

La Batalla Pictórica
Síntesis de la
Historia
de la
Pintura Hondureña

Leticia de Oyuela

La Batalla Pictórica
Síntesis de la
Historia
de la
Pintura Hondureña

© Irma Leticia Silva de Oyuela.
© Para esta edición, BANCO ATLANTIDA S. A. 1995.

Prohibida la reproducción parcial o total de esta obra, excepto para citas breves de reseña y crítica, sin autorización de los editores.

Dirección de proyecto editorial:
Lic. Adriana Yu-Shan

Obra al cuidado de
CENTRO EDITORIAL S. R. L.
(Telefax 570-900)

Separación de colores:
Scan Color

Impreso por
Litopress Industrial

Encuadernación:
Conpacasa

Tipos de portada:
Kuenstler Script Black 30 y 36 puntos
Palatino 16 puntos

IMPRESO EN HONDURAS
PRINTED IN HONDURAS

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

necesarios reconocimientos

Para todas aquellas personas que me han reconfirmado su fe y su credibilidad en las opiniones y enfoques de esta perspectiva de la pintura hondureña. Mi espontaneidad me obliga a recordar con afecto especial a:

Ramón Oquelí

Julio Escoto

Helen Umaña

Bélgica Rodríguez

Mónica Kuepper

Henry Mancía

Roberto Reyes Mazzoni

Erasmus Sosa López

Hilda Mercedes ("Bonnie") Castañeda de García

Doris Walter

Juan Manuel Posse

A la inolvidable memoria de Clementina Suárez.

A mis asesores en las técnicas de investigación: don Julio Rodríguez Ayestas y especialmente a don Severo Martínez Pelaez, quien me mostró la forma eficaz de realizar un cronograma.

A Mario Ardón, Róger Gutiérrez y Mario López, por la búsqueda fotográfica.

Al personal y Ejecutivos de Centro Editorial, de San Pedro Sula, que han cuidado con particular esmero la presente edición.

A Ana María Sosa, quien tuvo la paciencia de realizar el trabajo de computación, escribiendo y reescribiendo algunos de los capítulos de esta apretada síntesis.

A mis adolescentes hijos Fernando y Felipe, compañeros inevitables de visitas y viajes, en búsqueda anhelosa de documentación e imágenes ópticas.

Al Banco Atlántida, por su constante apoyo a la cultura nacional.

A Mamá y Félix, cuya fe y confianza siempre han estado presentes, aún en los momentos del más duro desaliento.

dedicatoria

Para el Doctor Paul Vinelli, espíritu capaz de comprender la importancia de esta primera sistematización de la Historia de la Pintura Hondureña.

Para Adriana Ypu-Tham, mi especial agradecimiento por su paciente capacidad de comprensión y su fino perfeccionismo.

Para todos aquellos que comparto conmigo la idea de que en la historia de la creación estética está el reflejo más acertado de la historia nacional.

La Batalla Pictórica

Morir es entregar la batalla a otras manos
Como una mano viva

Jorge Debravo

A quienes duela nuestro atraso económico y político, pueden encontrar un poco de consuelo en el cierto grado de desarrollo alcanzado en algunos campos de la actividad artística. Irma Leticia Silva de Oyuela, que ha abordado con éxito varios temas del vasto mundo de la cultura —que abarca, como ella misma lo resulta, todo el quehacer humano— ha prestado especial atención al combate emprendido por nuestros pintores para llegar a dominar las técnicas respectivas, lograr el reconocimiento del público e influir en el entorno social.

Bajo el esmerado cuidado de Julio Escoto apareció en 1992 *José Miguel Gomes. Pintor Criollo*. En el primoroso prólogo "Los malabarismos de la mirada", escrito con excepcional calidad de página, como diría María, Helen Umaña supo captar el propósito de la obra y la deseada trascendencia que debiera alcanzar. "El detalle frío se transmuta por el amoroso trazo que, dentro de un círculo real de posibilidades, completa las piezas de mural enriqueciéndolo con el aleteo de la imaginación". Con este tipo de obras se cumple la pretensión de "integrarnos en la totalidad para fortalecer la decisión de construir una realidad más digna..."

En este nuevo libro el propósito es más explícito. Se reúne teorías, observaciones, opiniones, documentos e ilustraciones relacionados con el arte pictórico, añadiéndoles la esperanza de que la sociedad hondureña llegara a superar las continuas frustraciones que constituyen la textura mayor de nuestra historia, exangüe en unos períodos, trágicamente convulsa en otros.

Nos encontramos como apuntaría Tierno Galván, ante "el dibujo del tapiz completo", desde la muerte de Gomes en 1806 (el retrato del Presbítero Ramón Doblado es de 1813) hasta fecha reciente. En relación con el Padre Doblado hay que apuntar que no sólo fue personaje histórico sino también objeto de superstición entre vecinos de San Antonio. Al tratar de reconstruir el clima social, a fin de determinar las relaciones actor-sociedad, se dedica un capítulo a otro sacerdote, el original y dinámico animador cultural José Trinidad Reyes, más afortunado que Dionisio Herrera en lograr que sus paisanos participaran complacidos en tareas colectivas, uniendo docencia, diversión y religiosidad popular sin renunciar a la sátira, de la cual fue una de sus víctimas el dibujante Sotero Lazo, compañero de viaje de Williams Wells por las pampas olanchanas, quien a su vez fue inclemente en el retrato literario que nos dejó de Reyes, al describir la Honduras gobernada por Cabañas.

Se radican aquí artistas centroamericanos como el nicaragüense Toribio Jerez, mientras pintores locales se trasladan a poblaciones del interior, donde tienen como modelos a miembros de las familias notables, recibiendo alimentos (chocolate o gallinas, por ejemplo) como parte de la

retribución. Al ir disminuyendo el poder eclesiástico algunos artistas buscan el mecenazgo gubernamental (la pobreza anímica de los sectores más acomodados incidió en la falta de un apoyo sustancial a los grupos artísticos). Se pinta retratos de Morazán y Luis Bográn, cuyo valor artístico se desconoce porque se perdieron. Surgen también intentos de formar academias de dibujo.

Hasta llegar al inicial gran salto: el primero en recibir una formación académica profesional, en teorizar acerca del arte y en intentar fundar la Escuela de Bellas Artes, donde se estudiaran "los grandes principios de la tradición en forma viva", para evitar que los alumnos se convirtiesen en aprendices de "unas cuantas fórmulas que se aplican maquinalmente".

Malogrados sus dotes singulares, Zelaya Sierra falleció a los 36 años, víctima de la pobreza y la desesperación ante un ambiente completamente hostil, cerrado a toda esperanza inmediata. Lety reproduce una anécdota simbólica, similar a la broma de don Medardo Mejía: "En vez de dedicarnos a escribir, mejor hubiéramos puesto una pulpería."

Su nombre es perpetuado en unos de los premios nacionales, los cuales después de cuatro décadas de haber sido creados no han sido reajustados en su monto oficial, como fantasmagórico testimonio de que los reconocimientos al arte, la ciencia o la literatura son completamente ajenos al grosero fenómeno de la devaluación. La exquisita sensibilidad del ilustre hijo de Ojojona, quien al parecer firmó sus primeros dibujos infantiles como Pablo Sierra, fue reconocida nada menos que por un pintor y crítico español a quien Ortega guardó singular aprecio: "Aquel gran don Francisco Alcántara de quien hablé en mi primera lección".

Parcial frustración hubo también en Confucio Montes de Oca, hermano de Zoroastro (el intrépido portavoz de los obreros), de Elvia y Mercedes, los cuatro integrantes de la compañía de teatro infantil dirigida por su padre Miguel, la cual actuó en Tegucigalpa y San Juancito en 1908. Sufrió privaciones materiales en Francia e Italia y anunció estar escribiendo un ensayo sobre la relación entre el arte y sociedad. No sobrepasó los 30 años de edad. La muerte precoz no es la única forma de derrota en el combate artístico.

También resultan parcialmente dañados quienes, ocupados en menesteres burocráticos o docentes, no realizan a plenitud sus potencialidades creadoras. Así ocurrió con Carlos Zúniga Figueroa y Max Euceda Ramírez, nacido el segundo en Caridad, Valle, cuna de otros dos pintores: José Antonio Velázquez y Luis Hernán Padilla, triunfantes ambos de su quehacer. Como Zelaya Sierra, Zúniga Figueroa y Euceda estudiaron en España. Zúniga se convirtió en "pintor oficial", ejerció la fotografía comercial y decoró el Teatro Nacional. Algunas de sus obras fueron destruidas deliberadamente, como también ocurrió con parte de las de López Rodezno en el "Duncan Mayan Tavern" y se ha anunciado el mismo triste destino para las que se encuentran en el viejo edificio de la Empresa de Energía Eléctrica, cerca del Puente Mallol.

Según sus discípulos, don Max fue un maestro ejemplar. Decoró el restaurante "Chico Club" pero nos dejó una imagen detestable del Padre Reyes, encerrado en un confesionario, a quien había sido figura tan polémica y vivaz. El incendio del edificio de la Policía Nacional en junio de 1959 convirtió en cenizas sus retratos de personajes. Muy delicado es también el retrato de Raúl Fiallos Salgado, fallecido el tres de Enero pasado.

El primer pintor hondureño que triunfó a nivel mundial fue el primitivista José Antonio Velázquez. La primera pintora, en el marco nacional, Teresa Victoria Fortín, convertida gracias al obstinado empeño de Lety en ganadora del Premio "Pablo Zelaya Sierra" en 1980. Teresita había sido discípula y devota protectora del precursor de la moderna pintura hondureña y también estuvo vinculada, como Euceda, a la Escuela Nacional de Bellas Artes, fundada en la década de 1940 por iniciativa de Arturo López Rodezno, originario de Sensenti, formado en Cuba y quien posteriormente tuvo oportunidad de relacionarse en Europa con pintores famosos.

También hay una foto del joven Euceda con sus compañeros, entre los que se encontraba Dalí. Salta aquí un tema que valdría la pena abordar: la prioridad o postergación en la formación de escuelas profesionales, así como sus respectivos rendimientos. La Escuela Nacional de Bellas Artes, por ejemplo, surgió después de la de Artes y Oficios, de la Normal (la de don Pedro Nafío) y de la Aviación, pero antes de la Superior del Profesorado y de la Militar actual. No cabe duda, en lo que aquí atañe, que de la de Bellas Artes han egresado varias promociones de excelentes exponentes del arte pictórico, siendo además semillero de gran variedad de ocurrencias verbales que merecerían reunirse, como muestra que el buen o el mal humor no están reñidos con la seriedad profesional. Unido a Bellas Artes estuvo Ricardo Aguilar, pionero en las nuevas aventuras del oficio, muriendo prematuramente. No lo estuvo Alvaro Canales, formado en la de Artes y Oficios, bajo la dirección del mexicano Alfredo Ruiz Barrera, trasladándose a México donde falleció, firme en su fervor patriótico. También han muerto los Arturos (Luna y Machado), Franz Bagús casi ciego y el gran acuarelista Dubón asesinado.

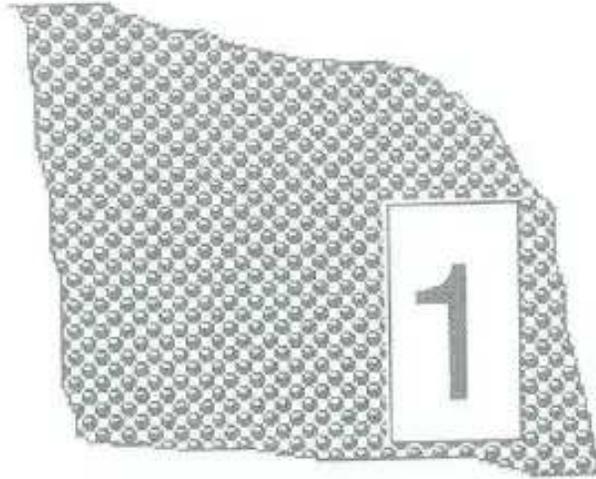
De los vivos y de los ya muertos nos habla Lety en este libro. Y lo hace justificando lo que parece más atrayente de cada uno de ellos, de muchos de los cuales, por haberlos tratado personalmente, se atreve a bosquejar retratos psicológicos: los hay tímidos, contemplativos, suaves, introvertidos, reconcentrados y algunos menos tranquilos. Se menciona figuras poco conocidas o ya olvidadas o aspectos no reparados hasta ahora, como la predilección femenina por Zelaya Sierra. Si como es de desear este libro alcanzara sucesivas ediciones, se podría ampliar el catálogo de artistas incluidos.

