pero ese mismo año regresó a París prolongando así su etapa formativa.

Con estos antecedentes es comprensible que Loy se dedicase a escribir una vez asentado en La Habana; también es comprensible que en sus escritos aparezcan a menudo referencias a hechos ocurridos en sus años de aprendizaje en Europa, siendo estas referencias uno de los aspectos más interesantes de su obra escrita.

IV.6.2. Orígenes de la crítica de arte en Cuba. Situación de Ramón Loy

En los comienzos de la crítica de arte en Cuba Ramón Loy reside en Europa. Su atención se centra en adquirir una formación: viajar, aprender idiomas y pintar son sus metas a corto plazo. No obstante siempre mantuvo el contacto con su país, especialmente cuando realizó sus tres exposiciones personales en La Habana (1923, 1924 y 1927), en la época llamada por Juan Marinello “la década crítica”.¹⁵² En esta década 1920-1930 tuvo su apogeo la crítica artística, ya que las manifestaciones artísticas afloraron entonces. Loy, por esos años en La Habana siempre frecuentó el trato de periodistas, escritores o ilustradores. Estuvo en contacto con la prensa, desde 1923 en la tertulia de *Las Galerías* hasta 1927 en la *Revista de Avance*.

En los primeros años del siglo XX no existía crítica de arte en Cuba. Tras algunos balbuceos, habrá que esperar hasta la segunda década de este siglo para encontrar una crítica medianamente desarrollada. En estos años surgen una buena cantidad de publicaciones que admiten en sus páginas literatura sobre arte, las más de las veces salida de plumas de escritores esporádicos sin formación artística; las menos,

¹⁵² Con la expresión “la década crítica” Marinello abarca una amplitud de aspectos ideológicos y culturales desarrollados entre 1920 y 1930. Década fértil en el ámbito artístico por el surgimiento de la vanguardia y el desarrollo de la crítica de arte, fue también una época de rebeldías políticas, marcada por el imperialismo norteamericano, la fundación del Partido Comunista Cubano en 1925 y las aspiraciones nacionalistas, que impregnaron de lleno al emergente arte de vanguardia (v. Juan Marinello, “A medio siglo de la Revista de Avance”, en *Cuba: cultura*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989, p. 139).

de auténticos talentos en la materia. El panorama se irá clarificando entre 1925 y 1930 con las firmas de Jorge Mañach, Juan Marinello, Soto y Sagarra, etc.

El nuevo siglo nació ayuno de manifestaciones artísticas; la República de Cuba se proclamó el 20 de mayo de 1902; fue una independencia tutelada por los Estados Unidos, que en 1903 establecen la base militar de Guantánamo, las compañías fruteras adquieren grandes territorios y los tratados comerciales y los gobiernos corruptos contribuyen a mantener los grandes beneficios de las empresas estadounidenses; Cuba será intervenida militarmente por los Estados Unidos en 1906, 1912 y 1917.

En este panorama, vacío de exposiciones y con pocos artistas, se irá gestando la figura del crítico de arte. El periódico *El Mundo*, con su suplemento *El Mundo Ilustrado*, que apareció en 1904, contó con las firmas de escritores como Aniceto Valdivia (seud. *Conde Kostia*), Alfonso Hernández Catá, Bernardo G. Barros, etc., que irán publicando, pocos años después, los primeros artículos sobre arte; también Jesús Castellanos publicó sus trabajos en *El Fígaro*. La crítica artística alcanzará su cima con la efímera figura del malogrado Bernardo G. Barros (La Habana, 1890-1922), que comenzó su carrera periodística en 1909. Colaboró después con Max Henríquez en el periódico *La Lucha*, en su página "Lecturas del domingo".¹⁵³ Entre 1914 y 1917 formó parte de la redacción de el *Heraldo de Cuba*, en 1918 colaboró en la *Revista de Bellas Artes*, después en *Social*, *El Diario de la Marina*, *La Discusión*, etc. Jorge Rigol dice de la crítica:

La crítica -en ocasiones Jesús Castellanos y Bernardo G. Barros- está por encima de los especímenes criticados. Literaria y conceptualmente, las crónicas de Barros alcanzan un nivel al que no llegan las realizaciones que las motivan.¹⁵⁴

Y después, sobre Bernardo G. Barros:

Para las generaciones que siguieron a su muerte, Bernardo G. Barros llegó a ser poco más que una ficha bibliográfica. Sin embargo, Cuba había perdido con él su mejor crítico de arte [op. cit., p. 305].

José Francés también calificó a Bernardo G. Barros como "el primero de los críticos de arte cubanos".¹⁵⁵

¹⁵³ *La Lucha* fue el nombre definitivo del veterano periódico *La Discusión*, que reapareció en 1898 y perseguido por el tribunal de imprenta tuvo que cambiar varias veces el título.

¹⁵⁴ Jorge Rigol, *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 275.

El propio Bernardo G. Barros, al final de su corta vida, describió la situación del arte en Cuba en esos primeros años de República:

La nueva sociedad, improvisada en pocos años, sabe menos de arte que la sociedad colonial. Ama lo que deslumbra: palacios enormes, joyas, estatuas no importa de quien, con tal que sean grandes (...) los años pasan y los viajes educan la retina, y los escritores y los artistas comienzan en este medio...¹⁵⁶

Las primeras exposiciones de arte en Cuba datan de 1905. El Ateneo de La Habana surgió en 1902 con el objetivo de propagar la cultura; en sus salones se celebraron dos exposiciones de arte francés, con obras de Gaston La Touche, Paul Chabas, Raffaelli, Zo, Guillaume, Jean Paul Laurens, etc. Esas exposiciones influyeron positivamente, siendo “algo así como un curso preparatorio”, según Bernardo G. Barros, (*ibídem*). Poco después se realizan dos exposiciones de dibujo humorístico de artistas cubanos en esos mismos salones del Ateneo: Conrado W. Massaguer y Rafael Blanco. Surge el cartelismo. Jaime Valls se dedicará al anuncio artístico así como Massaguer, Rafael Blanco, Rafael Lillo y García Cabrera.¹⁵⁷ Comienzan a regresar los becados de San Alejandro: Valderrama, Manuel Mantilla, Domingo Ramos, Guillermo Álvarez, etc. En 1916 surge la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba, que desde esa fecha organizó los salones anuales de pintura; dos años después, en 1918, comienza a auspiciar exposiciones personales o colectivas de pintura y escultura (en 1918 se hicieron cinco exposiciones).

Ese mismo año, 1918, desde la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes surge la *Revista de Bellas Artes*, publicación trimestral efímera que no tuvo continuidad a pesar de la calidad de sus firmas. Se publicaron ensayos y artículos sobre música y pintura y tuvo colaboraciones de Bernardo G. Barros, Dulce María Borrero, Antonio Rodríguez Morey, Max Enríquez, y el español Mariano Miguel, entre otros. También colaboró desde España el crítico José Francés.

¹⁵⁵ José Francés, "Un escultor español en Cuba: Ramón Mateu", *El año artístico*, Madrid, enero de 1919, p. 48: "Debe reconocerse que gran parte de ese florecimiento de las bellas artes en Cuba, y más concretamente en La Habana, se debe a los esfuerzos constantes, a las iniciativas felices y a la cultura entusiasta de Bernardo G. Barros, el primero de los críticos de arte cubanos."

¹⁵⁶ Bernardo G. Barros, "Orígenes y desarrollo de la pintura en Cuba", en *Social*, La Habana, junio de 1924, p. 19. "Orígenes y desarrollo...", que debía ser su discurso de ingreso en la Academia Nacional de Artes y Letras, apareció en los *Anales* de dicha corporación en 1924.

¹⁵⁷ V. Bernardo G. Barros *La caricatura contemporánea*, Madrid, Editorial América, 1916. Sobre la actividad de Massaguer, García Cabrera, Rafael Lillo y Jaime Valls, v. también III.1.2.

Refiriéndose al año 1918 en Cuba, José Francés afirmó en 1919: “Realmente ha sido el año más henchido de arte” (José Francés, *ibídem*). En efecto, se desarrollaron por entonces las exposiciones gracias a la Asociación de Pintores y Escultores. Mariano Miguel, que en 1916 fue uno de los fundadores de dicha Asociación, ya había ingresado pocos años antes como redactor del *Diario de la Marina*, del que será director artístico; Mariano Miguel, por estos años, colaboró con dibujos y artículos sobre arte en *El Fígaro*, *Bohemia*, *La Discusión*, etc. Es a partir de esas fechas cuando en la práctica comienza la crítica de arte en Cuba.

Juan Marinello, pospone estas fechas a los años veinte, precisamente cuando Loy comienza a exponer en La Habana (1923 y 1924):

Cuando toda la labor pública de la Asociación de Pintores y Escultores quedaba limitada a aquellos salones anuales de la calle de Cuba, que ya empezamos a recordar con nostalgia, no era imprescindible la crítica, porque apenas si había sobre que ejercerla. Pero cuando en un término de tiempo relativamente breve exponen Loy y Mantilla, Abela y Merlín, Bernardo y Ramos, entre otros (...) al solo propósito de informar la opinión de los amantes de la belleza. para que estos puedan, en el ambiente ya propicio, imprimir una acertada orientación.¹⁵⁸

Al aumentar, en los años veinte, el número de exposiciones se crea la necesidad de trabajos críticos y de divulgación artística. Así por estas fechas aumentaron las publicaciones que dedicaron algún espacio para el arte. Los periódicos acostumbran a incluir, semanalmente, una página dedicada a la literatura, aunque a veces en esta página se deslizan artículos sobre arte. En 1924 el periódico *El Herald*, en "Los lunes de *El Herald*" contó con la colaboración de Eduardo Avilés Ramírez y Juan Marinello, comenzando a cubrirse en los años veinte con los escritos de Jorge Mañach, etc. El *Diario de la Marina* hacia 1925 empieza a publicar el *Suplemento Literario del Diario de la Marina*, con críticos como Rafael Suárez Solís, Martí Casanovas, Ramón Guirao, Miguel Angel Asturias, etc. Entre 1920 y 1926 hubo cuatro revistas que cubrieron la necesidad de divulgación artística: *Social*, *Carteles*, *Bohemia* y *Chic*. *La revista de lujo*;

¹⁵⁸ Juan Marinello, “Nuestro arte y las circunstancias nacionales”, discurso de apertura del Salón Anual de Bellas Artes, pronunciado por Juan Marinello Vidaurreta, el 18 de febrero de 1925, publicado en el nº 3 de la revista *Social*, en marzo de 1925 bajo el título “El arte y su desenvolvimiento en nuestra patria”. Se publicó también en el libro de José Manuel Carbonell, *Evolución de la cultura cubana. Volumen 11. La oratoria en Cuba*. La Habana, 1928 p. 237 a 243. Citamos por la reedición de este discurso: Juan Marinello, *Comentarios al arte*, La Habana, 1983, Editorial Letras Cubanas, p. 50.

en sus páginas hubo reproducciones de pinturas, esculturas, dibujos y algún grabado; abundan en ellas las colaboraciones de los principales críticos de arte.¹⁵⁹

El año 1927 marcó un punto de inflexión en el arte en Cuba con la eclosión de la vanguardia artística. *La Revista de Avance* (La Habana, 1927-1930), quincenal, será la principal difusora del arte de vanguardia, apareciendo en ella las mejores críticas y muchas reproducciones de pinturas y sobre todo dibujos, entre ellos algunos de Ramón Loy. A partir de 1927 comienzan las contradicciones y las pugnas entre tradición y vanguardia, generándose una buena cantidad de literatura. Los editores de esta revista que fue la que mejor reflejó los nuevos tiempos fueron: Alejo Carpentier, Juan Marinello, Jorge Mañach, Francisco Ichaso, y Martí Casanovas. José Zacarías Tallet y Félix Lizaso sustituirán pronto a Carpentier y Casanovas.¹⁶⁰

En los años treinta regresan a Cuba una hornada de pintores que han estado en contacto con la vanguardia de París. Marcelo Pogolotti, Amelia Peláez, Víctor Manuel, Enrique Caravia, Ramón Loy, Domingo Ravenet, Eduardo Abela, Carlos Enríquez, etc. Cada uno tendrá una forma de hacer arte, una personalidad distinta. La crítica existente se queda corta ante la variedad de tendencias y un público confuso carente de

¹⁵⁹ *Social*: (La Habana, 1916-1933. Segunda época: 1935-1938). Revista mensual. Fue dirigida siempre por Conrado W. Massaguer, que además hizo las principales ilustraciones. En 1922 se tituló "Artes. Letras. Teatros. Deportes. Sociedad. Modas". En ella aparecieron las actividades del Grupo Minorista, que fueron agrupándose a partir de 1923. En mayo de 1927 publicaron en *Social* su único manifiesto o declaración de principios. Colaboradores en cuestiones de arte fueron Alfonso Hernández Catá, Rafael Suárez Solís, Raúl Roa, Juan Marinello, etc. Su segunda época perdió mucho interés, aunque publicó por entonces Luis de Soto y Sagarra.

Carteles: (La Habana, 1919-1960). Mensual. Revista de espectáculos y deportes. A partir de 1931 ocupó la dirección artística Conrado W. Massaguer y Alejo Carpentier la redacción en París. En 1954 pasó a ser propiedad de *Bohemia*. Colaboraron en ella Rafael Suárez Solís, Rafael Marquina, Loló de la Torre, etc.

Bohemia: (La Habana, 1910-). Semanal. En la actualidad sigue publicándose. A partir de 1910 la dirección artística estuvo a cargo del pintor Antonio Rodríguez Morey. Hasta 1926 se mantuvo como revista artístico-literaria. Sus reproducciones a color de pinturas y dibujos de artistas cubanos de la época la confieren especial interés. Colaboraron Hernández Catá, Rafael Suárez Solís, Armando Maribona, Jorge Mañach, Sergio Cuevas Zequeira, etc.

Chic. La revista de lujo: (La Habana, 1917-1927. Segunda época: 1933-1959). Quincenal en su comienzo. Desde 1919 mensual. Dirigida a la alta sociedad habanera recogió los principales acontecimientos sociales. Entre 1924 y 1926 la jefatura de dirección está a cargo de Eduardo Avilés Ramírez. No se publicó en 1927. Divulgó trabajos de artes plásticas. Colaboradores fueron Juan Marinello, Hernández Catá, José Zacarías Tallet, Jorge Mañach, etc.

¹⁶⁰ Juan Marinello, defensor de la vanguardia, explica el carácter contradictorio de la revista: "Mañach, Ichaso y Lizaso representaron el costado conservador, objetado de continuo por Martí Casanovas y el que suscribe." También habla sobre la calidad de los dibujos que se publicaron en sus páginas: "Algún día se irá a buscar en aquellas páginas la mejor colección de dibujos de Enríquez y de Abela." (Juan Marinello, "Sobre la *Revista de Avance* y su tiempo", *Cuba: cultura*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, p. 136).

formación. Ya predecía Armando Maribona esta necesidad de críticos, lo que se refleja en el hecho de que fuera un literato, Alejo Carpentier, quien enviara por entonces crónicas y artículos de arte desde París, que fueron publicados en algunas revistas habaneras.

En 1930 desapareció la *Revista de Avance*, pero en la década de los treinta hay una reacción positiva al surgir nuevos suplementos literarios: el periódico *Ahora* tuvo su *Magazine Dominical* entre 1934 y 1935; hacia 1935 *El Mundo* tendrá su suplemento *El Nuevo Mundo*, que en la década siguiente toma el nombre de *El Mundo Ilustrado*. En estos suplementos colaboran Marinello, Rafael Suárez Solís, etc. En 1933 surgió la revista mensual *Grafos*, que se mantuvo hasta 1946. En 1936 surge la revista trimestral *Lyceum*, órgano de la institución *Lyceum y Lawn Tennis Club*, que organizó exposiciones, contando con una de las mejores salas de exposiciones de La Habana.

En *Grafos* empezó a colaborar Ramón Loy en 1936; otros colaboradores fueron Mercedes Borrero, Dulce María Borrero, Alfonso Hernández Catá, Ramón Guirao, Jorge Mañach, Eduardo Avilés Ramírez, Rafael Suárez Solís, etc. Asimismo, Loy colaboró en *El País* a finales de la década de los treinta, donde también escribió algunos artículos pocos años después, ya en los cuarenta. En esta nueva década aparecieron nuevas publicaciones, a la par que nuevos críticos: Guy Pérez Cisneros, Loló de la Torriente, etc., dando un mayor impulso al renacimiento de la tan necesaria crítica de arte en Cuba. Será en esta década de los cuarenta cuando Loy se consolide como comentarista de arte, aumentando el número de sus colaboraciones, especialmente a partir de 1946. Sus escritos de estos años aparecen en las páginas de *El Mundo* (principalmente en sus suplementos), el *Diario de la Marina*, *El Crisol*, *Islas*, *Ellas o Informaciones Culturales*. En los años cuarenta la crítica de arte será un género ya suficientemente asentado en la Isla.

Cuando en 1949 Ramón Vasconcelos se hace cargo del periódico *Alerta* comienza para Loy su etapa de plenitud como crítico de arte. Entre 1949 y 1957 publicó en este diario profusamente, simultaneando estos escritos con otros en la revista mensual *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*, donde Loy tuvo a su cargo la sección "Exposiciones". En este *Boletín* publicó entre 1952 y 1958; también en los años cincuenta esporádicamente colaboró con otras revistas. Tras el triunfo de la

Revolución socialista en enero de 1959 desaparecen todas estas publicaciones, y con ellas los textos de Loy.

Ubicamos por tanto a Ramón Loy en el panorama de la crítica de arte en Cuba entre 1946 y 1958, por ser esta la época en que aportó un mayor número de escritos sobre arte. Sobre las modalidades que cultivó diremos que trabajó como comentarista y crítico de arte, pero sus escritos son muchas veces monográficos y divulgativos con tintes pedagógicos, dedicándose también en gran medida a los noticiarios sobre arte de variada temática y las crónicas de exposiciones.

IV.6.3. Etapas y publicaciones

El primer artículo que hemos localizado de Loy en La Habana, "Charla con Picasso", fue publicado en febrero de 1936 en la revista mensual *Grafos* (v. lám. 66 abajo).¹⁶¹ De un total de once artículos que publicó en esta revista entre 1936 y 1945 nueve están dedicados al arte francés, si incluimos entre estos la "Charla con Picasso", desarrollada en París. Los once son de carácter divulgativo, así como una buena parte de su producción, basada en el testimonio o conocimiento directo, ocurrido en Europa.¹⁶² Es contradictorio el analfabetismo artístico que había en Cuba por los años treinta con el incremento de la producción artística y la diversidad de tendencias que conviven en La Habana en esos años. Todos los artistas plásticos de esta rica, pero confusa etapa, han aprendido su técnica en las escuelas europeas, principalmente en París. Esto evidencia la situación carencial en que se encontraba la educación artística en Cuba, que se cubrirá

¹⁶¹ Ramón Loy no es el interlocutor de Picasso sino el testigo que escuchó su charla en el comercio "Castelucho-Diana" con su dueño, Claudio Castelucho, pintor catalán que daba clases en la academia de La Grande Chaumière. Esta charla sirve de excusa a Loy para escribir un artículo didáctico que recoge opiniones de Picasso sobre la pintura.

¹⁶² Cada vez que Loy regresa a Cuba suele dejar constancia (explícita o implícita) de su viaje en algún artículo donde entre líneas se expresa o se intuye su visita a tal pintor o tal ciudad.

principalmente con la prensa periódica, como indicó Armando Maribona, que ya laboraba en este sentido y así lo expresó:

Nos faltan cronistas que "hagan público" (...) de los que no estén orientados por cuanto leen (críticos de segunda mano), sino que se vean en la necesidad de hacer viajes periódicos a Europa y a Estados Unidos, a México y visitar estudios y consultar los maestros de las artes plásticas (...) Hacen falta libros, folletos y artículos de revista y periódico que sirvan de lecciones de divulgación de estética...¹⁶³

Ramón Loy ya llevaba un año inmerso en la problemática de la educación artística en Cuba cuando, definitivamente instalado en La Habana desde principios de 1935, organizó la nueva cátedra de Naturaleza Estática, desarrollada por primera vez en ese curso 1935-1936. Compañero de Maribona y sin duda conocedor de sus textos, emprendió la tarea de escribir sobre arte con vistas a la publicación. Ramón Guirao, crítico de arte y jefe de redacción de *Grafos*, escribió en esta revista una crítica sobre la primera *Exposición Nacional de Pintura y Escultura* convocada por el Ministerio de Educación.¹⁶⁴ En ese concurso, celebrado en febrero de 1935 (la misma fecha que se publicó "Charla con Picasso"), presentó Loy sus cuadros *Concierto* y *Dúo*, obteniendo con este último un primer premio. Indudablemente Ramón Guirao facilitó a Loy la publicación en su revista. Ese mismo año Loy publicó otros cuatro artículos dedicados al arte francés. También en 1936 colaboraron en *Grafos* las hermanas Dulce María y Mercedes Borrero.¹⁶⁵

Loy publicó poco en estos diez años de colaboración con *Grafos*, aunque no fue la única publicación que difundió sus escritos, puesto que colaboró también entre 1936 y 1945 con los periódicos *El País* y *El Mundo*, y la revista *Universidad de La Habana*.

Entre 1946 y 1948 sus publicaciones aumentan considerablemente; los periódicos el *Diario de la Marina* y sobre todo *El Mundo* serán los que recojan un mayor número de éstas. En *El Mundo* comenzó a hacer crónicas de exposiciones bajo los titulares "Exposiciones" o "Noticario pictórico", a veces sin ningún titular. Estas crónicas podían llevar comentarios críticos de Loy o reducirse a una simple reseña de la

¹⁶³ Armando Maribona, op. cit., p. 154 y 156.

¹⁶⁴ Ramón Guirao, "Exposición Nacional de Pintura y Escultura", *Grafos*, La Habana, marzo de 1935.

¹⁶⁵ Mercedes dedicó a Loy su artículo "Botticelli el platónico", en abril de 1936. Loy correspondió dedicando a Mercedes "Gros, el pintor de la epopeya napoleónica" en noviembre de ese año. Dulce María Borrero en 1935 ocupó la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

exposición o noticia artística. En *El Mundo* aparecieron centenares de estas noticias breves a cargo de Loy (v. lám. 66). Durante 1949 siguió colaborando con *El Mundo*. También esos años lo hizo con las revistas *Islas* y *Ellas*. En la revista *Informaciones Culturales*, publicación bimestral de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, Loy tuvo asignada la sección “visitando exposiciones”, entre los años 1947 y 1948, escribiendo, asimismo, comentarios críticos en el catálogo de la *Exposición de Escobedo. Oleos*, en 1947.

Podemos considerar los años 1936–1945 como una primera etapa de Loy, en la que predomina el divulgador-educador (aunque siempre lo fue) ante el cronista y crítico que se desarrolló entre 1946 y 1948, años que marcarán una segunda etapa. En estos tres años Loy se convierte en un crítico a tener en cuenta. Sigue publicando artículos divulgativos dedicados a pintores europeos (siempre lo hará), pero su interés se va centrando en lo que se produce en Cuba. Durante este periodo su actividad pictórica decrece, aumentando la del escritor que compagina la prensa con su puesto de secretario, desde 1946 hasta enero de 1950, en la Escuela San Alejandro. Desde sus comienzos en 1936 hasta 1948 contará en su haber con más de cien artículos publicados, sin tener en cuenta sus centenares de flashes de noticias sobre arte.

A partir de 1949 comienza la etapa de plenitud en su producción escrita. Serán diez años que marquen la dimensión de Loy como articulista. Sus colaboraciones pasan de ser esporádicas a ser fijas. Entre 1949 y 1957 hemos localizado más de trescientos artículos de Loy con título, además de sus noticiarios en la prensa. En 1949 empieza a publicar en el periódico *Alerta*, del que fue propietario y director Ramón Vasconcelos precisamente durante el periodo 1949-1957, que fue cuando publicó Loy. *Alerta* recoge el mayor volumen de escritos de Loy. Durante 1949 Loy simultaneará sus artículos de *Alerta* con los de *El Mundo*, periódico en el que dejará de publicar desde ese año. En 1950 ya se dedicará solamente a su página de *Alerta*, de carácter más o menos semanal. En los años cincuenta colaboró esporádicamente con las revistas *Juvenia. Por el arte y para el arte*, de La Habana y *Orientación Social*, de Santiago de Cuba. También escribió textos críticos para algunos catálogos de exposiciones. Por estas fechas perteneció al Colegio Nacional de Periodistas, según su título de colegiado del 9 de

septiembre de 1952.¹⁶⁶ Desde este año hasta 1958 tuvo la sección fija “Exposiciones” en el *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*, revista mensual que existió durante ese periodo y recogía actividades de los campos de la ciencia, la educación y la cultura. Con el triunfo de la Revolución socialista de 1959 desaparecen todas estas publicaciones. En los años siguientes surgirán nuevas aunque escasas publicaciones periódicas, pero Loy ya no aparecerá en sus páginas. *El Mundo* se volvió a publicar durante algunos años. En este nuevo periodo Loy escribió algún artículo para ese veterano periódico que desapareció en 1968 tras el incendio que destruyó sus talleres.

IV.6.4. Trayectoria temática. Consideraciones sobre sus escritos

En la trayectoria periodística de Loy se aprecian algunos cambios temáticos. Las tres etapas que hemos indicado pueden servir, a grosso modo, como referentes. En la primera (1936-1945) principalmente produce artículos divulgativos, muchos de ellos sobre pintura europea, hay escasa crítica de arte, aunque hace algunos comentarios sobre exposiciones. En la segunda (1946-1948) mantiene sus didácticos artículos de divulgación, pero cobra más importancia el arte americano y cubano, aunque aumenta la crónica y los comentarios críticos de exposiciones. En la tercera (1949-1958), etapa de plenitud, hay una gran variedad de escritos, apreciándose en esta etapa la libertad de acción que le da su página de *Alerta*. Principalmente en los años cincuenta escribe crónicas y críticas de exposiciones, pero continúa con sus escritos divulgativos. Publicará sus visitas y entrevistas a artistas plásticos, recuerdos póstumos de pintores desaparecidos, y una variedad de artículos de opinión, en los que se expresa sobre temas de actualidad, no necesariamente artísticos. Entre estos últimos aparecen críticas a instituciones cubanas, peticiones de ayuda para artistas con pocos medios, artículos

¹⁶⁶ El título de Loy se conserva en el MPR. La Escuela Profesional de Periodismo Manuel Márquez Sterling se creó en La Habana en 1943. De ella fueron profesores entre otros Ramón Vasconcelos, Octavio de la Suarée y Francisco Ichaso. Desde su creación surgió la necesidad de la colegiación. V. “Colegiación y Escuela de Periodismo” en *Anuario Cultural de Cuba 1943*, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Estado, 1944, p. 29 y 30.

sobre temas de educación, dedicados a la mujer en el arte, a escritores o publicaciones, temas médicos, etc.¹⁶⁷

Loy mantuvo siempre algunas constantes en su forma de escribir, siendo la principal su lenguaje sencillo y claro, capaz de llegar a todo el mundo.¹⁶⁸ Muchos de sus artículos divulgativos están aderezados con anécdotas que a veces superan en interés al resto del artículo. También muchos de éstos están basados en recuerdos y Loy los escribió sin consulta directa de fuentes. Así lo expresó en varios de sus artículos.

Recordar ciertos hechos, aunque estos parezcan a primera vista insignificantes, es a veces provechoso, pues el agudo observador de un panorama sabe extraer de ellos útiles enseñanzas...¹⁶⁹

Este tipo de artículos, con referencias a situaciones recordadas, escritos quizá treinta años después de ocurridos los sucesos, nos ha interesado especialmente, a pesar de sus imprecisiones y olvidos: “Y tantos otros cuyo nombre no viene ahora a mi memoria.” (*Ibidem*). En ellos hay noticias que en su día fueron inéditas (v., p. ej., la participación de Loy en el rescate de las planchas de *La Tauromaquia* de Goya en 1920, recordada en 1952 en su artículo “La tauromaquia de Goya” - lám. 68 -). También se encuentran en estos artículos breves apuntes autobiográficos de Loy o referencias de algún otro pintor con quien compartió su tiempo.¹⁷⁰

En sus artículos divulgativos dedica una buena parte al arte español, especialmente a algunos pintores que conoció personalmente. El propio Esteve Botey, a quien Loy dedicó varios de estos artículos lo confirmó:

¹⁶⁷ Loy hizo algunas pinturas de temática médico-científica, además de retratos de médicos. Entre éstos tuvo buenos amigos, como el médico pintor Gregorio Vázquez Pérez, al que dedicó varios artículos. Escribió artículos como los de *Alerta*, titulados “Médicos pintores”, “Un innovador en medicina y cirugía”, “Hospitales y enfermos”, “El valor de los ojos”, “La ciencia y el arte”, etc. En la revista mensual *Arte y Medicina* de marzo de 1955 una representación de los médicos expresaron que el arte es el asunto que más les interesa. Esta revista, donde escribía Octavio de la Suarée (seud.: *Dr. Lasua*) era leída por Loy, que además aprovechó en más de una ocasión su contenido para escribir algún artículo.

¹⁶⁸ Las diversas revistas y periódicos en que publicó llegaban a amplios y variados sectores de la población. También en la comunidad de la Escuela San Alejandro contó con ávidos lectores.

¹⁶⁹ Ramón Loy, “Apuntes sobre la pintura en Cuba”, *El Mundo*, La Habana, 26 de septiembre 1948.

¹⁷⁰ Algunas anécdotas recordadas por Loy en la prensa nos han sido de inestimable valor para saber, entre otras cosas, por donde y con quien andaba en determinado momento. Las anécdotas sobre el pintor Pastor Argudín (también Vasconcelos y Maribona citan algunas de él) son algo más que una hilarante retahíla de situaciones cómicas basadas en el oscuro color de su piel. Reflejan bien el ambiente que vivieron los pintores cubanos residentes en Europa por aquellos años.

Donde el profesor titulado de la nuestra de San Fernando, D. Ramón Loy (...) ocupándose además, como cronista de Arte, en dar a conocer con verdadero entusiasmo la producción española en las páginas de la gran Prensa de la isla de Cuba.¹⁷¹

Cuando Loy escribe sobre arte español, por el que siente verdadera admiración, no siempre lo hace basado en el recuerdo. En Cuba siempre hubo artistas españoles. No olvidemos que tras nuestra Guerra Civil fueron numerosos los artistas exiliados, algunos de los cuales residieron en La Habana, como Bagaría o López Mezquita. Otros, residentes en México, eligieron La Habana para exponer sus obras. Loy conoció personalmente a algunos de ellos y en todo caso visitó las exposiciones que hicieron en La Habana, escribiendo sus comentarios críticos, por cierto, no siempre favorables. De esa época encontramos comentarios escritos de Loy sobre López Mezquita, Bagaría, Juan Chabas Bordehore (padre del escritor Juan Chabas), Arturo Souto, etc. En los años cincuenta también expusieron sus obras otros españoles que no eran exiliados; además hubo varias exposiciones de arte español en La Habana,¹⁷² algunas de ellas de grabado.

En 1957 tras su estancia en España escribió "Notas sobre exposiciones en Madrid".¹⁷³

En cuanto a la crítica de arte, en dos temas Loy sobresale del resto de los críticos cubanos: en sus artículos sobre grabado y en la serie de artículos que dedicó a la *II Bienal Hispanoamericana de Arte*, que hacen de Loy el principal crítico de este acontecimiento, que además perteneció al jurado de calificación (v. lám. 60, arriba)¹⁷⁴

¹⁷¹ Francisco Esteve Botey, *La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid: apuntes para su historia y resumen de su plan de estudios y del reglamento de régimen interior*, Madrid, 1950, p. 21.

¹⁷² En La Habana hubo varias exposiciones de Goya: Los grabados de *La Tauromaquia* en 1952, La gran exposición colectiva *Goya y el grabado español* en 1953 y *Dibujos de Goya en el Museo Nacional* en 1956. También participaron grabados de Goya en la *Primera Exposición Internacional de Grabados* en 1952. España fue el país con mayor participación en la *II Bienal Hispanoamericana de Arte* y hubo una exposición de *Acuarelistas Españoles* en 1956.

¹⁷³ Ramón Loy, "Notas sobre exposiciones en Madrid", *Alerta*, La Habana, 28 diciembre 1957. En este artículo Loy compara lo que ha visto en las salas de exposiciones recientemente en Madrid con lo que vio antaño, expresando claramente su opinión:

Haciendo un paralelo entre los pintores actuales y los que vivían hace cuarenta años ¿existen hoy figuras de la talla de Pradilla, Muñoz Degraín, Moreno Carbonero, Sorolla, Zuloaga, Solana, Chicharro, Benedito o Sotomayor, por no citar más que éstos? (...) lo que se ha ganado en personalidad se ha perdido en oficio.

¹⁷⁴ Loy publicó una larga serie de artículos dedicados a la Bienal, aparecidos en *Alerta*, y en el *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO* entre junio y septiembre de 1954. También publicó en el *Catálogo General "Países americanos en la II Bienal"*.

No olvidemos la importancia que la controvertida y menospreciada Bienal tuvo para Cuba.¹⁷⁵ Se trató, a pesar de sus deficiencias, de la mayor exhibición de arte plástico ocurrida hasta entonces en La Habana. No habiendo en esta ciudad ningún edificio capaz de albergar el volumen de las obras que se iban a exponer, se construyó con este fin el Palacio de Bellas Artes, inaugurado en junio de 1954, que pasará a ser la sede del Museo Nacional de Cuba, actualmente Museo Nacional de Bellas Artes.¹⁷⁶

En cuanto a su labor crítica y divulgativa sobre grabado, Loy mereció en 1957 un diploma de la Asociación de Grabadores de Cuba, que homenajeó así a los críticos que “han estimulado con sus artículos la labor de nuestros grabadores”.¹⁷⁷

De los seis críticos homenajeados, el más experto en temas de grabado era Ramón Loy; su conocimiento práctico le sitúa por encima de los demás. Aunque Juan Sánchez, alumno de Loy, también hizo grabado por esas fechas y además perteneció a la Asociación de Grabadores, era aún muy joven y llevaba poco tiempo dedicado a la crítica de arte; recordemos que Loy el año anterior, durante el curso 1955-1956 tuvo a su cargo la asignatura de Grabado de la Escuela San Alejandro.

En la década de los cincuenta tuvo su apogeo la xilografía en Cuba. La recién creada Asociación de Grabadores de Cuba hizo posible a partir de 1952 la realización de los *Salones Nacionales de Xilografías Cubanas*. Loy no dejó de reseñar las

¹⁷⁵ La Bienal fue un acontecimiento fuertemente politizado. Auspiciada por los gobiernos de Batista y Franco, tuvo muchos detractores. Los artistas cubanos más radicales organizaron la *Exposición Antibienal* en el Lyceum. En cambio, la Asociación de Grabadores de Cuba (que contaba con miembros de ideología comunista que repudiaban ambos regímenes políticos) participó, obteniendo un éxito notable con un primer premio para Carmelo González y varios premios para otros grabadores cubanos. La Bienal generó buena cantidad de literatura. Veamos dos comentarios de autores contrarios y después la opinión de Ramón Loy:

Según Marinello: “La Exposición que se opone a la Bienal falangista es una muestra impresionante...” (Juan Marinello, “La Exposición Antibienal de La Habana”, en *Cuba: cultura*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989, p. 20).

Según Francisco Ichaso: “Los cuadros, esculturas (...) que se exhiben en esta bienal no responden a ninguna tendencia política...” (Francisco Ichaso, “Museo y bienal”, *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*, La Habana, junio, 1954)

Según Loy: “En general el envío de Cuba no estaba a la altura que se pudo lograr. Por muchas cosas de las que más vale no hablar...” (*Ibidem*).

¹⁷⁶ Alejo Carpentier se felicitaba por la creación de un museo americano moderno (v. Carpentier “Un nuevo museo americano”, en *Letra y Solfa: Artes Visuales 3*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993. p. 213-214).