Ya en la primera mitad del siglo pasado nuestro inevitable Valle, que no desdeñaba ningún tipo de actividad productiva, planteaba las limitaciones que cada creador tiene para alcanzar "la posible perfección". "Podría formarse un paralelo de la pintura y el idioma para calcular las ventajas respectivas". "La pintura es pobre como mi idioma". Lety enfatiza en las artes conexas, en la unión de arquitectura, música, danza, pintura, escultura, teatro y literatura. Frente al esterilizador menosprecio a los oficios vecinos o distantes, impulsar desde diferentes intenciones, aptitudes y perspectivas "la obra artística completa".

Sabiendo, como decía María Zambrano, que cada instrumento "se forja en vista de algo, y este algo es lo que le presta su nobleza y esplendor", formados en la lucha, los artistas, aunque sufran derrotas, aunque partan del desastre en que los hombres han sido las víctimas, buscan aún un tipo de victoria "en que no podría existir humillación del contrario, porque ya no sería victoria, esto es, gloria para el hombre". "Victoria de un poder de comunicar", "ante la totalidad de las circunstancias, ante la vida integra". Producto de un amplio y lúcido combate, en el que se rechazan todas las formas de inhumanidad, que todavía impiden la construcción de una realidad más digna.

Ramón Oqueli

Tegucigalpa, Marzo 1, 1994



Nostalgia de los orígenes

La pintura prehispánica

La aceptación

El tránsito independentista

El Padre Reyes: Promotor Cultural

La euforia federalista y una nueva motivación: El Retrato

La Reforma Liberal y las señales entre siglos

Nostalgia de los Orígenes

Es muy probable que no podamos calificar de pintura rupestre a la pintura de las cavernas y cuevas de Honduras porque, según Reyes Mazzoni, las que se han encontrado en Honduras (hasta la fecha) datan de entre 500 y 1500 años d. C., y se constituyen prácticamente en petrograbados (es decir grabados de diseños sobre roca que pueden estar en alto o bajo relieve) y en pictografías (pintura sobre roca con pigmentos naturales).

El Instituto Hondureño de Antropología e Historia —IHAH— está recabando a través de su Departamento de Investigaciones Científicas una documentación de fechas y lugares del país que permitirá entender las raíces plásticas que ese hombre del pasado tuvo y que lo lanzaron con éxito a la búsqueda de nuevas formas y técnicas.

El pionerismo del Profesor Francisco Flores Andino, del Arqueólogo Roberto Reyes Mazzoni y la curiosidad y dedicación del Biólogo Erasmo Sosa López, cuyos trabajos de reconocimiento, análisis e interpretación se han convertido en las fuentes principales de las cavernas situadas en los abrigos del Cañón de Ayasta, Municipio de San Buenaventura, Departamento de Francisco Morazán, nos ofrecen cerca de mil diseños grabados en la roca, observándose en algunos de ellos todavía restos de color rojo.

En los trabajos del Arqueólogo Reyes Mazzoni, realizados en la Cañada de Santa Rosa, Tenampúa, Comayagua, el



Cañón de Ayasta.

En el Municipio de San Buenaventura, Departamento de Francisco Morazán. Cortesía del Biólogo Erasmo Sosa.

científico nos da cuenta del descubrimiento de la paleta del pintor rupestre, consistente en una piedra labrada que a los lados posee incisiones circulares del tamaño de una moneda de diez centavos, similar a la de actual circulación nacional, que posiblemente servía para ubicar los colores, dejando el plano intermedio para la mezcla de los mismos.

Entre las figuras clasificadas es importante destacar las antropomorfos de tres dedos, poseedoras de un par de antenas (serpientes) en la cabeza. Grupos de jaguares parecen correr tras un venado mientras infinidad de "pocitos" horadados en el piso y paredes de los abrigos parecen guardar un misterioso significado.

¿Recibirían la sangre derramada en autosacrificio por shamanes o guerreros en búsqueda de la visión vital que orientaría su destino? O, ¿serán simplemente receptáculos del copal quemado en loor a sus dioses ancestrales?

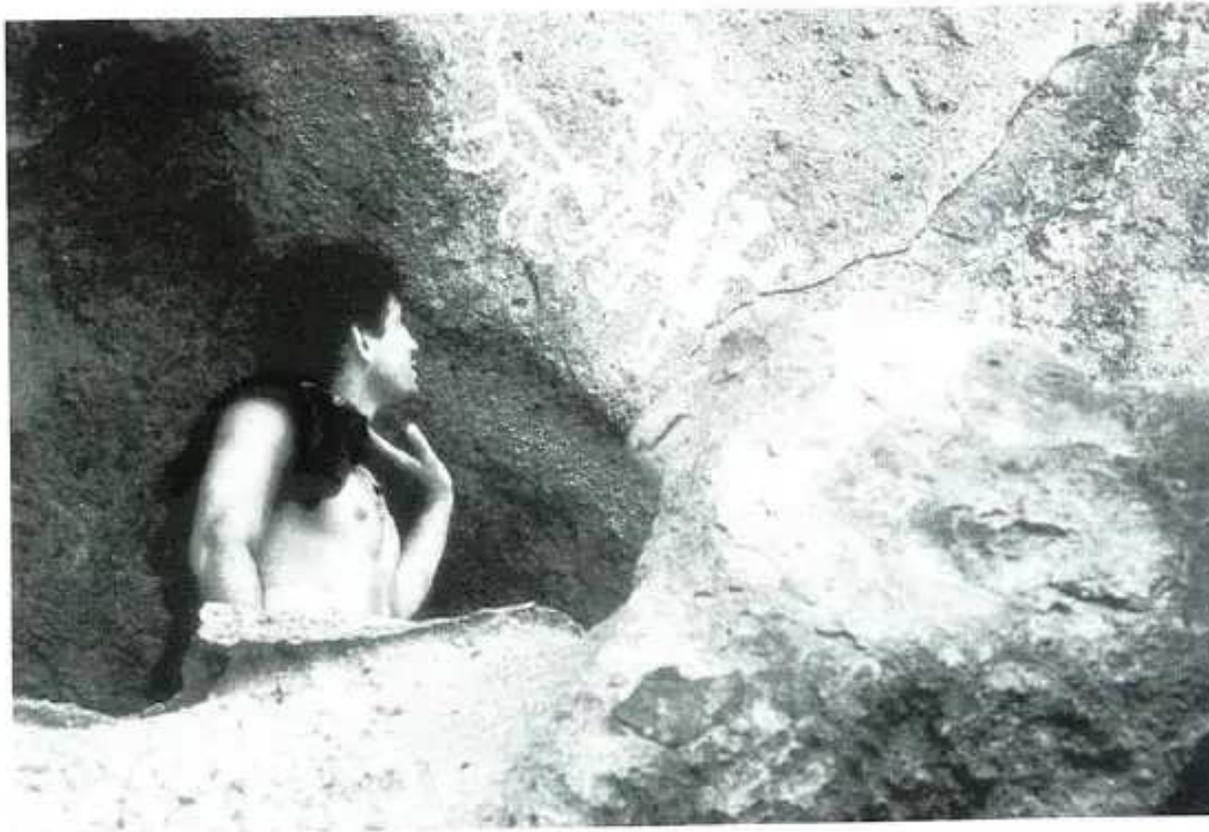
Un escorpión, cruces y hombres de cabezas cuadradas se localizan en la entrada de los abrigos como vigilantes. El Biólogo Sosa nos comenta que como estas paredes son ricas en salitre es frecuente observar a temprana horas del día a grupos de loros y otros cetácidos que se paran en las mismas para picotearlas en busca de sal y otros minerales, de la misma manera que en las zonas bajas el ganado vacuno lame las paredes borrando muchos de los diseños; añadido al origen calizo de estos abrigos, los deslizamientos de sus techos siguen destruyendo gran parte de los diseños.

Parece ser también que algunos de estos diseños son parte de la deserción o dispersión de la población aborigen en el período de la Conquista y muestra de su resistencia a la configuración de los poblados, ya que hay evidente cambio en la representación gráfica.

Las cabezas triangulares antropomorfos son sustituidas ya por la idea



*Cuevas de La Pichinga.
En el Departamento de Olancho.
Cortesía del Biólogo Erasmo Sosa.*



Cueva de San José.

En el Municipio del Distrito Central de Tegucigalpa. Cortesía del Biólogo Erasmo Sosa.

occidental de las cabezas redondas; se puede además advertir pelambres en los rostros y escudos en los brazos y manos, así como también caballos, perros y cruces y, sobre todo, unas especies de rayos en torno a las cabezas que nos pueden dar la idea y relación directa de que los sujetos eran posiblemente rubios, por su conexión con el sol. No está por demás recordar que la gran masa aborigen apodó a don Pedro de Alvarado con el sobrenombre de *Tonatiuh*, que literalmente quiere decir hijo del sol.

Erasmo Sosa ha manejado además petroglifos y pictografías en las rocas de los cursos del legendario Río Plátano, de las zonas de Olancho y La Mosquitia hondureña, inmersos en los abrigos de la selva húmeda tropical y las selvas de coníferas que se encuentran en Orialf, cercano a la comunidad de Oropolí, El Paraíso.

Nos da cuenta, entonces, de diseños antropomorfos cuyos orígenes parecen

estar directamente conectados con visiones sacramentales mítico-religiosas en cuevas como "Las Pintadas", en las cuevas "Del Diablo" o "La Pichinga". Estos depósitos son indudables testimonios de la expresión de una intencionalidad mágico-religiosa.

Al parecer los misioneros hispánicos fueron sumamente cuidadosos en cuanto a emitir regulaciones específicas prohibiendo las visitas, que podían reparar antiguas prácticas que se empezaban a soterrar en la conciencia de los habitantes.

Kichner nos propone como línea de interpretación la existencia de algún tipo de chamanismo que aún domina la ideología religiosa de los pueblos de recolectores y cazadores. Por otra parte, la experiencia estética como tal y como fenómeno original es un rasgo constitutivo de la condición humana; es difícil imaginar alguna época en que el hombre no soñara o no tuviera ensoñaciones, es

decir, que no cayera en esa pérdida de conciencia que se interpreta como un viaje del alma al más allá.

Entre nosotros estos testimonios son de una realidad todavía no comprendida excepto si lo vemos en el universo de un mundo antiguo en que las relaciones de orden místico se establecen entre el hombre y el animal y que plantean cierta idea estética que para los artistas de hoy siguen presentando la incógnita de la nostalgia de los orígenes.

NOTAS

1. Flores Andino, Francisco "La pintura rupestre en Honduras". *Diario La Tribuna*, 1993
2. Reyes Mazzoni, Roberto. "Representaciones de deidades mesoamericanas en los petroglifos de la cañada de Santa Rosa, Tenampúa, Honduras". *Boletín de la Academia Hondureña de la Lengua*, Año XIX, N°. 19. 1976.
—— "Posibles influencias epiteotihuacanas en petroglifos de Honduras". *Revista Vínculos*, Museo Nacional de Costa Rica. Vol 3, N°. 1-2. 1977. pp. 47-65.
—— "Análisis estadístico de un sitio con petrograbados y pictografías: Las pintadas-El Limón, de El Paraíso, Honduras". *Homenaje a don Antonio Pompa*. Ricardo Ferré D Amaré y Roberto Reyes Mazzoni, Eds. México, 1990.
—— "Conferencia sobre arte rupestre". Conf., de Escuela Nacional de Bellas Artes en el IHCI, Tegucigalpa, 1993. Inf., magneto-fónica.
3. Sosa López, Erasmo. *Joyas en la oscuridad*. Centro de Estudios Audiovisuales —CRAE—. Tegucigalpa, 1990

La Pintura Prehispánica

En el período anterior a la llegada de los españoles y por similitud con otros países se desarrolla en papel amate, producido de la corteza de árboles, lo que ahora se denomina "códices", aun cuando también hay pinturas sobre las vasijas de cerámica y existe una expresión pictórica que es complemento de la arquitectura, de la escultura y, en definitiva, del sentido de ornamentación que poseían sobre todo los pueblos Mayas que habitaron en la zona noroccidental de la actual Honduras. Desgraciadamente no nos quedan muestras de códices.

En el gran apogeo Maya no surge la cerámica policromada propia de Copán (que es el tipo Copador) pero podemos advertir la influencia Teotihuacana que aparece en los últimos descubrimientos y que se ha encontrado en algunas vasijas de entierro con decoración al fresco. (Que no es el verdadero fresco, pues no se pinta sobre el yeso fresco sino que se pone el yeso en una delgada capita, y cuando este está seco se pinta sobre él).

Este tipo de trabajo que se encuentra en vasijas prehispánicas refleja la influencia del centro de México mientras empieza a desarrollarse el Clásico Maya, que termina por manifestarse en las estelas y los edificios, y también con el "policromo copador" correspondiente a la fase Koner de Copán, y es en esta donde podemos apreciar representaciones zoomorfas y antropomorfas, motivos que se repiten y que en algunos casos se



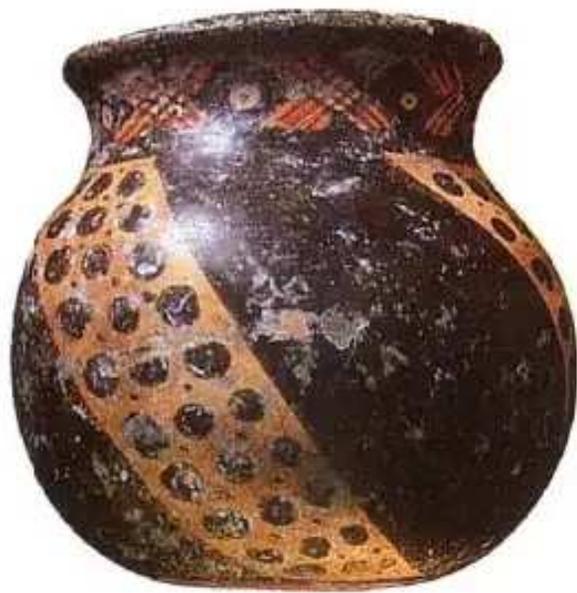
Vasija forma plato tetrapode.

Decoración bicroma Usulután. Centro de producción: Zona Central y Occidental. Período Usulután (300 a. C.—550 d. C.). Colección Banco Atlántida.

van estilizando sobre la misma vasija, llegando a convertirse en un símbolo sumamente esquematizado y hábilmente estilizado.

También se representa jeroglíficos —que no son inscripciones— sino más bien signos simbólicos asociados a la figura que aparece en la cerámica y que probablemente nos llevan a poder determinar una visión mítica o deidad religiosa de la tierra, congruente exposición de su propia teogonía.

No se puede excluir que además existiera una temática pertinente a la histo-



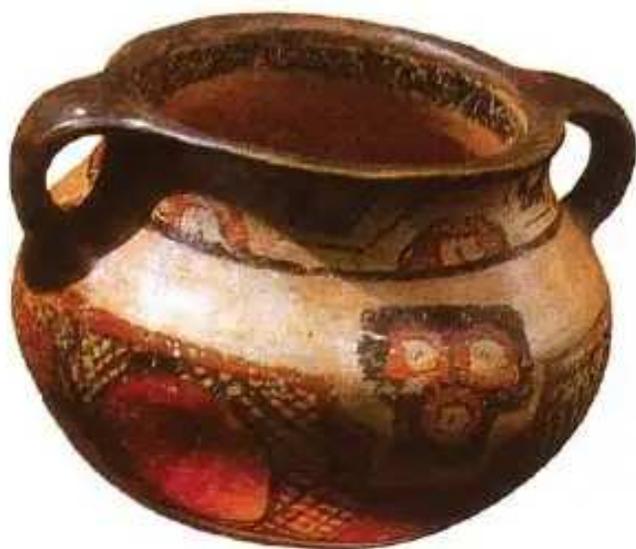
**Olla globular sin asas
(jarra).**

Decoración: Policromada. Centro de
producción: Comayagua (Ulúa poli-
cromo). Período policromo
(550—1000 d., C.)
Colección Banco Atlántida.



Escudilla.

Decoración: Policromada. Centro de
producción: Zona Central.
(Ulúa policromo).
Período policromo (550—1000 d., C.)
Colección Banco Atlántida.



**Olla globular con
dos asas verticales.**

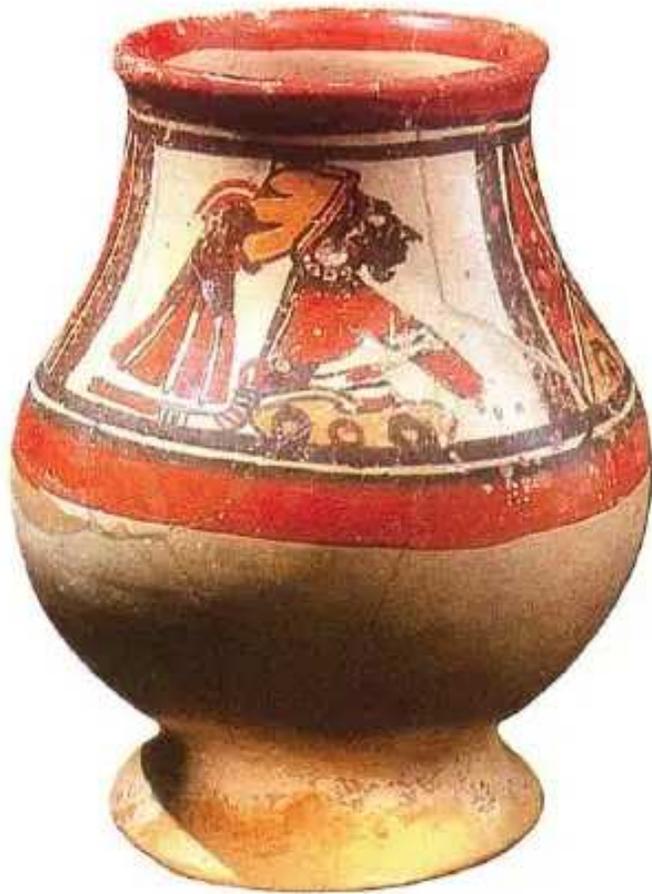
Decoración: Policromada. Centro de
producción: Zona Central.
(Grupo Ulúa).
Período policromo (550—1000 d., C.)
Colección Banco Atlántida.

ria, es decir que en la pintura se registra acontecimientos ocurridos a la élite que gobernaba la ciudad de Copán.

Con el surgimiento de la cerámica "Copador" deviene el tipo de cerámica policroma Ulúa-Comayagua que Baudez denomina policroma Babilonia, un nombre poco afortunado ya que no encontramos ninguna relación entre Babilonia y Honduras.

Esta cerámica fue estudiada por René Viel, quien asegura que los policromos empiezan su apogeo con las vasijas de fondo en que predomina el naranja, negro, trasladándose poco a poco hacia lo negro y posteriormente a lo blanco y negro hasta llegar a los fondos blancos, que es la última fase de la cerámica Ulúa-Comayagua y que abarca más o menos el período del 600 al 1000 d. C.

Los motivos de esta cerámica son repetitivos aunque no representados por igual; hay momentos en que podemos



**Vaso Priforme
con Base Anular.**

Decoración: Policromada. Centro de producción: Zona Central (Las Vegas Policromo). Período Plumbate (1000—1200 d., C.). Colección Banco Atlántida.



Vaso Trípode.

Decoración: Policromada, negro, rojo y café sobre naranja. Centro de producción: Zona Central (Grupo Ullúa). Período Policromo (550—1000 d., C.). Colección Banco Atlántida.

intuir que el parecido o la similitud está en el tipo de material utilizado ya que cinabrio es una tierra mercurial que se obtiene en aquellos países donde hay minas de mercurio rojo y es más fácil deducir que el tinte utilizado es orgánico, es decir obtenido a partir de la cochinilla.

Es interesante advertir que en la pintura prehispánica sobre cerámica hay motivos incisos (casi como tallados) e incluso algunas vasijas con modelado, además de figurillas de barro, que aun cuando se trate de simples terracotas que

se pintan con dos colores en diferentes áreas de la vasija, generalmente con motivos zoomorfos, empiezan a aparecer en lo que se llama la cerámica bicromática zonal. Posteriormente se encuentra una técnica a la que por haberse estudiado primero en Indonesia se denomina *batik*, que es una forma de decoración al negativo.

En el caso de Centroamérica y Honduras la encontramos en el clasificado como tipo Usulután, que consiste precisamente en líneas paralelas, posiblemente realizadas con un instrumento especie

***Plato Rectangular
Tetrapode.***

*Decoración: Policromada. Centro de
producción: Comayagua (Grupo
Uliúa, Tipo Tenampúa).*

*Período policromo
(550—1000 d., C.).*

Colección Banco Atlántida.



de peine con lenguas o dientes pinceles, unidos de tal manera que con ello a la vasija se le quite el engobe obteniendo hermosos resultados de acuerdo a los grados de cocimiento que posteriormente se le da a la vasija, cuyas tonalidades varían de acuerdo a esa quema.

Después de la técnica llamada Usulután y hacia el Clásico Temprano aparece el fenómeno Maya en la ciudad dinástica de Copán y empieza a percibirse la influencia de otras áreas. Nos llegan vasijas de reborde vasal probablemente provenientes del altiplano guatemalteco (Longyear, 1952), lo que posiblemente hizo escuela.

Para ese período el pintor va creando una especialización en la realización del motivo. Proliferan en esta temática el mono, la lechuza, el vampiro, todos elementos míticos que son básicamente documentos figurativos de carácter numinoso. Así se fue dando un modo de “especialización” entre los pintores.

De los motivos míticos religiosos no hay presencia histórica; algunas de estas piezas presentan glifos en los bordes, evidentemente jeroglíficos falsos porque son únicamente simbólicos, asociados a la edad o la era del motivo principal.

En esta pintura casi siempre se dan casos de excepcionalidad creativa, y son aquellos donde el artista efectúa un modelo único, como las figuras humanas en procesión, que son obviamente narrativas pues son testimonios sobre todo de ceremonias, reales o inventadas, dejándonos constancia de un universo mítico y sobre todo de una visión de lo ritual.

Ya hemos dicho que la parte más interesante de la pintura prehispánica es la capacidad de síntesis que el artista desarrolla. Para el caso encontramos figuras de animales presentados por medio de una idea simbólica como el ojo, las fauces o el movimiento que tipifica a la figura representada.

En la pintura precolombina el artista se desarrolla dentro de la visión convencional de la misma sociedad, pero el que se sale de esa visión de una sociedad que no le exigía creatividad sino que marcaba únicamente la norma de un ritual es el que traspasa la frontera del tiempo para mostrarnos su excepcionalidad.

En Honduras tuvimos señoríos y esto fue el detonante para que las vasijas nos ofrezcan motivos muy escasos y únicos, cuyas representaciones nos hablan alto del uso de la libertad creativa, es decir, dejaron testimonios de ceremonias muy especiales, fuera del contexto de la vida rutinaria.

Existe una vasija con la cara de Tlaloc, que si bien es cierto es una deidad mesoamericana del centro de México, cuando se aprecia en su estructura general vemos que es una gigantesca máscara que lleva un individuo, marcándonos así un hecho eventual de la vida de la comunidad.

En la etapa final del policromo Ulúa-Yojoa, que se expresa en las vasijas de fondo blanco, encontramos correspondencia con una crisis política, económica e inclusive cultural que arroja luz sobre el desarrollo de una influencia mexicana, y es cuando aparece el policromo de las Islas de la Bahía, de tipo códice y de forma típica de una Honduras que no queda dentro de Mesoamérica sino de la Honduras que ve hacia el Sur de Centroamérica, creándose así la fusión de esas dos culturas que diríamos de selva tropical con una pintura de tipo códice que es la máxima expresión pictórica de la meseta, en que se representa a Tlatoani Quetzalcóatl o el Hun Ahau Kukulcán, pero al Quetzalcóatl Ehecatl, el viento o torbellino celeste, que viene del Golfo de México y nos explicita la influencia de navegantes que no necesariamente llegaban a la zona Maya sino un poco más allá.



Talla en piedra (detalle).

Iglesia de Texihuat.

Depto., de El Paraíso.

Foto cortesía Sr. Mario Ardón.

Este es el estilo de pintura que llega a predominar a través de influencias en el momento del arribo de los españoles. Tampoco podemos desestimar la presencia de los Nahuas, así como la de los Chrotegas del postclásico, con sus vasijas policromadas sobre fondo blanco, comunes para casi toda Centroamérica. La influencia mexicana en los últimos doscientos años previos a la conquista nos dejó testimonios esencialmente geométricos.

Algunas vasijas zoomorfas muestran caritas saliendo de unas de las asas, donde sí encontramos una policromía muy variada y sí se puede apreciar matices de diversos colores, que hace la policromía descrita por algunos de los viajeros hispánicos. Para los artistas precolombinos los colores tenían también una visión ritual y eran representaciones de toda una codificación que se integraba tanto a su cosmogonía como a su cosmovisión.

Los colores representaban los cuatro puntos cardinales, más el quinto el centro. Esto significaba que no se podía variar la paleta, razón necesaria para entender lo repetitivo de los colores entre uno y otro artista.

Es necesario analizar con mucho detenimiento una gran cantidad de obras para detectar las diferentes manos que las realizaron.