¹⁷⁷ Ramón Loy, “Exposición de Carmelo González en la galería Sibarimar”, *Alerta*, La Habana, 14 de marzo de 1957. Además de Ramón Loy recibieron idéntico diploma otros cinco críticos de arte: Octavio de la Suarée, Helena Jaume, Rafael Marquina, Juan Sánchez y Rafael Suárez Solís.

manifestaciones del grabado en Cuba; en *Alerta* dedicó artículos monográficos a algunos grabadores. Gracias a Loy, el *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO* publicado entre 1952 y 1958, se convierte en una publicación al servicio del grabado cubano, incluyendo además de las reseñas de exposiciones y críticas, reproducciones de las xilografías de muchos autores de la Asociación de Grabadores de Cuba.

No obstante, no podemos limitar la labor de Loy como crítico y divulgador del grabado al entorno de la Asociación de Grabadores de Cuba en los años cincuenta. También por esos años hace reseñas y artículos sobre otros grabadores. Poco tiempo atrás, en los años cuarenta publicó algunos artículos en *El Mundo* sobre grabado (v. Apéndice I), de los que destacamos los dedicados a los grabadores españoles Esteve Botey y Luis Alegre; mencionemos también “Paul Valery, grabador”. Es de especial interés “El aguafuerte en Cuba”, publicado en diciembre de 1948 donde breve pero concisamente expone la situación del grabado en Cuba; en este artículo, casi profético, se lamenta de la falta de aguafortistas en Cuba y echa de menos un grupo que impulse el grabado cubano. Al año siguiente, se formaba ese grupo que en torno a Carmelo González constituyó la Asociación de Grabadores de Cuba en febrero de 1950.

Finalmente señalamos que algunos autores de reconocido prestigio se han servido de los escritos de Ramón Loy en sus publicaciones sobre arte cubano. Varias citas de Loy aparecen en los libros de Juan Sánchez sobre Carlos Enríquez y Fidelio Ponce.¹⁷⁸ Hay otra cita en *Imagen de dos tiempos*, cuando Loló de la Torriente escribe sobre Armando Menocal.¹⁷⁹ También en el artículo de Juan Marinello “Leopoldo Romañach: hombre y pintor romántico”.¹⁸⁰ Estos pintores fueron conocidos de Loy, igual que otros muchos, de los que su pluma dejó constancia escrita, motivo por el cual Ramón Loy se convierte en fuente de primera mano para el estudio de numerosos artistas, especialmente las generaciones de pintores que convivieron en La Habana entre los años veinte y cincuenta del siglo XX.

¹⁷⁸ Juan Sánchez, *Carlos Enríquez*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1996 y Juan Sánchez, *Fidelio Ponce*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.

¹⁷⁹ Loló de la Torriente, *Imagen de dos tiempos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 119.

¹⁸⁰ Juan Marinello, *Comentarios al arte*, La Habana, 1983, Editorial Letras Cubanas, p. 20. (El artículo “Leopoldo Romañach: hombre y pintor romántico” fue publicado en: *Contemporáneos. Noticia y memoria*. La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1964).

CONCLUSIONES

Nuestra inicial preocupación por conocer algo más del autor de las planchas descubiertas que su mera firma se fue convirtiendo en preocupación por la escasez de datos sobre Ramón Loy, pero a la vez en acicate para la investigación: la contradicción que suponía la evidente calidad de los grabados y la nula alusión a su actividad grabadora (salvo las acreditadas referencias de Esteve Botey) así como la falta de datos sobre su vida y obra artística en general nos revelaba que nos enfrentábamos con una laguna de la historiografía artística. En la bibliografía sobre el arte cubano abundan los estudios sobre la vanguardia plástica de ese país, que concentró en ella todas las miradas al convertirse en el motor del arte cubano contemporáneo, pero es sintomático el vacío bibliográfico que relega al olvido a uno de los pioneros de la calcografía cubana, así como a uno de los principales críticos de arte en Cuba en los años inmediatamente anteriores a la Revolución de 1959. Parejos han sido los destinos de tantos artistas plásticos de la generación de Loy, compañeros suyos en el claustro de la empequeñecida Escuela de Bellas Artes San Alejandro, hoy ingratamente olvidados y a veces despreciados, dispersada su obra y perdida su memoria por no haber legado al Estado o por haberse publicado poco o nada de ellos en su época. Ramón Loy, no obstante, ha pervivido sobre la mayoría de ellos gracias a su tesón por conservar su propia memoria: no hay más que echar un vistazo a las fotografías de su legado, en las cuales abundan retratos suyos de todas las épocas, muchos de ellos en copias repetidas varias veces; uno de los motivos que le incitaron a escribir fue, como el propio Loy escribió en uno de sus artículos, para no perder la memoria; Loy siempre dejó testimonios de sus actividades y como grabador tuvo un especial cuidado en grabar claramente su firma en todos los grabados que conocemos de él, previsión sin la cual, evidentemente, no existiría esta tesis.

El grabado, considerado como obra plástica materializada en plancha, es escaso en la producción de Ramón Loy: sólo lo encontramos en su etapa española de formación;¹ pero considerado como concepto artístico, su entidad aumenta, apareciendo en todas las facetas de su obra, tanto plástica como docente y escrita, integrado en un entorno histórico trascendente para la escasa calcografía cubana. Loy fue uno de los primeros pintores cubanos que expuso aguafuertes en La Habana, convirtiéndose en pionero de esta técnica, en desuso en Cuba hasta bien entrado el siglo XX. La relación académico-artística España/Cuba hizo posible algo más que el resurgir de la técnica del aguafuerte en Cuba en el siglo XX; surgió por primera vez en el grabado cubano la figura del aguafortista o pintor-grabador que emplea esa técnica con un fin puramente artístico, al margen de lo utilitario;² igualmente el grabado alcanzó la categoría de materia académica, integrada en el plan de estudios de la Escuela de Bellas Artes San Alejandro.

En los años posteriores a la independencia cubana, los artistas plásticos de esa joven república estarán muy vinculados a la antigua metrópolis, donde viajarán para completar su formación académica, coincidiendo temporalmente con una etapa de amplio desarrollo del aguafuerte en España en la que se gestó un estilo de grabado tradicional apoyado en una temática paisajística y de vistas urbanas que perduraría hasta nuestra Guerra Civil. De los pocos estudiantes cubanos que en España se preocuparon por el aguafuerte Ramón Loy fue el más destacado y el primero documentado que participó con grabados en una Exposición Nacional, tanto en la modalidad de grabado de reproducción como en grabado original. Tras su paso por España, y ya desde París, participó secretamente en la repatriación de las planchas de *La Tauromaquia* de Goya, que mantuvo ocultas durante una temporada. Este hecho tan importante para el grabado español, representa una buena referencia sobre la actitud de Loy con el grabado en sus

¹ Posiblemente Loy haya realizado algunas planchas en Cuba, pero esto no hemos podido corroborarlo y aun en este caso no creemos que cambie sustancialmente su relevancia.

² Los únicos cubanos que hicieron aguafuerte en Cuba en épocas anteriores (s. XVIII y XIX) fueron Fco. Javier Báez y M. Antonio Parra, pero únicamente con fines utilitarios (sellos, impresos o ilustraciones). Ramón Loy, aunque grabó poco, fue calificado por Esteve Botey como pintor-grabador del mismo modo que Lafuente Ferrari calificó a Rafael Pellicer, no por la abundancia de su obra grabada sino por su calidad.

primeros años parisinos, en los que, a pesar de no grabar, dedicó una especial atención a este arte.³

La técnica calcográfica, inexistente en Cuba a principios del siglo XX, fue recuperada muy avanzados ya los años veinte, gracias a los contactos de la Isla con Europa y principalmente con España; a lo largo de esa década se produjo cierta difusión del grabado tradicional español en Cuba a través de algunos artículos sobre aguafortistas españoles aparecidos en la revista *Social*. Los primeros aguafuertes que se expusieron en el siglo XX en La Habana fueron hechos por algunos pintores cubanos que regresaban de Europa y habían aprendido allí esta técnica y los mostraron mezclados entre sus pinturas. El primero de estos pintores fue Manuel Vega, que aprendió a grabar en Italia; el siguiente, al parecer, fue Ramón Loy, que exhibió sus grabados españoles en 1923; después se exhibieron aguafuertes de los españoles Alejandro Sánchez Felipe y Mariano Miguel. También en esa década mostró aguafuertes hechos en España el cubano Andrés Nogueira y ya en los años treinta Enrique Caravia exhibió también sus aguafuertes españoles. Así fueron los comienzos de la calcografía en Cuba en el siglo XX, variando poco la costumbre de la historiografía cubana de reconstruir la historia del grabado calcográfico de épocas anteriores basada en la importación de estampas hechas generalmente en Europa por artistas extranjeros.

La falta de medios materiales, restringidos al entorno del español Mariano Miguel, único poseedor de un tórculo en Cuba y creador de la cátedra de Grabado, condicionó totalmente el desarrollo de la calcografía como arte. En este ámbito reducido, el artificial y tardío trasplante del grabado tradicional español, de aguafuerte y vista urbana, tuvo cierta influencia en Cuba pero no pudo fructificar como expresión artística, minimizado frente al empuje de la vanguardia artística cubana, que por esos años acaparó toda la atención con sus *ismos* de importación parisina. Sería otro español, Gabriel García Maroto, quien en 1931 en Cuba, en un entorno rural alejado de los medios académicos, con su filosofía renovadora hiciese una labor educativa y

³ Loy en París, además de merecer la confianza del grabador Esteve Botey en un asunto tan delicado, trabajó copiando estampas en el gabinete de la Biblioteca Nacional y su amistad con el grabador e ilustrador André Collot, le inspiraría, años después, igual que Esteve Botey, algunos artículos periodísticos que se publicaron en La Habana. También dedicó artículos monográficos a otros grabadores y en su artículo "La Tauromaquia de Goya", *Alerta*, La Habana, 9 octubre, 1952, publicado con motivo de la exposición de *La Tauromaquia* celebrada en el salón de la General Electric de La Habana, desveló que estuvieron en su poder estas planchas de Goya.

xilográfica más acorde con el vanguardismo y que años después, ya en la década de los cincuenta, sintonizaría mejor con los miembros de la Asociación de Grabadores de Cuba que desarrollaron el grabado cubano empleando la xilografía como medio de expresión, liberándose así, a semejanza de otros países hispanoamericanos, de la influencia europea.

Quedó pues reducido el aguafuerte al contexto académico y se fue manteniendo gracias a los esfuerzos de los profesores Mariano Miguel, Ramón Loy y Enrique Caravia, que habían aprendido esta técnica en España.⁴ Ramón Loy, que profesó en la cátedra de Grabado en dos ocasiones, la primera en 1936, introdujo las enseñanzas del color en la calcografía en la tardía fecha de 1955, cuando ya Cuba se había emancipado totalmente de la influencia tradicional española en el grabado (Mariano Miguel, el máximo representante de esta influencia, había fallecido el año anterior). Por esos años Loy ya había alcanzado su plenitud como crítico de arte.

Desde su ocupación como escritor sobre temas de arte siempre dedicó algunos comentarios al grabado, procurando divulgar este arte entre sus lectores de La Habana y convirtiéndose en uno de los principales críticos (y el mejor cualificado técnicamente) que dio a conocer al público desde sus inicios el movimiento de grabado cubano contemporáneo. Su artículo “El aguafuerte en Cuba”, escrito y publicado en 1948, es hoy un texto clásico del grabado cubano en el que Loy expone claramente la lamentable escasez de esta técnica por esas fechas y añora un movimiento de grabadores que lo cultiven en Cuba como en otras repúblicas latinoamericanas. Al año siguiente comenzaba a formarse en Cuba un grupo de grabadores en torno a Carmelo González y en febrero de 1950 se fundó la Asociación de Grabadores de Cuba. Esta nueva etapa del grabado cubano coincidió también con la más prolífica de Loy como crítico de arte que desde 1949 comenzó a publicar en *Alerta* con periodicidad más o menos semanal hasta 1957, año en que la Asociación de Grabadores de Cuba le reconoce su labor de difusión y estímulo a los grabadores cubanos. Esta labor se desarrolló desde el periódico *Alerta* y sobre todo desde el *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*, revista de publicación mensual aparecida entre 1952 y 1958, donde Loy tuvo a su cargo la sección “Exposiciones”. En las páginas del *Boletín* Loy incluyó, además de las consabidas

⁴ El cubano Andrés Nogueira, también aprendió a grabar en España e impartió grabado en la cátedra de Grabado de San Alejandro, pero sólo en sus años iniciales.

críticas y elogios a la actividad de los grabadores cubanos, reproducciones de sus xilografías siendo esa publicación una de las mejores fuentes de información para conocer el grabado cubano producido en esos años.

Ramón Loy dejó de publicar en *Alerta* en 1957 cuando cesó su director Ramón Vasconcelos, que se marchó del país tras el triunfo de la Revolución de 1959. Desde ese año desaparecieron las publicaciones periódicas donde solía publicar Loy, que con su silencio cerró la última etapa de su vida dedicada al grabado, aunque conservó su actividad docente en la cátedra de Naturaleza Estática hasta 1963 y prolongó algunos años más su actividad pictórica, pero ya en un último periodo imbuido de una decadencia irreversible. El olvido se ciñó alrededor de Loy en sus últimos años acrecentándose tras su muerte en 1986 sin descendencia. El legado de sus pertenencias al Estado cubano se produjo en esa etapa de grave crisis para el país y la contradictoria actitud de las instituciones estatales hacia Ramón Loy ha contribuido, por una parte, a su olvido, manteniendo ese legado guardado, sin difusión, languideciendo en humildes almacenes sin las mínimas condiciones para su adecuada conservación, pero por otra parte, esas mismas instituciones, a pesar de las dificultades, han conservado reunido el valioso legado de Ramón Loy, fuente esencial para su estudio y muy estimable para el de su entorno.

BIBLIOGRAFÍA

- II Bienal Hispanoamericana de Arte, catálogo de Cuba*, La Habana, 1954.
- II Bienal Hispanoamericana de Arte, catálogo general*, La Habana, 1954.
- XI Salón de Grabado de la Agrupación española de Artistas Grabadores. Homenaje a Madrid en el IV Centenario de su Capitalidad*, Madrid, 1961.
- 300 años de arte en Cuba; exhibición de obras representativas del movimiento artístico en Cuba desde sus inicios hasta nuestros días*, La Habana, Universidad de la Habana, Corporación Nacional del Turismo, Instituto Nacional de Artes Plásticas, abril 1940.
- Aguafortistas*, prólogo de M. Abril, Madrid, Biblioteca Estrella, Saturnino Calleja, 1929
- AGUILAR, Santiago, *Aguafuertes de Castro Gil*. Prólogo de A. Valero de Bernabé, Madrid, 1946.
- AGUILERA, Emiliano M., *Manuel Castro Gil. Su vida; su obra; su arte*, Madrid, M. Aguilar, 1946.
- ALEGRE NUÑEZ, Luis, *Catálogo de la Calcografía Nacional*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1968.
- ALTABELLA, José, *Lhardy. Panorama histórico de un restaurante romántico*, Madrid, 1978.
- Anónimo, “Aguafortistas españoles”, Artículos en la *Revista de Bellas Artes*, Madrid, 1921-1923.
- Anónimo, “El Arte de Ramón Loy”, *Social*, La Habana, julio, 1927.
- Anónimo, “El arte torturador de Nogueira”, *Social*, La Habana, noviembre 1921.
- Anónimo, “Exposición de grabado”, *El Liberal*, Madrid, 15 junio, 1934.
- Anónimo, “Inaugurado en B. Artes el Primer Salón de artistas grabadores cubanos”, *El País*, La Habana, 19 enero 1938.

- Anuario Cultural de Cuba 1943*, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Estado, 1944.
- ASOCIACIÓN DE GRABADORES DE CUBA, *Encuentro de grabado 83*, exposición septiembre 1983, Centro Provincial de Artes Plásticas, La Habana, 1983.
- ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, HABANA, *Memoria, 1916-1927*, La Habana, 1927.
- ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, HABANA, *Memoria anual, Salón de Bellas Artes y Asociación de Pintores y Escultores 1927-1928*, La Habana, 1928.
- ASOCIACIÓN DE REPORTERS DE LA HABANA, *Álbum del centenario de la Asociación, 1902-1952*, La Habana, 1952.
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE PINTORES Y ESCULTORES, *Exposición de Bellas Artes*, Catálogo, Madrid, 1935.
- AYÓN, Félix, "Salón de Bellas Artes", *El País*, La Habana, 26 febrero 1935.
- BARBERÁN, Cecilio, *Mosaicos en torno del grabado español*, Madrid, 1931.
- BARROS, Bernardo G., "Orígenes y desarrollo de la pintura en Cuba", en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, La Habana, 1924.
- BERMÚDEZ, Jorge R., *De Gutenberg a Landaluze*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990.
- Bibliografía del arte cubano*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1985.
- BLAS BENITO, Javier, *Bibliografía del arte gráfico*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1994.
- BLAS BENITO, Javier, coord., *Diccionario del dibujo y la estampa*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1994.
- BOIX, Félix, "Vistas de Madrid", en *Exposición del antiguo Madrid*, catálogo, Madrid, 1926.
- CARBONELL Y RIVERO, José Manuel, *Las Bellas Artes en Cuba*, La Habana, 1928.
- CARPENTIER, Alejo, *Letra y Solfa: Artes Visuales 3*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.
- CARRETE PARRONDO, Juan, *El grabado de reproducción: Murillo en las estampas españolas*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1982, separata de Goya, nº 169-170-171, nº extraordinario dedicado a Murillo, 1982, p. 138-150.

- CARRETE PARRONDO, Juan, "Goya en la Calcografía de Madrid", en *Francisco de Goya en la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y BMW Ibérica, 1990, p. 15-74.
- CARRETE PARRONDO, Juan, "La enseñanza del grabado calcográfico en Madrid, 1752-1978; la Academia de San Fernando, la Escuela de Bellas Artes: materiales para su historia", en *II exposición antológica del taller de grabado de la Facultad de Bellas Artes*, (separata), Madrid, Club Urbis, 1980.
- CARRETE PARRONDO, Juan, "Vicisitudes de algunas láminas grabadas por Francisco de Goya. *Los Desastres de la Guerra. Los Disparates. La Tauromaquia*", *Goya*, Nº 148-150, enero-junio, 1979 p. 286 a 293.
- CARRETE PARRONDO, Juan, Estrella de Diego y Jesusa Vega, *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid*, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1985.
- CARRETE PARRONDO, Juan, y Jesusa Vega, *Grabado y creación gráfica*, Historia del Arte 48, Historia 16, Madrid, Grupo 16, 1993.
- CARRETE PARRONDO, Juan, y otros, *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1987.
- CASTRO ARINES, José de, *Castro Gil*, Vigo, Caja de Ahorros, 1985.
- COHUCELO COLLANTES, Pedro José, "Ramón Loy", en *Apostolado de amor; por la mujer, por la patria, por la raza*, La Habana, Editorial Cuba, 1925, p.402-408.
- COLLADO, María "Daniel Sabater, el pintor de las brujas", *Bohemia*, La Habana, 26 julio 1923, p. 13.
- CHAMBERLAIN, Walter, *Manual de Aguafuerte y grabado*, Madrid, Hermann Blume, 1988.
- DELMAR, Serafín, "Las escuelas de pintura al aire libre de México", *Social*, La Habana, febrero 1928.
- DORAMAS DE SOSA, "Cástor González Darna, un colorista sincero", *Bohemia*, La Habana, 20 de enero de 1924.
- Enciclopedia Universal ESPASA*, Tomo VI (Apéndice), Madrid, 1932.
- La Estampa, revista de la sociedad de grabadores españoles*, Madrid, Artes Gráficas "Mateu" (1911-1914).

- ESTEVE BOTEY, Fco., *Grabado, compendio elemental y tratado de los procedimientos*, preámbulo de B. Maura, Madrid, 1914.
- ESTEVE BOTEY, Francisco, *Evocación del viejo Madrid. El camposanto de San Martín*, Madrid, 1944.
- ESTEVE BOTEY, Francisco, “Exposición Internacional de las Calcografías de Madrid, Roma y París”, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15 julio, 1 agosto, 15 agosto y 1 septiembre de 1927.
- ESTEVE BOTEY, Francisco, *Historia del grabado.*, Barcelona, Labor, 1935, reed. en la Colección Clan, 1993.
- ESTEVE BOTEY, Francisco, *La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid: apuntes para su historia y resumen de su plan de estudios y del reglamento de régimen interior*, Madrid, 1950.
- ESTEVE BOTEY, Francisco, *La Tauromaquia: conferencia y catálogo descriptivo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1922.
- Exposición Nacional de Pintura. Catálogo oficial*, Madrid, 1915.
- Exposición Nacional de Pintura. Catálogo oficial*, Madrid, 1917.
- FORNET, Antonio, *El libro de Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.
- FRANCÉS, José, “La Agrupación de Artistas Grabadores y su tercera exposición”, *Arte Español*, 10 (1930-31) 172.
- FRANCÉS, José, *El año artístico*, Madrid, 1915-1926.
- GALLEGO, Antonio, “Breve Historia de la Calcografía Nacional”, *Academia*, nº 40, 1er. semestre, Madrid, 1975.
- GALLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, reed. en 1990.
- GARCÍA FERNANDEZ, SOLEDAD, *Grabados de la Calcografía Nacional entre 1900 y 1936*. Tesis Universidad Complutense de Madrid, 1975.
- GARCÍA MAROTO, Gabriel, *20 grabados en madera: Cuba*, La Habana, 1931.
- GARCÍA MAROTO, Gabriel, *Acción Plástica Popular. Educación y aprendizaje a escala nacional*. México, Editorial Plástica Americana, 1945.
- GARCÍA MAROTO, Gabriel, “El arte nuevo en México”, *Diario de la Marina*. Suplemento literario, La Habana, 18 mayo 1930.

- GARCÍA MAROTO, Gabriel, *La Nueva España, 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*, Madrid, Biblos, 1927.
- GARCÍA MAROTO, Gabriel, *La Nueva España, 1930*, facsímil de la edición original de 1927, con prólogo de José Luis Morales, Madrid, Tecnos, 1988.
- GARCÍA MARRUZ, Fina, *Juana Borrero. Poesías*, La Habana, Academia de ciencias de Cuba. Instituto de Literatura y Lingüística, 1966.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, coord., *Breve historia de la Academia Nacional de Artes Plásticas "San Alejandro"*, La Habana, Academia Nacional San Alejandro, enero, 1996.
- GARRIDO, [Carmen] Coca, coord., *Gabinete de Grabados. Catálogo*, Departamento de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2000.
- GARRIDO, [Carmen] Coca, coord., *Gabinete de Grabados. Catálogo II*, Departamento de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- GONZÁLEZ, Jorge Antonio, *La composición operística en Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.
- GUIRAO, Ramón, "Exposición Nacional de Pintura y Escultura", *Grafos*, La Habana, marzo 1935.
- HAIGHT, Anne Lyon, ed., *Retrato de la América Latina hecho por sus artistas gráficos*, New York, 1946.
- HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso, "Un aguafortista español: Eduardo Navarro", *Social*, La Habana, noviembre 1927.
- HERNÁNDEZ GIRÓ, Juan Emilio, *El arte nacional; estudio-programa seguido del Proyecto de reglamento de pensiones para estudios artísticos y de tres conferencias sobre Las bellas artes en Cuba, Las artes plásticas y su importancia en el necesario desarrollo armónico de Cuba y La acuarela*. La Habana, 1926.
- IBARRA, Jorge, *Nación y cultura nacional*, La Habana, Editorial Letras cubanas, 1980.
- INSTITUTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS DE CUBA, *Diccionario de la Literatura Cubana*, 2 vol., La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.

- JIMÉNEZ LAMAR, G., “Ramón Loy”, en *El Arte en Cuba; su evolución en la obra de algunos artistas*, Universidad de la Habana, Corporación Nacional del Turismo, Instituto Nacional de Artes Plásticas, febrero 1940.
- JIMÉNEZ LAMAR, G., “Sánchez Felipe y su arte”, *Bohemia*, La Habana, 29 junio 1924.
- José PEDRAZA OSTOS. *Muestra de su obra grabada al aguafuerte*, Madrid, 1973.
- JUAN, Adelaida de, “Goya, Rosario y Mialhe”, *Revolución y Cultura*, La Habana, noviembre 1981.
- JUAN, Adelaida de, *Pintura y grabado coloniales cubanos*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974.
- L.P.B., “De la Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Liberal*, Madrid, 20 junio 1934.
- LABRADA, Fernando, *La Estampación Artística*, Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1936.
- LABRADA CHERCOLES, J. Fernando y BRASAS EGIDO, J. Carlos, *Fernando Labrada, pintor y grabador*, Valladolid, 1993.
- LAFUENTE FERRARI, E., *27 Aguafuertes de Rafael Pellicer*, Madrid, 1974.
- LAFUENTE FERRARI, E., “De Arte”, *Ya*, Madrid, 19 febrero 1935.
- LAFUENTE FERRARI, E., *Sobre la historia del grabado español*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1989.
- LAFUENTE FERRARI, E., “Veinticuatro grabadores fundaron su actual asociación”, *Ya*, Madrid, 26 enero 1935.
- LAPIQUE BECALI, Zoila y SANCHEZ, Guillermo, *Una tradición litográfica*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1972.
- LOPEZ OLIVA, Manuel, “Cita con el grabado en La Habana, próximamente”, *Granma*, La Habana, 9 agosto 1983.
- MAÑACH, Jorge, “La pintura en Cuba (desde 1900 hasta nuestros días)”, en *Biblioteca del Arte Cubano, Tomo I, El arte y la literatura en Cuba*, La Habana, 1925, p. 85-103.
- MAÑACH, Jorge, “La pintura en Cuba desde 1902”, *Social*, La Habana, 1928, p. 32-35.
- MAÑACH, Jorge, “El porvenir de la pintura en Cuba”, *Social*, La Habana, septiembre 1924.

- MAÑACH, Jorge, "Paisaje y pintura en Cuba: conferencia leída en el Círculo de Bellas Artes", Madrid, 1957.
- MARIBONA, Armando, *El arte y el amor en Montparnasse. Documental novelado, París, 1923-1930 (impropio para menores)*, México, Ediciones Botas, 1950.
- MARIBONA, Armando, *Macacos (la aristocracia latinoamericana frente a intelectuales y artistas)*, Madrid, Imp. Sáez Hermanos, 1930.
- MARIBONA, Armando, "Ramón Loy", *Bohemia*, La Habana, 29 mayo 1927.
- MARIBONA, Armando, "Seis meses de labor en México exhibe el pintor Caravia en el Lyceum", *Diario de la Marina*, La Habana, mayo 1943.
- MARINELLO, Juan, *Comentarios al arte*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.
- MARINELLO, Juan, *Cuba: cultura*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989.
- MARINELLO, Juan, *Ensayos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.
- Maroto, noventa días en Caimito del Guayabal, Cuba, 1930. Catálogo de la Exposición de dibujos y pinturas de García Maroto realizadas en Caimito del Guayabal, del 24 al 30 de agosto, 1930.* La Habana, Ucar García y Cía., 1930.
- MATEO, David, *Incursión en el grabado cubano (1949-1997)*, La Habana, Artecubano Ediciones, 2001.
- MIGUEL, Mariano, "Don Fco. de Goya y nuestra Academia de San Alejandro", discurso de ingreso en la Academia Nacional de Artes y Letras, *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, Año XXXV, t. 30, La Habana, 1949.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, Secretaría, "La Escuela Nacional de Bellas Artes", *Grafos*, La Habana, mayo, 1936.
- MOSQUERA, Gerardo, "Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla", en VV.AA., *Wifredo Lam*, catálogo de la exposición, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992, p. 21 a 41.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Wifredo Lam*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982.
- PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. 4 vol., Madrid, 1981-1985.
- PANTORBA, Bernardino, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948, reed. García Rama, J., 1980.
- Paseo pintoresco por la isla de Cuba*, Litografía del Gobierno y Capitanía Gral. (Fdo. de la Costa y Laureano Cuevas), La Habana, 1841-1842.

- PENA, María del Carmen, “Agustín Lhardy. Notas sobre un paisajista olvidado”, *Tekné, revista de arte*, nº 1, Madrid, 1985, p. 145 a 149.
- PENA, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1982, reed. en 1998.
- PÉREZ CISNEROS, Guy, *Características de la evolución de la pintura en Cuba*, La Habana, Dirección Gral. de Cultura, 1959, reed. corregida en Editorial Pueblo y Educación, 2000.
- PÉREZ DE LA RIVA, Juan, *La Isla de Cuba en el siglo XIX vista por los extranjeros*, De Ciencias Sociales, La Habana, 1981.
- PERIQUET, Francisco, *La Exposición Nacional de 1915*, Madrid, 1915.
- Pintores Cubanos*, La Habana, Ediciones Revolución, 1962.
- PLA Y GALLARDO, Cecilio, *Cartilla de Arte Pictórico: 1a. enseñanza artística*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, 1928.
- POGOLOTTI, Marcelo, *Del barro y las voces*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982.
- POMPEY, Francisco, “Los pintores cubanos en Madrid”, *Social*, La Habana, octubre 1921.
- PUERTAS DE RAEDO, C., “Una visita a los grabadores de España. Cómo estudian y cómo trabajan”, *El Liberal*, Madrid, 8 julio 1934.
- RIGOL, Jorge, "Pintura cubana", en *Museo Nacional de Cuba*, La Habana, 1978.
- RIGOL, Jorge, *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba (De los orígenes a 1927)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982.
- ROIG DE LEUCHSERING, Emilio, *La Habana antigua: La Plaza de Armas*, (Ilustraciones de Enrique Caravia), La Habana, 1935.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. y Jesusa Vega, *Carlos de Haes. Un maestro del paisaje del siglo XIX*, Zaragoza, Ibercaja, 1996.
- SÁNCHEZ MARTINEZ, Guillermo, *Diccionario de artistas plásticos cubanos*, inédito, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, s/f.
- SÁNCHEZ ROIG, Mario, *Notas inéditas sobre el grabado en Cuba*, La Habana, 1966.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan, *Carlos Enríquez*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1996.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan, *El grabado en Cuba*, La Habana, 1955.

- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan, *Fidelio Ponce*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.
- SARABIA, Nydia, “Enrique Caravia, pintor y martiano”, *Granma*, La Habana, 15 noviembre 1988.
- SARABIA, Nydia, “Presencia de Enrique Caravia”, *Juventud Rebelde*, s.f., La Habana, 1985.
- SIMÓN, Pedro, coord., *Las vanguardias Artísticas en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.
- SOTO Y SAGARRA, Luis de, *Esquema para una indagación estilística de la pintura moderna cubana*, Separata de la revista Universidad de la Habana, La Habana, 1945.
- TEMES, José Luis, *El Círculo de Bellas Artes*, Madrid, Alianza, 2000.
- TORRIENTE, Loló de la, *Estudio de las artes plásticas en Cuba*, La Habana, 1954.
- TORRIENTE, Loló de la, *Imagen de dos tiempos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982.
- Tradición litográfica de Cuba*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963.
- VALDERRAMA, Esteban, “La escuela de bellas artes facultad universitaria I”, *Alerta*, La Habana, 16 julio 1956.
- VALDERRAMA, Esteban, “La Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro”, en VV.AA., *El libro de Cuba*, La Habana, 1954.
- VALDERRAMA, Esteban, coord., *La pintura y la escultura en Cuba, a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, el Palacio Presidencial y el Museo Nacional*, La Habana, 1952.
- VASCONCELOS, Ramón, “Salón 1935”, *El País*, La Habana, 2 de febrero 1935.
- VASCONCELOS, Ramón, “Arte nuevo, Arte viejo”, *El País*, La Habana, 4 de febrero 1935.
- VASCONCELOS, Ramón, *Montparnasse*, México, Editorial Cultural, 1938.
- VEGA, Jesusa, *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990.
- VEIGAS, José, “Los nuevos calcógrafos”, *Revolución y Cultura*, La Habana, diciembre 1981.

- VIVES PIQUÉ, Rosa, *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*, Barcelona, Icaria, 1994.
- VV.AA., *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo*. Catálogo de la Exposición del 25 de febrero al 30 de junio de 1999, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 1999.
- VV.AA., *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, Summa Artis, vol. XXXII, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- VV.AA., *Exposición Castro Gil*, catálogo, Salón Dardo, Madrid, 1950.
- VV.AA., *Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana, Cuba. Colección de Arte Cubano*, Barcelona, Àmbit, Serveis Editorials, 2001.
- VV.AA., *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.
- VV.AA., *Pintura española y cubana y Litografías y grabados cubanos del siglo XIX (Colección de Museo Nacional de La Habana)*, Madrid, catálogo exposición en el Museo del Prado, 1983.
- VV.AA., *Pintura europea y cubana en las colecciones del Museo Nacional de La Habana*, Madrid, Editorial Mapfre, 1998.
- VV.AA., *Ricardo Baroja, 1871-1953. El arte de grabar*, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1999.
- VV.AA., *Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2000.
- VICARY, Richard, *Manual de Litografía*, Madrid, Hermann Blume, 1986.
- WESTHEIM, Paul, *El grabado en madera*, México, 1954, reed. en Fondo de Cultura Económica, 1967.
- ZAPATER Y JAREÑO, Justo y GARCÍA ALCARAZ, J., *Manual de Litografía (con un estudio bibliográfico de Juan Carrete Parrondo)*, España, Caïrel Ediciones, 1993.

APÉNDICE I

Artículos sobre arte publicados por Ramón Loy en Cuba

Incluimos a continuación una relación de artículos periodísticos escritos por Ramón Loy que se publicaron en La Habana en los periódicos *Alerta*, *Diario de la Marina*, *El Crisol*, *El Mundo* y *El País* y las revistas *Ellas*, *Grafos* e *Islas*; luego reseñamos escritos de Loy aparecidos en otras publicaciones, generalmente catálogos de exposiciones; finalmente anotamos otras revistas de las que Loy fue colaborador, teniendo en alguna de ellas una sección fija a su cargo dedicada a la crítica de exposiciones. Este apéndice complementa la bibliografía.

Alerta:

Alerta Año 1949

"Los pintores del Quijote", 25 abril.

"Tres exposiciones (Arche, Ponce y Montero)", 3 mayo.

"El XV Salón de humoristas", 9 mayo.

"Cuadros de Cabrera Montero, Lina Labourdette y Manuel Villarrubia", 16 mayo.

"Ramos Blanco en la Academia", 21 mayo.

"Emilio Othon Friesz", 30 mayo.

"Mariano Miguel, miembro de la Academia", 6 junio.

- "Exposiciones de Mercedes Carballal y Araceli Carreño de Alemán", 13 junio.
- "Pastor Argudín o el infortunio", 20 junio.
- "Dos exposiciones: 22 tallas en madera en el Club Atenas y Felipe Orlando en el Lyceum",
27 junio.
- "Historia de unos cuadros", 4 julio.
- "Exposiciones: Juan Chabas Bordehore y pintores y escultores cubanos en el Lyceum", 18
julio.
- "Utrillo, pintor bohemio de Montmartre", 25 julio.
- "Exposición de retratos cubanos modernos", 8 agosto.
- "El arte de Mirta Cerra", 15 agosto.
- "Visita al pintor Luis Alberú", 22 agosto.
- "La pintura moderna en Inglaterra", 22 agosto.
- "Exposición: 33 pintores de América", 5 septiembre.
- "José Clemente Orozco", 12 septiembre.
- "Arte abstracto y pintura figurativa", 19 septiembre.
- "Pintura contemporánea argentina", 26 septiembre.
- "Orientaciones de la pintura Suiza", 3 octubre.
- "Federico Beltrán Masses", 10 octubre.
- "Fidelio Ponce no ha muerto", 17 octubre.
- "Acuarelas de Hernández Rousseau en el Lyceum", 17 octubre.
- "Resurgimiento de la acuarela", 24 octubre.
- "Médicos pintores", 31 octubre.
- "Exposición Martínez Andrés", 7 noviembre.
- "Cuadros en la Casa Cubana", 14 noviembre.
- "Exposiciones de la semana", 21 noviembre.
- "Exposición de pintura francesa en el Capitolio", 28 noviembre.
- "Ha muerto Mateo Hernández", 5 diciembre.
- "Acuarelas de Luisa Fernández Morell", 12 diciembre.
- "Desnudos artísticos de Rafael Pegudo", 19 diciembre.
- "Exposición de Teodoro Ríos", 26 diciembre.