NOTAS

1. Baudez, Claude et Pierre Becquelin. *Archeologie de Los Naranjos, Honduras*, Collection Etudes Mesoamericains, París. 1974.
2. Longyear III, John M. *Copan ceramics*. Washington, D. C. Carnegie Institution of Washington. 1952.
3. Reyes Mazzoni, Roberto. "El arte cerámico prehispánico del noreste de Honduras. El Horizonte Selin". *Diario Tiempo*, 8 de Enero de 1974.
- "El arte cerámico prehispánico del noreste de Honduras. El Horizonte Cocal". *Diario Tiempo*, 15 de Enero de 1974.
- *Introducción a la arqueología de Honduras*. Tegucigalpa, Editorial Nuevo Continente. 1976.
- "Vasija bicroma con monos representados en ella". Tegucigalpa, *Revista Extra*, 11-1-118. 1977.
- "Policromo Salúa". Tegucigalpa, *Revista Extra*, 11-4-121. 1977.
- "Dioses que son humanos y serpientes a la vez". Tegucigalpa, *Revista Extra*, 12-10-127. 1977.
4. Reyes Mazzoni, Roberto y Vito Véliz. "La cerámica de Cuyamel, Aguán". *Revista de la Universidad*, Tegucigalpa, UNAH, Etapa V, N°. 8. 1974.
5. Stone, Doris. "An Interpretation of Ulúa polycrome ware". *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de Americanistas*. (1968). Versión al español en *Revista Yaxkín*, Vol. III, N°. 3, IHAH. 1980.
- "Nahua traits in the Sula Plain, northwestern Honduras". *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de Americanistas*. pp. 67-68. 1968.
6. Strong, William Duncan. *Archaeological investigations in the Bay islands, Spanish Honduras*. Washington, D. C. Smithsonian Miscellaneous Collections, Vol. 92, N°. 4. 1935.
7. Viel, René. "Cronología cerámica de Copán". Tegucigalpa, *Revista Yaxkin*, Vol. IV, N°. 2, Dic. 1981.

La Aceptación

La presencia europea en los territorios que hoy conforman la República de Honduras parece desarrollarse de la segunda mitad del siglo XVI a la segunda del siglo XVIII y marca a nivel ideológico el preciso momento del surgimiento del sentimiento criollista a partir de 1750, en que ya tenemos implantada en el desarrollo del arte nacional toda una generación de criollos individualistas que se van a convertir en los hitos principales de donde procede y se estructura la raíz de una búsqueda de lo absoluto y la profesionalización del arte en Honduras.

Para comprender este período es necesario recordar que la gobernación de Honduras, dividida en la Alcaldía Mayor de Tegucigalpa, la Intendencia de Comayagua y el Partido de Tencoa, tiene profundos problemas jurisdiccionales y por tanto conflictos administrativos. Pero lo más importante es la confrontación de universos.

La gran masa poblacional aborigen tenía su propia cosmovisión, de la cual emergía una especial teogonía. Como lo hemos dicho ya, en el período prehispánico casi todo el territorio estaba formado por señoríos independientes agrupados a base de ciertas connotaciones raciales.

La llamada evangelización, sedentarización o conquista espiritual afectó en forma directa ese universo del aborigen. Sobre todo en lo relativo a su mundo espiritual, a sus formas de pro-

ducción, al sentido del tiempo en un espacio político donde el rey (personaje desconocido de quien se hablaba pero del que no había forma de comprobar su existencia sino a través de la violencia militar) y sobre todo la unidad entre Dios y Rey, eran una visión incomprensible para el aborigen.

Es importante denotar que en el territorio hondureño no hubo confrontaciones violentas —por lo menos de la intensidad de las que se dieron en aquellos países donde existían imperios, tales como México, Guatemala o el Perú—, lo que no significa que no haya existido resistencia por parte de la gran masa aborigen.

Esta resistencia tomó otra forma, que se expresó en la no aceptación del sistema, creando a su vez otro paralelo en que se compenetraron aquellos modos propios de la cultura anterior con las modificaciones impuestas por los invasores. En otro lugar ya hemos hablado de que esta resistencia tuvo una característica como "vegetal", por lo orgánico de su estructuración. Se expresó en el no "trabajar", no poseer, no acumular, no asentarse en poblados, como fórmulas y expresión de libertad.

Sin embargo, en el plano espiritual la concordancia existente entre la visión mítica propia y la visión profética de los primeros evangelizadores permeó la base cultural, y el indio aceptó sobre su politeísmo natural el complicado politeísmo Católico, porque lo que hoy

constituye esa gran base de "religiosidad popular" sigue siendo la incompreensión del dogma cristiano y la gran batalla politeísta que se internaliza en el debate de las preferencias hagiográficas sobre si es más o no poderosa la Virgen de Suyapa que la Concepción de María.

En la fase inicial de esta evangelización los primeros predicadores de la Orden de La Merced misionan el Partido de Tencoa, que se constituye en la zona suroccidental de la actual República de Honduras. Los Mercedarios venían en búsqueda de su propia utopía, es decir, desde su surgimiento como orden militar de carácter hospitalario creían que la Europa (desde el siglo XIV) estaba en total decadencia por el pecado y usaba los nuevos territorios americanos para reimplantar un Evangelio donde se desarrollara con mayor pureza y fe.

Las coincidencias o concordancias que encuentran entre los mitos de los naturales y los propios los hizo creer "que aquellos seres que no eran ni blancos ni negros ni amarillos eran los descendientes de los miembros de la treceava tribu que salió en el éxodo de Egipto y que se perdió por las antípodas al otro lado del planeta".

Atanasius Kichner, el ilustrado jesuita, también pretendió creer que el Quetzalcoatl de los Mayas aparecido en Huatulco, México, barbado y con una cruz en los brazos, era nada menos que Santo Tomás el Dídimo, que evangeliza como castigo a su problema de fe en aquellas lejanas y desconocidas tierras e inclusive que algunas de las prácticas sacramentales precolombinas —como el consumo de ciertas semillas empapadas en sangre— son testimonios de una fe degenerada por el tiempo. Este sentimiento de concordancia dentro del espacio del mito creó una relación de vasos comunicantes entre evangelizadores y evangelizados, y la gran masa poblacional aborígen se

convirtió en la mano de obra necesaria y precisa para la manifestación de esta síntesis, que se expresó sobre todo en las obras de arte religioso.

Así fueron surgiendo no sólo ermitas, sino iglesias, conventos donde se compenentran y reúnen las teconologías prehispánicas con los aportes europeos. Materiales tradicionales como el adobe, el bahareque y la teja se conjuntan en las cerámicas vidriadas y cocidas tipo Salamanca o Talavera, de la misma manera que en la escultura aparecen las virgenes triangulares, esculpidas sobre los lomos de un jaguar precolombino, como se puede apreciar en el frontispicio de la iglesia de Texíguat.

Así en la pintura empezamos a presenciar toda esta idea de la aceptación del nuevo credo. Se atribuye que el mismo Marco D'Ardón (o de Ardón), misionero del Partido de Tencoa, pinta la Virgen del Rosario que perteneció a la iglesia aborígen de Opoteca, de la misma manera que realiza la pintura que explica las tres divinas personas, mediante una codificación de colores, que aún se encuentra en la Catedral de Comayagua, en absoluta transgresión a la representación dogmática de la Santísima Trinidad.

Estos primeros lienzos vinieron a sustituir a aquellos de los altares transitorios que acompañaban a las tropas de la violencia de la conquista en México y que eran desenrollados por los capellanes de los batallones y colocados en cualquier sitio, sucios y polvorientos, para el acto de "requerimiento".

Este sentimiento de aceptación del nuevo credo se constituyó en el espacio más importante para el desarrollo de una primera fase de la pintura colonial, que en otras partes hemos llamado también de evangelización. En este espacio de aceptación se cumplió el sincretismo de una fe que aún persiste,



Las Tres Divinas Personas.
Marco D'Ardon.
Colección Catedral de Comayagua.

dejándonos además los mejores testimonios estéticos, si los valoramos dentro del hermoso trasfondo de esa aceptación que incorporó los antiguos elementos con los nuevos dentro del concepto de lo Católico, como se creía en esa época, sinónimo de universalidad.

Los cofres de los Obispos

Del Tratado de Tordesillas, que divide el mundo descubierto entre posesiones españolas y posesiones portuguesas bajo el arbitrio papal, la Corona Española ganó además la creación del "titulado patronato regio", que en líneas generales era un organismo presidido por el Rey de España y que controlaba la política eclesiástica de Indias. En otras palabras, el Pontífice máximo no realizaba nombramientos ni de curas ni de arzobispos en los territorios hispánicos.

Es en la segunda mitad del siglo XVI cuando se nombra a los dos primeros obispos para la gobernatura de Hibueras u Honduras. Después de dos nombramientos, el de don Juan de Talavera y el de Fray Alonso de Guzmán, que nunca llegaron a su sede, por fin se escoge al andaluz Cristóbal de Pedraza, quien tenía experiencia en América por haber sido chantre de la Catedral de México.

Es muy difícil tener una idea exacta de la personalidad del señor Pedraza porque partiendo de Sevilla con rumbo a América se sabe que estuvo involucrado en la compra de una partida de esclavos negros en la ciudad de Lisboa, según se sabe, por orden de Su Majestad.

Preciso es que tengamos en cuenta que esto transcurre en los momentos en que la alternativa para evitar la esclavitud de los indios se centraba en la utilización de esclavos negros, sobre todo en los territorios mineros que precisaban mano de obra específica.

Sin embargo, es útil denotar que el Licenciado Cristóbal de Pedraza, electo Obispo de Honduras, se convierte en uno de los más importantes testigos de la época por sus Cartas de Relación para el rey Felipe III, donde deja testimonio del estado de la tierra y de las fundaciones que encuentra, así como describe con gran cuidado los fenómenos naturales y el comportamiento de los pobladores.

El doctor Reina Valenzuela nos deja constancia de cómo Pedraza logra organizar su cabildo eclesiástico integrado por quince sacerdotes. También se convierte en el amigable componedor que redime las rencillas entre los conquistadores Pedro de Alvarado y Francisco de Montejo, así como sabemos que obtiene una dotación real de 800 ducados de la caja real para comenzar a mejorar las pequeñas ermitas y capillas que las órdenes misioneras habían fundado en los distintos Partidos de la región.

Para esa fecha ya tenemos monasterio Mercedario en Tencoa, Gracias a Dios, Santa María de Valladolid de Comayagua y el Convento Franciscano de Trujillo.

La costumbre obligaba a los obispos electos a donar a las poblaciones los ornamentos, altares portátiles, cruces procesionales y otros elementos típicos de la liturgia. Esto produjo un fenómeno inicial de transculturización porque es la forma en que llegan a nuestro territorio obras de arte que generalmente son de los talleres donde la Casa Real realizaba encargos para iglesias y capillas. Lógicamente que para las zonas pobres y despobladas como la provincia de Hibueras no se compraba cuadros de los grandes maestros españoles sino de los aprendices o pintores de segunda fila que eran "manieristas" de estos grandes maestros.

Es así como queda uno, el célebre cuadro de Ilama, Santa Bárbara, que se titula "Visita de la Santísima Virgen María a su Prima Santa Isabel", con dimensiones de 167.5 cm por 247.5 cm de largo, que posiblemente perteneció al Monasterio de Tencoa y que representa, tal como lo indica su título, la visitación, y donde se puede advertir también la presencia de San José sosteniendo las bridas de un asno, el esposo de Isabel, Zacarías, y otro personaje desconocido

que puede ser un familiar o el Arcángel Gabriel.

El cuadro está dividido en dos espacios que marcan dos tiempos y que posiblemente sea una alusión clara a una interpretación teológica. La parte donde se encuentran San José y la Virgen, como un simbolismo del Nuevo Testamento, y la parte más oscura donde se hallan Santa Isabel y Zacarías, como una simbología vetero testamentaria. En el fondo se puede apreciar una montaña y un castillo que pueden ser alusiones al Castillo Araón y a la montaña de Judá, pero que también puede ser una alusión al cristianismo triunfante en la ciudad de Dios.

Es interesante que nos percatemos de que el cuadro parece ser más bien de un manierista del Giotto que de la escuela sevillana, por la fuerza de los personajes —sobre todo de los vetero testamentarios trabajados dentro de una fuerte expresión del claro oscuro. Popularmente el cuadro siempre se atribuyó a Murillo, por un palimpsesto que aún cuando se encuentra en papel de la época, y que dice atribuirse el cuadro a don Bartolomé Esteban de Murillo y adquirido por el rey don Carlos II en el año 1680, nos arroja la idea de que el documento firmado por don Alejandro de Medina, Capitán Infante de las Milicias de Comayagua y Gobernador subdelegado y Comandante de las Armas del Partido de Tencoa, es falso por no haberse podido comprobar ni la personalidad histórica del gobernador ni que la caligrafía del mismo corresponda a la época.

Es muy probable que el distinguido historiador don Tobías Rosa haya fabricado el documento para poder desarrollar una conciencia en la preservación del lienzo, de la misma manera que estaba concediéndole a ese cuadro una importancia vital como patrimonio de la



La Visita de la Virgen María a su Prima Santa Isabel (Siglo XVII).

*Pintor anónimo del Siglo XVII.
Oleo sobre tela. 167.5x247.5 cm.
Cortesía del Sr. Rolando Caballero.*

región. La realidad es que al presente el cuadro ha sido restaurado por el técnico de la Fundación del Museo del Hombre, Rolando Caballero, gracias al financiamiento de un Comité *ad-hoc* sampedrano, y se ha podido comprobar no sólo la

fecha en que fue pintado —fines del siglo XVII— sino su excelente factura y la maestría del manejo del color y del claro oscuro, que nos indica con precisión sus raíces postrenacentistas.

En el mismo período de Pedraza, según el estudio de los documentos, ya se construye el Convento de la Merced en Gracias a Dios y en el Valle de Comayagua están establecidos los frailes Mercedarios. El Padre Vásquez sostiene que fue sorprendente para él encontrar en la Iglesia de la Merced "a españoles, criollos, negros, indios y mestizos orando con gran devoción, revueltos en una iglesia con techo de paja".

Son importantes todos estos datos para que podamos enterarnos de cómo la pintura se va desarrollando a medida que se van configurando no sólo los poblados sino que las grandes construcciones van ocupando el espacio excedente del capital acumulado.

La Corona —después del Siglo XVI— impulsa su política de creación de las Audiencias hispanoamericanas, a fin de dirimir los conflictos entre los pobladores, impartir justicia y cuidar las costumbres, con lo cual existía una incidencia con lo religioso.

Así surge la Audiencia de los Confines, que se establece originalmente en la ciudad de Gracias a Dios para todo el territorio circundante, que incluía Chiapas, Soconusco, Guatemala, Hibueras u Honduras, la Nueva Segovia y Nicaragua. Para 1541 la Audiencia estaba asentada en territorio que había sido ya misionado por los Mercedarios. Es el lugar donde se proclaman las llamadas "leyes nuevas", como se nombró a las Ordenanzas de Barcelona que prohíben la esclavitud aborígen.

Para la misma década el Obispo Pedraza y Marroquín consagra como Obispo en Nicaragua al primer mártir centroamericano, Antonio de Valdivieso.

Es muy factible que para esta fecha Gracias a Dios sea el asentamiento poblacional con mayor número de europeos, alcanzándose en esa época el posible esplendor de la ciudad. La pri-

mera Audiencia estuvo integrada por Pedro Ramírez de Quiñónez, quien llega con su esposa castellana Isabel de Saavedra y sus criados Eufrasia de Carvajal, Aldonza de Villalobos y Toribio de Balcazar.

El mismo Obispo Pedraza se queja en carta al rey de que Gracias a Dios no tenía casas reales capaces de alojar a altos personajes, pero en la misma relación recomienda arrendar la residencia del párroco, reconociendo que los Oidores se alojaban en casas particulares, con lo cual podemos advertir que sí existían viviendas lo suficientemente suntuosas como para sustituir en su funcionalidad a las casas reales.

A fines de siglo y al año de la muerte de Pedraza es electo Fray Jerónimo de Corella, quien llega a Trujillo con un gran séquito que incluye a sus hermanos, don Juan Ruíz y don Rodrigo de Corella, y su sobrino Francisco Valderas casado con doña Juana de Celaya. Estos Corella eran hijos del Conde de Concentaina; vienen asimismo familiares del Obispo Bernardo Paves, Francisco López, Diego de Lorenzana, Bartolomé Corral Cantero, Alonso Núñez de Guzmán, Bernardo de Cambranes y Juan Ortiz y Bernardo Ortiz de Aguilar, y trae también a Juan del Campo, pintor soltero, vecino y natural de Hita, hijo de Diego del Campo y de María de Sandoval.

Como se puede ver, en el séquito de los obispos no sólo arribaba un gran grupo poblacional que se asentaría en la tierra nueva sino que pintores, canteros, maestros de escuela e inclusive teólogos, como aquel Licenciado Biezma de la Diócesis de Plasencia, que también rodea al Obispo Corella.

En el período del Obispo Corella se inicia el primer conflicto entre el poder civil y el religioso, que se desata con el célebre juicio por la posesión de las

tierras del Tenguax o Tenguaje, donde se encontraba una hacienda de los Mercedarios para su plan de conversión pacífica de los naturales, y cuyos límites daban con la propiedad de un castellano llamado Juan de Peña y Cava, quien había establecido una curtiembre a las orillas del río Canquigue.

Los Mercedarios, a través de su Comendador Fray Jerónimo Clemente, demandaron a Peña y Cava por la muerte de piezas de ganado menor, por encontrarse contaminadas las aguas con los desechos de la curtiembre. El Obispo Corella, que no había sido aún consagrado, cooperó en el juicio a favor de los Mercedarios y es importante anotar que es por estas razones que cuando se le menciona a lo largo del juicio se le llama "el electo". Esta primera tensión se encamina a la destrucción o desaparición de las más importantes misiones del valle, que ya poseían sus pequeñas iglesias y ermitas en proceso de decoración.

Tales iglesias y ermitas propiciaban también una corriente de transculturización de imágenes en escultura y en lienzos pictóricos. Por los títulos de tierra ahora sabemos que las misiones más importantes asentadas en el valle eran: la de San José de Miraflores, la de San Antonio del Monte o el Tejar (Guanaja), la de Rancho Chiquito o Jupuare, la de San Isidro Labrador o Liduvicia, y la del Naranjal.

El conflicto de tierras llega a su clímax en el período cuando es Obispo Fray Luis de Cañizare, en la primera mitad del siglo XVII, quien realiza un pacto tácito con los castellanos pobladores del valle permitiendo el remate de estas misiones, lo que siendo aceptado por los Mercedarios a cambio de otras tierras en el Sur del valle, hacia el poblado de Aguanqueterique, les permitía además misionar la zona costera del Pacífico.

En el período del Obispo Corella se completa la construcción de la primigenia iglesia de La Merced y su etapa decorativa. Martínez Castillo sostiene que el retablo mayor y los laterales, con sus pinturas e imágenes, fueron traídos por el Obispo Corella después de su consagración en México. Luego le sucede el limeño Fray Alonso de la Cerda, quien posteriormente es trasladado a la jurisdicción de Chiapas, y Fray Gaspar de Andrada y Quintanilla, fraile franciscano que funda la cátedra de gramática y da impulso a las construcciones de otras iglesias y ermitas.

El Obispo Andrada colabora con los Franciscanos, que ya han establecido el Convento de San Antonio como sede de la Orden y centro de conversión de los naturales. Este mismo Obispo es quien da cuenta al Rey de la aparición de la famosa mina del Corpus en Choluteca. En esa Carta de Relación nos da un retrato vívido de lo que representó para la época y la región ese *boom* minero, cuando explica que la mina "era de oro de aluvión, que de cuatro espuestas de arena se obtienen hasta más de mil castellanos...", informándonos además cómo se habían desatado las ambiciones y que de cuarenta familias españolas que ahí se habían asentado inicialmente, en menos de cinco años había ya cuatro mil pobladores.

Nos ofrece además noticias de las intrigas protagonizadas por el Oidor supernumerario Valenzuela y Benegas, que utiliza al Alcalde de Tegucigalpa, don Alonso de Cordero, para fines de abuso en la explotación de las minas; así como nos da noticia de la construcción de la iglesia del Real del Corpus y de la dotación que a esta ha hecho de elementos decorativos y rituales para la misma.

Es a Fray Luis de Cañizares a quien le toca dirimir finalmente el conflicto de las tierras del Tenguaje, optando por

titularlas a su favor. Realiza además la convocatoria de consulta con todo el cuerpo sacerdotal existente, más las Ordenes de doctrineros, que se constituye como un sínodo de hecho.

Comprometido el religioso en la construcción de la ermita de la Caridad (consagrada a la Virgen de la Caridad de Illescas, su pueblo natal) va desarrollándose una política etnocentrista mediante la cual la Iglesia de la Merced se convierte en iglesia de criollos y europeos; la Iglesia del Convento de San Francisco para aborígenes conversos, con su amplia plaza como símbolo de brazos abiertos para esa conversión, y finalmente la de La Caridad que sería para negros, mulatos y zambos y en la cual se desarrollaría una nueva línea tanto en pintura como en escultura, muy de acuerdo a la sensibilidad de esa etnia oscura que empezaba a proliferar con el desarrollo minero.

Don Juan Merlo de la Fuente, que además es declarado mártir de la inmunidad eclesiástica, realiza la torre de la Iglesia de La Merced y es en su período cuando estalla finalmente el conflicto de poderes que se había venido gestando desde antes.

Merlo de la Fuente es tlascalteca y había sido presentado como Obispo por el ilustre Obispo de Puebla Don Juan de Palafox y Mendoza, dentro del concepto de favorecer a los descendientes ilustres de los príncipes precolombinos, y es la persona que tiene conflictos con el Gobernador Juan de Guerra y Ayala.

Algunos historiadores sostienen que la construcción de la nueva catedral está relacionada directamente con un cataclismo que pone en peligro la Iglesia de La Merced, gestándose paulatinamente la idea de un nuevo templo más grande y mejor planificado; parece ser que el que concreta la idea es Fray Alonso de Vargas y Abarca, quien además estable-

ce la cátedra de moral, ya en los finales del siglo XVII.

El Obispo Vargas y Abarca integra nuevamente una cordial relación entre Iglesia y Estado, porque al ser destituido el gobernador Guerra y Ayala es sustituido por García Garavito de León, quien a través de su mujer, doña Margarita de Trujillo, establece "una corriente pietista" muy dentro de los intereses de la Orden Franciscana de cuyo convento saldrán "las batidas pacificadoras y evangelizadoras hacia la zona no conquistada, de la Taguzgalpa".

La nueva catedral representó el sueño de grandeza de todo un período que va de Fray Juan Pérez Carpintero, en la entrada del siglo XVIII, a la época de oro del criollo mexicano Fray Antonio de Guadalupe López y Portillo, en el cual se levanta uno de los monumentos religiosos más importantes del período hispánico y que se ha dado en llamar el período de las construcciones, promoviendo en una forma sin igual el desarrollo artístico de la provincia.

El Obispo Guadalupe remoja y reconstruye todas las iglesias anteriores, incluyendo la de San Juan de los Reyes, la de San Blas y la de Santa Lucía de Mejiçapa.

Habiendo sido el Obispo criado por la Compañía de Jesús fue, además, prelado doméstico de su Santidad Benedicto XIII, convirtiéndose en un gobernante de gran dinamismo y creadora fantasía, lo que le hace preocuparse por proveer a la ciudad con agua potable, por el trazo organizado de plazas y calles, por dotar a la iglesia de un palacio episcopal, convirtiendo además las cátedras sueltas existentes en el colegio seminario de San Agustín.

Al mismo tiempo trata de desarrollar un clero joven ilustrado que extrae de los mejores estratos no sólo de la capa criolla sino en plena aceptación de los

mestizos de india y español, como lo demuestra el favor que le dispensa a su secretario y maestro de arte, Miguel Antonio de Santelices.

Para 1730 realiza la visita canónica a la Parroquia de San Miguel de Tegucigalpa, en cuya acta podemos apreciar sus dotes de gobernante y excelente administrador, dictando no sólo medidas obligatorias en la administración de la parroquia sino también de higiene y profilaxis en el manejo de cementerios y entierros. El Obispo Guadalupe trajo de México una excelente copia firmada por Juan de Ramírez, que como reza el texto incluido se refiere al "trasunto de nuestro señor Jesús de Nazareth que se encuentra en el hospital de la resurrección de México y realizado por Juan de Ramírez en 1673". También es posible que el bello lienzo dedicado a San Ignacio de Loyola haya sido traído de la Nueva España.

Pero lo más importante es cómo en la época del Obispo Guadalupe se materializa un impulso general para la creación de un clima de comprensión para el desarrollo del arte pictórico, no sólo con el surgimiento de un grupo mecenas que nace del seno mismo de la Iglesia, sino que también incide profundamente en la realización de grandes individualidades, como fueron los criollos Blas de Meza y José Miguel Gomes.