- “Exposición de Eustasio Enrique en el Lyceum de Santiago de Cuba”, 26 diciembre.
“Visita al taller de Rosandra”, 26 diciembre.

Alerta Año 1950

- “James Ensor, precursor del modernismo”, 2 enero.
“Exposición Labourdette-Villarrubia en la casa cultural de Católicas”, 2 enero.
“Esculturas de Manuel Rodulfo Tardo”, 23 enero.
“Esculturas por Fernando Boada”, 30 enero.
“Pintores cubanos en la Community House”, 6 febrero.
“Panorama de la pintura inglesa”, 15 febrero.
“Cincuenta años enseñando”, 20 febrero.
“Mary Mc Garrity Shore”, 27 febrero.
“XXXII Salón anual de pintura y escultura”, 27 febrero.
“Adiós al escultor Ramón Mateu”, 3 abril.
“Exposición de esculturas en la Avenida del Puerto”, 17 abril.
“Juventud prometedora”, 3 mayo.
“La madre en el arte”, 15 mayo.
“La exposición de Francisco Ferrando”, 29 mayo.

Alerta Año 1951

- “Paisajes históricos de Enrique Cruet”, 5 febrero.
“Un gran ceramista francés. Camille Le Tallec”, 12 febrero.
“Pinturas de Fernando Tarazona”, 26 febrero.
“El Salón enfermo”, 5 marzo.
“Historias de cuadros”, 12 marzo.
“Ginés Parra o la voluntad de triunfar”, 19 marzo.
“Blasco Ferrer, escultor en hierro”, 26 marzo.
“El arte y la vida”, 5 abril.

- “Paisajistas holandeses del siglo XVII”, 16 abril.
- “Escuelas, tendencias, ismos”, 27 abril.
- “Las alondras de Cecile Sorel”, 4 mayo.
- “Hospitales y enfermos”, 11 mayo.
- “Los nietos de Justo de Lara”, 19 mayo.
- “Jean Toth, pintor de danzarinas”, 22 mayo.
- “Brevario de superación”, 26 mayo.
- “Pintura contemporánea belga”, 11 junio.
- “Vivir limpiamente”, 16 junio.
- “Dos exposiciones: dibujos de López Dirube y caricaturas musicales de Enrique Arias”, 25 junio.
- “Ernesto de Blanck y Martín, grabador en madera, ha muerto”, 25 junio.
- “Un pintor y una época”, 3 julio.
- “Una institución y un hombre”, 5 julio.
- “Una exposición y un arquitecto”, 9 julio.
- “La pintura ingenua de Marcel Leduc”, 16 julio.
- “El V Salón Nacional de pintura, escultura y grabado”, 23 julio.
- “André Collot ilustrador”, 30 julio.
- “Dibujos franceses del siglo XVII”, 7 agosto.
- “Pintores cubanos en España”, 14 agosto.
- “Sobre cuadros y su valor comercial”, 20 agosto.
- “Centenario de la muerte de Turner”, 28 agosto.
- “Adiós a Leopoldo Romañach”, 17 septiembre.
- “Romañach en Italia”, 25 septiembre.
- “El arte de Georges Braque”, 2 octubre.
- “Exposiciones de la semana”, 25 octubre.
- “Pierre Puvis de Chavanne”, 31 octubre.
- “Cuadros de Romañach en el Lyceum”, 14 noviembre.
- “Exposición Andrea Bizet”, 14 noviembre.
- “Un innovador en medicina y cirugía”, 19 noviembre.

“Visita al pintor José M^a López Mezquita”, 27 noviembre.

“Exposición Oscar García Rivera”, 26 diciembre.

Alerta Año1952

“Tres exposiciones: Cundo Bermúdez, José Segura Esquerro y Servando Cabrera Moreno”,
24 enero.

“Esteban Valderrama y Arnold Serru exponen”, 8 febrero.

“Cuadros de Antonio Gattorno”, 27 febrero.

“Visita al escultor Juan M. Sierra”, 17 marzo.

“Vocación, voluntad y destino”, 17 mayo.

“Charla con el pintor Ginés Parra”, 24 mayo.

“Sobre dos exposiciones: José Mijares y Gregorio Vázquez Pérez”, 28 junio.

“Grabados de Bertalán Bodnar”, 7 julio.

“Exposición próxima de Gaby Riva Hamel”, 7 julio.

“Picasso no fue el primero, si es que lo dijo...”, 7 julio.

“Un amor de Gauguin”, 7 julio.

“Dufi, gran premio internacional de pintura”, 17 julio.

“Gregorio Vázquez Pérez”, 17 julio.

“Sánchez Palacios”, 17 julio.

“Angel César Pinto”, 17 julio.

“Recordando a Elías Salaverría”, 24 julio.

“Grabados en madera de Ciro Rolando Santana”, 6 agosto.

“Exposición póstuma”, 30 agosto.

“Personalidad y carácter de Víctor Manuel”, 25 septiembre.

“La tauromaquia de Goya”, 9 octubre.

“Falleció uno de los primeros pintores de España”, 13 octubre.

“Exposición de acuarelas del vasco Félix Arteta en la institución de Damas Isabelinas, 13
octubre.

“Xilografías cubanas”, 13 octubre.

“Pintores jamaicanos”, 23 octubre.

“XVIII Salón de Humoristas”, 27 octubre.

“Armando Posse, grabador”, 30 octubre.

“Inaugurada la 1ª exposición internacional de grabado”, 4 noviembre.

“Sobre diversas exposiciones”, 2 diciembre.

Alerta Año 1953

“Haití heroico y espiritual”, 10 enero.

“Raíz y alma de Haití”, 13 enero.

“VI Salón Nacional de pintura y escultura”, 20 enero.

“La pintura en Haití”, 22 enero.

“Bibi Zogbe”, 16 febrero.

“Pintores de Etiopía”, 26 febrero.

“La pintura psíquica de Modesto Canto”, 13 marzo.

“Grabados de Carmelo”, 31 marzo.

“Humorismo publicitario”, 31 marzo.

“Picasso retrata a Stalin...”, 2 abril.

“Pintores prerrafaelistas”, 8 abril.

“Visita a la pintora Berta Bonet”, 18 abril.

“La ciencia y el arte”, 23 abril.

“Notas sobre exposiciones”, 7 mayo.

“Sobre pintura religiosa de hoy”, 23 mayo.

“Caricaturas de Leunan”, 23 mayo.

“La mujer en la pintura española”, 30 mayo.

“Caridad Ramírez, pintora y escultora”, 2 junio.

“Sobre la exposición de Caridad Ramírez”, 6 junio.

“Gregorio Vázquez Pérez”, 6 junio.

“Exposiciones: Gregorio Vázquez Pérez y Mª Pepa Lamarque”, 12 junio.

“A propósito de la familia Heredia”, 25 junio.

- “Evocación del Salón de José M^a de Heredia”, 7 julio.
“Notas diversas”, 14 julio.
“Exposición de artes plásticas”, 21 julio.
“Martí visto por Carlos Enríquez”, 30 julio.
“Un cafetal en Cuba en el siglo XVIII”, 14 agosto.
“Esteve Botey”, 18 agosto.
“Lo fugaz y lo eterno”, 25 agosto.
“Autorretratos”, 12 septiembre.
“Pinturas y esculturas de Carlos Sobrino”, 22 septiembre.
“Recordando a Zuloaga”, 22 octubre.
“La pintura de Marcel Gromaire”, 29 octubre.
“Esculturas de América”, 6 noviembre.
“Escritores de Puerto Rico”, 20 noviembre.
“Gregorio Vázquez Pérez”, 20 noviembre.
“Un libro sobre arte en Cuba”, 15 diciembre.
“Bourdelle, escritor y poeta”, 29 diciembre.

Alerta Año 1954

- “El precio de la fama”, 6 enero.
“Siglo y medio de libertad”, 14 enero.
“Un cultor de Martí”, 20 enero.
“Oleos de Vázquez Pérez en el Parque Central”, 27 enero.
“María L. Andino”, 27 enero.
“Notas sobre la plástica en América”, 19 febrero.
“Cerámica de Araceli Carreño”, 19 febrero.
“Vidal, caricaturista”, 12 marzo.
“Jean Angelo”, 12 marzo.
“Gilberto González Contreras”, 12 marzo.
“Aguafuertes de Alberto Plaza”, 22 marzo.

- “Dos exposiciones: Florencio Gelabert y Carlos Sobrino”, 6 abril.
- “Sobre algunos libros”, 22 abril.
- “Escritores dibujantes”, 28 abril.
- “Susini de Armas, cubano ejemplar”, 7 mayo.
- “Juan E. Hernández Giró”, 19 mayo.
- “Un mural de Augusto Menocal”, 26 mayo.
- “Fernando Boada”, 26 mayo.
- “María Luisa Ríos”, 26 mayo.
- “II Bienal Hispanoamericana de Arte, I”, 16 junio.
- “II Bienal Hispanoamericana de Arte, II”, 18 junio.
- “II Bienal Hispanoamericana de Arte, III”, 22 junio.
- “II Bienal Hispanoamericana de Arte, IV”, 23 junio.
- “II Bienal Hispanoamericana de Arte, V”, 25 junio.
- “II Bienal Hispanoamericana de Arte, VI”, 29 junio.
- “II Bienal Hispanoamericana de Arte, VII”, 2 julio.
- “II Bienal Hispanoamericana de Arte, VIII”, 5 julio.
- “II Bienal Hispanoamericana de Arte, IX”, 8 julio.
- “II Bienal Hispanoamericana de Arte. Grabado, dibujo, pintura al agua y al pastel”, 13 julio.
- “Haití en la II Bienal de Arte”, 15 julio.
- “Dos cuadros de López Mezquita al Museo Nacional”, 19 julio.
- “Ana Luisa de la Fe, pintora ingenua”, 29 julio.
- “II Bienal Hispanoamericana de Arte”, 3 agosto.
- “II Bienal Hispanoamericana de Arte”, 5 agosto.
- “Argentina en la II Bienal Hispanoamericana de Arte”, 7 agosto.
- “Pintores de Venezuela, Jamaica y Ecuador en la II Bienal”, 16 agosto.
- “Comentarios a una carta”, 20 agosto.
- “Sergio F. Cruz, hombre y ejemplo”, 26 agosto.
- “Pintores de Perú, Bolivia y Panamá en la II Bienal”, 31 agosto.
- “José Aguiar”, 6 septiembre.

- “André Derain”, 18 septiembre.
“Presencia femenina en la II Bienal”, 22 septiembre.
“Una triste historia”, 24 septiembre.
“A propósito de un homenaje”, 11 octubre.
“Rafael Enrique Marrero”, 15 octubre.
“Mariano Miguel”, 23 octubre.
“XX Salón de Humoristas”, 4 noviembre.
“En la muerte de Henri Matisse”, 15 noviembre.
“José M^a López Mezquita”, 9 diciembre.
“Manuel Vega en su muerte”, 14 diciembre.
“Graham Sutherland”, 22 diciembre.

Alerta Año 1955

- “Sobre algunos libros”, 18 enero.
“Umberto Soca del Río”, 16 febrero.
“Luis de Soto”, 2 marzo.
“Hombres y árboles”, 7 abril.
“Con motivo de un homenaje”, 22 abril.
“III Exposición Bienal Internacional de Sao Paulo”, 26 mayo.
“Chávez Socarrás y Sincho Glezer”, 27 junio.
“Tiburcio Lorenzo”, 1 julio.
“Lloveras de Reina”, 1 julio.
“Exposición de Jorge Camacho”, 1 julio.
“Primer salón de artes plásticas en Pinar del Río”, 1 julio.
“El ciruelo de Yuan Pei Fu”, 6 julio.
“Escritores y periodistas latinos”, 6 julio.
“Un gran constructor y animador”, 12 julio.
“Adiós al último bohemio”, 10 noviembre.
“Viena no ha perdido su alegría”, 15 noviembre.

“San Esteban y la ópera de Viena”, 22 noviembre.

“La tertulia de Jean Toth”, 25 noviembre.

Alerta Año 1956

“Dibujos de Goya en el Museo Nacional”, 11 febrero.

“XXXVII Salón del Círculo de Bellas Artes”, 7 marzo.

“Exposiciones en la Gran Logia de Cuba”, 7 marzo.

“Exposición de Loló Soldevilla”, 7 marzo.

“Acuarelas de Emilio Sánchez en el Lyceum”, 7 marzo.

“Exposición de Domingo Ravenet en el Museo Nacional”, 7 marzo.

“Notas sobre el XXXVII Salón de Bellas Artes”, 13 marzo.

“Presencias y ausencias en la exposición de pintura inglesa”, 19 abril.

“Obras de la colección de Manuel de la Torre en el Lyceum”, 28 abril.

“Sincho Glezer”, 28 abril.

“José Segura Ezquerro”, 28 abril.

“Ismael Blat”, 28 abril.

“Nuestro Tiempo”, 28 abril.

“Jordi Bilbeny, violinista y dibujante”, 16 mayo.

“Francisco Ribera”, 16 mayo.

“Acuarelistas españoles”, 16 mayo.

“Recordando a Esteve Botey”, 23 mayo.

“Clarita Roche y su contribución al ballet en Cuba”, 7 septiembre.

“Nobles propósitos”, 3 octubre.

“Adiós a Jorge Arche”, 13 noviembre.

“Reproducción de Rembrandt”, 20 noviembre.

“Opiniones sobre la joven pintura en Francia (I)”, 27 noviembre.

“Opiniones sobre la joven pintura en Francia (II)”, 29 noviembre.

Alerta Año 1957

- “Jorge Arche”, 5 febrero.
- “Notas sobre pintores ingleses de hoy”, 8 febrero.
- “Pintores uruguayos”, 13 febrero.
- “Pintores argentinos contemporáneos”, 15 febrero.
- “Carlos Sobrino”, 20 febrero.
- “Víctor Manuel”, 20 febrero.
- “Voz de alarma en el museo”, 22 febrero.
- “Arte y superchería (I)”, 26 febrero.
- “Arte y superchería (II)”, 28 febrero.
- “Salón del Círculo de Bellas Artes”, 9 marzo.
- “Exposición de Carmelo González en la galería Sibarimar”, 14 marzo.
- “Florilegio de climas diversos”, 14 marzo.
- “El valor de los ojos”, 19 marzo.
- “Un pintor cubano-holandés: Raoul Martínez”, 22 marzo.
- “Eduardo Herriot”, 27 marzo.
- “Centenario del realismo en la pintura”, 30 marzo.
- “Aristarco O’Reilly”, 4 abril.
- “Arnaldo Ravelo Avellaneda”, 4 abril.
- “Dibujos infantiles”, 9 abril.
- “El niño y el arte”, 9 abril.
- “Sobre una comunidad de artistas”, 12 abril.
- “Sobre pintores y los materiales que emplean”, 19 abril.
- “Cuadros atribuidos a Rubens y Murillo serán exhibidos en el Museo Nacional”, 23 abril.
- “El arte en Bolivia”, 26 abril.
- “Paisajistas de antaño”, 30 abril.
- “Premios estimulantes”, 4 mayo.
- “Brancusi, el Picasso de la escultura ha muerto”, 4 mayo.
- “Murió el pintor Carlos Enríquez”, 4 mayo.

- “Doce críticas de arte”, 9 mayo.
- “Pascin”, 14 mayo.
- “George Rouault”, 18 mayo.
- “Sobre arte religioso”, 21 mayo.
- “Berta Morizot”, 24 mayo.
- “La pintura de Carlos Enríquez”, 1 junio.
- “Valentín de Zubiaurre”, 4 junio.
- “Sobre la fundación Cintas”, 8 junio.
- “Bella iniciativa”, 11 junio.
- “Pintores de Haití”, 18 junio.
- “Noticias del pintor Ginés Parra”, 21 junio.
- “Estímulo a los pintores”, 26 junio.
- “Lluvia, árboles y hombres”, 29 junio.
- “Más premios para los pintores”, 2 julio.
- “Exposición Aragón Navarro”, 5 julio.
- “Exposición póstuma de Hernández Cárdenas”, 5 julio.
- “Marcelo Pogolotti”, 11 julio.
- “Vicente Pérez, paisajista”, 17 julio.
- “Habla Oscar Kokoschka”, 20 julio.
- “La pintura en Indonesia (I)”, 24 julio.
- “Pintores indonesios (II)”, 26 julio.
- “Exposición póstuma de Carlos Enríquez”, 30 julio.
- “Notas sobre paisajes cubanos en Madrid”, 13 diciembre.
- “Goya expresionista”, 19 diciembre.
- “Notas sobre exposiciones en Madrid”, 28 diciembre.

Diario de la Marina

- "Leopoldo Romañach, el hombre y su obra", 12 marzo 1941.
- "Un maestro del arte español: José Moreno Carbonero", 3 abril 1943.
- "La pintura de la post-guerra", 9 diciembre 1945.
- "Un pintor americano: James A. Porter", 16 diciembre 1945.
- "La mujer en la pintura". 30 diciembre 1945. Artículo publicado también en *Grafos*, enero 1945.
- "El mimetismo en el arte", 27 enero 1946. Artículo publicado también en *Grafos*, marzo 1945.
- "Chateaubriand, paisajista", 24 febrero 1946. Artículo publicado también en *Grafos*, septiembre 1945.
- "Raoul Dufi", 10 febrero 1946. Artículo publicado también en *Grafos*, marzo 1938.
- "Autorretratos inmortales", 3 marzo 1946.
- "Tejedor y el paisaje cubano", 24 marzo 1946.
- "Clasicismo, modernismo y confusionismo en el arte", 24 marzo 1946.
- "André Collot", 31 marzo 1946. Artículo publicado también en *Grafos*, octubre 1939.
- "Henri de Toulouse-Lautrec", 7 abril 1946. Artículo publicado también en *Grafos*, junio 1936.
- "La pintura de Escobedo", 12 mayo, 1946.
- "La lección de Cezanne en la Orangerie", 2 junio 1946. Artículo publicado también en *Grafos*, diciembre 1936.
- "Paul Gauguin, prófugo de la civilización", 16 junio 1946. Artículo publicado también en *Grafos*, julio 1936.
- "Leopoldo Romañach", 12 marzo 1948.

El Crisol:

"Salones de arte", 11 mayo 1945.

"Una mujer: Concha Ferrant", 11 mayo 1945.

Ellas:

"Labores femeninas en el arte", 1943. Artículo publicado también en *El Mundo*, 1 diciembre 1946.

"La pintura cubana en la decoración de interior", diciembre 1946.

*El Mundo:*¹

"Escritores que dibujan y pintores que escriben", S.D., 17 marzo 1940.

"Tres siglos de pintura en Cuba", S.D., 14 abril 1940.

"Charla con Picasso", 25 agosto 194?. Artículo publicado también en *Grafos*, febrero 1936.

"Querellas artísticas de ayer y de hoy", 30 noviembre y 7 diciembre 194?

¹ Ramón Loy publicó principalmente en el suplemento dominical. Se indica con la abreviatura S.D. Este suplemento tuvo diversos nombres a lo largo de su historia. Apareció en 1904, siendo innovador en la prensa cubana, pues a diferencia de los restantes diarios habaneros, acompañaba al periódico, lo que provocó un aumento de lectores. Incluía muchas ilustraciones y publicaba artículos de variada temática. Entre sus firmas aparecen las de Álvaro de la Iglesia, Manuel Márquez Sterling, Zequeira, *Conde Kostia* (seud. de Aniceto Valdivia), Alfonso Hernández Catá, Bernardo G. Barros, etc. Inicialmente se llamó *El Mundo Ilustrado*, después, en los años cuarenta *El Nuevo Mundo* y en los cincuenta *El Mundo Ilustrado*. *El Mundo* fue uno de los poquísimos periódicos que siguió publicándose tras la revolución de 1959. Su suplemento en esas fechas se llamó *El Mundo del Domingo* hasta su desaparición en 1968 a causa de un incendio en los talleres del periódico (v. *Diccionario de la Literatura Cubana*, tomo II, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, p. 990-993). Todos los periódicos de *El Mundo* posteriores a la Revolución que se conservan en la Biblioteca Nacional y el Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana se encuentran en mal estado, siendo inconsultables por el grave deterioro del papel. También están en mal estado muchos números anteriores a la Revolución.

- "La apostasía del pintor Emile Bernard", 25 mayo 1941.
- "La Dama de Elche vuelve a España", 1941.
- "Victor Patricio de Landaluze", S.D., 8 junio 1941.
- "Armando Menocal, pintor y patriota", S.D., 29 junio 1941.
- "El lenguaje plástico a través de los siglos", S.D., 17 agosto 1941. Artículo publicado también en *Universidad de la Habana*, nº 34, enero-febrero 1941.
- "Un retratista del siglo XVI: Francisco Clouet", S.D., 8 marzo 1942.
- "Damas de Brantome en Chantilly", S.D., 8 marzo 1942. Artículo publicado también en *Grafos*, enero 1938.
- "Pintoras cubanas", 26 marzo 1945.
- "Los médicos y la pintura", 2 mayo 1945.
- "Salones de arte", 11 mayo 1945.
- "Dibujos franceses en la colección del real castillo de Winsor", S.D., 18 agosto 1946.
- "Los ismos en el arte", S.D., 22 septiembre 1946.
- "Exposición Segura Esquerro", S.D., 20 octubre 1946.
- "Tres siglos de pintura en Cuba", S.D., 20 octubre 1946.
- "La pintura en Abisinia", S.D., 27 octubre 1946.
- "Exposición Esteban Antonio de Varona", S.D., 3 noviembre 1946.
- "Ginés Parra, el voluntarioso", S.D., 17 noviembre 1946.
- "Paul Valery, grabador", S.D., 17 noviembre 1946.
- "Labores femeninas en el arte", S.D., 1 diciembre 1946. Artículo publicado también en *Ellas*, 1943.
- "Jean Toth, pintor del movimiento", S.D., 15 diciembre 1946.
- "Pintura contemporánea norteamericana", S.D., 5 enero 1947.
- "El pintor Gaston Vincken entre los indios de la Guayana", S.D., 19 enero 1947.
- "La exposición de María Luisa Ríos", S.D., 19 enero 1947.
- "La pintura en Bélgica", S.D., 9 febrero 1947.
- "La pintura en El Uruguay", S.D., 23 febrero 1947.
- "La exposición de Concha Ferrant en el Lyceum", S.D., 9 marzo 1947.
- "Visita al pintor Gert Caden", S.D., 30 marzo 1947.

- "Notas sobre la pintura inglesa", S.D., 13 abril 1947.
- "El XXIX Salón del Círculo de Bellas Artes", 25 mayo 1947.
- "Pintores cubanos en Italia", S.D., 25 mayo 1947.
- "Pintores españoles de hoy: Francisco Esteve Botey", S.D., 10 agosto 1947.
- "Necesidad y utilidad de los museos", S.D., 10 agosto 1947.
- "Un cubano becado por el British Council para estudiar cerámica", S.D., 24 agosto 1947.
- "Antonio Gantes, pintor argentino", S.D., 24 agosto 1947.
- "La exposición de Escobedo", S.D., 14 septiembre 1947.
- "Retratos coloniales", S.D., 14 septiembre 1947.
- "El impresionismo de Oscar García Rivera", S.D., 14 septiembre 1947.
- "Pintores españoles de hoy: Luis Alegre Núñez", S.D., 26 octubre 1947.
- "Esculturas de Florencio Gelabert", S.D., 26 octubre 1947.
- "Pinturas de Manuel Mesa", S.D., 11 enero 1948.
- "Acuarelas de Gumersindo Barea", S.D., 11 enero 1948.
- "Un gran retratista: Félix F. de Cosío", S.D., 28 marzo 1948.
- "Estampas mexicanas de María Pepa Lamarque", 1 julio 1948.
- "Influencia de los muralistas mexicanos en los jóvenes de América", S.D., 1 agosto 1948.
- "Paisajes de Oriente", S.D., 1 agosto 1948.
- "Retratos y paisajes de Armando Maribona", S.D., 15 agosto 1948.
- "Charla con María Luisa Valentino", S.D., 15 agosto 1948.
- "Fidelio Ponce de León", S.D., 22 agosto 1948.
- "Leopoldo Romañach ha cumplido 86 años", S.D., 29 agosto 1948.
- "Acuarelistas de España y Portugal", S.D., 5 septiembre 1948.
- "Acuarelas de Rosario Puente", S.D., 5 septiembre 1949.
- "Mario Santi, escultor", S.D., 19 septiembre 1948.
- "Apuntes sobre la pintura en Cuba", S.D., 26 septiembre 1948.
- "Cómo funciona una escuela de Bellas Artes", S.D., 10 octubre 1948.
- "Tony Ximénez, dibujante", S.D., 17 octubre 1948.
- "La pintura de F. Y. Acevedo", S.D., 24 octubre 1948.
- "Exaltación de la mujer", S.D., 24 octubre 1948.

- "Grabadores uruguayos contemporáneos", S.D., 31 octubre 1948.
- "Paisajes de Crecencio Canejo", S.D., 31 octubre 1948.
- "Esculturas de Magda Fischel", S.D., 31 octubre 1948.
- "Exposición de Silvia Fernández Arrojo", S.D., 7 noviembre 1948.
- "Margarita Mena y su pintura", S.D., 14 noviembre 1948.
- "Daniel Serra Badue", 21 S.D., noviembre 1948.
- "Juana Borrero, pintora", S.D., 28 noviembre 1948.
- "Pasteur, pintor desconocido", S.D., 5 diciembre 1948.
- "El aguafuerte en Cuba", S.D., 12 diciembre 1948.
- "El indio como tema de la pintura americana", S.D., 19 diciembre 1948.
- "Rafael Martínez Díaz", S.D., 26 diciembre 1948.
- "Las artes industriales en Cuba", S.D., 26 diciembre 1948.
- "Exposición de Armando Sica", S.D., 2 enero 1949.
- "Exposición de Ernesto Navarro", S.D., 9 enero 1949.
- "Dibujantes de ayer y hoy", S.D., 16 enero 1949.
- "Pintura de profesores de la American University", 20 enero 1949.
- "La exposición Labourdette-Villarrubia", S.D., 23 enero 1949.
- "Hace cien años que nació el prerrafaelismo", S.D., 30 enero 1949.
- "Rosas de Dulce María Borrero", S.D., 6 febrero 1949.
- "El arte de Justa Pagés", S.D., 13 febrero 1949.
- "La exposición de Rosandra", S.D., 27 febrero 1949.
- "María Cintron", S.D., 6 marzo 1949.
- "El escultor Mario Corrieri", S.D., 13 marzo 1949.
- "Fidelio Ponce, íntimo", S.D., 13 marzo 1949.
- "Jorge Arche", S.D., 20 marzo 1949.
- "Exposición de la pintura clásica en el Capitolio", S.D., 24 abril 1949.
- "La mujer en la pintura cubana", 27 mayo 1949.
- "A propósito de los 350 años de la muerte de Cervantes. Dulce María Borrero y sus interpretaciones de Don Quijote", S.D., 27 de noviembre, 1966.

El País:

"Vlaminck, Kisling y Friesz en la Habana", 8 noviembre 1938.

"Impresiones sobre el Salón de Bellas Artes", marzo 1939.

"Exposición de arte en la Universidad de la Habana, marzo 1940.

"Un pintor ha muerto", 16 marzo 1940.

"Defensa de los artistas cubanos", 13 abril 1943.

Grafos:

"Charla con Picasso", febrero 1936. Artículo publicado también en *El Mundo*, 25 agosto 194?

"Henri de Toulouse-Lautrec", junio 1936. Artículo publicado también en *Diario de la Marina*, 7 abril 1946.

"Paul Gauguin, prófugo de la civilización", julio 1936. Artículo publicado también en *Diario de la Marina*, 16 junio 1946.

"Gros, pintor de la epopeya napoleónica", noviembre 1936.

"La lección de Cezanne en la Orangerie", diciembre 1936. Artículo publicado también en *Diario de la Marina*, 2 junio 1946.

"Greuze y Diderot", abril, 1937.

"Damas de Brantome en Chantilly", enero 1938. Artículo publicado también en *El Mundo*, 8 marzo 1942.

"Raoul Dufi", marzo 1938. Artículo publicado también en *Diario de la Marina*, 10 febrero 194?

"La mujer en la pintura", enero 1945. Artículo publicado también en *Diario de la Marina*, 30 diciembre 1945.

"El mimetismo en el arte", marzo 1945. Artículo publicado también en *Diario de la Marina*, 27 enero 1946.

"Chateaubriand, paisajista", septiembre 1945. Artículo publicado también en *Diario de la Marina*, 24 febrero 1946.

Islas:

"Pintores olvidados", julio 1946.

"Notas sobre la pintura en Cuba", abril 1946.

"Recordando a Armando Menocal", marzo 1947.

Otras publicaciones:

"El lenguaje plástico a través de los siglos", en *Universidad de la Habana*, nº 34, enero-febrero 1941. Artículo publicado también en *El Mundo*, 17 Agosto 1941.

Comentarios críticos en el catálogo de la *Exposición de Escobedo. Oleos*. La Habana 15 al 25 agosto 1947.

Comentarios críticos en el catálogo de la *Exposición de pinturas de Berta Bonet* en la Casa Cultural de Católicas de La Habana, junio, 1953.

"Países americanos en la II Bienal", en el *Catálogo General de la II Bienal Hispanoamericana de Arte*, La Habana, 1954.

"Romañach", en *Leopoldo Romañach*, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, La Habana, 1952.

"Adiós a Leopoldo Romañach", en el *Boletín del Colegio de Profesores de Dibujo y Pintura y Dibujo y Modelado del Municipio de La Habana*, julio y agosto 1957, este artículo también apareció en *Alerta*.

Comentarios críticos en el catálogo de la *Exposición de la Escuela San Alejandro*, La Habana, noviembre 1962.

"Los dibujantes en el periodismo cubano en los 50 años de república", en *Album del cincuentenario de la Asociación de Repórteres de la Habana. 1902-1952*, La Habana, Editorial Lex, 1952, p. 333 - 335.

Loy escribió otros artículos diversos, dedicados a breves noticias de arte o críticas de exposiciones realizadas en Cuba, en las siguientes revistas:

Informaciones Culturales, de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana 1947-1948. En esta revista Ramón Loy tuvo asignada la sección "visitando exposiciones".

Juvenia. Por el arte y para el arte, mensual, La Habana, 1951-1953.

Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, mensual, La Habana, 1952-1958.

Ramón Loy tuvo asignada la sección "Exposiciones". Tras la Revolución se publicó a partir de marzo-abril de 1962 el llamado *Boletín Informativo de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*, que tiene una salida irregular. Publicaron aquí sobre arte Juan Marinello, Graziella Pogolotti, etc., pero no Ramón Loy. En esta etapa se reprodujeron los cuadros de Loy *Tomás Romay vacunando a sus hijos* y *Retrato de Carlos J. Finlay* en los números de diciembre de 1963 y julio de 1965, respectivamente. Este último en la portada.

Orientación Social, mensual, Santiago de Cuba, 1950-1960.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Dibujo I (Dibujo. Grabado)

**EL GRABADO EN LA OBRA DE
RAMÓN LOY: ESPAÑA / CUBA**

II

LÁMINAS

Tesis doctoral de

Fernando Llorente García

Dirigida por

Dra. Carmen Garrido Sánchez

Profesora titular de la Facultad de Bellas Artes

Madrid, 2004

Reproducimos en este volumen II una estimable cantidad de ilustraciones. Los criterios de selección de imágenes, aun siendo amplios, se han restringido a lo que hemos considerado más importante para dar a conocer la obra y biografía de Ramón Loy, así como su contexto.

En primer lugar reproducimos los grabados de Loy que hemos encontrado (tanto los localizados en el envoltorio de Adsuar como el hallado en el Museo Municipal Plaza de la Revolución de La Habana); también se reproducen todos los grabados de Adsuar. Después, una muestra de la obra gráfica de los estudiantes de Bellas Artes cubanos que aprendieron a grabar en España. (Láminas 1 a 18, que se corresponden con los capítulos I y II del volumen del texto).

En segundo lugar, aportamos imágenes referentes al capítulo III, limitándolas al entorno de la cátedra de grabado de la Escuela San Alejandro y de su creador, Mariano Miguel, así como los grabados que el renovador Gabriel García Maroto realizó en Cuba (láminas 19 a 30).

En tercer lugar, desde la lámina 31 hasta el final, las ilustraciones se refieren principalmente al capítulo IV, centrándose en la persona y obra de Ramón Loy. Se reproducen retratos, artículos de prensa, fotografías, cartas, diplomas, documentos y obras plásticas. Algunas de estas imágenes son ilustrativas igualmente de los capítulos anteriores.

La calidad de las imágenes reproducidas es muy variable, debido a diversos factores, dependiendo sobre todo del estado de conservación de la fuente consultada.

Las reproducciones proceden de originales, periódicos, revistas, catálogos o fotografías. La mayor parte de las fotografías pertenecen al patrimonio histórico nacional cubano y eran propiedad de Ramón Loy. Actualmente están depositadas en el Museo Municipal Plaza de la Revolución.

Las dimensiones de los dibujos, pinturas y grabados reproducidos se expresan en centímetros, en los casos que hemos podido disponer de ellas.

Agradecemos a todos los particulares e instituciones los permisos y facilidades que nos han prestado para la obtención de fotografías, sin olvidar aquellos casos en los que por dificultades múltiples, ha sido imposible disponer de ciertas imágenes.

Abreviaturas empleadas, referentes a la localización de los originales:

PD: original en paradero desconocido.

MPR: original en el Museo Municipal Plaza de la Revolución.

MBA: original en el Museo Nacional de Bellas Artes.

INDICE DE LAMINAS

Láminas

- 1..... Ramón Loy: aguafuerte *Iglesia de San Martín*. Grabado nº 14.
- 2..... Ramón Loy: aguafuerte *Calle de pueblo*. Grabado nº 15.
- 3..... Ramón Loy: aguafuerte *Pinos y ruinas*. Grabado nº 16.
- 4..... Ramón Loy: aguafuerte, dibujo y texto escrito al dorso.
- 5..... Teodoro Adsuar: *Panorámica de San Francisco el Grande*, aguafuerte y dibujo.
Grabado nº 10.
- 6..... Teodoro Adsuar: *Vista urbana*, aguafuerte y dibujo. Grabado nº 11.
- 7..... Teodoro Adsuar: *Pasadizo de Toledo*, aguafuerte y dibujos. Grabado nº 7.
- 8..... Teodoro Adsuar: tres aguafuertes y un dibujo. Grabados nº 1, 3 y 4.
- 9..... Teodoro Adsuar: cuatro aguafuertes. Grabados nº 5, 6, 8 y 9.
- 10..... Teodoro Adsuar: dos aguafuertes. Grabados nº 2 y 12.
- 11..... Teodoro Adsuar: foto en la Agrupación Castro Gil y plancha sin grabar. Nº 13.
- 12..... Castro Gil: grabados de dedicados a Teodoro Adsuar.
- 13..... Andrés Nogueira: aguafuerte y dibujos.
- 14..... Enrique Caravia: cuatro grabados.
- 15..... Enrique Caravia: cuatro grabados.
- 16..... Enrique Caravia: cuatro grabados.
- 17..... Enrique Caravia: dos grabados, un dibujo y retrato de Caravia por Wifredo Lam.
- 18..... Wifredo Lam: cuatro dibujos de Cuenca para *La ilustración castellana*, 1927.
- 19..... Fotografías de los tórculos de Mariano Miguel y Agustín Lhardy.
- 20..... Mariano Miguel: cuatro grabados.
- 21..... Grabados de alumnos de Mariano Miguel en la Escuela San Alejandro.
- 22..... Rolando Portuondo: proceso de trabajo en el aula de grabado de la Escuela San Alejandro.
- 23..... “La Escuela de Bellas Artes”, texto de Gabriel García Maroto publicado en la *Revista de Avance*, La Habana, 30 mayo, 1927.
- 24..... “Cómo funciona una Escuela de Bellas Artes”, artículo de Ramón Loy publicado en *El Mundo*, La Habana, 10 octubre 1948.
- 25..... Gabriel García Maroto: foto en la Sociedad Hispanocubana de Cultura y cartel xilográfico de las *Escuelas de Acción Artística en Cuba*. 1931.
- 26..... Gabriel García Maroto: xilografías de su carpeta *20 grabados en madera*. Cuba. 1931.
- 27..... Gabriel García Maroto: xilografías de su carpeta *20 grabados en madera*. Cuba. 1931.
- 28..... Gabriel García Maroto: xilografías de su carpeta *20 grabados en madera*. Cuba. 1931.