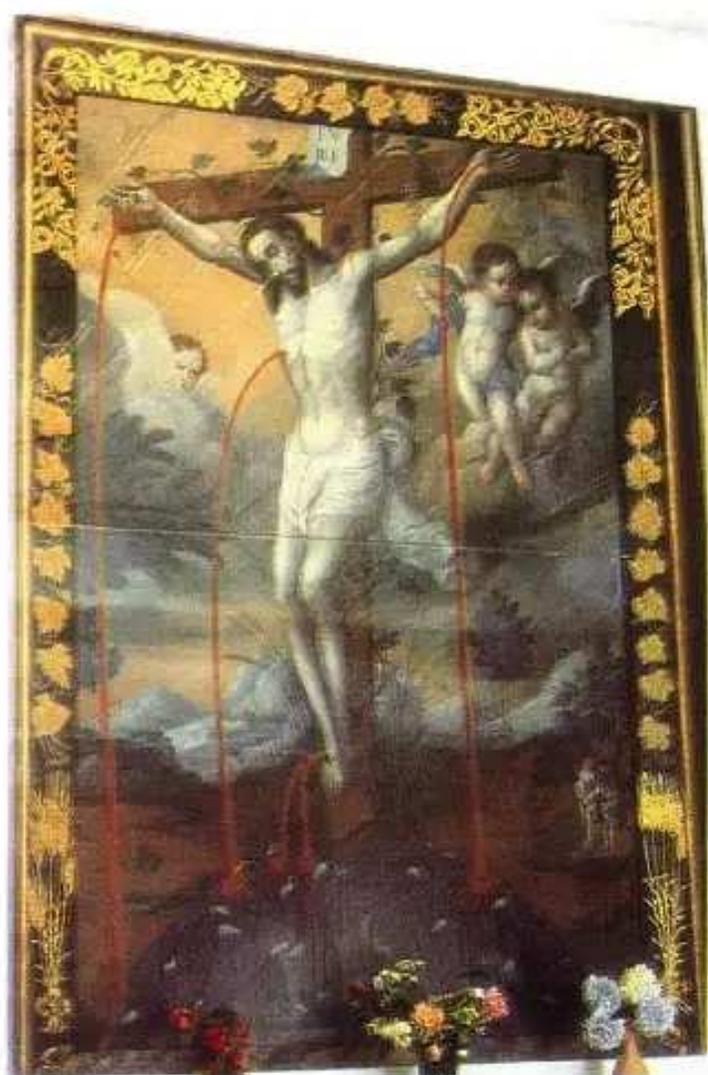
La decoración de la Catedral de Comayagua es concluida siendo Canciller del Cabildo Catedralicio don Laureano Simeón de Meza, quien contrata para la realización del altar del Rosario al ensamblador Vicente de la Parra. El conjunto de los tres retablos nos presenta una idea delicadamente hilvanada: el retablo central, que curiosamente parece haber sido encajado posteriormente ya que el arco toral que sostiene la cúpula presenta una inmersión menor que la presidencia del retablo; todo el cuerpo

del retablo delicadamente barroco está dedicado a la Virgen de la Concepción de Valladolid y su genealogía, haciendo una relación directa con la fachada exterior en yesería; a la izquierda (visto de frente) se encuentra el retablo de la Virgen del Rosario, que es el ejecutado por Vicente de la Parra, considerado uno de los más bellos exponentes de un barroco de cierto tono popular, por la candidez de los bajos relieves tallados e incorporados como que fuesen plafones de cerámica que representan los misterios del Rosario Mariano.

A manera de remate un tríptico que representa a "Nuestra Señora de los Capuchinos", que es en realidad una de las mejores piezas que aún se conservan en la catedral de la antigua capital de Honduras. Este tríptico, aun cuando se desconoce el autor, denota su inequívoca influencia flamenca, por lo que podríamos considerarlo anterior al trabajo de Vicente de la Parra. Y finalmente a la derecha se encuentra el retablo denominado del Señor de Salame y que indubitablemente es un "Altar de ánimas".

Haciendo marco a la excelente escultura de María, "Mater Dolorosa", y del mismo Cristo muerto de Salamea, se halla un conjunto de siete lienzos de la Escuela Tenebrista Española, que representan la agonía de Nuestro Señor Jesucristo. En la capilla del Santísimo Sacramento o del Sagrario se localiza un conjunto de lienzos también dedicados a los misterios gozosos de la Virgen María, de excelente factura y atribuidos a don Antonio de Alvarez, hallándose además un lienzo de gran formato de la genealogía de Jesús, firmado por Bartolomé de Paz, sobre la primera década del siglo XVIII.

En el período del siglo XVIII (muy temprano) don Antonio de Alvarez, que fue además de pintor Capitán de las milicias reales, nos dejó en la población



La Sangre de Cristo.

Antonio de Alvarez (Siglo XVII).
Colección Iglesia del Calvario,
de Ojojona.

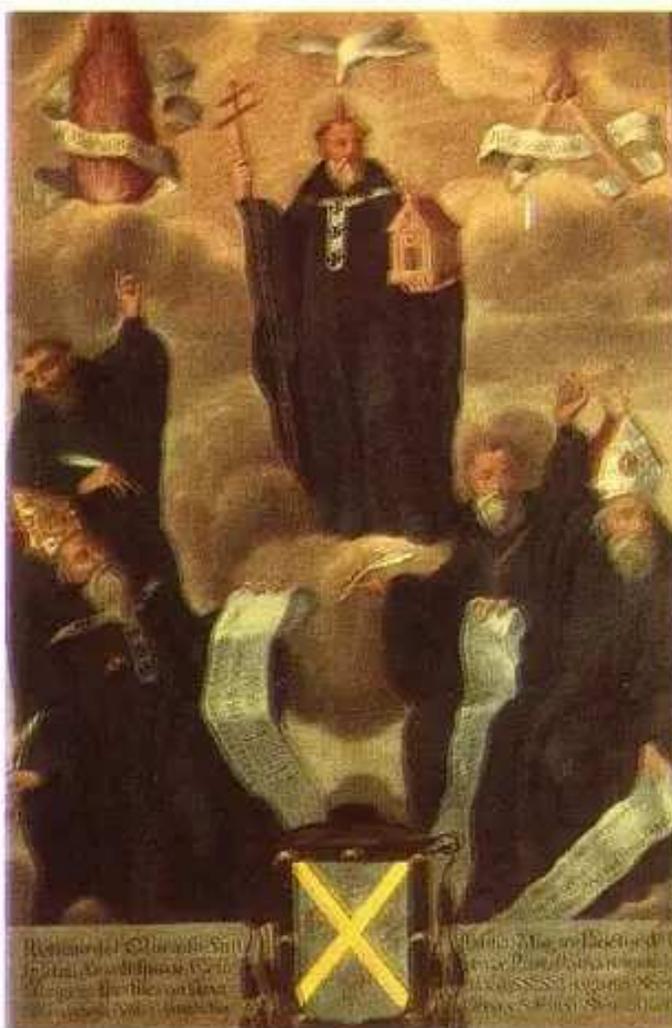
de San Juan de Ojojona el hermosísimo lienzo cuya temática es "La sangre de Cristo", muy inspirado en la escuela andaluza tan en boga en la época y que ahora podemos advertir como uno de los objetos centrales de la síntesis aborígen-hispánica, porque el tratamiento del fondo del cuadro muestra cómo una mano india lo realizó en un estilo totalmente primitivo, donde se aglomeran en un paisaje ya de la tierra imágenes bíblicas que enseñan el ámbito del Edén con ovejas, y el tema de Adán y Eva evidentemente contrastante con la maestría del pincel de la figura central de Cristo, de costado abierto, y el ángel que recibe la divina sangre en una copa.

Es posible que la virgen alada que se encuentra también en la citada población

de Ojojona venga de la misma mano de don Antonio de Alvarez, que además muestra cómo las temáticas y los objetos culturales tenían una visión interregional, pues las vírgenes aladas son propias de la temática suramericana.

En la segunda mitad del siglo XVIII es Obispo de Comayagua don Francisco de Molina, que había sido General de la Orden de San Basilio, de los monjes premostratenses, quien dona a la catedral de Comayagua un gran lienzo con la efigie de San Basilio, que aún permanece entronizado en dicho lugar.

Este cuadro manejado en colores fríos (de los grises a los azules) es una visión convencional dedicada a la apologética de las virtudes del santo.



San Basilio Magno.

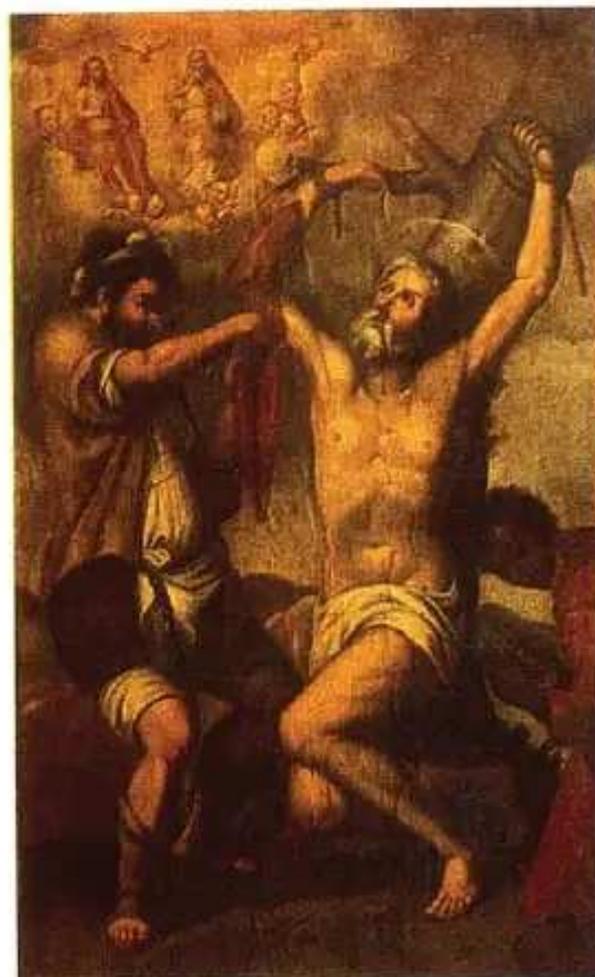
Pintor anónimo del siglo XVII.
Colección Catedral de Comayagua.

Otro de los cuadros que más ha despertado el interés popular es el del "Martirio de San Bartolomé", que la imaginación popular también ha atribuido a los maestros españoles del arte, Velásquez y Murillo.

Sin embargo, ahora estamos seguros de que se trata de un óleo muy académico, inspirado en un aguafuerte o grabado, ya sea de Carlo Canali o Guiseppe Ribera.

También circularon para esa fecha central del período colonial multitud de grabados de Joan Haas, lo que nos sirve actualmente como magnífico indicador del comercio de arte que se tuvo con Flandes.

Es difícil inferir si esta corriente de pintura comprada en las metrópolis como parte de las donaciones reales a la congrua de los obispos fue beneficiosa o no para el desarrollo del arte hondureño, ya que los cuadros venidos de afuera no eran exactamente hitos estéticos del momento sino obras de segunda fila que en cierta forma sólo contribuyeron a establecer un patrón pedagógico en aprendices y maestros, pero que sin duda alguna constituyeron el necesario detonante que generó el desafío a los contemporáneos, aun cuando haya sido la base de sustentación para crear un equívoco sentido de apreciar más lo foráneo que lo propio.



Martirio de San Bartolomé.

Realizado sobre un aguafuerte de Guiseppe Ribera o Carlo Canali.

La raíz de lo popular

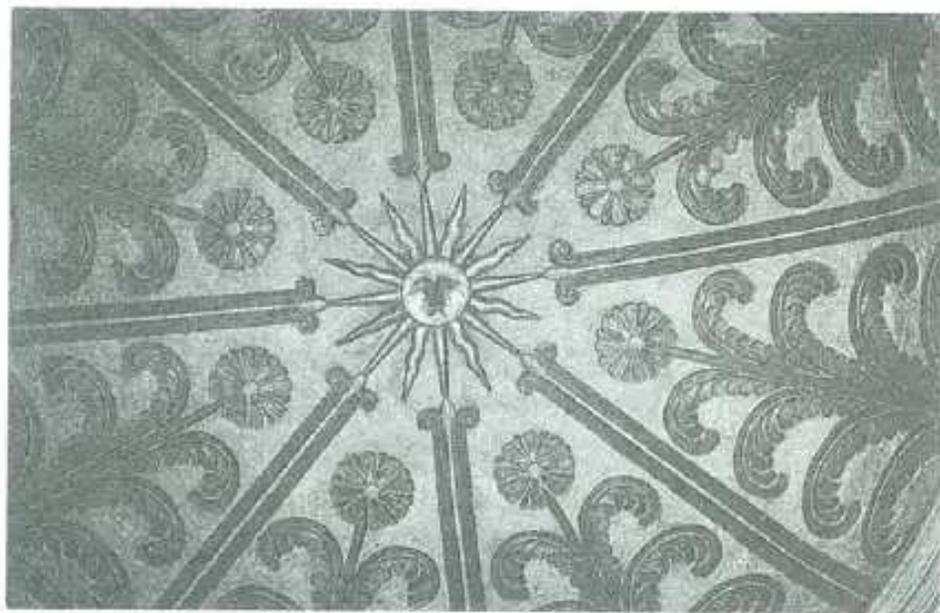
El mecenazgo de la iglesia y la necesidad constante de mano de obra favorecieron definitivamente la generación de lo que se llamaría un arte popular, con ciertos rasgos de lo que hoy es pintura ingenua o primitiva, que se expresó sobre todo en las decoraciones de la yesería y el estuco e inclusive en la talla del ensamble de retablos, marcos y camerinos, así como en los trabajos de sobre dorado y platería.