- 29..... Gabriel García Maroto: xilografías de su carpeta *20 grabados en madera. Cuba*. 1931.
- 30..... Gabriel García Maroto: xilografías para escuelas en Madrid y México. Xilografías de alumnos suyos en México.
- 31..... Retratos de Ramón Loy por Enrique Caravia, Augusto Menocal, Parzi, M^a Luisa Valentino, Torach y Ginés Parra.
- 32..... Retratos de Ramón Loy por Jean Toth, Eugenio González Olivera, Ricardo Colet, Nicolás Paga y Fidele Cornacelia.
- 33..... Retrato de Ramón Loy por Armando Posse y artículo de Ramón Loy sobre Armando Posse publicado en *Alerta*, La Habana, 30 octubre, 1952.
- 34..... Fotografías de familiares de Ramón Loy.
- 35..... Casa-estudio de Ramón Loy en La Habana, c/San Francisco, 216.
- 36..... Exterior del Museo Municipal Plaza de la Revolución y *rostros de Ramón Loy*, acuarela de Fernando Llorente.
- 37..... Exposición *Ramón Loy (1894-1986)*, La Habana, julio 2001.
- 38..... Exposición *Ramón Loy (1894-1986)*, La Habana, julio 2001.
- 39..... Texto del folleto de la exposición *Ramón Loy (1894-1986)*.
- 40..... Carta de Fernando Llorente al ministro consejero para asuntos culturales de la embajada de Cuba. Madrid, 3 mayo, 2001.
- 41..... Carta de G. Andrés Ajoy, sobrino de Ramón Loy, al viceministro primero de cultura, La Habana, 18 julio 2001.
- 42..... Carta de Lourdes Hernández, directora del Museo Municipal Plaza de la Revolución a Fernando Llorente, La Habana, 31 agosto, 2001.
- 43..... Pasaporte de Ramón Loy, expedido en París en 1919.
- 44..... Certificados de Ramón Loy de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.
- 45..... Diploma de Ramón Loy del Círculo de Bellas Artes de La Habana.
- 46..... Diplomas de Ramón Loy de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y de la Escuela profesional de Pintura y Escultura de La Habana.
- 47..... Páginas de la agenda de direcciones de Ramón Loy.
- 48..... Fotografías de Ramón Loy: En la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, 1912, a bordo del vapor *Oropesa*, 1923, y dos retratos, 1917 y 1927.
- 49..... Fotografías del barbero del rey Alfonso XIII y Ramón Loy en el estudio de Madrid de la calle Horno de la Mata. 1916.
- 50..... Fotografías de Ramón Loy en el estudio de Madrid de la calle Lagasca. 1916 y 1917.
- 51..... Fotografía del estudio de Ramón Loy en París, n^o 6, rue Asseline y contrato de alquiler de 1926.
- 52..... Fotografía de Ramón Loy en su casa-estudio de La Habana, c/San Francisco, 216 ante su retrato de Carlos J. Finlay. 1958. Foto de Loy en el estudio de París, s.f.
- 53..... Fotografías de las exposiciones de Ramón Loy en La Habana en *Las Galerías*, 1923 y la

Asociación de Pintores y Escultores, 1924.

- 54..... Anverso y reverso de la postal de Francisco Esteve Botey enviada a Ramón Loy a París. Fechada en Madrid, 30 diciembre 1919.
- 55..... Anverso y reverso de la foto del aula de grabado de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid enviada por Francisco Esteve Botey a Ramón Loy. Junio de 1948.
- 56..... Fotografía de Francisco Esteve Botey, con texto en el reverso, enviada por Esteve Botey a Ramón Loy. Junio de 1948.
- 57..... Tres fotografías de Ramón Loy: en La Habana con Ginés Parra y Octavio de la Suarée. En París con Jean Toth, André Collot y Sandreau Minervine. En Antícoli Corrado con otras seis personas.
- 58..... Aula de naturaleza estática, a cargo de Ramón Loy y exposición de alumnos de esa asignatura en la Escuela San Alejandro.
- 58..... Fotografías de homenajes en La Habana al compositor Eliseo Grenet (1935) y al escultor Ramón Mateu(1950).
- 60..... Fotografías del jurado de la II Bienal Hispanoamericana de Arte, La Habana, 1954 y del Movimiento por la Paz y la Soberanía de los Pueblos, La Habana, 1966.
- 61..... Carta al presidente de la república de Cuba firmada por Ramón Loy y otros profesores de la Escuela San Alejandro. La Habana, mayo de 1946.
- 62..... Carta de Antonio Barreras, juez y magistrado a Ramón Loy, La Habana, junio de 1946.
- 63..... Carta de Julio Velis, director del semanario *La última hora* a Ramón Loy. La Habana, junio 1952.
- 64..... Carta de Fco. Martínez Morell, de la legación de Cuba en París de la UNESCO a Ramón Loy. París, enero, 1965.
- 65..... Carta de Juan Marinello a Ramón Loy. La Habana, julio 1975.
- 66..... Ramón Loy: artículos sobre arte. “*Un maestro del arte español: José Moreno Carbonero*”, en *Diario de la Marina*, La Habana, 3 abril 1943, *Noticiero Pictórico*, en *El Mundo*, La Habana, 30 enero 1949 y “Charla con Picasso”, en *Grafos*, La Habana, febrero 1936.
- 67..... Ramón Loy: artículo sobre arte. “*El aguafuerte en Cuba*”, en *El Mundo*, La Habana, 12 diciembre 1948.
- 68..... Ramón Loy: artículo sobre arte. “*La tauromaquia de Goya*”, en *Alerta*, La Habana, 9 octubre 1952.
- 69..... Ramón Loy: artículos sobre arte. Páginas del *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*, La Habana, octubre 1954 y diciembre 1955.
- 70..... Juan Sánchez: artículo “*Una aclaración de Ramón Loy*”, en *Pueblo*, La Habana, 17 septiembre, 1957.
- 71..... Carta manuscrita de Ramón Loy a Juan Sánchez, La Habana, 13 septiembre, 1957.
- 72..... Ramón Loy: artículos sobre arte. Reproducción de dos originales mecanografiados.

- 73..... Ramón Loy: cuatro autorretratos.
- 74..... Ramón Loy: cuatro autorretratos.
- 75..... Ramón Loy: retratos de sus padres.
- 76..... Ramón Loy: cuatro retratos de Mercedes Borrero.
- 77..... Ramón Loy: cuatro témperas de figuras de campesinas.
- 78..... Ramón Loy: tres témperas de figuras de campesinas y un óleo (*La Segadora*).
- 79..... Ramón Loy: dos óleos. *El bebedor y Campesinos italianos*.
- 80..... Ramón Loy: dos óleos. *Las aldeanas y Campesinos laborando trillas*.
- 81..... Ramón Loy: cuatro óleos. *Guitarristas, Dúo, El pinche y Niño con gallo*.
- 82..... Ramón Loy: dos óleos. *Campesinos bretones y En la iglesia*.
- 83..... Ramón Loy: cuatro óleos. *Aldeanas, Confidencias, Maternidad y La lectura*.
- 84..... Ramón Loy: dos óleos. *En la fuente y Aldeanas*.
- 85..... Ramón Loy: dos óleos. *La vendimia y Botonomaro y su mujer*.
- 86..... Ramón Loy: cuatro óleos. *Guajirito, Campesino con azadón al hombro, L muchacha del cántaro y El cacharrero*.
- 87..... Ramón Loy: cuatro obras sobre campesinos italianos.
- 88..... Ramón Loy: cuatro obras sobre campesinos italianos.
- 89..... Ramón Loy: cuatro óleos., *Músicos, El viandero, Negrito tumbado y Negrito con coco*
- 90..... Ramón Loy: óleo *Tomás Romay vacunando a sus hijos* y estudio para este cuadro con lápiz grafito realizado en el reverso de un autorretrato. Abajo, óleo *Los científicos Alvaro Reinoso y José Luis Casaseca*.
- 91..... Ramón Loy: retratos de *Octavio de la Suarée y Mme. De la Suarée*.
- 92..... Ramón Loy: retratos del *Comandante Piti Fajardo, Cosme de la Torriente y Peraza, Otto Maleta* y otro Ramón Vasconcelos, inacabado.
- 93..... Ramón Loy: cuatro retratos sin identificar.
- 94..... Ramón Loy: retratos de *César Pinto, Miguel Angel de la Campa, Pedro Marco y el Dr. Carroll*.
- 95..... Ramón Loy: retratos del *Dr. Blanco Ysusi, Carlos J. Finlay, César García Toledo y Alberto González*.
- 96..... Ramón Loy: dos retratos de *Griñán Peralta* y otro sin identificar.
- 97..... Ramón Loy: cuatro óleos. *Rincón del Albaicín, Paisaje urbano, Granada y Aldea con vacas*.
- 98..... Ramón Loy: dos óleos. *Segovia y Viejas casas. Roma*.
- 99..... Ramón Loy: tres óleos y una acuarela. *Paisaje del Sena I, Paisaje del Sena II, Puente con iglesia (acuarela) y Paisaje*.
- 100..... Ramón Loy: *Paisaje (pastel) y Paisaje con el río Sena (óleo)*.
- 101..... Ramón Loy: dos óleos. *Chartres y Viejas casas a orillas del Eure*.
- 102..... Ramón Loy: dos óleos. *Casas y escaleras y Paisaje*.
- 103..... Ramón Loy: *dos óleos. Paisaje y Paisaje marino con barcos*.

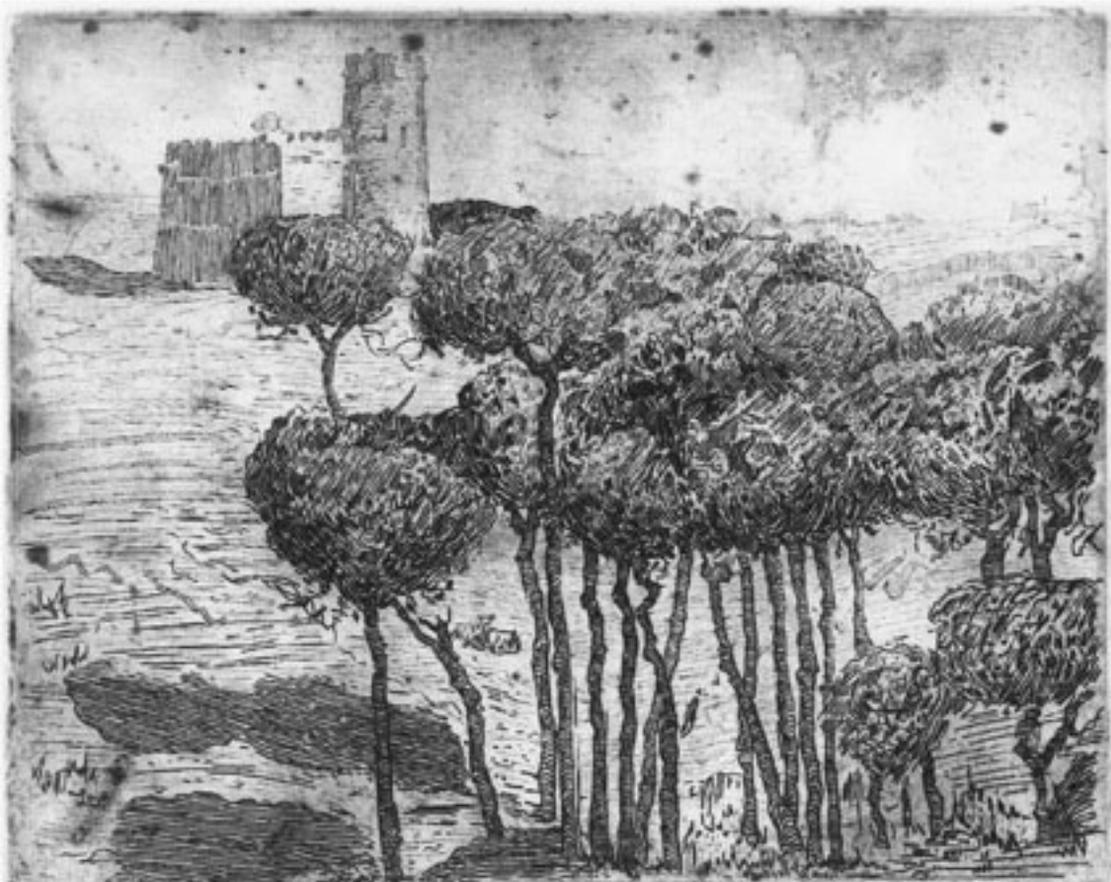
- 104..... Ramón Loy: dos apuntes al óleo. Escenas de mercado.
- 105..... Ramón Loy: dos apuntes al óleo. Escenas de mercado.
- 106..... Ramón Loy: óleo *Bueyes* y estudio para este cuadro. Óleo *Exterior de casa*.
- 107..... Ramón Loy: cuatro óleos. *Tres paisajes de Roma* y *Atardecer*.
- 108..... Ramón Loy: *Desde mi estudio. Antícoli Corrado* (acuarela) y *Pueblo. Antícoli Corrado* (óleo).
- 109..... Ramón Loy: tres óleos. *Día gris. París, Fontenoy-aux-Roses* y *La iglesia del pueblo*.
- 110..... Ramón Loy: dos dibujos. *Academia de la Grande Chaumière* y *Mercado de París*.
- 111 Ramón Loy: tres dibujos. *De vuelta de la Fuente, Un rincón del pueblo* y *El pueblo*
- 112..... Ramón Loy: escenas de la guerra de la Independencia *La toma de Guáimaro* (óleo) y *Fidelia y Ricardo* (dibujo).
- 113..... Ramón Loy: tres desnudos publicados en la *Revista de Avance*, La Habana, junio, julio y octubre, 1927 y un desnudo publicado en *Social*, La Habana, julio 1927.
- 114..... Ramón Loy: dos apuntes. Carbón sobre papel.
- 115..... Ramón Loy: tres apuntes. Carbón sobre papel.
- 116..... Ramón Loy: cuatro apuntes. Carbón sobre papel.
- 117..... Ramón Loy: cuatro apuntes. Carbón sobre papel.
- 118..... Ramón Loy: cuatro apuntes. Carbón sobre papel.
- 119..... Ramón Loy: tres apuntes. Carbón sobre papel.
- 120..... Ramón Loy: dos apuntes. Carbón sobre papel.
- 121..... Ramón Loy: dos apuntes. Carbón sobre papel.
- 122..... Ramón Loy: cuatro apuntes. Uno con carbón y tres con tinta sobre papel.
- 123..... Ramón Loy: cuatro estudios. Tinta y acuarela sobre papel.
- 124..... Ramón Loy: dos apuntes en hoja de libreta.
- 125..... Ramón Loy: cuatro apuntes. Sepia sobre papel.
- 126..... Ramón Loy: cuatro apuntes. Sepia sobre papel.
- 127..... Ramón Loy: tres apuntes. Sanguina sobre papel.
- 128..... Ramón Loy: cuatro estudios. Sanguina y sepia sobre papel.



Grabado al agua fuerte de Ramón Loy. *Iglesia de San Martín. Madrid.*
c 1915. Plancha de cobre: 23,1 x 13,2 cm. Firmada abajo a la derecha: Loy.
Inscripción grabada abajo a la izquierda: "R. Loy, d y g."
Plancha en la colección de Fedor Adsuar.



Grabado al aguafuerte de Ramón Loy. *Calle de pueblo.*
c. 1915. Plancha de cobre: 24 x 17,8 cm.
Firmada abajo a la derecha y a la izquierda: Loy.
Plancha en la colección de Fedor Adsuar.

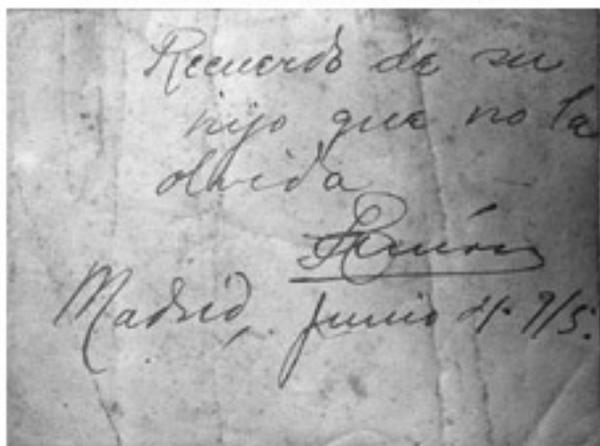


Grabado al aguafuerte de Ramón Loy. *Pinos y ruinas*. c 1915.
Plancha de zinc: 17,8 x 22 cm. Firmada abajo a la derecha: Loy.
Plancha en la colección de Fedor Adsuar.

LÁMINA 4

Fotografía y dorso de un bocado para grabado. Fechada en Madrid, 21 de junio de 1915.

La foto se conserva en el MPR. Bocado OPT



Grabado al aguafuerte de Ramón Loy, c 1915. Huella: 14 x 11 cm. Papel: 22 x 15,5 cm. Plancha firmada abajo, a la derecha: R. Loy. MPR



Teodoro Adsuar: *Panorámica de San Francisco el Grande, Madrid*. Aguafuerte. Plancha: 20,8 x 25,2 cm.
c 1930-1936 Colección Fedor Adsuar.



Teodoro Adsuar: dibujo a lápiz de grafito y tinta china. 20,3 x 26,6 cm.
c 1930-1936 Colección Fedor Adsuar.



Teodoro Adsuar: *Vista urbana*. Aguafuerte. Plancha: 18,2 x 25,1 cm. Colección Fedor Adsuar.
c 1930-1936



Teodoro Adsuar: dibujo a lápiz de grafito y tinta china. 18,5 x 25,2 cm. Colección Fedor Adsuar.
c 1930-1936



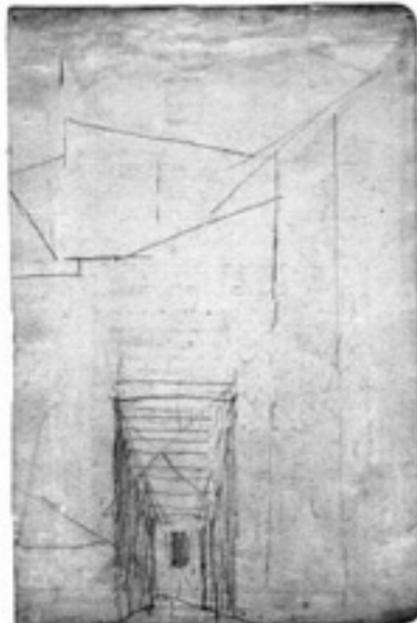
Teodoro Adsuar: *Pasadizo de Toledo*. Aguafuerte.
Plancha: 29,7 x 19,4 cm. Colección Fedor Adsuar.



Teodoro Adsuar: dibujo a lápiz de grafito. 23,3 x 17 cm.
Colección Fedor Adsuar.



Teodoro Adsuar: dibujo a lápiz de grafito y tinta china. 26,5 x 17,5 cm.



Teodoro Adsuar: dibujo a lápiz de grafito,
realizado en el reverso del anterior. 26,5 x 17,5 cm.



Teodoro Adsuar: *Las Vistillas, Madrid*. Aguafuerte.
Plancha: 28 x 19,5 cm. Colección Fedor Adsuar.



Teodoro Adsuar: dibujo a lápiz de grafito. 21 x 14,7 cm.
Colección Fedor Adsuar.



Teodoro Adsuar: *San Francisco el Grande, Madrid*.
Aguafuerte. Plancha: 28,1 x 22,2 cm.
Colección José Giménez de Parga.



Teodoro Adsuar: *El sátiro*. Aguafuerte.
Plancha: 25 x 21 cm. Colección Fedor Adsuar.



Teodoro Adsuar: *Puente de Alcázar, Toledo*. Aguafuerte.
Plancha: 30,7 x 23,4 cm. Colección Fedor Adsuar.

1935



Teodoro Adsuar: *Santo Tomás, Toledo*. Aguafuerte.
Plancha: 23,2 x 12,4 cm. Colección Fedor Adsuar.

c 1930-1936



Teodoro Adsuar: *Iglesia de Toledo*. Aguafuerte.
Plancha: 23,2 x 12,3 cm. Colección Fedor Adsuar.

c 1930-1936



Teodoro Adsuar: *Vista urbana de Toledo*. Aguafuerte.
Plancha: 20,9 x 12,1 cm. Colección Fedor Adsuar.

c 1930-1936



Teodoro Adsuar: *Puente madrileño*. 1935. Aguafuerte. Plancha: 25,2 x 23,2 cm. Colección Fedor Adsuar.



Teodoro Adsuar: *Cementerio*, c. 1930-1936. Aguafuerte. Plancha: 20,8 x 12,7 cm. Colección Fedor Adsuar.

AGRUPACION ARTISTICA CASTRO-GIL



Grupo de señores en el acto inaugural de las clases libres de Grabado y Estampación establecidas por esta entidad. Entre los señores Aguirre el insignia pintor don Marceliano Santamaría. (Foto Carrera.)

Inauguración de las clases libres de grabado en la Agrupación Castro-Gil. Teodoro Adsuar es el primero de la izquierda. En el centro, junto al tórculo, Marceliano Santamaría, y a su lado, con traje negro, Manuel Castro Gil. Foto publicada en *El Liberal*, Madrid, 15 de noviembre de 1933



Teodoro Adsuar: *El Viaducto. Madrid*. Plancha de zinc barnizada y dibujada con la punta. Sin grabar. 31,4 x 21 cm. c 1936 Colección Fedor Adsuar.



Castro Gil: *Menú de la Agrupación Castro Gil*. Aguafuerte. Huella: 13 x 8 cm. Sif. Colección Fedor Adsuar.



Castro Gil: *Pinos*. Aguafuerte. Huella: 14,5 x 17 cm. Dedicado en 1948. Colección Fedor Adsuar.

Grabados de Manuel Castro Gil dedicados a Teodoro Adsuar. Colección Adsuar.



Castro Gil: *Castaños secos*. Lugo. Aguatinta bruñida. Huella: 10,5 x 15 cm. Dedicado en 1932. Colección Fedor Adsuar.



Castro Gil: *Máscaras*. Aguafuerte. Huella: 15 x 11 cm. Dedicado al dorso en 1939. Colección Fedor Adsuar.



Andrés Nogueira: tres bocetos para aguafuerte
reproducidos en la revista *Social*,
La Habana, noviembre de 1921



Andrés Nogueira: dibujo publicado en la
revista *Carteles*, La Habana, junio de 1921

Andrés Nogueira: *Fauno*. Aguafuerte. Madrid, 1934



Enrique Caravia: *Arco de la Sangre. Toledo.* 1929.
Aguafuerte y aguainta. Huella: 29 x 23 cm.
Colección Julio Caravia.



Enrique Caravia: *Plaza de la Cruz Verde. Madrid.*
1934. Aguafuerte.



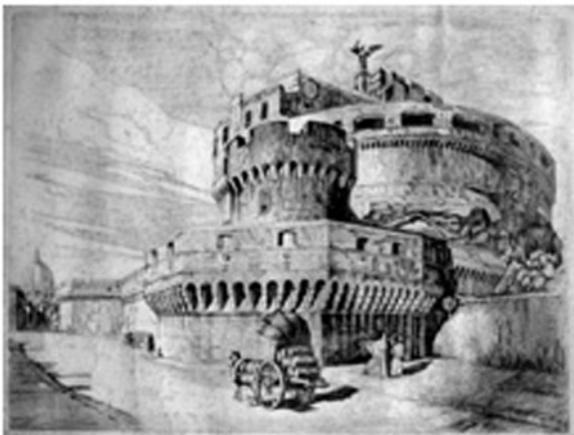
Enrique Caravia: *Acueducto de Segovia.* 1934.
Aguafuerte. Huella: 25,5 x 30 cm.
Colección Julio Caravia.



Enrique Caravia: *Rincón de Segovia.* 1934.
Aguafuerte. Huella: 43 x 34,5 cm.
Colección Julio Caravia.



Enrique Caravia: *Barcas en el Sena*.
c.1931. Aguatinta.



Enrique Caravia: *Castillo de Sant Angelo*. 1930.
Aguafuerte. Huella: 31 x 41,5 cm.
Colección Julio Caravia.



Enrique Caravia: *Mercado romano*. 1931.
Aguafuerte y aguatinta. Colección MBA



Enrique Caravia: *Rincón de Asissi*. 1930.
Aguafuerte.



Enrique Caravia: *Patio del Ayuntamiento. La Habana.*
s/f. Aguafuerte. Colección Juan Sánchez.

Enrique Caravia: *Patio del Ayuntamiento. La Habana.*
s/f. Aguafuerte. Huella: 24,5 x 19,5 cm.
Colección Biblioteca Nacional de Cuba.



Enrique Caravia: *Carnaval.* 1937. Aguafuerte y aguatinta. Colección Juan Sánchez.



Enrique Caravia: *Convento de San Francisco. La Habana.* S/f.
Aguafuerte. Huella: 25 x 35 cm. Colección Zaldívar.



Enrique Caravia: *Taxco, México*.
1942. Litografía



Enrique Caravia: *Mercado de Oaxaca*.
c.1942. Xilografía



Enrique Caravia: *Santa Lucía, Cuenca*. c 1929.
Carbón y tiza blanca/papel. 39 x 31 cm.
Colección Julio Caravia.



Wifredo Lam: *retrato de Enrique Caravia*.
Realizado en Madrid en 1929. Carbón/papel



Wifredo Lam: dibujos de Cuenca para la revista *La ilustración Castellana*. 1927





Mariano Miguel importó este tórulo en 1927. En 1928 creó la cátedra de grabado en la Escuela San Alejandro. El tórulo estuvo emplazado en primer lugar en el taller de Mariano Miguel, después en la Escuela San Alejandro y desde 1962 se encuentra en el taller de gráfica experimental. A la izquierda lo vemos en su emplazamiento actual (foto de 2001). A la derecha, Juan Sánchez con el tórulo en la Escuela San Alejandro (foto ca. 1960).



Agustín Lhardy en su taller de Madrid. Foto publicada tras su fallecimiento en *El año artístico*, abril, 1918

El primer tórulo del que se tiene noticia que funcionó en Cuba fue el importado por Mariano Miguel en 1927. Ramón Loy en "*El aguafuerte en Cuba*", artículo publicado en *El Mundo*, La Habana, 12 diciembre, 1948, dice que lo importó de Alemania, pero esta cuestión no está muy clara, si bien es cierto que es de fabricación alemana. Entre los investigadores actuales del tema, como Armando Posse, se apunta la posibilidad de que fuera el tórulo de Agustín Lhardy, a quien Mariano Miguel conoció en Madrid. En todo caso se trata del mismo modelo y aparentemente de similar tamaño de platina (127,5 x 66 cm).



Mariano Miguel: linóleo. 21,5 x 12 cm.
Colección Biblioteca Nacional de Cuba.
S/f.



Mariano Miguel: linóleo. 15,4 x 10,5 cm.
S/f. Colección Nelson Castro.



Mariano Miguel: aguafuerte. S/f.
Reproducido en *Revista de Bellas Artes*,
febrero, 1923, Madrid, p. 1.



Mariano Miguel: Título de la Escuela Nacional
de Bellas Artes San Alejandro. Aguafuerte en cobre.
e 1928 Título perteneciente a Juan Sánchez



Exposición de grabados de alumnos de Mariano Miguel en la Escuela de Bellas Artes San Alejandro. c. 1946.



Rolando Portuondo: trabajo de grabado en el taller de San Alejandro dirigido por Mariano Miguel, 1946. Reproducimos la estampación del aguafuerte, de huella en el papel: 25 x 17,5 cm, y el boceto a lápiz de grafito sobre papel.. Colección Rolando Portuondo.



aguafuerte



dibujo



calco

LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

¿De la Habana? No: de Madrid, tal como nos la presenta Gabriel García Maroto en su reciente libro, "1930", comentado en el número anterior de esta publicación. Pero si prescindieramos de esta situación local, encontraríamos no pocos puntos de contacto con nuestra "Escuelita", triste y ruinoso, de San Alejandro. Insistimos una vez más, que no será la última, reproduciendo, para enseñanza y edificación del profesorado de la Escuela local, parte de este capítulo interesantísimo de la obra de García Maroto.

HABIA en la Escuela muy cerca de cuarenta profesores, con sueldos crecidos, con una vida pedagógica dilatada y sin eficacia vital, con toda la vejez de su espíritu en la pobreza de su obra, lejos del impulso esencial del arte nuevo, odiando, por lejano de ellos, éste: con una disciplina prohibitiva y obtusa, trabando los pasos de los alumnos entontecidos por el medio tedioso.

Disuelta la Escuela por completo hace unos dos años, en su reorganización se ha intentado cuidadosamente reducir los núcleos de enseñanza, enriqueciendo éstos e intensificándolos. Por ejemplo: el cuadro de profesores se compone hoy de diez y seis maestros, entre titulares y ayudantes. Se suprimieron clases creadas sin otro fin que situar dentro del antiguo y bien resguardado escalafón a algunos amigos entrañables de ciertos ministros cordiales. Hoy son ocho clases, indispensables y suficientes. Clases comunes a las disciplinas plásticas de diferente proyección, como son la Pintura, la Escultura y el Grabado, son las de Dibujo, Historia, Anatomía y Perspectiva. Pasadas estas últimas, precisas, clases intensas y compatibles entre sí, el alumno se encuentra en el medio esencialmente formativo de su personalidad artística. De ahí que en las clases de Pintura, Grabado y Escultura, hayamos puesto el más fino cuidado, hayamos procurado intensificar y extremar nuestra voluntad de alusión y de perfección. Digo alusión y perfección porque a mi juicio son dos aspectos esenciales de la educación general:

alusión a todas las posibilidades de manifestación que tenga el individuo, perfección de sus cualidades manifiestas.

Lo más importante de nuestra labor entiendo que se halla en la incorporación a nuestras enseñanzas de artistas extranjeros de significada personalidad, que dan enseñanzas trimestrales. Muy modesta la exigencia económica. No se solicita nunca el concurso de esos vacíos santones de las artes, cuya producción se cuenta en dólares, sino el de aquellos espíritus renovadores en lucha con el medio social de sus respectivos países, y cuya obra tiene un enlace bien directo con los humillados y ofendidos, para emplear una figura fiel.

Los profesores, lejos de encontrar deprimente la cooperación extranjera, son los mejores auxiliares de ella, encuentran en esto el mejor estímulo.

Y así caminamos. Del pasado, el recuerdo triste de generaciones deformadas ante la indiferencia o la intervención negativa, y con una sana alegría por nuestro presente, hecho de trabajo esforzado y prometedor.

La exposición de fin de curso habrá de sorprender. Nada de genios en racimo, nada de revelaciones maravillosas: un núcleo abundante de muchachos bien orientados que han hecho pie en sí mismos, no ignorando la dureza de los caminos que han de recorrer y que se encaminan penetrados del goce sin igual de la verdadera creación.

G A B R I E L G A R C I A M A R O T O

Obsérvese el interesante texto de presentación bajo el titular, sin firma, pero escrito probablemente por Juan Marinello, quien presentó el libro de García Maroto en el número anterior. Marinello también dedicó otros textos a García Maroto y abogó por la creación de escuelas libres de arte, así como la adopción de nuevos planes en la enseñanza artística.

La posterior proyección de García Maroto en el arte cubano contemporáneo ha sido decisiva, tanto en el ámbito educativo como en el grabado producido por la Asociación de Grabadores de Cuba surgida a finales de la década de 1940.

Cómo Funciona una Escuela de Bellas Artes

Por RAMÓN LOY

La mayoría del primer grupo de escultores se formó en su primera etapa, los artistas plásticos, que comenzaron con destreza la disciplina nueva a que están acostumbrados para poder dominar satisfactoriamente los medios de expresión en la pintura, la escultura y el grabado.

Za educación y preparación práctica de una profesión que enseñaba, respecto para las artes plásticas los planes de años que incluían un repertorio de conocimientos de teorías reglas y los métodos para aplicarlos en la práctica.

En la pintura y escultura se ven los efectos que se le otorga y se condensa esta actividad de la vida, desde un primer taller un estudio de arte para poder entender con más íntimo y satisfactorio, especialmente en el momento que los artistas, que por su propia actividad se preparan para expresar sus ideas con precisión.

Esta importante fase de la enseñanza del arte es la que realizan los estudios de arte, tanto en el momento que se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En los estudios de bellas artes, tanto el momento que se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

Antes de la preparación de estudiar un arte, cuando se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En el momento que se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En el momento que se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En el momento que se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En el momento que se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En el momento que se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En el momento que se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En el momento que se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En el momento que se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En el momento que se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En el momento que se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.



En esta clase se enseña a los alumnos de bellas artes, como se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En estas clases se enseña a los alumnos de bellas artes, como se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En estas clases se enseña a los alumnos de bellas artes, como se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En estas clases se enseña a los alumnos de bellas artes, como se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En estas clases se enseña a los alumnos de bellas artes, como se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.

En estas clases se enseña a los alumnos de bellas artes, como se prepara el artista, como en el momento que se prepara el artista para poder aplicar sus conocimientos en la práctica de la vida.



Artículo de Ramón Loy "Cómo funciona una escuela de Bellas Artes", publicado en el periódico *El Mundo*, suplemento dominical del 10 de octubre de 1948. Loy aboga por las enseñanzas artísticas tradicionales, cuyo fin es obtener una preparación sólida y el oficio suficiente para que el futuro artista se exprese libremente sin carencias de lenguaje plástico. Se queja del poco tiempo que actualmente se dedica a estos estudios, que ha ido decreciendo desde el Renacimiento hasta nuestros días y demanda a los gobernantes más ayudas para instalaciones y becas. Defiende a la Escuela de San Alejandro, aludiendo a la buena formación de sus profesores y a los artistas destacados que han pasado por sus aulas. Expone brevemente su plan de estudios de y dice textualmente:

"Los planes de estudios de San Alejandro no se ha improvisado, y responden, en gran parte, a los que se siguen en las escuelas de Bellas Artes de Madrid, París y Roma."



Sociedad Hispanocubana de Cultura. La Habana, 1930.

De izquierda a derecha: Pedro San Juan, Federico García Lorca, Gabriel García Maroto, Mariano Miguel, Juan Antigua, Salvador Salazar, Rafael Suárez Solís, Juan Marinello y Carlos Enríquez.



Gabriel García Maroto: cartel xilográfico de las Escuelas de Acción Artística en Cuba. 1931.



A Manuel Gómez Morán, en México.

COMO resumen plástico de mi vida cubana—amargor del azúcar, tristeza de la palma, disminución del señorío humano en la factoría norteamericana, ritmo del "son" en la noche ardorosa, soledad cierta del bohío, sudor y ardor en la siesta caliente—realicé, con el mas atento cuidado, veinte grabados en madera. Se los dedico a usted con la mas profunda amistad y la devoción mas auténtica.

GABRIEL GARCÍA MAROTO
Octubre de 1931



I N D I C E

- | | |
|---------------------|-----------------|
| 1. CIUDAD COLONIAL | 11. CRIOLLA |
| 2. FRUTOS | 12. LOS TANQUES |
| 3. NEGROS | 13. CEMENTERIO |
| 4. LITORAL | 14. SIESTA |
| 5. PARQUE | 15. HABANA |
| 6. DESNUDOS | 16. REFRESCOS |
| 7. CORTADOR DE CASA | 17. NOCHE |
| 8. INGENIO | 18. BOHIOS |
| 9. ALMACENES | 19. SON |
| 10. PUERTO MUERTO | 20. EL BANO |



Gabriel García Maroto: carpeta de 20 xilografías realizada en Cuba en 1931. Colección Juan Sánchez



1



2



3



4



5



6

Gabriel García Maroto: carpeta de 20 xilografías realizada en Cuba en 1931. Colección Juan Sánchez



7



8



9



Gabriel García Maroto: carpeta de 20 xilografías realizada en Cuba en 1931. Colección Juan Sánchez





16

17

18

Gabriel García Maroto: carpeta de 20 xilografías realizada en Cuba en 1931. Colección Juan Sánchez



19

20



Secretaría de Educación Pública
ACCION ARTISTICA EN MICHOACAN

G^o Maroto: cartel xilográfico
 de la escuela de Morelia



G^o Maroto: sello de Imagen, la casa-escuela
 del sordomudo, Madrid, 1934



Grabado de Guadalupe Granados,
 maestra de Morelia



Grabado de Jesús Ruiz, de 13 años



Grabado de José Torres, de 11 años



Grabado de un alumno de la
 escuela de la colonia Ibarra



Loy, por Enrique Caravia. Tinta/papel, ca. 1926. PD.
Reproducido en CARBONELL Y RIVERO, José Manuel,
Las Bellas Artes en Cuba, La Habana, 1928, p. 238



Loy, por Augusto Menocal. Tinta/papel, 1952. PD.
Reproducido en VALDERRAMA, Esteban, coord.,
*La pintura y la escultura en Cuba, a través de la Escuela
Nacional de B. A. San Alejandro, el Palacio Presidencial
y el Museo Nacional, La Habana, 1952, p. 141*



Loy, por Pinar, dibujo de José Sol. Tinta/papel. PD



Loy, por Mª Luisa Valcárcel, Tinta/papel, 1957. PD
Publicado en *Alegra*, en la sección de Loy
en varios números de 1951



Loy, por Tomás. Silueta recortada en papel charol
negro, ca. 1918. Dedicado a Loy por Tomás. Hay
varios ejemplares en el MPR, con la silueta en papel
charol pegada en cartón de tarjeta postal.



Loy, por el pintor español Guis Pinar. PD



Loy, por Jean Toth. Óleo/tela, 45 x 38 cm., ca. 1921. MPR



Loy, por Jean Toth. Carbón/papel, 45 x 32 cm. MPR



Loy, por Eugenio González Olivera.
Carbón y pastel/madera, 42 x 32 cm, 1913. MPR



Loy, por Ricardo Colet. Escayola. 1915. MPR



Loy, por Nicolás Puga. Carbón/papel, ca. 1921. MPR



Loy, por Fidele Comaelia. Grafito/papel.
52 x 33 cm. 1932. MPR



Loy, por Armando Posse. Xilografía a contrafibra en madera de dagame. 12,7 x 11,3 cm. C. 1952. Colección Fernando Llorente, regalo del autor. Única prueba de artista que guardaba Posse de esta xilografía inédita. Armando Posse conserva el taco de madera grabado.

Armando Posse, grabador

Por RAMON LOY

Hace varios años que conocemos a Armando Posse, cuando él aún al margen del movimiento artístico de Cuba, lo velamos animado de un noble entusiasmo por aprender de las técnicas del grabado de arte, que lo atraía imperiosamente y hacia el cual ya lo arrastraba su propia profesión de grabador obrero.



Junto a su padre, también excelente grabador, comenzó a manejar el buril, ejecutando numerosos encargos, de esos que se ha dado en llamar "comerciales". Medallas, monedas, condecoraciones, hebillas, orlas decorativas, distintivos y letras, fueron buenos ejercicios para que su buril se ejercitase hasta la perfección.

Todos estos trabajos salían de sus manos con un buen gusto, finura y delicadeza lineal, verdaderamente magistral. Hacía con el buril en estas labores de orfebrería lo que le parecía. Era un consumado artífice para quien no existían dificultades de ningún género.

Cuando un día, hace años, se apareció en San Alejandro cargado con varias planchas grabadas a la punta seca, con motivos de cabezas de personajes conocidos, no nos asombró el dominio que probaba tener de este procedimiento, ni tampoco su habilidad en el

trabajo cuidadoso de los cobres, porque conocíamos sus antecedentes de experto purista.

El manejo del buril requiere una gran seguridad y mucha firmeza en las manos, para que las tallas posean toda la limpieza y belleza que el trabajo exige. Un error, un accidente o un ligero descuido, pueden hacer inservible una plancha en la cual se ha trabajado durante varias semanas. Además, la falta de dominio del buril da también por resultado una labor "sucia", incierta. El oficio es determinante del buen éxito de la obra y no se le puede escamotear.

Cuando se mira hacia atrás y se revisan las colecciones de estampas de grandes artistas del pasado, es asombroso constatar el enorme dominio del buril que poseyeron los grabadores de los siglos XVI, XVII y XVIII. En Alemania, Inglaterra y Francia. Retratos, composiciones diversas en interior o al aire libre; paisajes, ilustraciones y viñetas salían de sus manos con maestría sin igual. ¿Quién no conoce los maravillosos grabados de Durero o los severos y elegantes retratos burilados por Robert Nanteuil, Edelinck o los Saint-Aubin?

Esa fue, sin duda, la edad de oro del grabado. Entonces no existían los procedimientos fotomecánicos y los artistas tenían trabajo abundante. El período de decadencia del grabado comienza cuando se perfeccionan los medios mecánicos. Más rápida que el hombre, la máquina lo desplaza y ocupa

su lugar. El grabado a buril perdió entonces su razón de existir.

Actualmente, los cultivadores del grabado en cualquiera de sus formas, lo hacen única y exclusivamente como arte puro, para ilustrar ediciones de lujo o como medio personal, de expresión estética.

Armando Posse, que como ya hemos visto, estaba superiormente dotado y preparado para convertirse en un gran grabador, después de asistir durante breve tiempo a las clases del profesor Mariano Miguel, en San Alejandro, se une al grupo de discípulos, que orienta el pintor-grabador Carmelo González, y participa en la fundación de la "Asociación de Grabadores de Cuba". Desde ese momento su ruta queda definida y su arte adquiere contornos propios que se afirman con la tenacidad del trabajo. En efecto. Posse comprende desde el primer momento que para grabar bien hay que ser un excelente dibujante, tener un trazo preciso. Por eso, cuando acomete la realización de una serie de planchas en metal, una de sus grandes preocupaciones es, además de la finura en la dirección de las tallas y un buen clarooscuro, la perfecta corrección lineal. Esta dirección la ha mantenido a través de toda su obra.

Donde la maestría de Posse se manifiesta en todo su esplendor es en las xilografías, lo mismo al hilo que de cabeza, es decir, la madera granada longi-

(Continúa en la Pág. CUATRO)

ARMANDO...

(Continuación de la pág. CUATRO)

tudinalmente o de pie, en sentido transversal.

En este material ensaya con éxito todas las técnicas. Su talla es fuerte y segura en unas obras, delicada y ligera en otras, movida y graciosa en todas. Cuidena las calidades con facilidad y máxima sencillez. Su clarooscuro es siempre poderoso porque sabe destacar con precisión y gusto. Sus años de grabador orfebre le permiten ahora una libertad de movimientos y una variedad en la ejecución, difícil de lograr sin haber pasado por ese aprendizaje.

En el conjunto de cincuenta grabados que expone en los salones del Círculo de Bellas Artes, podríamos citar a muchos, como verdaderos logros en el género.

Con Posse, así como con los demás miembros integrantes de la "Asociación de Grabadores" y su presidente al frente, puede afirmarse que tiene vigencia un movimiento muy serio de este arte en nuestro país, que ya está siendo tomado en consideración por los conocedores del extranjero. Al mismo tiempo está despertando en nuestras clases cultas un sano interés por esta forma de expresión artística.

Saludemos en Armando Posse, joven talentoso, modesto y pleno de amistosa cordialidad, a un maestro del grabado, en a un movimiento que se ha iniciado para bien del arte en nuestra patria.

Artículo de Ramón Loy sobre Armando Posse publicado en Alerta el 30 de octubre de 1952. En marzo de 1957 la Asociación de Grabadores de Cuba homenajeó a los seis críticos de arte que más se destacaron en la prensa por su labor de crítica y estímulo a los grabadores. Se extendieron los diplomas correspondientes, uno de ellos a Ramón Loy.

Familiares de Ramón Loy



Aniceto Ajoy, padre de Ramón Loy



Josefa González, madre de Ramón Loy.
Foto dedicada a Loy en el reverso y fechada en
La Habana en diciembre de 1915.



Hermanos de Ramón Loy: Francisco, Félix César y Paulina, gemela de Loy. La foto de Francisco tiene fecha 27-8-1919. Félix Cesar (en el centro) tocaba el clarinete en la Banda Municipal de La Habana, cuyo uniforme se observa en la foto. Esta Banda, creada en 1899, fue una de las primeras instituciones musicales de América.



Casa-estudio de Loy en La Habana, C/San Francisco, 216, altos. Exterior y habitación que le sirvió de escenario para el cuadro *Tomás Rosay vacinando a sus hijos*. Aspecto actual. (Fotografía del año 2000).



Habitación de la casa-estudio de Loy. Aspecto que tenía en vida de Loy. A la izquierda, dos cuadros de Juano Borrero; la niña de la derecha del cuadro *Las niñas* es Mercedes Borrero. Este cuadro está en el MBA. Fechado ca. 1895, 40,4 x 36,7 cm.



Exterior del Museo Municipal Plaza de la Revolución, en la Quinta de los Molinos, donde se guarda el legado de Ramón Loy al estado cubano, compuesto por obras y documentos que Loy tenía en su casa-estudio de La Habana. En este edificio anexo del Museo Máximo Gómez se amontonan en una oscura habitación además del legado de Loy infinidad de documentos, fotos, cuadros, objetos de arte, armas de la guerra de la independencia, etc. Todo tipo de cosas de valor histórico artístico, desde la época de la Colonia hasta la más reciente actualidad, parecen dormir aquí un intemporal sueño tropical.

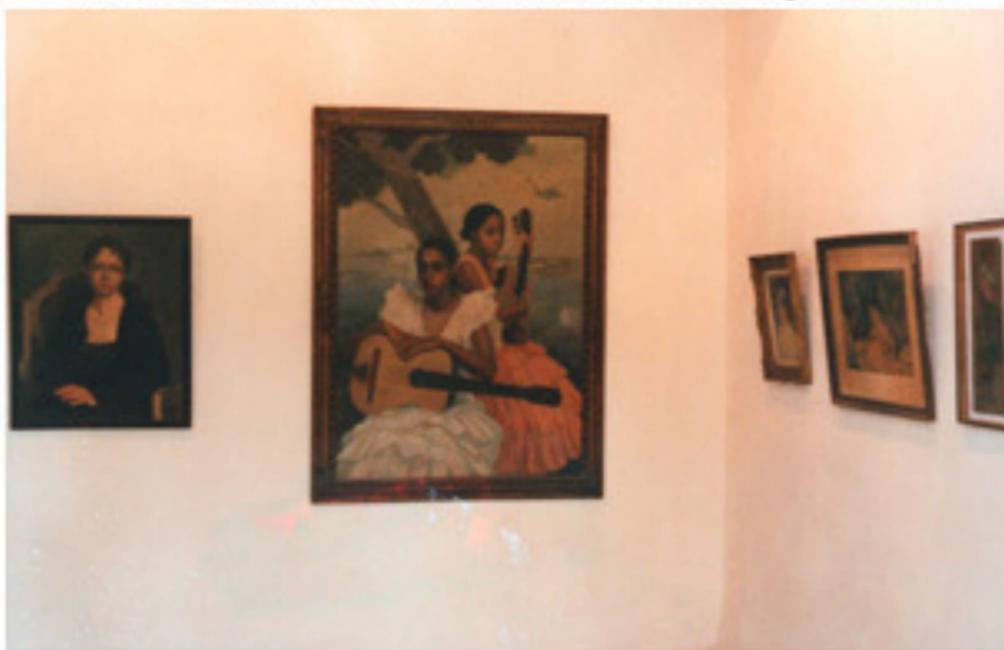


Rostros de Ramón Loy, pintura, realizada por Fernando Llorente con témpera y acuarela en el año 2001. Se trata de una composición con los retratos de familiares de Loy en la habitación de su casa-estudio que le sirvió para ubicar la escena de su pintura *Tomás Romay vacunando a sus hijos*.

Este cuadro formó parte de mi exposición personal *Rostros*, en la galería de arte Domingo Ravenet de La Habana, en julio de 2001. Tras la clausura se le regaló a Guillermo Andrés Ajoy, sobrino de Loy, como muestra de agradecimiento por sus atenciones e interés por nuestras investigaciones en La Habana.



Dos imágenes de la exposición *Ramón Loy (1894-1986)*. Centro experimental de desarrollo de las artes visuales. La Habana, 17 al 23 de julio de 2001





Exposición *Ramón Loy (1894-1986)*. Centro experimental de desarrollo de las artes visuales. Sentado: Andrés Ajoy, sobrino de Ramón Loy. De pie, a la derecha: el grabador Armando Posse.



Exposición *Ramón Loy (1894-1986)*. Centro experimental de desarrollo de las artes visuales. La Habana, 17 al 23 de julio de 2001

Ha pasado mucho tiempo desde la última vez que se vio en La Habana una exposición personal de Ramón Loy. La última que realizó fue en 1927, fecha clave en el arte cubano. En 1927 se hizo en La Habana la "Exposición de Arte Nuevo" (7-31 mayo), patrocinada por la *Revista de Avance*, publicación difusora de las nuevas ideas plásticas vanguardistas. En dicha exposición participó Loy junto con otros pintores jóvenes hoy conocidos mundialmente (Eduardo Abela, Víctor Manuel, Amelia Peláez, Carlos Enríquez, Marcelo Pogolotti, etc.). También la *Revista de Avance* en esa fecha publicó algunos dibujos de Loy. Loló de la Torriente, en 1954 escribió acerca de la obra que presentó Loy en esta exposición: "Loy descubre su envergadura de pintor realista, un poco todavía a la manera castellana".

Seguimos en 1927 y encontramos a Loy en su exposición personal del *Diario de la Marina* (16-31 mayo), realizada paralelamente a la "Exposición de Arte Nuevo", mostrando al público cubano sus obras realizadas en Europa. Desde esa fecha no volvió a hacer ninguna exposición personal, aunque sí participó en concursos obteniendo algunos primeros premios.

Actualmente, Ramón Loy ha quedado en un segundo plano, un tanto olvidado y desconocido. Esto se debe a numerosos factores, uno de ellos es precisamente su estilo realista y clásico en una fecha tan marcada por la vanguardia. Juan Marinello, amigo personal de Loy, dijo refiriéndose a esta generación de artistas de corte académico que "los tiempos no les fueron propicios". Mientras que los pintores de vanguardia atacan a la academia, Ramón Loy ingresa como profesor en "San Alejandro" en 1928.

Casi un siglo después tenemos la oportunidad de volver a contemplar reunida una parte de su obra. Una obra íntima, pues la exposición se compone de obras que Loy conservó hasta su muerte en su casa-estudio de la calle San Francisco, 216, altos, en Centro Habana.

Ramón Loy vivió completamente dedicado al arte y su amplia trayectoria profesional abarca múltiples facetas: la pintura, el dibujo, el grabado, la docencia en "San Alejandro" y la crítica de arte. Repasemos los datos más relevantes de su biografía artística:

Nació el 31 de agosto de 1894 en La Habana. Cursó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes "San Alejandro", con los profesores Armando García Menocal y Leopoldo Romañach.

En 1912 viaja a España, ingresando en la Escuela de Bellas Artes de "San Fernando", donde tuvo entre otros a los profesores Cecilio Plá, Muñoz Degraín, Carlos Verger y Francisco Esteve Botey. Permaneció en España hasta 1919 y fue allí donde adquirió una sólida formación académica, influida por los maestros contemporáneos Sotomayor y Eugenio Hermoso, cuyo virtuoso arte asimiló gracias a sus elevadas dotes artísticas. En 1919 se trasladó a Francia, fijando su residencia en París donde asistió a las escuelas libres "La Grande Chaumiere" y "Colarossi", recibiendo los consejos de los profesores René Ménard y J.X. Prinnet. Su primer viaje a Italia lo hará en 1921, estacionándose en Anticoli Corrado, pueblo de la provincia de Roma muy frecuentado por pintores.

En 1923 regresó a Cuba, donde realizó una exposición personal en 1923 en "Las Galerías". Después hizo otra en la "Asociación de Pintores y Escultores" en 1924. Luego las citadas de 1927.

En 1928 ingresó como profesor titular en "San Alejandro" y de nuevo viaja a Europa con estancias en diversos países. A su regreso a La Habana en 1935 ocupó como titular la cátedra de naturaleza estática en "San Alejandro" y fue nombrado profesor interino de grabado. Desde entonces se estableció definitivamente en La Habana y se casó con Mercedes Borrero, una de las hijas de Esteban Borrero Echevarría. El tiempo ahora lo ocupará en dos nuevas tareas: la docencia y la crítica de arte, ejercida en la prensa cubana como periodista colegiado (*El País*, *El Mundo*, *Diario de la Marina*, *Grafos*, et.), publicando centenares de artículos sobre temas de arte, que hoy son una referencia muy valiosa para los investigadores.

Desde 1938 fue miembro del Instituto Nacional de Artes Plásticas, donde ocupó la vicesecretaría. En 1940 participó en las exposiciones organizadas por la Universidad de La Habana "El arte en Cuba", con catorce obras, y "300 años de arte en Cuba", formando parte del consejo de redacción del catálogo. Fue secretario de la Escuela "San Alejandro" entre 1946 y 1950, siendo nombrado en 1949 representante de dicha escuela en la comisión nacional cubana de la UNESCO. Posteriormente, en 1962, viajó a Moscú como delegado del Congreso por la Paz y la Soberanía de los Pueblos. Ha pertenecido a otras instituciones artísticas, tales como la Sociedad nacional de bellas artes, la Asociación de pintores y escultores, la Academia internacional de Nápoles, o el Club Atenas, donde fue presidente de la sección de artes plásticas. Sus inquietudes artísticas le han llevado numerosas veces a Europa, recorriendo una buena parte del viejo continente, unas veces en misiones oficiales y otras simplemente por pura necesidad de conocimiento y desarrollo artístico.

España, Francia e Italia han sido sus referentes artísticos más importantes. En estos países realiza sus mejores obras. Allí disponía plenamente de su tiempo para pintar. Al volver a Cuba, la docencia y sobre todo la crítica le restan tiempo. Su arte no evolucionó formalmente. Continuó en su línea realista y con los mismos temas que cultivó en Europa: retratos y paisajes, cuadros de composición, músicos y campesinos, pero con rasgos cubanos, universalizando las actividades de sus personajes desde la particularidad de sus hermanos de raza. Esa raza mestiza de la que el propio Loy forma parte, pues nació de padre chino y madre negra en un país que a su vez estaba naciendo. Hoy ya forma parte de su historia.

Texto que escribimos para el folleto de la exposición *Ramón Loy (1894-1986)*. Centro experimental de desarrollo de las artes visuales. La Habana, 17 al 23 de julio de 2001

Madrid, 3 de mayo de 2001

Sr. D. Armando Cristóbal Pérez
 MINISTRO CONSEJERO PARA ASUNTOS CULTURALES
 EMBAJADA DE CUBA. MADRID. Pº de La Habana, 194

Actualmente estoy realizando mi tesis doctoral alrededor del pintor cubano Ramón Loy, que trabajó en España a principios del siglo XX. De su labor en Madrid he localizado en esta ciudad unos grabados al aguafuerte de gran calidad y alguna breve cita en la prensa crítica de la época. La tesis se inscribió en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) con fecha 05 de julio de 2000 con el título *El grabado en España 1910-1936 a la luz de R. Loy*. La directora de la tesis es la doctora Coca Garrido, profesora titular de grabado en dicha Facultad.

Por mis propios medios y con motivo de esta investigación he hecho dos viajes a Cuba, el primero entre julio y agosto del 2000 y el segundo en enero del 2001. En estos viajes he conectado con algunas personalidades de la cultura en Cuba que en su época fueron alumnos de Loy en San Alejandro y he trabajado en diversas instituciones cubanas recopilando datos (Museo Nacional, Academia de Bellas Artes San Alejandro, Biblioteca Nacional, Instituto de Literatura y Lingüística, etc.). El fruto que está dando esta labor es la reunión de muchos datos dispersos que sobre la obra de R. Loy, tanto a nivel pictórico como crítico de arte y profesor. Diversas circunstancias han hecho caer en el olvido a este pintor cubano. No tuvo hijos y tras su muerte muchas obras pasaron al poder del Estado. A través de una sobrina de Loy supe que éstas se depositaron en el Museo Municipal Plaza de la Revolución, C/ 13 y 8, Vedado, que en la actualidad es oficina del Patrimonio. De aquí se trasladaron a la Quinta de los Molinos, donde se encuentran actualmente.

Alrededor del 20 de enero de este año tuve ocasión de visitar el edificio de la Quinta de los Molinos y entrevistarme con su directora, Graciela Martínez, quien me dio acceso al material heredado de Ramón Loy que allí se guarda. Dicho material es de inestimable valor y puede considerarse el mejor archivo personal de Loy, compuesto por cuadros, dibujos, documentos personales y centenares de fotografías que Loy guardaba en un baúl de su casa-estudio en la calle San Francisco, 216, Centro Habana. Algunas de estas fotos son de la familia Borrero, ya que Loy se casó con Mercedes Borrero, hija de Estaban Borrero Echevarría. Mercedes murió en los Estados Unidos, quedando en la casa de Loy casi todas sus pertenencias, que debieron pasar también al Museo Plaza de la Revolución. En el edificio de la Quinta de los Molinos se conservan además numerosos cuadros de otros pintores cubanos.

El edificio de la Quinta de los Molinos, considerado como sede del Museo Municipal Plaza de la Revolución, en enero, cuando lo visité, no funcionaba como museo propiamente dicho, sino más bien como un almacén de obras de arte y documentos. Este edificio no reúne las condiciones adecuadas para la exposición de obras de arte, pero debido a su lamentable estado de deterioro y falta de climatización considero que tampoco reúne condiciones como almacén de este tipo de materiales delicados y de gran valor, ya que el calor y la humedad causan en ellos pérdidas irreparables. De estos temas hablé con Graciela Martínez, así como de la propuesta que me hizo de organizar en el próximo mes de julio una exposición con obras de Loy de esta colección. La sala que acogerá dicha muestra sería la galería de la Escuela experimental de arte San Alejandro, situada en la calle 23 y C.

Comentamos también la urgencia de la remodelación de este edificio, ya que las obras que alberga son de gran interés patrimonial. He podido comprobar también el grave deterioro que han sufrido algunos cuadros de Ramón Loy. Muchos están sucios, algunos de ellos presentan pérdidas de la capa de pintura y también tienen señales de haber sido maltratados, quizás por manos inexpertas durante los años transcurridos entre su muerte y el depósito de los mismos en la Quinta de los Molinos. Volveré a viajar a Cuba entre julio y agosto. Agradecería poder trabajar en mejores condiciones, pero sobre todo que estas obras no sigan deteriorándose en un futuro.

Firmado:

FERNANDO LLORENTE GARCIA

Carta que enviamos con fecha 3 de mayo de 2001 a la embajada de Cuba en Madrid, a petición del ministro consejero para asuntos culturales, Sr. D. Armando Cristóbal Pérez. El asunto hace referencia a la herencia estatal de obras y documentos de Ramón Loy, así como a su estado de conservación y las malas condiciones de almacenamiento en el museo Municipal Plaza de la Revolución.

Ciudad de la Habana
18 de julio del 2001
"Año de la Revolución Victoriosa
en el nuevo Milenio"

Cro. Rafael Bernal Alemany.
Viceministro Primero.
Ministerio de Cultura.

Bernal:

Te hago estas líneas a título personal (Andrés Ajoy) para solicitar tu ayuda en las formas de encaminar y rescatar la obra patrimonial de nuestra cultura perteneciente a Ramón Loy, pintor, escritor y crítico de arte de la generación de los años 20 hasta las décadas de los años 50 y 60.

Te preguntaras que tengo yo que ver con este aspecto de nuestra cultura, te diré que es mi tío y es interés familiar rescatar la obra de quien sin lugar a dudas fue un real exponente de nuestra historia de las artes plásticas no sólo de Cuba sino fundamentalmente en Europa donde transcurrió parte de su vida, reconocido por figuras cimeras de nuestra intelectualidad como: Menocal, Marinello, Guillen, Loló de la Torre y otros.

Hoy parte de su obra se encuentra en la antigua Quinta de los Molinos, donde por las condiciones existentes, muchos de sus cuadros, bocetos y escritos están en proceso de franco deterioro, requiriéndose un trabajo de rescate y restauración por personal especializado.

Te preguntaras nuevamente ¿Porque después de tantos años ese interés?, te diré que nosotros mismos no conocíamos a profundidad la obra de Loy pese a ser sus familiares, obra que donó íntegramente al patrimonio, y otras que pudieran existir en poder de quienes fueron sus ~~amigadas~~ amigos.

Te diré que es fortuitamente que se empieza a descubrir la real dimensión de su obra, a través de unos trabajos de grabados suyos, que un artista y estudioso pintor español (Fernando Llorente) comienza a investigar y profundizar allá en España, logrando después de algunos años y con bastantes dificultades establecer comunicación con sus familiares en Cuba e investigar sobre su obra acá en nuestro país, elaborando su tesis con el objetivo de hacer un Doctorado.

En el día de ayer (17-7-01) asistimos a una pequeña muestra de la obra de Ramón Loy expuesta en la Galería "Belkis Ayón" en el Centro Especial de Artes Visuales de 23 y C, Vedado, con algunos de quienes fueron sus alumnos en la escuela de San Alejandro, el pintor Fernando Llorente, Pécida Chivas Ponce de la Dirección Nacional de la Asociación de Combatientes de la Revolución Cubana, que mucho ayudó a establecer el contacto familiar y otros compañeros, expresándonos todos ellos su gran preocupación, que toda esta obra se perdiera en el tiempo por descuido y deterioro, y que realmente se rescatara del olvido quien fue fiel exponente de nuestra cultura, de la intelectualidad de aquella época y su acervo cultural y que sus pinturas, bocetos, ensayos y escritos puedan enriquecer el nivel cultural y de conocimiento de nuestro pueblo y fundamentalmente de nuestros jóvenes pintores y críticos de arte.

Una de sus últimas pinturas, un cuadro al óleo del Comandante Piti Fajardo, que estuvo expuesto en el hospital Fajardo por muchos años, dada a restaurar y después de terminado el trabajo no ha sido reclamado el mismo por el propio hospital, teniendo el temor que esta valiosa obra pudiera también perderse en el olvido por deterioro o abandono.

Bernal, gracias de antemano por la atención que puedas haberle prestado a estas líneas, en interés de todo lo que puedas hacer a través del Ministerio de Cultura en este sentido.

Te saluda el amigo y revolucionario de siempre, estando a tu disposición en el momento que así lo entiendas.

Guillermo Andrés Ajoy

P.D.: Dirección Particular:

Edificio C-21, Apto. 10, Zona 6, Alamar. Teléfono: 65-64-52

P.P.D.: Te adjunto el folleto editado sobre su obra para la inauguración de la exposición.

Carta de Guillermo Andrés Ajoy, sobrino de Ramón Loy al Sr. Rafael Bernal, viceministro primero de cultura. Expresa su preocupación por el olvido, abandono y deterioro en que se encuentran las obras de Loy, y solicita ayuda para rescatar estas obras patrimoniales de la cultura cubana. Casualmente Rafael Bernal fue compañero de colegio de Guillermo Andrés Ajoy en su niñez, motivo que le incentivó para enviarle esta carta.

MUSEO "MAXIMO GOMEZ".

QUINTA DE LOS MOLINOS.

PLAZA DE LA REVOLUCION.

Ciudad de La Habana, 31 de Agosto, 2001.

R E C O N O C I M I E N T O

a l S r . F E R N A N D O L L O R E N T E .

Por su dedicación y empeño en rescatar y sacar a la luz la obra del artista cubano RAMON LOY, figura prominente de nuestra plástica.

Le agradecemos igualmente, la valiosa donación de tres grabados que pasarán a engrosar la vasta colección que referida a Loy, atesoramos en nuestra Institución.

Fraternalmente,

Lourdes Hernández García

Directora-Museo.




 REPUBLICA DE CUBA
 ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES
 SAN ALEJANDRO Y ANEXA
 FUNDADA EN 1818
 HABANA

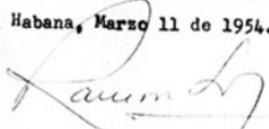
RAMON LOY GONZALEZ,-----

J U R O:-

Que poseo un Certificado que copiado literalmente

dice:-----
 "Don Carlos Verger Catedrático de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado, y Secretario de la misma. Certificado Que D. Ramón Loy González natural de Habana, provincia de Cuba se le expide el título de Profesor de Dibujo por hallarse comprendido en los Reales Decretos de 10 y 17 de marzo de 1917 y haber aprobado todas las asignaturas correspondientes a la Escuela de Pintura. Así resulta de los antecedentes que obran en esta Secretaría de mi cargo a que me remito. Y para que el interesado pueda hacerlo valer donde le convenga, doy el presente a su instancia, con el visto bueno del Sr. Director, firmado y sellado por mí en Madrid diez de Febrero de mil novecientos veintiseis. Vto. Bno. Fdo. Director. El Secretario. Oficial de la Secretaría. Hay un sello con el No. A 9280838. Hay un cuño geométrico de la Escuela.

La Habana, Marzo 11 de 1954.-


 Ramón Loy.-

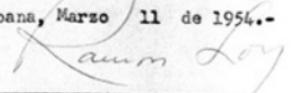
RAMON LOY GONZALEZ:-----

J U R O:-

Que poseo un Certificado que copiado literalmente

dice:-----
 "Don Carlos Verger y Fioretti, Catedrático de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado, y Secretario de la misma. Certificado: Que D. Ramón Loy y González natural de Habana, Provincia de Cuba, consta matriculado en esta Escuela, habiendo obtenido los diplomas y recompensas siguientes, en los cursos que se citan: 1912-1913, Teoría de las Bellas Artes, Diploma de Ira, Historia de las Bellas Artes, Diploma de Ira y Medalla, Perspectiva, Diploma de Ira y Medalla, Anatomía Artística, Diploma de Ira y Premio en metálico, Dibujo del Antiguo, Diploma de Ira, y Accésit. Paisaje, Diploma de Ira, y Accésit. 1913-1914, Dibujo del Natural, Paisaje y Colorido y Composición, Diploma de Ira., Estética del color, Diploma de Ira y Medalla, Pintura Decorativa, Diploma de Ira. y Accésit. 1914-1915, Dibujo del Natural, Diploma de Ira y Medalla, Grabado en dulce, Diploma de Ira y Metálico; y Teoría estética del color, Diploma de Ira. Así resulta de los antecedentes que obran en esta Secretaría de mi cargo a que me remito. Y para que el interesado pueda hacerlo valer donde le convenga, doy el presente a su instancia, con el visto bueno del Sr. Director, firmado y sellado por mí en Madrid, a ocho de Marzo de mil novecientos veintinueve. Sobre raspado, "Habana" "Cuba" Vale. Vto. Bno. Director. El Secretario Fdo. Carlos Verger Fioretti. El Oficial de Secretaría, Fdo. Mariano Berba. Registrado al folio 51 número 1980 del libro correspondiente. Derechos, 1 peseta (Artículo 30 de la Ley). Justo Lambea y Romero de Avellano, Canciller encargado del Consulado de Cuba en Madrid. Certificado que el Sr. Carlos Verger y Fioretti ejercía en la fecha del documento que antecede el cargo de Secretario de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, y que la firma expresiva puesto en el mismo documento es al parecer auténtica por la semejanza que guarda con las que acostumbra a usar en todos sus actos en fe de ello autorizo la presente con mi firma y el Escudo de este Consulado en Madrid a diez y ocho de Marzo de mil novecientos veintinueve. Fdo. Justo Lambea. Hay un cuño seco con el Escudo de la República, que dice: Consulado de la República de Cuba, Madrid. Gratis. Art. 53 F. del Arancel. Registrado al No. 180. Hay un sello con el No. B 1233557.-

La Habana, Marzo 11 de 1954.-


 Ramón Loy.-



Diploma del Círculo de Bellas Artes de La Habana expedido a Ramón Loy el 16 de marzo de 1939
 ("Por cuanto: Ramón Loy ha merecido de este Círculo, con motivo de su aporte artístico a la Exposición de Artes Plásticas celebrada en la ciudad de Santiago de Cuba del 7 al 11 de enero último ilustrativa del Primer Congreso Nacional de Arte Cubano, distinción especial.")

Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado

Por cuanto D. Ramon Loy Gonzalez natural de la Habana (Cuba)
 provincia de _____ matriculado en esta Escuela en el curso académico de 1914
 a 1915 y hecho oposicion a los premios en la asignatura de Grabado en dulce
 le ha sido adjudicado el de 250 pesetas por el claustro de señores Profesores.

Por tanto, y para que en todo tiempo pueda acreditarlo, se le expide el pre-
 sente Diploma.

Madrid a los _____ de Julio de mil novecientos quince

El Director,

El Secretario,

J. Wilson Lopez



Diploma de Premio Metálico, en Grabado en dulce
 a favor de D. Ramon Loy Gonzalez

Registrado al folio y 44

del libro de premios.

Premio en metálico en la asignatura de grabado en dulce, Madrid, curso 1914-1915.

ESCUELA PROFESIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA DE LA HABANA

Certifico: Que D. Ramon Loy ha obtenido la nota de
SOBRESALIENTE

de la asignatura de Paisaje en los exámenes verificados el día 7
 de Junio del presente año.

Por tanto: Y con arreglo a lo prescrito en el Reglamento, se acordó expedir el
 presente Diploma en premio a su mérito y aplicación.

Habana, 5 de Junio de 1910.

Dir. Gen. de la Escuela

Luis Mendive

El Secretario

M. J. Lopez

El Catedrático de la Asignatura

Armando Merced

Diploma de sobresaliente en la asignatura de paisaje. La Habana, curso 1909-1910.

NAME AND ADDRESS	TELEPHONE
Esplandiu Juan - Velasquez 69 Madrid -	
x Estrella, Víctor de los Reyes ^{Velasquez y} sitio Botey F. O. Pedro 26 - 7.22.69 ^{Callao}	
Escobar - Luis - (estudiante)	
Abdon Calderon 128 - Quito - Ecuador -	
Errandonea José Antonio -	
Urbietá 20 - S. Sebastián -	
Eyraud, Clovis, 5, rue Ferdinand Vidal Paris - 13 ^e	
Enríquez - Carlos -	
Finca El Huron Uguet -	
Paray Amstancia -	
Amoy, Apolo -	
Escobedo - S. José 522 - 3 pin	
S. Francisco ^{Vuelta} 3586	
Enríquez (Bib. de Cartiles) U 8963	
Entralgo - César Sr. M 7140	
Calle 78 - no. 90 entre 2 y 11 - Managua Una cuadra desde del "metropolitano"	

Figueroa - Bernard ^{actu} ar. 21 y 23	x García - Amalita - 000809 - 04398 - Am. S. P. Co. - 359 - Av. 35 St. - Miami -
Calle 30 no. 206 - Ruta 30	x Guerra - Agustín - 4 no. 10 - altos Vibora -
Forest - J. L. - 043117 -	x Guillén, Ricardo - X 6422 - ^{Vibora} Apollon ^{Urb. 39} Urb. 39 ^{Madrid}
(García y Mely) (Tuso Herman)	x Guzmán, Manuel de - Morón -
(Soledad 256) frente Esc 27 - bajada	x García, Alberto, Sr. - K-303 - Vedado -
de 4 a 6 p.m. - domingo 6631	x García Toledo - Cojimar -
Guillen - Ricardo -	x García Pons - C. de D. - Hab. -
S. Feo. 176 - Lawton -	x García Allende - Julia Zaragoza 295 - Carr. -
Tamir Díaz - Horacio	x González - Alberto - Lealtad 7 -
Alcalá 142 - Estudio Madrid	+ Galabert - Fernando -
	+ García - Amador - S. Juan de Dios 216 - 3 ^a p. -
	x Galvez, Domingo - Unión de Reyes
	García - Carlos "Alerta"
	Galce, Miguel Agustín, M 3818
	x González, Juan "Elías" Telguera 534
	Guillen Ucoled - Rue Cajías 19
	González - Oscar (abogado) 7 ^a de Oct. 4998
	Carrera 8 ^a - 1139 - Bogotá - 213
	Déjer, 15, rue du Hammeur (puede francés) París X
	Casa 1011 -



Clase de Anatomía artística en la Escuela San Fernando. 1912. Marcados con un círculo Ramón Loy y el profesor José Parada y Santín.