Puede apreciarse en el intradós de la bóveda y cúpula de la Catedral de Comayagua proyecciones artísticas propias del mundo precolombino, en una agradable eclosión de figuras celestes (soles y lunas) y flores como estrellas, enmarcadas en lúdicas ideas geométricas.

Cuando se rebasa la dimensión de lo decorativo para ir a lo representativo es cuando podemos apreciar que casi se formó una escuela de arte popular en cuanto a lo pictórico, como se puede percatar en la Virgen que fue propiedad del Obispo Cadiñanos, obra donde el artista desarrolla una gozosa ternura en la imagen hierática y donde inclusive trabaja el transfondo del nicho, posiblemente de plata labrada.

El artista primitivo o popular de la época es, inclusive, el mejor documento semiótico, ya que nos permite apreciar mayores detalles del entorno en su búsqueda de copiar fielmente la naturaleza.

Angeles, cariátides y símbolos precolombinos cristianizados inundaron toda una iconografía paralela y auxiliar en el desarrollo de esa primera fase de la pintura colonial de la actual Honduras. A través de estas piezas podemos tener actualmente una lectura correcta no sólo de la importancia del trabajo de las etnias y de las capas sociales intermedias, que además monopolizaron durante tres siglos las artesanías religiosas y



Intradós de la Capilla del Santísimo Sacramento.

En iglesia de Comayagua, trabajado por aborígenes (S. XVII).

domésticas de las nacientes poblaciones indohispánicas.

Para ejemplarizar estos conceptos es preciso evocar las siete grandes iglesias de la zona suroccidental del país, donde quedaron plasmadas en imponentes de piedra tallada y en atrevidas decoraciones como las pirografiadas en las vigas transversales de la bellísima iglesia de San Manuel de Colohete, en el occidente del país, o en la simplísima rosa centifolia que ingenuamente enmarca el frontis del santuario de Quesailica.

Ya hemos dicho en otra parte (**José Miguel Gomes**, como pintor criollo) que se crearon grupos nómadas amparados en la imagen económica de la cofradía, que como corporaciones mistericas agrupadas por la fe, la lengua y la danza, se desplazaron de un sitio a otro de todo el territorio decorando iglesias, ermitas y catedrales. Es decir, los mismos que decoraron las iglesias del Valle de Comayagua fueron los que cooperaron en las pechinas del baptisterio de la Parroquia de San Miguel, dejándonos de herencia misteriosa las cariátides de la



*Iglesia de San Manuel
de Colohete.
En el Departamento de Lempira.*

iglesia de los Dolores, que aún interrogan, con su mirada y presencia a los habitantes del pequeño Real de Minas, sobre su futuro y la razón de su existencia.

NOTAS

1. Valenzuela Reyna, José. **Historia de la Iglesia en Honduras**. Publicaciones de la Prelatura de Choluteca, 1990.
2. Martel y Viden. **Rumbo a Honduras**. n. d. Sevilla, 1986.
3. Vallejo, Antonio Ramón. **Índice de Tierras**. Imprenta El Sol. Comayagüela, 1938.
4. Martínez Castillo, Mario. **Cuatro Centros Criollos de Desarrollo Cultural**. UNAH, 1992.

El tránsito independentista

(Primera mitad del siglo XIX).

El siglo XIX marca la decadencia económica y cultural de las colonias hispanicas. Las reformas borbónicas habían creado una crisis en el desarrollo de estas posesiones, sobre todo en el área centroamericana, con las limitaciones y prohibiciones que los Borbones realizaron a La Mesta, la implantación del sistema de intendencias que sustituyó al ya probado sistema de corregimientos.

Por otra parte, España sólo se había enfrentado en forma directa con el naciente imperio inglés, que había utilizado al corso y la piratería como arma económico-política. A su vez, Francia había ocultado sus pretensiones sobre América sosteniendo apenas las colonias de Hugonotes en las tierras no protegidas de Terranova y Vancouver y entre la Florida y las Islas Carolinas.

El pensamiento también había sufrido una completa transformación evolutiva y las ideas de la Ilustración ardían por toda Europa: los principales críticos del imperio ibero habían surgido de los mismos españoles ilustrados; Fray Bartolomé de las Casas fue el primero —quizás involuntariamente— en atacar el sistema del reino hispánico. Después continuó Feijoó, y Jorge Juan había comentado cómo el imperio atravesaba desde todos sus órganos una fuerte

crisis. El sistema impuesto por los Borbones en su intento por europeizar España era una transculturización, al tratar de crear una forma de gobierno centralizado, imitando al que habían realizado en Francia Richelieu y Colbert.

Tal sistema obligaba a una dicotomía: para satisfacer a los colonos los funcionarios españoles buscaban suministrar productos de buena calidad y sobre todo baratos; este pensamiento les había llevado a cometer una serie de errores, como permitir que ingleses y holandeses tuvieran el monopolio del tráfico de esclavos. El caso de "la oreja de Jenkins" para comerciar en La Habana fue un pésimo antecedente porque todas las zonas costeras se fueron llenando de extranjeros que propiciaron el comercio ilícito.

Honduras tuvo dos establecimientos ingleses en el siglo XVIII: Black River y La Criba, por donde se fugaban dos terceras partes de la producción minera. La Alcaldía Mayor de Tegucigalpa era un abanico de matices de ese comercio ilícito, que además fue también un arma de la ideología criollista.

Es importante recordar que los Borbones no estaban interesados en construir naciones sino en mantener colonias, hecho que hacía que las reformas fueran débiles, concediendo poco apoyo a sus funcionarios. Por otra parte, el criterio de la educación cristiana se perdió sin tener el sustituto de la época, que era la libertad de la educación.

La educación había sido modificada para el consumo de las capas altas y medias pero no llegaba a las clases bajas productoras. Toda esta situación generó un descontento entre los colonos, que rechazaban las absurdas y hasta ridículas ordenanzas emitidas por las autoridades metropolitanas. Las clases dirigentes señalaban repetidamente la desproporción de la minería, la agricultura y la manufactura.

Cuando a fines del siglo XVIII la Alcaldía Mayor de Tegucigalpa es agregada a la Intendencia de Comayagua, los tegucigalpas se embarcan en una demanda que costó cerca de 30 000 reales de vellón sólo para cubrir los gastos del procurador que los representó ante la Corte. La lectura de Rousseau, Condillac e inclusive Descartes apresuró los acontecimientos, plagando el período de levantamientos y actos subversivos.

Las Cortes de Cádiz habían acentuado el espíritu de la época, tendiente a generar un desprecio hacia las artes y la filosofía, para sustituirlos por la pasión, por el empirismo y la ciencia. Los ricos criollos centroamericanos sustituyeron sus necesidades decorativas por las litografías o xerigrafías de viajes y paisajes y otras artificialidades suministradas por el contrabando inglés. Desde 1806 en que muere el gran pintor criollo José Miguel Gomes, sus discípulos —entre los que se cuenta el desconocido Luis Márquez, Florencio Irías, Manuel de Jesús Villafranca, De Soto, Porfilio Cándido Betancourt, Paniagua y otros protegidos en forma personal por elementos de la curia— pasaron malos momentos por una total ausencia de demanda.

Don Antonio de Larrazabal, diputado en las Cortes de la nación, pidió al real Consulado de la Junta de Gobierno en 1810 "...de esta especie se pueden hacer tres divisiones: primero artesanos, como pintores, escultores, plateros, carpinte-



San José Coronado.

Oleo sobre tela. 155.5x96.5 cm.

*Colección de la iglesia San Sebastián,
Comayagua.*

ros, tejedores, sastres, zapateros, herreros etc., cuyos oficios son necesarios en la república pero de tal modo los ejercen por costumbre, capricho y arbitrariedad, que necesitan una reforma y arreglo que precaven los menoscabos que sufre frecuentemente el común; está por necesidad atendidos a ellas, sin que esto perjudique a la habilidad particular a algunos pintores, plateros, escultores, carpinteros, tanto más admirable cuanto que parece natural... carecen de fondos en lo general para proveerse de los materiales respectivos: es menester el



La Recreación de la Virgen de Guadalupe.

*Pintor: Manuel de Jesús Villafranca.
Colección de la Catedral de Comayagua.*

que necesite la obra si su valor llega a una docena de pesos los desembolse al maestro, antes de recibirla para comprar la materia, pagar a los oficiales y comer mientras la trabaja, lo que sería soportable si la recibiese al tiempo estipulado...”

En esos momentos estos “oficiales artistas” —tal como lo advierte Larrazabal— pierden su puesto privilegiado dentro de la sociedad para convertirse en simples artesanos que quedarán incrustados en una concertación social diferente a la del siglo anterior.

Es por esta razón que los pintores de principios del siglo XIX dejan poca obra, ya que se les regatea hasta los adelantos para su propio trabajo. Manuel de Jesús Villafranca es nieto de un poderoso criollo minero, Bernabé de Villafranca, y habiendo abrazado desde muy joven la carrera eclesiástica tuvo la posibilidad de realizar la mayoría de sus obras, entre las que se cuenta “La Recreación de la Virgen de Guadalupe” que podemos aún admirar en la Catedral de Comayagua y en la que advertimos la obvia tendencia criollista de notar los rasgos de mestizaje, tal como lo hace este maestro en el querubín en que se apoya la virgen, que es de rasgos eminentemente mulatos.

Una de las obras que más ha trascendido en la imaginación popular es la del retrato del presbítero Ramón Doblado, que aún existe en la iglesia parroquial de la Villa de San Antonio, la que es una muestra —quizá la primera— de la búsqueda del retrato psicológico y no meramente descriptivo.

Este retrato posee texto incorporado y está fechado en 1813. Debemos percatarnos de que el Padre Doblado es quien desposa a doña María Josefa Lastiri con don Francisco Morazán, cuando era viuda del terrateniente don Esteban Travieso, que en 1816 es Alcalde de Tegucigalpa³. Todo esto nos demuestra la endogamia de las clases altas criollas.

Juan Francisco Cubas, de origen guatemalteco, aparece como pintor de la municipalidad de Tegucigalpa y aún no sabemos exactamente cuáles fueron las obras pintadas por él. Nos enteramos de su presencia porque comparece ante la municipalidad solicitando una exoneración de impuesto a cambio del pago que se le debe por obras pictóricas realizadas por encargo de dicha entidad edilicia⁴.



Manuel de Jesús Villafranca.

*Retrato del Padre Ramón Doblado.
Colección Iglesia de la Villa de
San Antonio. Comayagua.*

Como el documento está refrendado además por el guardián del convento de San Francisco, nos hace pensar que las obras pueden corresponder a algunas registradas como anónimas en este claustro.

Cuando la independencia se realiza en el primer cuarto del siglo XIX, el Gobernador Piñol y Muñoz creía que el centro de irradiación de insurgencia era el convento de San Francisco de Tegucigalpa, tal como se lo expresaba en una carta al Gobernador Bustamante y Guerra, en la cual expresamente acusaba al Padre Rojas de sembrar la semilla de la subversión en los Valles de Yoro⁵. Para esa época estas ideas ya eran tan populares que las actitudes —como las ordenadas por González Saravia— para la quema de libros y toda clase de papeles que

contuvieran las inócuas ideas del gobierno francés, eran inútiles⁶.

La independencia del Reino de Guatemala se proclama en 1821 y la copia del Acta llega a Gracias el sábado siguiente, a Comayagua y Tegucigalpa el día 28. En esta Villa de Tegucigalpa el conspirador y Secretario del ayuntamiento, Dionisio de Herrera, se encontraba en la casa de don Carlos Selva y se puso tan nervioso que no podía leer el despacho. Diego de Vijil mandó inmediatamente a sonar las campanas del ayuntamiento y con la gente que se reunió gritó "Viva la independencia, somos libres"; el seis de Octubre se juró en Trujillo, en Juticalpa el 14; en Texíguat el Padre Márquez y Joaquín Rivera se lo explicaron dentro de la iglesia a los ciudadanos. Una nueva era y unos diferentes valores se iban a imponer.