Loy en octubre de 1923 a bordo del vapor *Oropesa*.



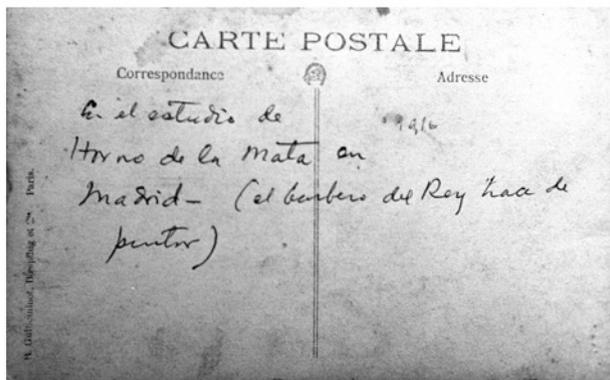
Loy en 1927.



Loy en 1917.



Dorso de la foto de 1917. Loy pegaba retratos suyos o los encargaba imprimir con este dorso. Igualmente hizo con su autorretrato de 1918 y con la silueta que le hizo Torach en la misma fecha. Posteriormente los enviaba por correo. Se han localizado varios retratos repetidos de este tipo que conservó en su casa-estudio de la calle San Francisco, 216, de La Habana.



El barbero del rey Alfonso XIII hace de pintor en el estudio de Loy en Madrid de la calle Horno de la Mata, en 1916. Anverso y reverso.



Loy con el barbero Alberto Paillot en el estudio de Madrid de la calle Horno de la Mata, en 1916.



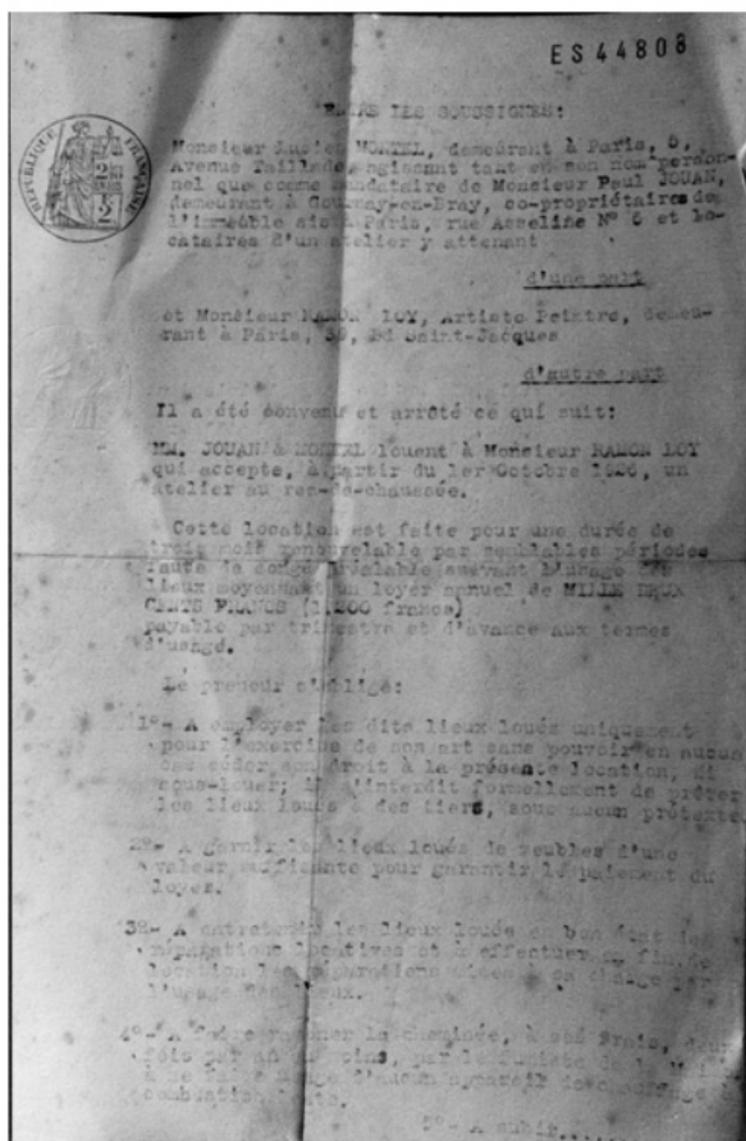
Dos fotos de Loy en el estudio de Madrid de la calle Lagasca, 48. Fechadas en febrero de 1916.



Loy en el estudio de Madrid de la calle Lagasca, 48. Foto fechada en 1917.



Exterior del estudio de Loy en París, rue Asseline, nº 6.
Foto hecha por Enrique Caravia en julio de 1948.





Ramón Loy frente al retrato de Carlos J. Finlay, pintado en 1958 en su casa-estudio de La Habana. Por este cuadro obtuvo la Orden Nacional de Mérito Carlos J. Finlay en diciembre de 1958. Foto dedicada a Loy por Octavio de la Suarée.



Ramón Loy en el estudio de París, 6, rue Asseline.



Exposición de Loy en *Las Galerías*, La Habana, julio 1923. Loy es el segundo, a la izquierda. En el centro, con traje blanco, aparece el pintor valenciano Daniel Sabater, quien expuso sus cuadros conjuntamente con Loy. Entre las firmas que aparecen en la foto se encuentra la de Sabater.



Exposición de Loy en la Asociación de Pintores y Escultores de La Habana, Mayo, 1924. A la izquierda de Loy aparece el pintor Aurelio Melero y a su derecha Antonio Rodríguez Morey, fundador en 1913 y director del Museo Nacional de Cuba desde 1918 hasta su muerte en 1967.



Anverso y reverso de la postal enviada por Francisco Esteve Botey a Loy en París.

Fecha en Madrid, 30 de diciembre de 1919.

Le anuncia su intención de viajar a París. En ese próximo viaje Esteve Botey recuperó las planchas de Goya de La Tauromaquia. Ramón Loy las guardó en secreto varias semanas.

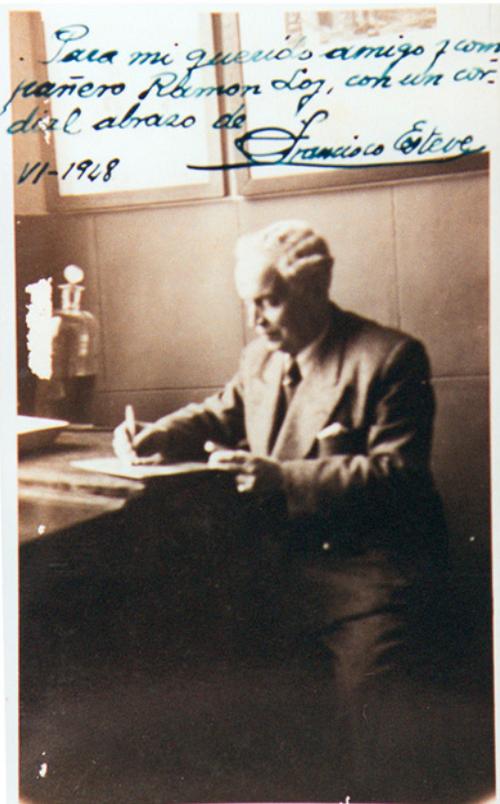




Anverso y reverso de la fotografía enviada por Francisco Esteve Botey a Ramón Loy, en La Habana. Fechada en Madrid, 18 de junio de 1948. La imagen, del aula de grabado de la Escuela de San Fernando de Madrid, es muy parecida a la publicada en 1950 en el opúsculo de Esteve Botey *La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*.

Para mi dilecto amigo, y compañero admirado,
 Ramón Loy, como recuerdo de la clase de Grá-
 bado de la Escuela Central de Bellas Artes de
 San Fernando, de Madrid donde ambos cur-
 mos nuestros estudios, y colaboro en la enseña-
 za artística superior al frente de esta especialidad
 gráfica.
 Muy efusivamente,
 Francisco Esteve Botey

Madrid 18-VI-1948



Fotografía enviada por Francisco Esteve Botey a Ramón Loy, fechada en junio de 1948. En el reverso, en apretada letra, ofrece a la biblioteca de la Escuela San Alejandro su recién publicado libro *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas*. Por esas fechas Loy era secretario de esa escuela.

Texto escrito en el reverso de la foto de Francisco Esteve Botey:

(“Al ir a echar esta carta me traen de la imprenta dos volúmenes en 8ª (como el de “Evocación del viejo Madrid”) de un nuevo libro mío con el título “El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas”. El V. I es del texto con 380 pag. Muy apretadas y el II con 289 láminas de 13,2 x 8 cms. Reproduciendo por fotograbado directo y de hueco grabados de los diferentes procedimientos. Lo ha editado el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Nicolás Antonio) y lo pone a la venta al precio de 75 ptas. En su palacio calle del Duque de Medinaceli, 4. Si cree Ud. Que puede interesarles histórica, artística y técnicamente, puede dirigirse a la Sección de Publicaciones, Venta y Suscripciones del Consejo citado, o a mí, que con mucho gusto podría hacer la gestión. Hice el libro con mucho entusiasmo por ser un tema único en la colección bibliográfica de ese Centro de la mayor prosapia del Estado. Es el nº VIII de esa colección y supone un gran honor para mí, si fuera el caso, lo adquiriría yo y se lo enviaría certificado, muy orgulloso de servirles y de que la Escuela de San Alejandro lo poseyera. A sus órdenes, querido Loy. Lo estoy ojeando encantado. Resulta mono.”)



La Habana, 1 junio, 1952. Loy con Ginés Parra
y Octavio de la Suarée.



París, 1931. Loy con Jean Toth, André Collot
y Sandreau Minervine.



Anticoli Corrado, 19 octubre, 1950. Loy con Jeanne Gaillour, el profesor Celestino
Celestini, Augusta Peltini, Irene Bardinelli y Ambrosio Peltini.



Aula de Naturaleza Estática, en la Escuela San Alejandro de La Habana, a cargo del profesor Ramón Loy, que aparece en la foto al fondo, a la izquierda. En primer plano el pintor Octavio Álvarez Gómez, que obtuvo beca de pintura en 1935.



Exposición en San Alejandro de trabajos de alumnos de Naturaleza Estática.



Comida de homenaje al compositor Eliseo Grenet. La Habana, 1935. En primer plano Mercedes Borrero y a continuación Ramón Loy. Desde su establecimiento definitivo en La Habana, Loy tendrá una activa vida cultural, asistiendo a numerosos actos de este tipo. En 1950 será organizador, junto con Mercedes Borrero, entre otros, del homenaje al comediógrafo José Cid.



Homenaje en La Habana al escultor español y profesor de la Escuela San Fernando, Ramón Mateu, que trabajó en Cuba en esculturas públicas y privadas. 15 de marzo de 1950. Los asistentes, pintores, escultores y profesores de la Escuela San Alejandro son de izquierda a derecha, de pie: Armando Maribona, José Rodríguez Radillo, sin identificar, Teodoro Ramos Blanco, Florencio Gelabert. Sentados: Enrique Caravia, Guillermo Campo Hermoso, Manuel Vega, Juan José Sicre, Ramón Mateu, Ramón Loy y Esteban Valderrama.



Jurado de calificación de la II Bienal hispanoamericana de arte. Loy es el último de la derecha. En el catálogo general publicó *Países americanos en la II bienal*. También publicó una serie de extensos artículos dedicados a esta magna exposición en el periódico *Alerta*.



Comida de despedida ofrecida por el Movimiento por la Paz y la Soberanía de los Pueblos a los Sres. Gral. Enrique Lister y William Gollan, miembros de la delegación del Consejo Mundial de la Paz que asistió a la Primera Conferencia para la Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina, con el carácter de Observador.

Lugar: Restaurant Río Cristal. Fecha: Enero 19/66

Anverso y reverso mecanografiado de la foto cuyo texto explica. Loy es el segundo por la izquierda, el siguiente es Juan Marinello y tras él Enrique Lister. Loy asistió en varias ocasiones a los congresos por la paz y la soberanía de los pueblos en diversos países. También fue delegado en otras actividades de la UNESCO.

La Habana, mayo 14 de 1946,

Señor Presidente de la República,
Palacio Presidencial
C i u d a d

Honorable señor Presidente:

Los abajo firmantes, artistas profesionales y profesores de Pintura y Escultura, respetuosamente exponen:

Que en la prensa de esta capital ha aparecido publicada la noticia de que, los señores Domingo Ravenet y Guillermo Pérez Cisneros han sido comisionados por el Departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado, para llevar a México y exhibirlas, "pinturas cubanas modernas".

Formulamos nuestra más energética protesta ante esta noticia, que ha sorprendido a los artistas cubanos en general por no haber existido una convocatoria previa y porque no se hace referencia alguna a que dichas pinturas hayan sido seleccionadas por un jurado que integren personas de reconocida capacidad artística y moral.

Por otra parte, opinamos que no hay razón alguna para presentar el arte cubano en el extranjero con un sentido discriminatorio de tendencias estéticas. Tanto la exposición de Pintura de los Estados Unidos como la de México, presentadas ambas en el Capitolio Nacional, estaban exentas de partidarismos.

Creemos que los fondos de la nación y el nombre de la República de Cuba, en que impera un régimen democrático, no deben ser utilizados en uso exclusivo de un grupo particular con perjuicio para el arte nacional, eliminando nuestra tradición, lo que nos hace aparecer como un pueblo recién iniciado en las disciplinas artísticas.

Pedimos, por tanto, que se adopte una política seria y correcta en estas cuestiones, comenzando por hacer una convocatoria especial para la representación artística de Cuba en la Feria del Libro Mexicano, y se designe un jurado seleccionador responsable, eligiendo sus miembros entre los de las instituciones culturales de la República, como la Academia Nacional de Artes y Letras, el Círculo de Bellas Artes, la Escuela Nacional de Bellas Artes "San Alejandro", el Instituto de Artes Plásticas y la Sociedad Nacional de Bellas Artes, ninguna de las cuales conoce oficialmente de la citada exposición de "pinturas cubanas" en la Feria del Libro de México.

Pedimos al Honorable señor Presidente de la República que ordene al Departamento de Relaciones Culturales que suspenda la inauguración de la referida exposición de Pinturas Cubanas en México, hasta tanto pueda ser llevada en forma debida con la concurrencia de todos los artistas del país.

Manifiestamos nuestra inconformidad por la designación inconsulta de los señores Guillermo Pérez Cisneros (Guy) y Domingo Ravenet, y por la actuación parcial de estos en la selección de cuadros, considerando que ella va en detrimento del Ministerio de Estado al tergiversar sus buenos propósitos de dar a conocer el Arte de Cuba en el extranjero.

Respetuosamente,

Enrique Caravia

Mario Santf

Enrique Caravia

Adrián Baxter

Gumersindo Barea

Augusto Menocal

Mariano Miguel

Pinar del Río, Junio 21, 1946.

Sr. Ramón Loy,
La Habana.

Mi querido y admirado amigo:-

Al regresar a ésta, después de haber pasado algunos días de asueto en La Habana y diversos lugares de la República, encuentro sus amables letras y el regalo riquísimo de sus dos obras de arte, originales, acerca de nuestro inolvidable Alfonso Hernández Catá. Qué puedo decirle, como no sea que le reitero mi gratitud, mi honda gratitud de corazón, y de que pronto estarán en mi modesto despacho, con marcos condignos, honrándome? En verdad, querido amigo, pocos presentes tan delicados y tan valiosos como el que usted ha tenido la gentileza de ofrecerme. Mi gratitud, repito, le va para siempre.

El martes otorgamos los premios HERNANDEZ CATA 1946, correspondiéndole a Félix Pita Rodríguez el máximo galardón. Como el próximo lunes, DÍA 24, se celebrará el acto de la entrega de los premios en el periódico EL PAIS, a las nueve de la noche, me tomo la libertad de invitarlo para el mismo, en la seguridad de que me complacerá y que gozaremos del privilegio de su presencia y de su trato exquisito. Si puede llevar con usted a otros colegas, mucho se lo agradecería, pues anhelamos que esa velada cultural quede lo mejor posible.

Con la reiteración de mi gratitud -va para siempre, le repito- y con la esperanza de verlo el lunes 24 en El País, ya sabe cuanto le estimamos -personal y artísticamente- su devoto amigo y admirador.

Antonio Barreras

Carta fechada el 21 de junio de 1946, de Antonio Barreras, juez y magistrado de varias ciudades cubanas, a Ramón Loy. Le agradece el regalo de dos cuadros acerca de Alfonso Hernández Catá (1885-1940), escritor y diplomático que desempeñó cargos en varios países. Fue cónsul en Santander, Alicante y Madrid entre 1913 y 1925. En 1933 fue embajador de Cuba en Madrid. Antonio Barreras fundó la revista *Mundo Contemporáneo* y en 1942 el premio Hernández Catá. Invita en esta carta al acto de entrega de dicho premio al escritor Félix Pita Rodríguez, que fue amigo de Ramón Loy, a quien conoció en París.

La Habana, Junio 26 de 1952

Sr. Ramón Loy

Distinguido compañero:

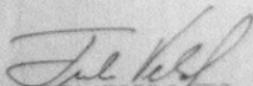
El objeto de la presente es el de comunicar a usted que con motivo de celebrar el próximo 10 de julio su CINCUENTENARIO nuestro común amigo y compañero Nicolás Guillén, el semanario LA ÚLTIMA HORA, bajo mi dirección, prepara un número especial en homenaje a quien, sin duda, constituye uno de los más altos representantes de las letras cubanas, y que en ese carácter excepcional ha alcanzado una personalidad de dimensión universal en la lírica de nuestro tiempo, para gloria de nuestro país.

Considero que no es necesario encarecerle la justicia de este homenaje, por cuanto cada vez se hace más indispensable afirmar nuestro genuinos valores de cultura, sobre todo los que, como en este caso, han logrado extraer de la cantera popular sus más puros elementos, y elevarlos a plena categoría artística, contribuyendo, con ello, a fortalecer la conciencia de nacionalidad y a acentuar los rasgos específicos que nos puedan distinguir con fisonomía propia en el mapa de la literatura hispanoamericana. La circunstancia de que Guillén cumpla sus 50 años parece ser coyuntura propicia para esta demostración que le debemos sus compatriotas, de aprecio y devoción a su obra y a su personalidad singulares.

Para este homenaje de LA ÚLTIMA HORA--que está desprovisto de toda implicación política partidariata, y que se rinde, fundamentalmente, al poeta de que Cuba se enorgullece--, deseamos honrarnos con su valiosa cooperación, y es por ello que me permito solicitar de usted unas cuartillas, contentivas del juicio suyo sobre la significación poética de Nicolás Guillén o sobre alguno de los aspectos de su obra, etc.

Seguro de que podremos contar con su apreciable aporte al homenaje al poeta de Sóngoro Cosongo, ruégole que se sirva hacer llegar su colaboración antes del día 5 de julio entrante, fecha en que debemos terminar la preparación de este número especial.

Le anticipo las gracias y aprovecho la oportunidad para reiterarle el testimonio de mi más alta consideración y afecto


 JULIO VELIS LÓPEZ
 Director

U. N. E. S. C. O.
LEGACIÓN PERMANENTE
DE CUBA
PARÍS

Enero 30 de 1965.

C. Ramón Loy González.
San Francisco 216.
LA HABANA.

Muy querido amigo y compañero:

Si no supiera que su bondad y comprensión me excusan por la demora en contestar sus dos cariñosas cartas, se me haría difícil escribirle; pero estoy seguro que usted me sabe atareado a todas horas, sin un minuto ocioso, y que no ignora con cuanto gusto leo y contesto una carta suya.

Huelga que le repita mi gratitud por su amable visita a mi compañera y a mi nieto. Su testimonio de mi estado de salud le llevó al ánimo una gran tranquilidad y alegría, que soy en reconocerle además de todas sus finas gentilezas.

Como tal vez sobrá, Marinello está en Italia en eventos literarios que extenderán su estancia por veinte días. Esta circunstancia obliga mi esfuerzo y compromete más mi responsabilidad, por lo que se explicará usted que le escriba a escape.

Tanto Juan como yo le estimamos mucho la valiosa información y la cariñosa preocupación que contienen sus cartas. Esperamos que no nos faltarán.

Muy complacido por sus noticias del Movimiento. En cuanto a la política de gastos, lo importante es que se recoja detalladamente en el Balance mensual toda erogación, y que no deje de enviarse a Marinello copia. (Por cierto, creo que hemos extraviado el de Noviembre/64 y no se ha recibido todavía el de Diciembre pasado).

Con respecto a nuestra representación en el próximo Congreso Mundial de la Paz, que tendrá por sede la capital de Finlandia, apunta usted muy bien en su carta los caminos previos que hay que andar antes de decidir en concreto; pero, además, seguramente estará Juan en Cuba para la ocasión en que se defina este asunto. Le agradeceremos mucho que nos mantenga informados en relación con todo ésto.

Mucho nos ha complacido la bella tarjeta del Movimiento. Aquí la exhibimos con orgullo. Creo que ya podemos reclamar el mérito de haber sentado una tradición de buen gusto.

- 2 -

Exprésese al Dr. Barreras, y recíbalas también usted, nuestras gracias por habernos representado ante la viuda del compañero Dr. Pérez Rey, cuya inopinada muerte nos ha causado pena y asombro.

Antes de su partida, Marinello me dejó para usted ese recorte de prensa que le adjunto, sobre la exposición de Millet.

Créame que una de mis satisfacciones habaneras era frecuentar su trato culto y cordial, por eso no tenga a frase de cumplido que le diga que pocas alegrías he recibido en París como el gusto de verlo el pasado diciembre. Ojalá q. no pase mucho tiempo sin disfrutar nuevamente su amable cercanía.

Con mis afectuosos saludos a los compañeros del Movimiento, y los votos de Juan y Pepilla por su ventura, lo abraza fraternalmente, muy suyo,

Fco. Martínez Morell.

Carta fechada el 30 de enero de 1965 en París, de Fco. Martínez Morell, de la Legación permanente de Cuba en París de la UNESCO. Contesta a dos cartas de Loy referentes a sus gestiones sobre asuntos del Movimiento por la Paz y la Soberanía de los Pueblos. Entre líneas podemos observar la relación de Ramón Loy y el escritor Juan Marinello en cuanto a intercambios de información cultural. Marinello era por esas fechas miembro del consejo ejecutivo de la UNESCO en París.

*Movimiento por la Paz
y la Soberanía de los Pueblos*

SECRETARIADO

La Habana, 24 de julio de 1975
AÑO DEL PRIMER CONGRESO

Cro. Ramón N. Loy
P r e s e n t e .

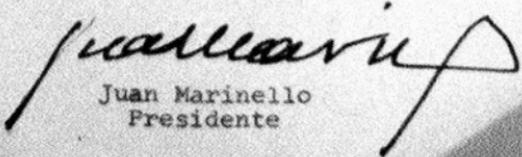
Estimado compañero:

Hemos recibido invitación del Consejo de la Paz de la República Democrática Alemana para que este Organismo envíe una delegación integrada por activos amigos del Movimiento por la Paz, para cubrir un programa de estancia recreativa y de información en dicho país, que se extenderá del 11 al 30 de agosto de 1975.

Mucho me agrada informarle que nuestro Secretariado ha tomado el acuerdo de designar a usted para integrar la referida delegación, en la seguridad de que usted aceptará esta designación.

Al tener el gusto de comunicarle este acuerdo, aprovecho la oportunidad para saludarle.

Fraternalmente,



Juan Marinello
Presidente

Carta fechada el 24 de julio de 1975, de Juan Marinello a Ramón Loy. Le comunica su designación como delegado del Movimiento por la Paz y la Soberanía de los Pueblos para viajar a la República Democrática Alemana.

UN MAESTRO DEL ARTE ESPAÑOL JOSÉ MORENO CARBONERO POR RAMÓN LOY

En el estudio del artista, el maestro del arte español José Moreno Carbonero, se ve una gran variedad de cuadros y dibujos. El artista está sentado en una silla, rodeado de sus obras de arte. El ambiente es tranquilo y creativo, reflejando el espíritu de un gran maestro del arte español.

En la parte superior derecha de la página, se encuentra un texto que describe la vida y obra de José Moreno Carbonero. El texto menciona su nacimiento en 1875 en Madrid y su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Destaca su estilo único, que combina elementos del expresionismo con técnicas tradicionales españolas. Se menciona también su participación en exposiciones internacionales y su influencia en el arte español de su época.

En la parte inferior izquierda de la página, se encuentra un texto que describe una escena en un parque. El texto menciona que se trata de una fotografía tomada por José Moreno Carbonero. Describe la elegancia de la carrocería y la armonía de la escena, capturada en un momento de tranquilidad en un espacio público.

Artículo de Loy "Un maestro del arte español: José Moreno Carbonero", publicado en el periódico *Diario de la Marina* del 3 de abril de 1943. Se reproduce una foto de Moreno Carbonero en su estudio con Mariano Miguel.

NOTICARIO PICTÓRICO

Habríamos que ya tenemos acostumbrados por las cartelerías de las exposiciones de arte, en particular de las exposiciones de Mariano Miguel, en la ciudad de Madrid, una gran variedad de obras de arte que se exhiben en un espacio que ha sido especialmente diseñado para la exhibición de obras de arte. Este espacio es el Museo de Arte Moderno, que ha sido especialmente diseñado para la exhibición de obras de arte.

En la parte superior de la página, se encuentra un texto que describe una exposición de arte. El texto menciona que se trata de una exposición de obras de arte de Mariano Miguel, que ha sido especialmente diseñada para la exhibición de obras de arte. Se menciona también que se trata de una exposición de obras de arte de Mariano Miguel, que ha sido especialmente diseñada para la exhibición de obras de arte.

En la parte inferior de la página, se encuentra un texto que describe una exposición de arte. El texto menciona que se trata de una exposición de obras de arte de Mariano Miguel, que ha sido especialmente diseñada para la exhibición de obras de arte. Se menciona también que se trata de una exposición de obras de arte de Mariano Miguel, que ha sido especialmente diseñada para la exhibición de obras de arte.

CHARLA CON PICASSO

En la parte superior de la página, se encuentra un texto que describe una charla con Picasso. El texto menciona que se trata de una charla con Picasso, que ha sido especialmente diseñada para la exhibición de obras de arte. Se menciona también que se trata de una charla con Picasso, que ha sido especialmente diseñada para la exhibición de obras de arte.

En la parte inferior de la página, se encuentra un texto que describe una charla con Picasso. El texto menciona que se trata de una charla con Picasso, que ha sido especialmente diseñada para la exhibición de obras de arte. Se menciona también que se trata de una charla con Picasso, que ha sido especialmente diseñada para la exhibición de obras de arte.

Página de la revista mensual *Grafos* de febrero de 1936 con el artículo de Loy "Charla con Picasso"

Loy publicó centenares de breves noticias de arte en *El Mundo* y en *Alerta*. Unas veces bajo el titular *Noticario Pictórico*, otras bajo el titular *Exposiciones*, y en ocasiones, sin ningún titular. La ilustración corresponde al periódico *El Mundo* del 30 de enero de 1949.

El Aguafuerte en Cuba

Por RAMÓN LOY

El grabado es, sin duda, uno de los procedimientos más antiguos de que se valió el hombre para expresar pensamientos y emociones que sentía necesidad de exteriorizar. El hombre prehistórico, al mismo tiempo que dibujaba con el ocre, la tierra roja y el negro figuras de animales, también rayaba con aguja y punta de sílex en las paredes de su gruta los perfiles de los bestias que le eran familiares, dejando así vibrado testimonio de su supervivencia sobre los otros seres vivientes que lo rodeaban, al manifestar aunque de manera rudimentaria su sentimiento del arte. El dibujo y el grabado fueron, por lo tanto, las primeras manifestaciones artísticas del hombre. Pero no contentó con rayar las paredes de su caverna, el hombre prehistórico hace incisiones significativas sobre huesos de reno reproduciendo siluetas de animales, con un sentido tan exacto y real de las formas, que podemos considerarlas como los primeros grabados en hueso ejecutados por el hombre.

Los egipcios y los chinos conocían, varias decenas de siglos antes de la era cristiana, el procedimiento del grabado, como puede apreciarse visitando los museos donde se conservan muchas piedras de superficie plana pulimentada, y cuidadosamente grabadas, que utilizaban, los egipcios, para hacer impresiones sobre papel de arroz.

Resiguiendo la natural evolución que conlleva a esta e incansable búsqueda de los siglos, encontramos que es con la introducción y auge de la industria del papel en Europa, que el grabado adquiere un desarrollo constante y una categoría importante al ser utilizadas planchas de metal a su vez como material difícil para grabar. Este gran avance coincide con la invención de la imprenta y la necesidad de ilustrar los libros que salían de las prensas de impresión, especialmente en Alemania y los Países Bajos, desde este arte se manifiesta una pujante, creciente ola de artistas que se habilitan los unos hábiles alfileros y grabadores en metal. Recordamos como uno de los más destacados de esa época a Alberto Dürer, que empujando diversos procedimientos ejecutó grabados de una técnica y un arte impecables, considerados como verdaderas obras maestras en su género.

El procedimiento de grabar a buril en metal y requería gran destreza y paciencia para hacer las incisiones, pues un ligero desliz en la mano era suficiente

para inutilizar una plancha largamente trabajada. Generalmente se utilizaba una buena plancha grabada a buril, un grabado notablemente fino de continua labor. En Francia, durante los siglos XVII y XVIII existieron los más grandes artistas de este género, por la gracia, nobleza y elegancia que caracterizaba a su grabado, además del maravilloso dominio del oficio que probaron poseer.

Pero la gran revolución en el grabado lo a realizarse con la invención del procedimiento al aguafuerte. Se atribuye su invención a Rembrandt, pero se atribuye al olivista árabe llamado Goussier quien al aguafuerte celebraba aceites y alquímicos.

Consiste este procedimiento en sumergir en el aguafuerte el metal que se quiere grabar, protegiendo previamente con un barniz trazo las partes que desean permanecer y a su vez en la cerrosita. La plancha de metal quedará grabada en las partes descubiertas, donde el medicamento destruye la superficie pulida, dejando reproducido el dibujo.

Este procedimiento posee gran ventaja sobre el grabado a buril por la rapidez de la ejecución, al mismo tiempo que se evita a la mejor expresión de la facultad creadora del artista, al manipular sobre la pasta seca sobre la plancha de metal previamente barnizada, con la misma facilidad y espontaneidad que lo haría con un lápiz sobre el papel.

Por esta razón, este procedimiento tuvo gran aceptación entre los pintores, que vieron en él una nueva y original manera de expresión. Entre los grandes pintores que se distinguieron como maestros aguafuertistas citáremos a Rembrandt, Van Dyck y Ruysdael, en los Países Bajos; Tiphys y Chodoff, en Italia; Goya y Fortuny, en España; Copley, Callot y Debucourt, en Francia; Hogarth y Wilton, en Inglaterra; y Hehn en Alemania, entre otros.

Fuero que José Francisco Javier Díaz el primer grabador cubano que se conoce, nacido en 1748, y que murió en 1828. Otros hábiles artistas, en su misma época que prueba que podía bien ser este procedimiento. Más que artista, creador, él era un ilustrador y parece que su obra principal es el conjunto de grabados que ejecutó para el libro del naturalista Antonio Páez, "Proces y crónicas de la Isla de Cuba", del cual se conservan ejemplares en La Habana.

Hipólito Charney, nacido en París en 1783, ejecutó en los pri-



"Mercado en Roma, Italia", por Enrique Caravia

meros años del siglo XIX, hacia 1807, varios grabados con vistas de La Habana, en los cuales nos dejó una magnífica documentación sobre su época, recogiendo fielmente usos y costumbres, al mismo tiempo que diversas perspectivas de la ciudad. También Eduardo Llanusa, a mediados del siglo pasado ejecutó una serie de grabados cuyo tema era inspirado en los lugares americanos de Cuba.

A pesar de estos antecedentes, el grabado no logra seguir el paso de la pintura por falta de cultivadores. En fin, alado el primer cuarto del presente siglo que da nuevas señas de vida y no como arte independiente, sino como expresión de pintores formados en las escuelas de Europa. Manuel Vega en 1919 y Ramón Loy en 1922, entre otros, en exposiciones de sus obras de pintura, exhiben conjuntamente con sus cuadros, grabados al aguafuerte. Mariano Miguel en 1927, en una exposición de dibujos efectuada en los salones del "Diario de la Marina" presentó un conjunto importante de aguafuertes, y Andrés No-

guera, en exhibiciones personales y colectivas se hizo notar con sus grabados por los asuntos críticos y la buena calidad del acabado de sus planchas.

Pero es en el año 1927 cuando se hace el intento más serio para implantar la enseñanza y difusión regular del aguafuerte en Cuba con la llegada del primer liceo o escuela impresora, impartida por Mariano Miguel, ex Alumno. Ese mismo año, este

artista traza una hermosa exposición de aguafuertes, en el Liceo, que se destacó por la calidad de los grabados presentados, de talles variadas y detalladas a la vez, de líneas suaves, estereopónicas, y de una seguridad en el trazo que probaba la capacidad propia del expositor en este género.

El año 1928, a iniciativas también de Mariano Miguel y la Dirección de San Alejandro, el general José E. Almeida, entonces Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, crea la cátedra de Grabado en la Escuela de San Alejandro, designando a Mariano Miguel como profesor de la misma. A partir de esa fecha

se impartió regularmente este estudio en dicha Escuela, pero desafortunadamente parece que el temperamento cubano no se acomodó a esta disciplina, para en los veinte años transcurridos no se surgió un grupo de grabadores para formar el núcleo capaz de crear escuela en esta modalidad, siendo tan sólo impulsadas, como ha sucedido en otras repúblicas latinoamericanas, como México, Argentina, Uruguay, Po-

rt. Rico, etc. El año 1929, en la Casa de la Cultura, celebró entonces en el Paseo del Prado, se efectuó, a instancia de Mariano Miguel, la que podríamos llamar primera exposición de aguafuertes, espontáneamente. Fue con el nombre del taller que inauguraba a manifestar por este procedimiento los nuevos artistas cubanos. Mucho debe a Mariano Miguel el torcimiento por el logro del aguafuerte, pero gracias a su tenacidad, esta modalidad artística tiene hoy algunos representantes en Cuba.

Europa, Caravia es otro de los pintores cubanos que dedica mucho de su tiempo a grabar, pero diferenciándose de sus compañeros en que le agrada tanto el procedimiento, que graba como artista profesional y divide con Mariano Miguel una de las mejores aguafuertistas del país. Caravia tuvo como maestro a don Francisco Estévez Botey, en la Escuela de San Francisco de Madrid, durante el año 1929, y después en Roma, en los años 1930-31. Fue alumno de la Escuela de la Otomera. En exposiciones numerosas efectuadas en el Liceo, ha presentado siempre aguafuertes, así como en diversas Bellas Artes, en México y Colombia.

El año 1932 organizó y lleva a efecto con buen éxito el Salón Nacional de Artistas Grabadores Cubanos, en el hotel del Comercio de Bellas Artes, en el que se exhibieron, como grabados, cuadros de diversos estilos.

Entre los representantes del Salón Agrarista figuraron: Blas Cárdenas, María de la Cruz, María Cordero, José Ballester, Manuel Díaz, María de los Angeles López, Adriaín Miquel, Miguel Roca, Rodolfo Capas, Gonzalo Rodríguez, Juan José de San Alejandro, Juan García Gual, Clara Gil Cortés, Víctor Escobar, V. E. Espinosa, Gonzalo Rodón, Matilde Torres y Lata Conde.

Este Salón Nacional de Grabadores Cubanos, desafortunadamente no tuvo continuación, pero fue una prueba magnífica de la existencia de un grupo de individuos conagrados al cultivo del aguafuerte.

Actualmente, escuela de Caravia y Miguel, no hay otras instituciones o sus alumnos que pasan por el aula de este conocimiento en San Alejandro, en consecuencia, se hace una encuesta sobre el estado de este arte en las repúblicas latinoamericanas en el que se han



Reproducción de Mariano Miguel.

"La tauromaquia de Goya"

Por RAMON LOY

Todo el mundo reconoce como a las cumbres más altas de la pintura española de todos los tiempos a el Greco, Velázquez y Goya. Ellos plasmaron con acierto maravilloso en sus estupendas creaciones el sentimental y místico, la realidad de la vida cotidiana del siglo XVII y el sensualismo sano y la alegría de vivir de las clases populares, ahondando, cada uno de ellos, en los medios que vivieron en su época, para fijar en vigorosos lienzos el alma de una raza y de un pueblo.

Situándose en puntos de vista diferentes y con enfoques personalísimos, supieron encontrar los trazos característicos y espirituales de los personajes y escenas que retrataron, captando sutilmente tonalidades y líneas esenciales, que a pesar de los cambios que el decurso de los siglos impone, permanecen invariables. Este adentrarse en lo profundo del alma española, esta transposición al lienzo del vivir de una época y de un país, esta interpretación gráfica de las ideas, sentimientos y gustos de un conglomerado humano, es lo que determina que la obra de un artista sea verdaderamente interesante y perdurable. Lo contrario es sencillamente fuego de artificio que dura solo un instante.

De esta misma manera lo han entendido algunos pintores de

nuestros días. Zuloaga y Solana, entre otros, usando sus pinceles como escalpelos y con violencia singular, ahondaron en el alma de España hasta fijarla dolorosamente, con su oculta tristeza, en sus mejores lienzos.

El Greco fué el pintor de los nobles e intransigentes caballeros de ojos inquisitoriales y ardiente fe; de composiciones religiosas impregnadas de un misticismo intenso, en las que recoge, en la expresión de sus modelos, el ansia de merecer en la hora penosa del tránsito, las dulzuras de la vida celeste. En esas pálidas cabezas enmarcadas por blancas gorgueras, la melancolía de las miradas deja adivinar la tortura interior que consume las almas. Lenzos de composición donde lo humano y lo divino parecen momentáneamente unirse. Recuérdese el "Entierro del Conde de Orgaz". Pájaros grises de pueblos cargados de angustias, como su "Vista de Toledo". Su técnica lo ayudaba a esta magnífica expresividad. Figuras alargadas, ascendentes, ideológicamente emparentadas con los pináculos de las catedrales góticas. Todo el siglo XVI está espiritualmente plasmado en sus obras.

Velázquez es el sabio intérprete de la tranquila vida palaciega en la corte de Felipe IV. Pinta a reyes, príncipes, nobles señores y bufones con un realismo despiadado. Lleva al oficio a su mayor esplendor. Se adelanta al impresionismo en "Las Meninas" y "Las Hilanderas". Es un precursor con poca imaginación pero dueño de un tecnicismo sin par.

Goya es el fiel intérprete de una España típica, de majas, chulos, manolas, toceros y bulanguera, plena de alegría y carácter y de un colorido intenso y rico. Sus maravillosos pinceles se interesaron a todas las facetas de la vida de su tiempo. Desde la familia real a los tipos más populares encontraron en su paleta la adecuada interpretación. Pintaba con el mismo amor y probidad una duquesa desnuda o vestida que a los tipos del pueblo divirtiéndose en una verbena en la Pradera de San Isidro. Su sensualismo caudaloso lo vertía en el lienzo con verdadera prodigalidad. Por el sabor y carácter que supo darle a su obra es seguramente el más español de todos los pintores.

Pero es en sus dibujos y aguafuertes donde la genialidad de Goya se muestra más espontánea. Su endiablado lapiz sabe anotar escenas de intenso drama, caricaturizando a sus tipos para darles mayor expresión. "Los Caprichos", "Los Desastres de la Guerra" y "La Tauromaquia", entre otras series de grabados, son páginas impresionantes.

Desde hace pocos días, en el local de la General Electric, se están exhibiendo los grabados al aguafuerte de la serie conocida con el nombre de "La Tauromaquia". La fiesta nacional española tenía que ofrecerle infinidad de motivos dramáticos a este hombre apasionado, amante del peligro, del movimiento, de la fuerza, la luz y

(Continúa en la página SIETE)

"La tauromaquia..."

(Continuación de la pag. CUATRO)

el color, que en este espectáculo constituyen sus características más preciadas.

La exhibición de estos grabados me trae a la memoria que hace muchos años estuve en mi poder las planchas originales grabadas por Goya, de "La Tauromaquia". El Círculo de Bellas Artes de Madrid, condecorador de que dichos cobres originales estaban en París, en posesión de un ilustre grabador español que iba a ponerlos en venta, comisionó al profesor de la Escuela de San Fernando de Madrid, don Francisco Esteve Botey para que fuera a Francia y tratara de adquirirlos. Viejo amigo mío, Esteve se hospedaba en el mismo hotel que yo. Pudo adquirir las planchas grabadas por un precio relativamente bajo, creo que pago treinta mil pesetas por la colección. Teniendo que ausentarse de Francia por varias semanas me entregó las planchas de Goya para que se las guardase hasta su regreso.

La tentación de manosear y estudiar esos cobres que habían sido acariciados por las mismísimas manos del pintor de Fuendetodos, me hacían extrañerlos de sus cajas y con religioso respeto pasar mis dedos por ellos, palpando amorosamente las tallas que el buril y la punta seca de Goya allí habían dejado. Confieso que no dormía tranquilo pensando que podían robármelos, pero, me serenaba pensando que nadie sabía que estaban en mi poder. Cuando semanas después regresó Esteve Botey, le devolví el tesoro que me había confiado y que tanto me sobresaltaba.

¿Dónde estarán ahora estas planchas originales de Goya? ¿Seguirán en posesión del Círculo de Bellas Artes o habrán pasado a las colecciones del Estado en la Coleografía Nacional, para su eterna conservación?

Artículo de Loy "La tauromaquia de Goya", publicado en el periódico *Alerta* del 9 de octubre de 1952. En las últimas líneas, con emotiva prosa, Ramón Loy nos revela su participación en el rescate de las planchas de Goya, que mantuvo ocultas durante varias semanas en París. La confianza que tuvo Francisco Esteve Botey en Ramón Loy demuestra el grado de amistad entre los dos colegas.

En las aguafuertes de José Clemente Orozco, tan emotivas y sugerentes, hemos vuelto a encontrar en la firmeza del rayado y los suaves negros aterciopelados, de ese arte y maestría que tanto admiramos en las producciones de Rembrandt o Whistler.

En general, puede decirse que cualquiera de los expositores actuales que se seleccione, es representativo, por las calidades que suele dar a sus obras, ya sea esta ejecutada al aguafuerte, madera, linoleum, metal o piedra litográfica. En resumen, una gran exposición que nos ha permitido apreciar el espléndido avance del arte de grabar en México.

En La Rampa se exhibió durante dos semanas un conjunto de xilografías ejecutadas por el destacado artista Carmelo González y el grupo de grabadores que él orienta a través de su cátedra de la Escuela de Artes Plásticas de Santa Clara y la Asociación de Grabadores de Cuba, que con tanto acierto preside y anima desde su fundación.

Un total de catorce expositores y ochenta y seis obras integraban la exhibición, que evidenció una vez más el progreso que en este género se ha logrado en nuestra patria, gracias a este grupo que con su esfuerzo continuo se ha ganado la admiración de todos los que se preocupan por el mejoramiento del arte en Cuba.

Carmelo González presentó seis grabados en madera en los cuales sus grandes dotes de artista y ejecutante se manifestaban con vigor. Armando Posse y Luis Peñalver,

cada uno con su estilo habitual, se superan, y las obras que presentan dicen la lección que ya están en el dominio del procedimiento xilográfico.

Ana Rosa González y las hermanas Leblán y Odenia Vent Dumóvil, en sus grabados plenos de sensibilidad femenina, nos atraían por el fino decorativismo de su concepción. Ciro Rolando Santana acentuaba su estilo en la seguridad de su incisión, mientras que Armando Valencia, Juan Sánchez, Atliano Armenteros, Manolo Fernández, Osvaldo Cabrera, Carlos M. Díaz Gamiz, A. Cárdenas, E. Rodríguez y Ciro Sánchez Argüello, en sus variadas concepciones, probaban los progresos obtenidos en los últimos meses.

Luisa Fernández Morrell presentó en la Casa Cultural de Católicas varias docenas de acuarelas donde recogía impresiones de sus últimos viajes, con un sentimiento del color local muy acertado y una destreza singular en el manejo de este procedimiento, a grandes manchas acuosas muy sueltas y de efectos plásticos felices. Luisa Fernández se ha especializado en esta manera de trabajo con la que ha logrado apuntarse no pocos éxitos.

Otras exposiciones de este mes de septiembre han sido la de René Fortocarrero, que en colaboración con el doctor Zitte presentó piezas de cerámica en el Liceum, y la del escultor Tony López que exhibió en la Casa Cultural de Católicas sus más recientes creaciones, merced a la aprobación de cuantas personas acudieron a admirarlas.



Xilografía, por Carmelo.

1171

1171

Páginas centrales del *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO* del mes de octubre de 1954 con críticas de Ramón Loy sobre las exposiciones de *grabados mexicanos* y *grabados de Carmelo González*. Esta revista, aparecida en La Habana entre 1952 y 1958 difundió reproducciones de los grabados de la Asociación de Grabadores de Cuba.

EXPOSICIONES

Por RAMON LOY

El destacadísimo pintor Eduardo Abela inició las actividades artísticas del mes de noviembre con una nueva exhibición de sus obras en la Galería Cubana, que tan acertadamente dirige el señor Florencio Cáceres.

Hace pocas semanas el público habacero tuvo la oportunidad de apreciar en el salón de exposiciones

del Liceum un conjunto interesante de lienzos de Abela, quien después de larga ausencia de Cuba dedicando a actividades diplomáticas, había vuelto a sus pinceles con más señorío que nunca, pues sus cuadros merecieron cálidos elogios de la crítica más responsable.

Ahora Abela presentó catorce obras inéditas en las que sintetiza



LA TARDE, óleo de Abela.

[14]

Página del *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO* del mes de diciembre de 1955 con la sección de *Loy Exposiciones*.

Capitofaxo

UNA ACLARACION DE RAMON LOY o el Buñuelista Carrasco en la Picota

Por Juan Sánchez



Con motivo de una pequeña nota que publicamos en nuestro "Salitre", referente a un cuadro del archimediocre Teok Carrasco, creador por antonomasia de buñuelos y pastiches, el distinguido compañero en la crítica de arte y profesor de la Academia San Alejandro, Ramón Loy, nos ha enviado una atenta carta, aclarando su participación en lo referente a este asunto. Por ello, con mucho gusto, vamos a publicarla, para que conste así. La carta en cuestión dice textualmente:

La Habana, septiembre 13 de 1957.

Sr. Juan Sánchez,
PUEBLO.
Ciudad.

Muy estimado amigo:

Leí en PUEBLO tu nota sobre el cuadro de Teok Carrasco, publicado en mi página de "Alerta" del lunes pasado.

Para tu tranquilidad debo informarte que la página fué confeccionada y entregada el jueves anterior y no intentaba destacar a lienzos seleccionados posteriormente por el jurado de Admisión, del que formamos parte. Dió la coincidencia que todos los cuadros publicados, menos uno, fueron seleccionados.

Soy muy respetuoso de mi firma y como tú sabes, en el acta figuran los nombres de las pinturas cuyas obras fueron seleccionadas. Hubiese sido una falta de respeto para mis compañeros, incluir por parte mía, un cuadro no aceptado.

Después de firmada un acta hay que respetarla, de lo contrario, sería una falsedad.

Puedes estar tranquilo, pues yo no he faltado jamás a lo que he firmado, pues si hubiese querido favorecer a alguien, en este caso específico, hubiese pedido una nueva revisión del jurado, para esa revisión.

Sin más, queda siempre a tus órdenes tu affmo. y s. s.,

Ramón Loy.

Hasta aquí la carta de Ramón Loy. Queda aclarado, pues, el asunto. Teok Carrasco, buñuelista oficioso y creador del mamotreto que adorna una conocida billetería de La Habana, quedará sumido en las sombras benévolas y acogedoras del más trepidante rechazo. Sus óleos no irán a Madrid, por cuenta de la Compañía Cubana de Aviación. Respiramos tranquilos, pues, el rispido amigo Joaquín Texidor y el que estas líneas termina de escribir.

Artículo de Juan Sánchez publicado en el periódico *Pueblo*, La Habana, 17 septiembre 1957. Hace pública una carta que Ramón Loy le envió unos días antes, referente a cuestiones de crítica de arte. Juan Sánchez fue discípulo de Loy en la Escuela San Alejandro. Se graduó en 1953. Después ha sido profesor en dicha escuela. Tras su graduación se inició como escritor y crítico de arte. En 1955 publicó el libro *El grabado en Cuba*. Actualmente, en el año 2001 recibió el premio nacional a la crítica de arte.

La Habana, Sep. 13-54

D. Juan Sanchez
 "Pueblo" -
 Ciudad.

Muy estimado amigo:

En "Pueblo" tu nota sobre el cuadro de Teófilo Carrasco, publicado en mi página de "Alerta" del lunes pasado.

Para tu tranquilidad debo informarte que la página fue confeccionada y entregada el jueves anterior y no intentaba destacar a algunos seleccionados posteriormente por el jurado de Admisión, del que formamos parte. Dio la coincidencia que todos los cuadros publicados, menos uno, fueron seleccionados. Soy muy respetuoso de mi firma y como tu sabes, en el acta figuran los nombres de los pintores cuyas obras fueron seleccionadas. Hubo sí sido una falta de respeto para mis compañeros, incluir por parte mía, un cuadro no aceptado.

Después de firmado un acta, hay que respetarla, de lo contrario, sería una falsedad.

Quedas estar tranquilo, pues yo no he faltado jamás a lo que he firmado, pues si hubiese querido favorecer a alguien, en este caso específico, hubiese pedido una nueva reunión del jurado, para esa revisión.

Sin más, queda siempre a tus órdenes
 tu amigo S. S.

R Loy

JEAN TOTH, PINTOR DEL MOVIMIENTO.

por Ramon Loy

Conoció a Jean Toth hace muchos años, cuando él, para vivir, necesitaba trabajar como modelista-sastre en un gran taller de París. Habitaba entonces en un "atelier" modesto en la calle Vercingetorix, y en sus ratos de descanso se entregaba apasionadamente a dibujar y pintar.

Eran relativamente pocos esos momentos de ocio, pues como Toth era un excelente creador de modas y magnífico sastré, el trabajo abundaba, al extremo que tenía a veces que ir a Londres contratado por buenas casas dedicadas a estos negocios. El dinero lo ganaba Toth con facilidad, pero no era feliz, porque su íntimo deseo era dedicar todo su tiempo a la pintura.

Nacido en Hungría, a orillas del lago Balaton, vio correr sus primeros años junto a su padre, poseedor de un negocio de vinos. Cuando estalló la revolución en Hungría capitaneada por Bela Kun, Toth, que era un joven suelo de diecisiete años, se sumó al movimiento alistándose como voluntario en el ejército rojo. Se comportó tan bien, que obtuvo el grado de comandante, y cuando el almirante Horthy dominó a la revolución, tuvo que huir al extranjero para no ser fusilado, refugiándose en Checoslovaquia.

En Praga, las autoridades checas lo enviaron a prisión, temerosas de la propagación de las doctrinas comunistas. Fue en el cautiverio donde comenzó a manifestarse su vocación por el arte.

Pasaba el tiempo en su celda dibujando a sus compañeros presos, al extremo que se atrajo la amistad del director del penal, que logró de las autoridades superiores la libertad en su expulsándolo a Alemania.

En Berlín vive varios meses visitando exposiciones y centros de arte, dando así expansión a sus ansias espirituales. El ambiente alemán no le agrada a pesar de los buenos museos, y decide ir a vivir a Francia, instalándose en París, en el barrio de Montparnasse.

Habiendo encontrado en esta gran ciudad el terreno apropiado para sus sueños de arte, comprende que su vocación está decidida: vivirá para pintar. Como para vivir hay desgraciadamente necesidad de comer, trabaja en su oficio de sastré-modelista para poder subsistir.

Empieza entonces su titánica lucha por dominar la técnica artística, para hallar en ella o con ella, el propio modo de expresión. Y son largos años de trabajos, de tanteos, de dudas, de experiencias, sin saber cuando llegaría al fin la maestría en la expresión de la personalidad.

DIBUJANTES EN EL PERIODISMO CUBANO EN LOS 50 AÑOS DE REPÚBLICA

por Ramon Loy

En las ochenta, lo hizo en el período colonial que en la época republicana ha gustado avalorar sus páginas utilizando el talento y sentido el honor de los dibujantes para ilustrar cuentos, artículos, conferencias, o saberir bellamente con punzantes caricaturas a los políticos el momento. En este aspecto puede decirse que es una de las más progresistas del continente y quizás también del mundo, por la variedad de estilos de sus dibujantes y la honda intención de sus dibujos.

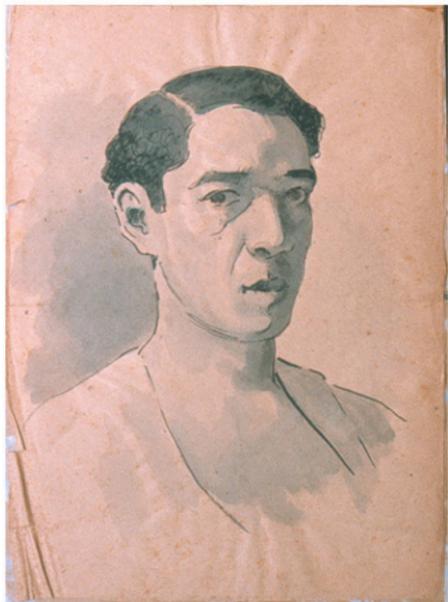
En la pasada centuria se evidenciaba ya ese sentido característico de nuestros artistas, los cuales, en importantes revistas de aquellos tiempos como "JUAN PALCO" y "EL NOVO MUÑOZ" entre otras, alegraban a sus lectores con intencionados dibujos que firmaban Cisneros, y Landalaco, y otros talentosos ilustradores que gozaron de merecido renombre.

El advenimiento de la época republicana es propicio a un desarrollo mayor del dibujo ilustrativo y a la eclosión de nuevos talentos con las varias publicaciones que surgieron estilizadas por los ideales de progreso de los gobernantes oráculos que comprendieron de inmediato el gran poder de la letra de molde y lo sabio que podría servirles en la árdua labor de organizar y consolidar las nuevas instituciones.

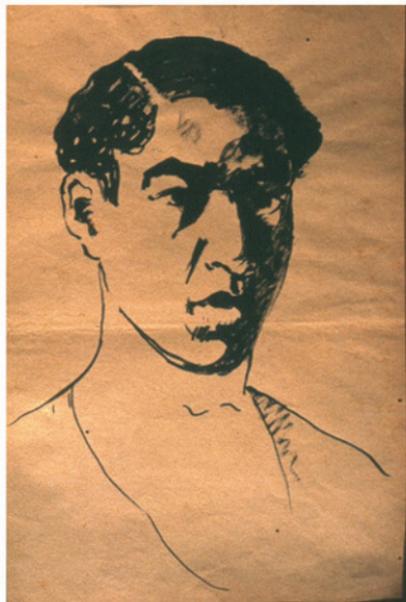
En el primer decenio de vida republicana, que había encontrado a "EL FIGARO", dirigido por Manuel Bernafín Fichardo y Ramon A. Catalá y el "DIARIO DE LA MARINA", a cuyo frente estaba don Nicolás Rivero y "LA CUSION", de Manuel María Coronado, nacen "EL MUNDO" y "EL MUNDO LIGERERO", de los Govin, y "LETRAS", revista literaria de los hermanos José Manuel y Nestor Carbonell, que enriquecen sus páginas con ilustraciones gráficas de diversos dibujantes. Es también en esta período que comienza a publicarse el semanario satírico "LA POLITICA COMICA", cuyo director y propietario Ricardo de la Torre era el que ejercía la casi total-

Artículos originales de Ramón Loy mecanografiados para su publicación. "Jean Toth, pintor del movimiento" se publicó en el periódico *Alerta* el 15 de diciembre de 1946.

"Los dibujantes en el periodismo cubano en los 50 años de república" se publicó en el *Album del cincuentenario de la Asociación de Reporters de la Habana* en 1952.



Autorretrato. Tinta/papel. 36 x 25,5 cm. MPR
S/f.



Autorretrato. Tinta/papel. 30,5 x 22 cm. MPR
S/f.



Autorretrato. Carbón y pastel/papel.
S/f. 41 x 29 cm. MPR



Autorretrato. Carbón y pastel/papel.
S/f. 44 x 34 cm. MPR



Auto-retrato. 1918. O/PD. Foto postal (hoy vanas en MPR)



Auto-retrato. Oleo/cola. 48 x 35 cm. MPR S/II.



Auto-retrato. Oleo/cola. 55 x 39 cm. MPR S/II.

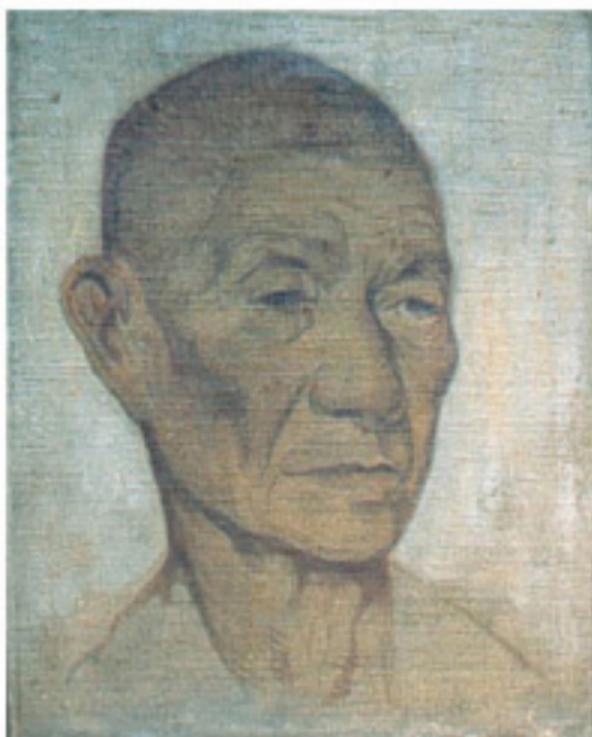


Auto-retrato. Oleo/madera. 35 x 26,5 cm. MPR S/II.



Josefa González, madre de Loy, Ocoatlá. 45 x 37 cm. MPR

S/E.



Aniceto Ajoy, padre de Loy, Ocoatlá. 36 x 30 cm. MPR

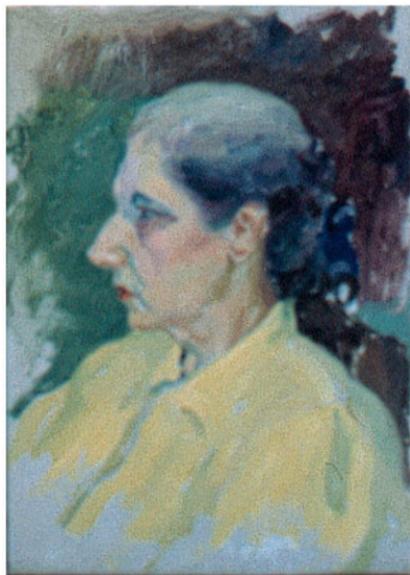
S/E.



*Mercedes Borrero. Oleo/tela. 75 x 61 cm. MPR
S/f.*



*Mercedes Borrero. Oleo/tela. 60,5 x 46 cm. MPR
S/f.*



Mercedes Borrero. Oleo/tela. 31,5 x 23 cm. 1956. MPR



Descanso en el taller. 1920. Oleo/tela. 68 x 55 cm. MBA



Campesina. Témpera/papel. 48 x 27 cm. MPR
c 1921-1927



Campesina. Témpera/papel. 48 x 19 cm. MPR
c 1921-1927



Campesina. Témpera/papel. 48 x 23 cm. MPR
c 1921-1927



Campesina. Témpera/papel. 48 x 30 cm. MPR
c 1921-1927



La segadora. 1925. Oleo/tela. 96 x 77,5 cm. MPR



Campesina. Témpera/papel. 47,5 x 30,5 cm. MPR
c 1921-1927



Dos campesinas. Pastel/papel. 54,5 x 44,5 cm. MBA
c 1921-1927



Campesina. Témpera/papel. 60 x 30 cm. MBA
c 1921-1927



El bebedor. 1924. Oleo/tela. 81 x 95 cm. MPR



Campesinos italianos o Pastoral. 1924. Oleo/tela. 96,5 x 114 cm. MBA



Las aldeanas. Oleo/tela. 94 x 110 cm. MPR c 1921-1927



La Trilla o Campesinos laborando trillas. 1926. Oleo/tela. 139 x 179 cm.
Pertenece a la colección del Club Atenas. MBA



Guitarristas. 1936. Oleo/tela. 140 x 100 cm. Perteneció a la Colección del Palacio Presidencial. MPR



Díno. 1934. Oleo/tela. 126 x 105 cm. MBA



El pinche. 1946. Oleo/tela. 93 x 70 cm. MBA



Niño con gallo. Oleo/tela. 90,5 x 69,5 cm. MBA S/f.



Campesinos bretones. 1920. Oleo/tela. 106 x 80,5 cm. MBA



En la iglesia. C. 1923. Oleo/tela. 89 x 74 cm. PD



Aldeanas o Hilanderas. c.1923. Oleo/tela. PD



Confidencias. 1923. Oleo/tela. 201 x 145 cm. MPR



Maternidad. Oleo/tela, PD c 1923



La lectura. Oleo/tela. PD c 1923



En la fuente. 1923. Oleo/tela. Perteneció a la Colección de Unión Fraternal. PD



Aldeanas. c.1923. Oleo/tela. PD



La vendimia. Oleo/tela. PD S/f.



Botonomaro y su mujer. C. 1924. Oleo/tela. PD



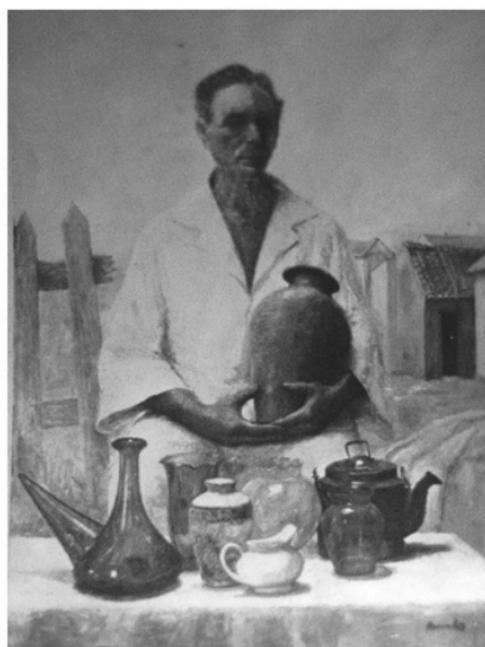
Guajirito. Oleo/tela. PD S/f.



Campesino con azadón al hombro. Oleo/tela. PD S/f.



La muchacha del cántaro. C. 1926. Oleo tela. PD



El cacharrero. 1946. Oleo/tela. 135 x 98 cm. MPR



Serie de campesinos italianos. PD c 1921-1927





Serie de jóvenes campesinas italianas. PD c 1921-1927





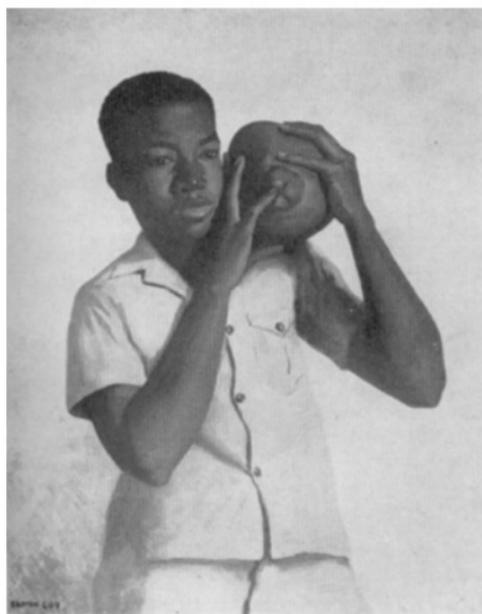
Músicos o Concierto. 1935. Oleo/tela. PD



El viandero. 1941. Oleo/tela. PD



Negrito tumbado. Oleo/tela. PD S/f.



Negrito con coco. c.1940. Oleo/tela. PD



Tomás Romay vacunando a sus hijos. 1963. Oleo/tela.
400 x 200 cm. Museo histórico de las ciencias C.J. Finlay



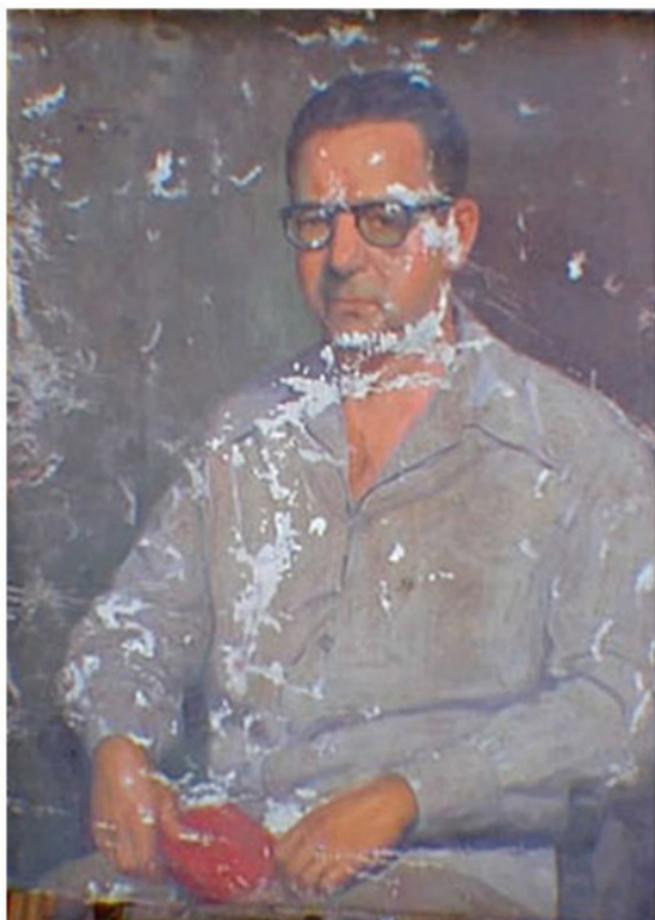
Estudio para Tomás Romay vacunando a sus hijos. c 1963
Grafito/papel, al dorso de un autorretrato. 43 x 34 . MPR



Los científicos Alvaro Reinoso y José Luis Casaseca. Oleo/tela. PD S/f.



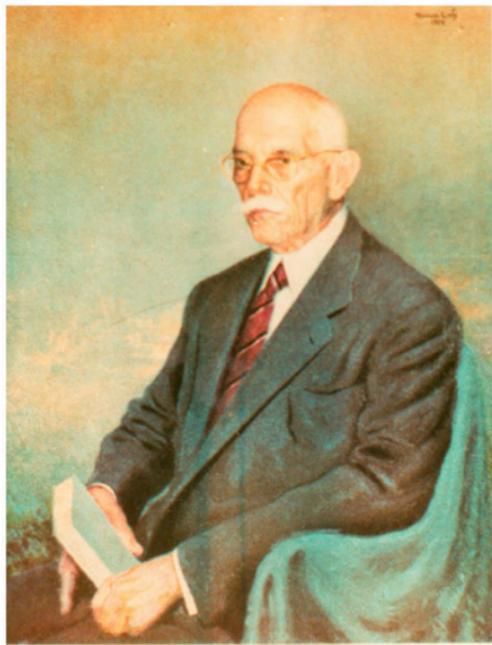
Retrato de Mme. de la Suarée. Oleo/tela. 50 x 66 cm. MBA c 1951



Retrato de Octavio de la Suarée. Oleo/tela. 1951. 96 x 72,5 cm. MBA



Retrato del comandante Piti Fajardo. c.1975.
Oleo/tela. 87 x 67,5 cm. Hospital Piti Fajardo.



Retrato de Cosme de la Torre y Peraza. Oleo/tela. PD
S/f.



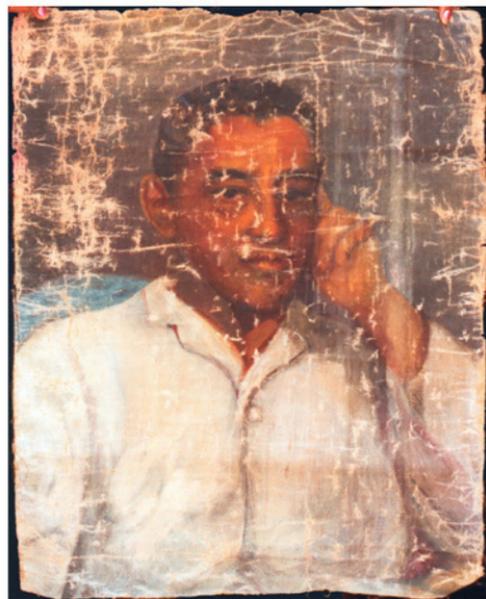
Retrato de Otto Maleta. 1964.
Oleo/tela. 50 x 35 cm. MPR



Retrato de Ramón Vasconcelos Maragliano. S/f.
Inacabado. Oleo/tela. 73 x 54 cm. MPR



Retrato sin identificar. Oleo/tela. 53 x 46 cm. MPR
S/f.



Retrato sin identificar. Oleo/tela. 70 x 45 cm. MPR
S/f.



Retrato sin identificar. Oleo/tela. PD S/f.



Retrato sin identificar. Oleo/tela. PD S/f.



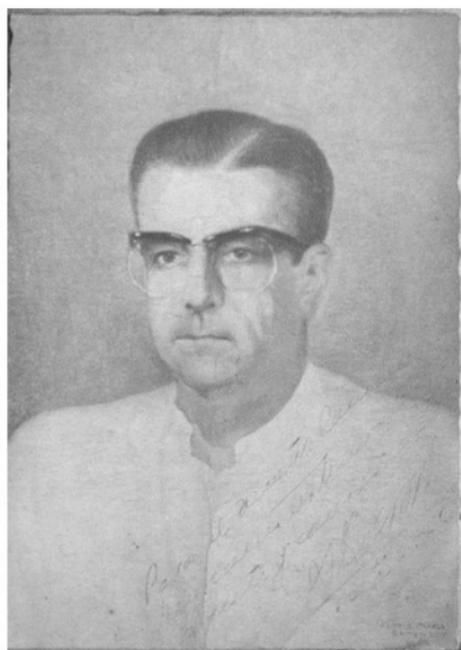
*Retrato de César Pinto. 1951. PD
Óleo/tela*



*Retrato de Miguel Angel de la Campa. PD
S/f. Óleo/tela*



*Retrato del arquitecto Pedro Marco. 1956. PD
Óleo/tela*



*Retrato del Dr. Carroll. 1966. PD
Óleo/tela*



Retrato del Dr. Blanco Ysusi. Oleo/tela. PD S/f.



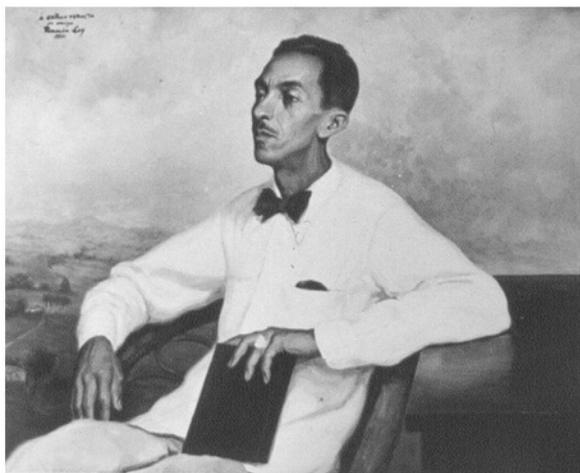
Retrato de Carlos J. Finlay. 1958. Oleo/tela. PD



Retrato del Dr. César García Toledo. Oleo/tela. PE S/f.



Retrato de Alberto González. 1952. Oleo/tela. PD



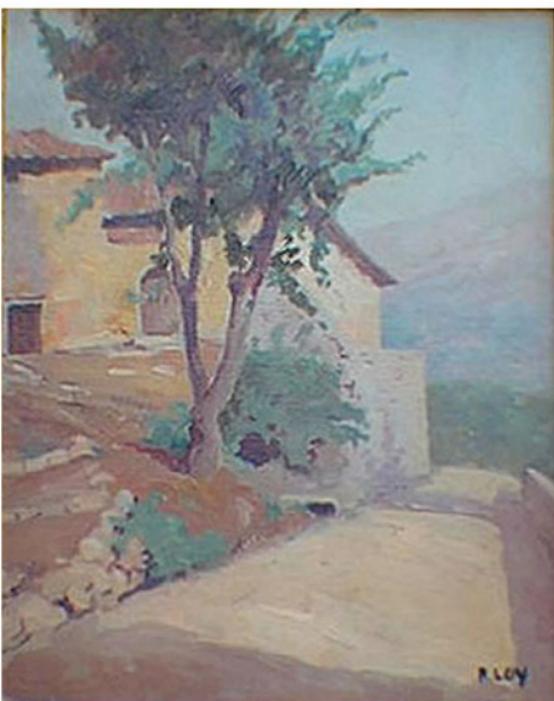
Retrato de Griñán Peralta. 1951. Oleo/tela.
Colección hijo de Griñán Peralta. Santiago de Cuba



Retrato de Griñán Peralta. 1945. Oleo/tela.
Colección hijo de Griñán Peralta. Santiago de Cuba



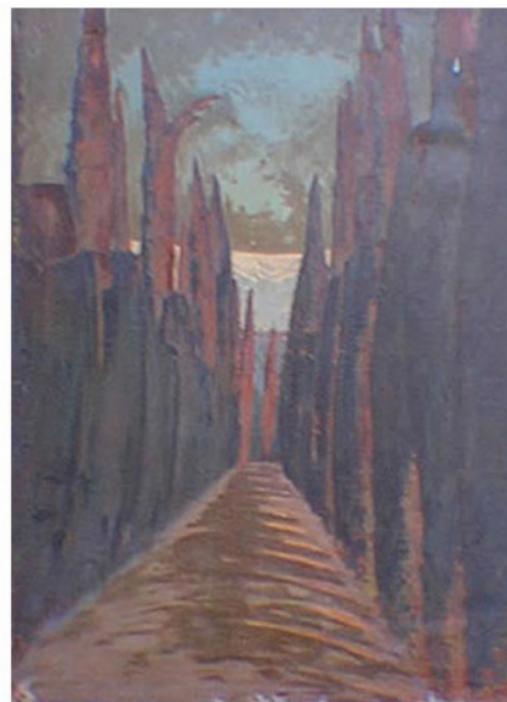
Retrato sin identificar. Oleo/tela. PD S/f.



Rincón del Albaicín. Oleo/tela. 40 x 32,5 cm. MBA
c 1918



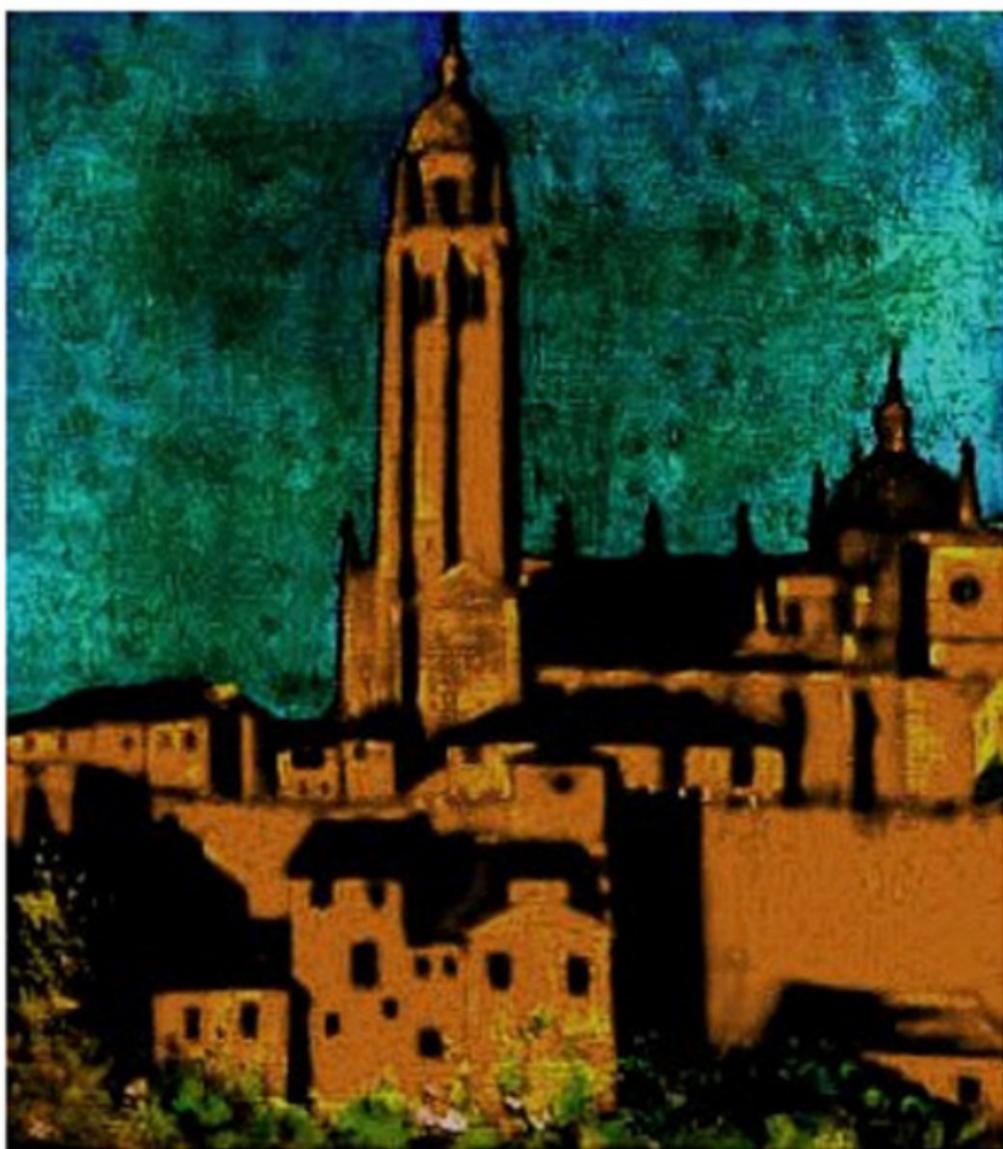
Paisaje urbano. Oleo/tela. 36,5 x 24,5 cm. MBA
c 1918



Granada. 1918. Oleo/tela. 142 x 101 cm. MBA



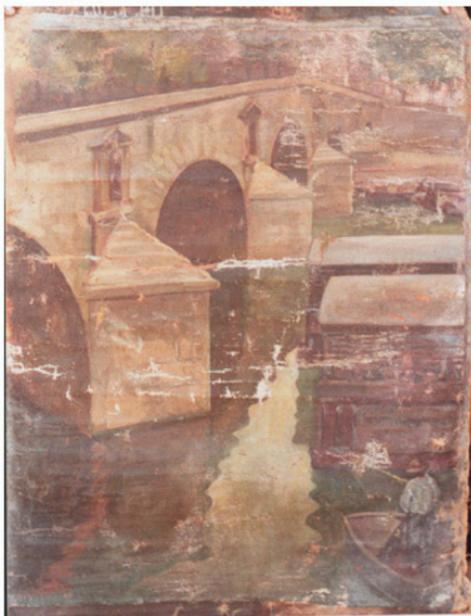
Aldea con vacas. Oleo/tela. 36,5 x 24,5 cm. MBA
c 1918



Segovia. 1915. Oleo/tela. 43 x 38 cm. PD



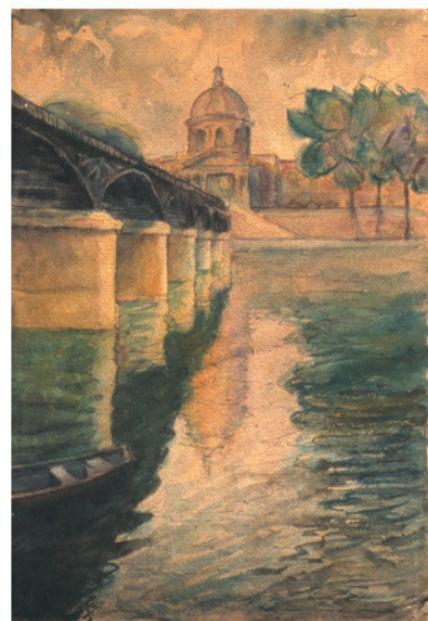
Viejas casas. Roma. 1925. Témpera/papel. 33 x 50 cm. MPR



Paisaje del Sena I. Oleo/tela. 90 x 68 cm. MPR
S/f.



Paisaje del Sena II. Oleo/tela. 89 x 66 cm. MPR
S/f.



Puente con iglesia. Acuarela/papel.
París. 51 x 35 cm. MPR
S/f.



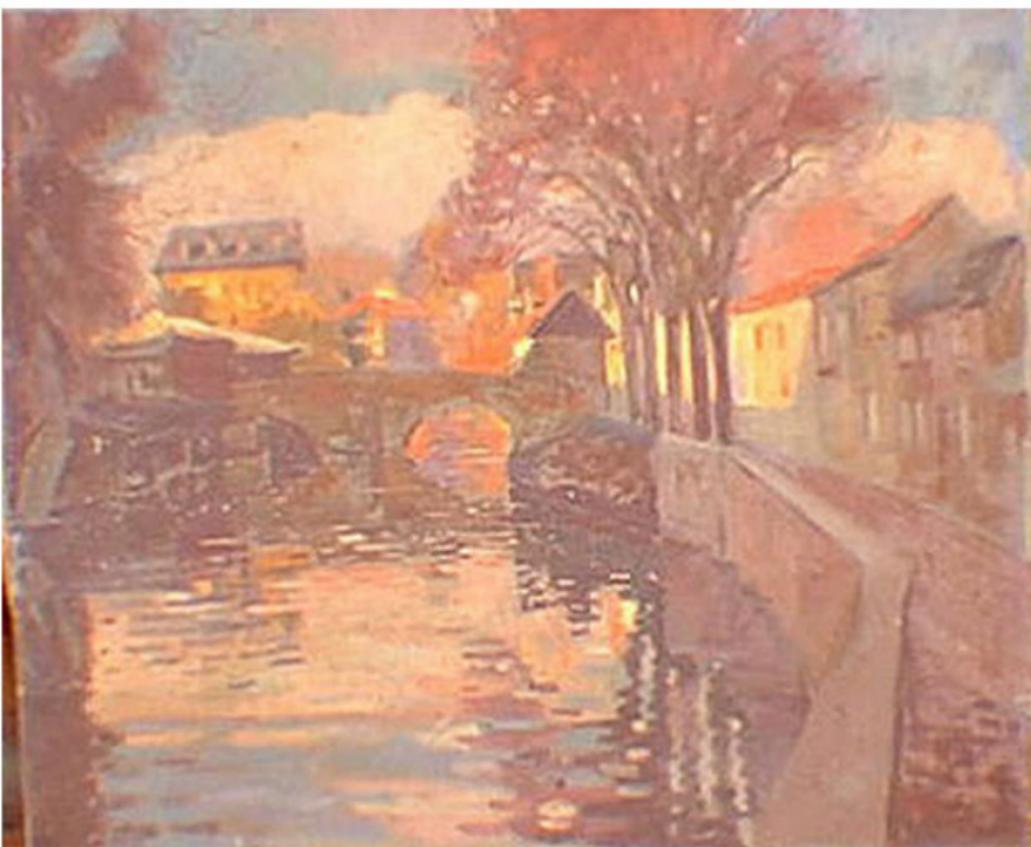
Paisaje. Oleo/tela. 117 x 78 cm. MPR
S/f.



Paisaje. Pastel/papel. 47 x 64 cm. MPR S/f.



Paisaje con el río Sena. Oleo/tela. 54 x 64,5 cm. MBA S/f.



Chartres. Oleo/tela. 46 x 54 cm. MBA S/f.



Viejas casas a orilla del Eure. Oleo/tela. 45,5 x 53 cm. MBA S/f.



Casas y escaleras. Oleo/tela. 35 x 41 cm. MBA S/f.



Paisaje. Oleo/tela. 22 x 15,5 cm. MBA S/f.



Paisaje. Oleo/tela. 35,5 x 40 cm. MBA S/f.



Paisaje marino con barcos. Oleo/tela. 47,5 x 54 cm. MBA S/f.



Boceto nº 1. Oleo/tela. 16 x 22 cm. MBA S/f.



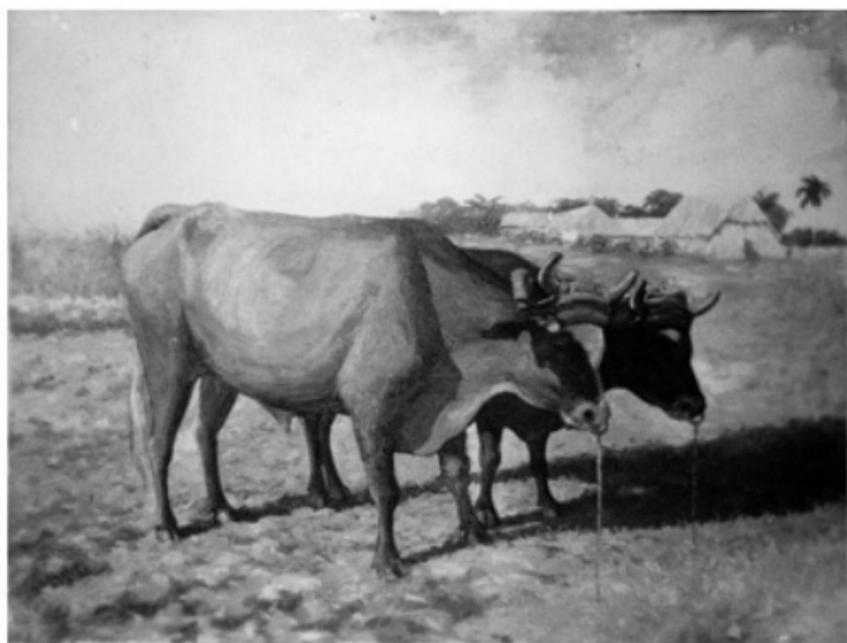
Boceto nº 2. Oleo/madera. 16 x 22 cm. MBA S/f.



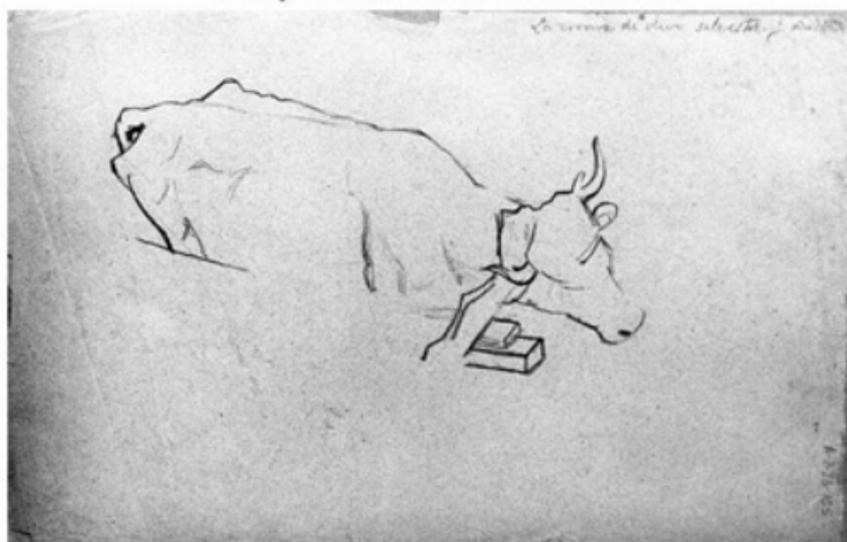
Boceto n° 3. Oleo/madera. 16 x 22 cm. MBA S/f.



Boceto n° 4. Oleo/madera. 15,5 x 22 cm. MBA S/f.



Bueyes. c 1946 Oleo/tela. PD



Estudio para *Bueyes.* c 1946 Carbón/papel. 16 x 24 cm. MPR



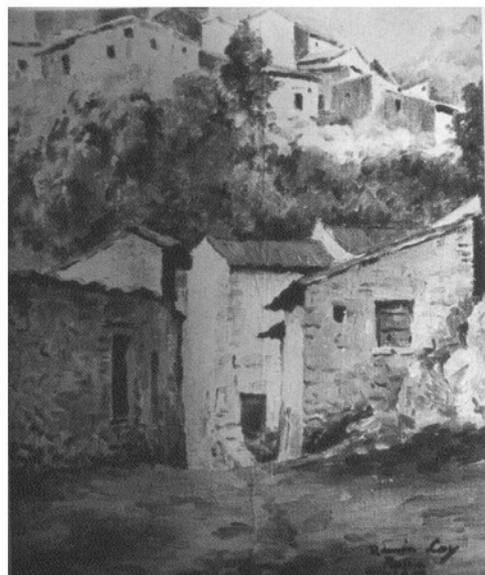
Exterior de casa. Oleo/papel. 23 x 22 cm. MBA S/f.



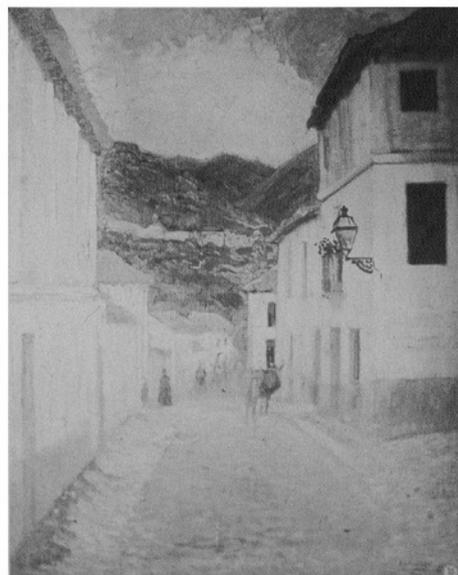
Paisaje de Roma. Oleo/tela. 1950. PD



Paisaje de Roma. Oleo/tela. C.1950. PD



Paisaje de Roma. Oleo/tela. 1950. PD



Atardecer. Oleo/tela. PD s/f.



Desde mi estudio. Antícoli Corrado. c.1925. Acuarela/papel. PD



Pueblo. Antícoli Corrado. c.1925. Oleo/tela. PD



Día gris. París. Oleo/tela. PD S/f.



Fontenay-aux-Roses. C.1926. Oleo/tela. PD



La iglesia del pueblo. Oleo/tela. PD S/f.



Academia de la Grande Chaumière. C. 1926. Tinta/papel. PD



Mercado de París. Carbón/papel. 21 x 25,5 cm. MPR S/f.



De vuelta de la fuente. C. 1926. Carbón/papel. PD



Un rincón del pueblo. C. 1926. Carbón/papel. PD



El pueblo. Antícoli Corrado. C. 1926. Tinta/papel. PD



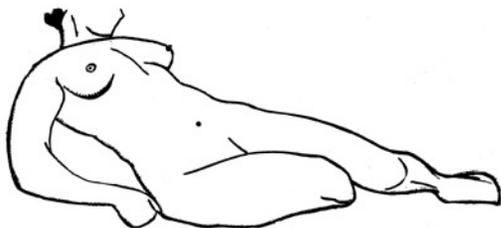
La Toma de Guáimaro. Oleo/tela. PD. La pintura reproduce el momento en que Luis Rodolfo Miranda ondea la bandera cubana en el frente Gonfau en 1886. Aparece mandando las tropas el entonces coronel Menocal, pintor de la Escuela San Alejandro que después sería profesor de Ramón Loy. Posteriormente conservó su amistad.

c 1924



Fidelia y Ricardo. Tinta y témpera blanca/papel. 29 x 20 cm. Escrito a lápiz abajo a la derecha: "Fidelia y Ricardo". MPR Dibujo basado en una escena de la ópera *Patria*, escrita por Ramón Espinosa de los Monteros y música compuesta por Hubert de Blanck. Fue la primera ópera basada en la guerra de la independencia cubana. Se estrenó parcialmente en el Teatro Nacional de La Habana, el 1 de diciembre de 1899. Se repuso en mayo de 1922 en el Teatro Martí. El dibujo alude a una escena del segundo cuadro, poco antes del fatal desenlace: Ricardo grita "¡quiero la patria libre e independiente!" y se separa de los brazos de su amada alejándose de ella para caer mortalmente herido bajo el fuego enemigo. c 1924

Dibujos de Ramón Loy publicados en revistas en 1927



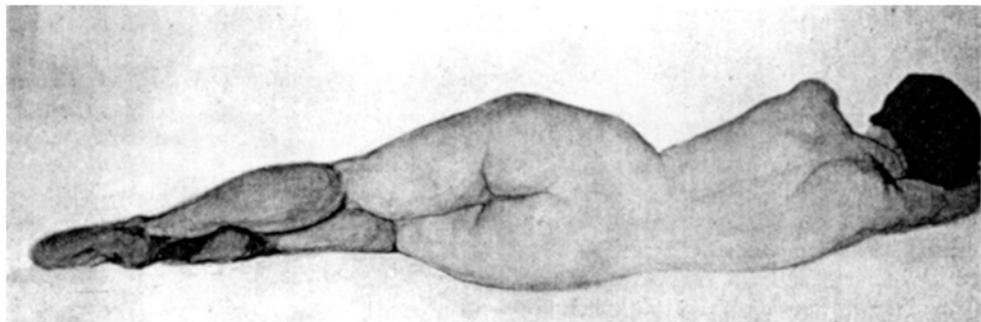
Revista de Avance, nº 13, 15 de octubre, 1927



Revista de Avance, nº 7, 15 de junio, 1927



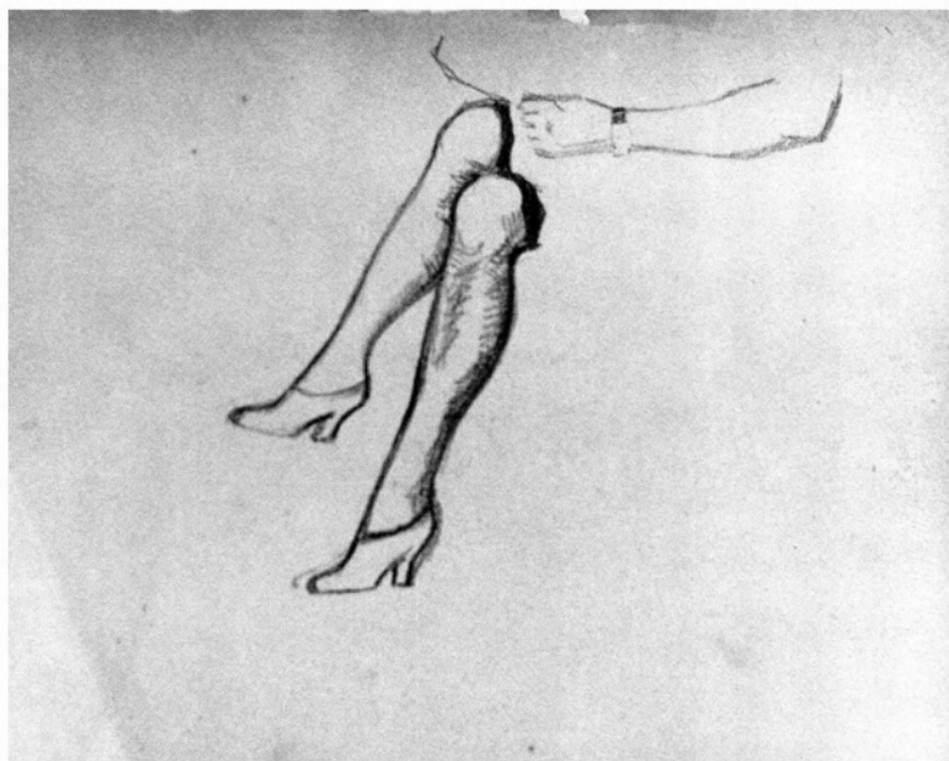
Revista de Avance, nº 10, 31 de julio, 1927



Revista Social, julio, 1927



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel. 24 x 15,5 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel. 23 x 27,5 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel. 21 x 15 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel. 24 x 16 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel. 29 x 21,5 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel. 21 x 15 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel. 28 x 21,5 cm. MPR



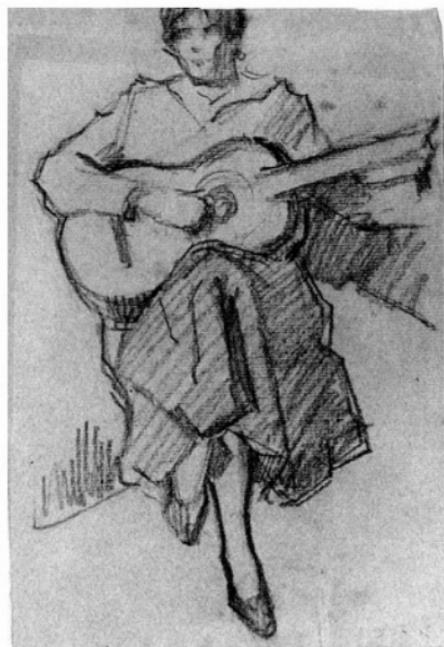
Apuntes. S/f. Lápiz conté/papel. 21 x 15 cm. Los dos dibujos hechos en el anverso y reverso del mismo papel. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel.
21 x 15 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel.
29 x 21 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel.
24 x 16,5 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel.
24 x 16 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel.
21 x 15 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel.
21 x 15 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel.
24 x 16 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel.
21 x 15 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel.
21 x 15 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel.
24 x 16 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel.
27,5 x 22,5 cm. MPR



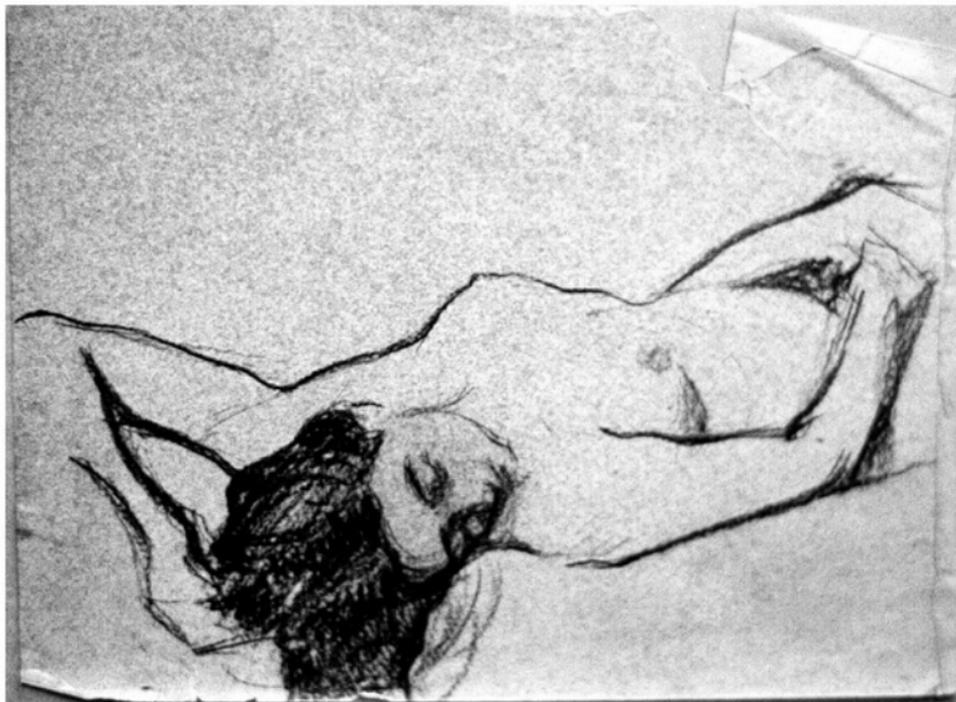
Apunte. S/f. Lápiz conté/papel.
21 x 15 cm. MPR



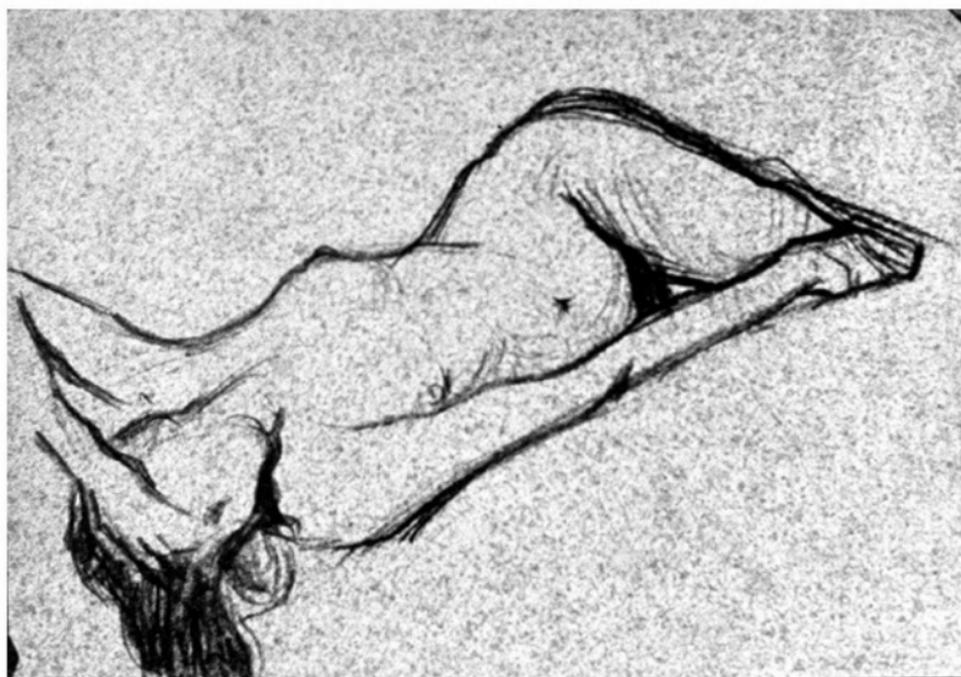
Apunte. S/f. Lápiz conté/papel. 22,5 x 28 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel. 21,5 x 28 cm. MPR



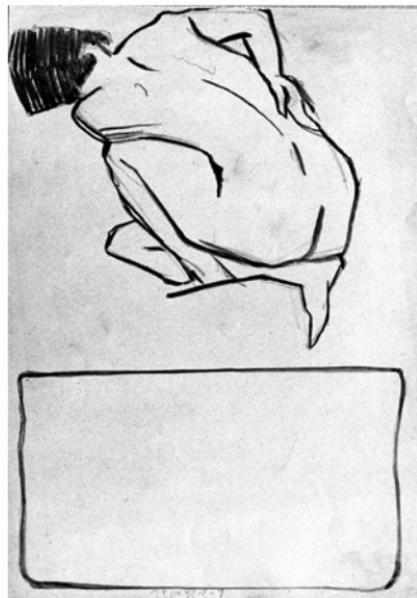
Apunte. S/f. Lápiz conté/papel. 21 x 15 cm. MPR



Apunte. S/f. Lápiz conté/papel. 21 x 15 cm. MPR



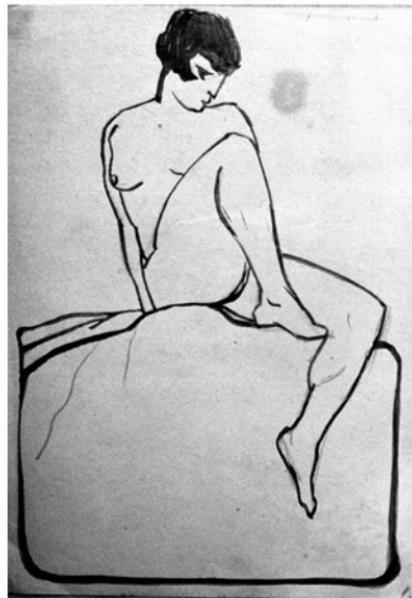
Apunte. Grafito/papel. 28 x 22 cm. MPR S/f.



Apunte. Tinta/papel. 19 x 13 cm. MPR S/f.



Apunte. Tinta/papel. 19 x 13,5 cm. MPR S/f.



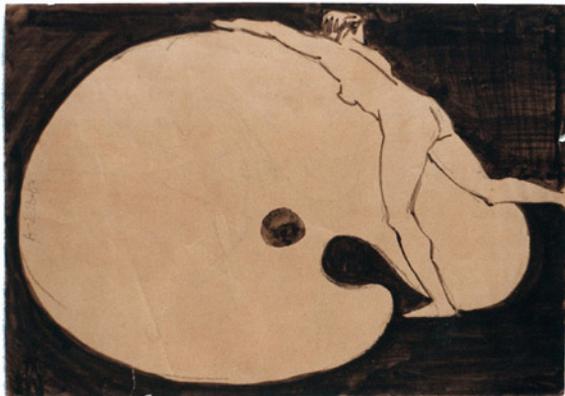
Apunte. Tinta/papel. 19 x 13 cm. MPR S/f.



Estudio. Tinta y acuarela/papel. 19 x 13 cm. MPR S/f.



Estudio. Tinta y acuarela/papel. 19 x 13 cm. MPR S/f.



Estudio. Tinta/papel. 13 x 19 cm. MPR S/f.



Estudio. Tinta/papel. 19 x 13 cm. MPR S/f.



Apunte. Grafito/hoja de libreta. S.f. 15 x 24 cm.

Texto escrito a lápiz arriba a la derecha: *Ostende - les mateliers*. MPR



Apunte. Grafito y lápiz rojo/hoja de libreta. S.f. 24 x 15 cm. MPR



Apunte. Sepia/papel. 28 x 22 cm. MPR S.f.



Apunte. Sepia/papel. 28 x 22 cm. MPR S.f.



Apunte. Sepia/papel. 28 x 22 cm. MPR S.f.



Apunte. Sepia/papel. 28 x 22 cm. MPR S.f.



Apunte. Sepia/papel. 28 x 22 cm. MPR S.f.



Apunte. Sepia/papel. 28 x 22 cm. MPR S.f.



Apunte. Sepia/papel. 28 x 22 cm. MPR S.f.



Apunte. Sepia/papel. 28 x 22 cm. MPR S.f.



Apunte. Sanguina/papel. 23 x 28 cm. MPR S.f.



Apunte. Sanguina/papel. 19 x 23 cm. MPR S.f.



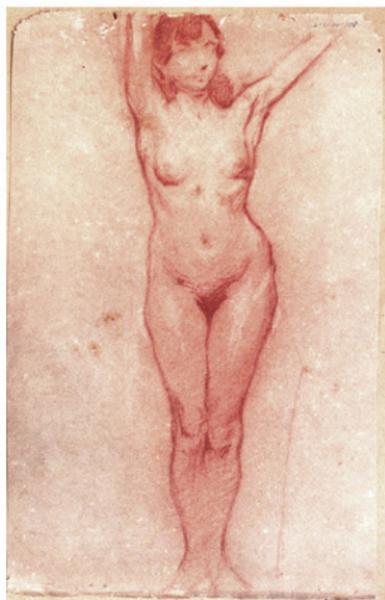
Apunte. Sanguina/papel. 23 x 28 cm. MPR S.f.



Apunte. Sanguina/papel. 63 x 47 cm. MPR S.f.



Apunte. Sanguina/papel. 36,5 x 27,5 cm. MPR S.f



Apunte. Sanguina/papel. 30 x 19 cm. MPR S.f.



Apunte. Sepia/papel. 28 x 22 cm. MPR S.f.