NOTAS

1. Buckholder, Marck. *De la impotencia a la tiranía*. Fondo de Cultura Económica, Mexico. 1982
2. Larrazábal, Antonio de. *Informe Económico, político, ante la Corte de Cádiz, 1812*. Editorial Pineda Ibarra, Guatemala, 1932.
3. Oyuela. I. L., de. *Fe, Riqueza y Poder*. Ediciones Cultura Hispánica, Tegucigalpa, 1992.
4. Documento N°. 2315. Archivo Nacional
5. Oquellí, Ramón. "Proceso y Desarrollo de la independencia". *Revista Extra. Imágenes de Honduras*. N°. 74, Tegucigalpa, 1974.

El Padre Reyes, promotor cultural

Desde muy temprano —primera mitad del siglo XVIII— la Curia había estado impregnada de las ideas del Despotismo Ilustrado, que eran la base de sustentación de la ideología liberal. Fue de esta base ideológica que se empezó a conformar el pensamiento criollista, de donde iban a surgir los hombres que posteriormente apoyaron el movimiento de independencia.

Si bien es cierto que hubo momentos en que se dividió este movimiento criollista en lo que podríamos llamar dos corrientes: la de Comayagua y la de Tegucigalpa, la primera está definitivamente influenciada por los Arzobispos —sus nombramientos no ofrecían continuidad con el criollismo, ya que de repente aparecía un Obispo peninsular— cuya línea teológica enfocaba las etnias dentro de un paternalismo “caritativo” y sobre-proteccionista; y la línea de la Iglesia de Tegucigalpa, de tono más abierto a las etnias y cuyo sueño se centraba en la fusión del poder criollo con el poder civil, basando este poder civil en el control del cabildo municipal y en la cabeza de la parroquia.

Desde que en 1794 fallece Monseñor Fernando de Cadiñanos, que después de un excelente ejercicio arzobispal a través de sus visitas canónicas nos lega, además, uno de los documentos más importantes que es justamente el resumen de tales visitas y que ahora se conoce con el nombre de “Censo de Cadiñanos”, que nos oferta igualmente una visión geográ-

fico-descriptiva de todos los curatos de la República con las instituciones que contaba: cofradías, número de habitantes, formas de producción, sistemas de acumulación de capital, posesiones eclesiásticas, joyas de las iglesias con descripción de su peso en marcos de plata, cantidad de ganado, su tipo, etc.

Por medio de este censo y auxiliándonos con los informes de los intendentes reales: don Juan Nepomuceno de Quezada y el Coronel Ramón de Anguiano, se puede obtener una visión clara del inicio de la decadencia del país y de la clase criolla.

En este clima de decadencia económica y social es que se forma el caldo de cultivo para las ideas independentistas, que se encuentran profundamente permeadas no sólo por la ideología de la revolución francesa sino también por un fuerte sentimiento anticlerical, que es la expresión más directa del rechazo a las contradicciones del sistema imperialista hispánico.

En el tránsito del siglo los sacerdotes ejercían el monopolio de la ciencia y la cultura y de ahí parte su apoyo a la propagación de las ideas liberales. En el libro que publica Stephens sobre su visita a Centroamérica comenta con ironía que en el cuerpo legal la Asamblea General Constituyente para 1829 “al verse tantos trajes talares de eclesiásticos aquello parecía más bien una reunión de la Santa Inquisición, que un cuerpo jurídico institucional...”¹

Esa Constitución de 1829 fue sumamente deplorable porque, a decir de Marure, los criollos copiaron textualmente algunos de los artículos emitidos por los Jacobinos de Francia, tales como la inversión de las rentas decimales, la prohibición de los títulos nobiliarios y blasones heráldicos, e inclusive el tratamiento de Don, Usía y Su Merced, entre otros, exigiendo que todos recibieran el título de ciudadanos como demostración igualitaria². También los artículos ordenan la confiscación de las propiedades eclesiásticas de la misma manera que se expulsa a las órdenes religiosas regulares.

Es para estas fechas que retorna un joven tegucigalpense de nombre José Trinidad de la Sahagún Reyes y Sevilla, que había recibido órdenes menores tras estudios realizados en León de Nicaragua.

Los conventos de Tegucigalpa, La Merced y San Francisco, se encontraban en total abandono porque los regulares habían sido expulsados. El Párroco don Francisco Pineda había solicitado su retiro a la ciudad de Gracias, mientras la curia institucional continuaba sin líderes ya que Fray Vicente de las Navas, que tuvo un paso transitorio por el arzobispado, fue reemplazado por don Manuel Julián Rodríguez del Barranco, que gobernó sin consagrarse por falta de bulas.

El vicario Nicolás de Irías había comprometido a la Iglesia por su enemistad personal con el gobernante Herrera, lo que nos da la medida de que el panorama para todos los centros culturales de la Honduras preindependentista y postindependentista es verdaderamente desolador.

El Padre José Trinidad Reyes llega sin anunciarse y se instala transitoriamente—casi como refugiándose— en el antiguo Convento de La Merced, donde

continúa sus oficios litúrgicos en absoluta ignorancia de los problemas del entorno.

Después en el edificio abandonado del claustro abre una pequeña escuela de primeras letras, donde los niños tenían un seguimiento frente a las escuelas abandonadas por la zozobra y la inseguridad. Poco a poco va transformando el claustro y obteniendo, de parientes y amigos ricos, fondos para la reconstrucción de las iglesias abandonadas y olvidadas.

Sin inmiscuirse en el debate del momento y tratando de eludir una participación ideológica, logra reconstruir la vieja Parroquia de San Miguel, confiriéndole a esta la visión de centros culturales artístico-religiosos, sobre los cuales se instauraba un principio de identidad y continuidad de las poblaciones.

Así podemos ver también que para 1823 se reconstruye en Comayagua la iglesia de La Merced, que se encontraba prácticamente en ruinas desde el terremoto de 1804, reconstrucción en la que participan artesanos liberales de la talla de don Coronado Chávez, que pocos años después sería Presidente de la República³.

En el maremagnum y desconcierto que priva en el momento se empieza a establecer una idea central de que las iglesias son monumentos que pertenecen a las poblaciones y que constituyen la herencia cultural de los pueblos, proporcionándoles continuidad.

Poco a poco el Padre Reyes se fue convirtiendo en una figura inmensamente popular. Su escuela de primeras letras captaba el interés de los hijos no sólo de los vecinos de Tegucigalpa sino de las poblaciones circunvecinas.

Hombre de gran habilidad para versificar, utilizaba este don para seducir a los educandos que concurrían a su escuela y que utilizaban las vacaciones

de Diciembre para el montaje de sus famosas Pastorelas. Don Alfonso Reyes describe esta actitud así: "...iba reduciendo a esos pequeños salvajes con la música, como el centauro de la fábula, y mediante el uso de las hierbas de la sabiduría evitaba que en tiempo de vacaciones volvieran a su medio nativo: nuevo contacto con la incultura..."⁴

Así fue como el Padre Reyes inventó sus fiestas campestres, donde participaba toda la familia en el primer programa de educación de adultos. Estas representaciones bucólicas conllevaban una ardua labor para que estos campesinos duros que memorizaban papeles hablasen con corrección, ensayaran, rompiendo la inexpresividad a que los había condenado la rigidez culterana y la burla constante de las clases dirigentes, obligándolos a actuar en público y a expresar en verso o musicalmente aquellas actitudes de pastores griegos que igualmente reían, lloraban en los elementales actos de la vida humana.

Realizó también un pacto tácito con la mujer, porque él fue el primero en entender que la mujer es ave transmisora de la herencia cultural. Fue así como preservó a las mejores familias de la región exigiendo a las abuelas que transmitieran sus conocimientos a las nietas. Fueron las mujeres sus grandes propagandistas, inclusive las conservadoras de sus escritos y obras.

El día de hoy su imagen parece controversial y depredada por el testimonio de los viajeros de la época, que no miraban en él un apoyo definido para los liberales "fiebres". Su deseo de construir, de mantener el hilo conductor que se establece entre pueblo y cultura, lo convertía en elusivo en cuanto a la práctica política.

En los momentos del colapso de la Federación y la declaración de Honduras como Estado independiente, el General

Francisco Ferrera lo hizo trasladarse a Comayagua "con la casa por cárcel", momento en que utilizó su capacidad de persuasión para convencer al gobernante de que le permitiera practicar su ejercicio religioso en el valle, donde hilvanó con cuidado la herencia artística de los antiguos Mercedarios, estimulando en la población de Yarumela y la Villa de San Antonio la práctica de la alfarería y de la cerámica mediante la recuperación de la herencia de la fabricación de los conocidos "misterios" o pesebres de ambas poblaciones, usando para animarlos la presentación de algunos textos teatrales de corte muy antiguo, rescatados gracias a la memoria popular hace una década.

En 1831 logra introducir el primer piano a la ciudad y ya ejerce con plenitud su verdadero liderazgo intelectual. Matemático, astrónomo, químico y físico, fue gran divulgador de estas ciencias poniéndolas al alcance popular en su lucha tenaz contra la ignorancia y el prejuicio.

Fue así que intentó crear una conciliación entre fe y racionalismo, tan necesaria para esa época convulsionada. En 1835 consoló a la población de Tegucigalpa en el famoso "año del polvo", y orientó desde el púlpito sobre el fenómeno de la erupción del Volcán de Cosigüina como un fenómeno natural con explicaciones científicas.

Logra la supervivencia de la ciudad de Tegucigalpa gracias a la formación de una élite culta integrada por hombres y mujeres, gracias a la organización de la antesala de lo que hoy es la universidad nacional, mediante la creación de la que entonces se llamó Academia del Genio Emprendedor y del Buen Gusto, que se transforma en universidad por Decreto del Presidente Lindo en 1847.

El Padre Reyes fue quien redistribuyó los cuadros existentes de los antiguos

pintores coloniales en las iglesias de Tegucigalpa. Nunca quiso aceptar ser párroco de Tegucigalpa, conformándose con ser coadtutor de su amigo el cura Trinidad Estrada. Aún se debate sobre su propuesta como Obispo de Honduras. Su vida fue larga y fructífera, falleciendo ante el dolor de las generaciones que había formado y del pueblo en general, que mitificó su vida y su obra.

Ni el pintor de su época se salvó de las bromas típicas de su espíritu voltaireano. José Sotero Lazo nace en Tegucigalpa el 22 de Abril de 1822, hijo legítimo de Víctor Lazo y Rafaela Fiallos, pariente del General Cabañas. Siendo muy joven Sotero Lazo estudia en Inglaterra donde desarrolla su talento como dibujante, talento que demuestra en el conjunto de dibujos sobre Tegucigalpa y la zona de Olancho como acompañante del viajero norteamericano William Wells, que arriba a Honduras en la segunda mitad del siglo XIX.

Por la endogamia típica de las élites urbanas tegucigalpenses, de donde parte no sólo la tradición morazánica de los "coquimbos", José Esteban Travieso, hijastro del General Morazán, es el virtual guía del viajero norteamericano, quien además lo introduce con el jefe Cabañas, pidiéndole a Sotero Lazo, que para ese tiempo tiene aproximadamente 30 años, que lo acompañe en su viaje a Olancho, donde realiza más de cincuenta grabados.

Para esa fecha Sotero ya había realizado los más importantes retratos de los protagonistas de la gesta liberal.



Artista Sotero Lazo.

Pueblo indígena de Catacamas.

Dibujo en plumilla sobre papel, rescatado por el dibujante Yónix A. Rodríguez.

Plumillista de gran calidad, denota su influencia de la escuela de Constable y, según registra Vallejo en su **Primer Anuario Estadístico de Honduras**, para esa fecha es el intérprete oficial de la policía nacional, factor que nos indica que nunca el artista ha logrado ocupar su verdadero papel en la sociedad, de la misma manera que las clases dominantes no se han percatado de la forma en que se debe utilizar ni su figura ni su imagen.

El esfuerzo nacionalista y anti-imperialista del padre Reyes, que mira con desconfianza ese momento en que Centroamérica es foco central del interés de las potencias, que desplazaban como "viajeros" a sus espías para estudiar nuestras costumbres e ideología dentro de sus fines de expansión, hizo que ni el pintor Sotero Lazo se escapara de sus ironías, escribiendo un irónico epitafio que dice así:

*Murió ayer Mister Sotiro
de mal de boca Ocaso lastimero!
Si a su tumba llegares es forzoso
que le hagas sacrificio de un suspiro;
pero te advierto hermano
que este muerto no sabe castellano:
Llora pues, en inglés, si tal fervor
Quieres hacer a un hijo de New York*⁵

Desde que el imperio inglés empezó a fabricar la "leyenda negra" hispánica polularon por Centroamérica espías de la categoría del falso Dominicó Thomas Gage, quien dio una imagen de un México lujurioso, heredándonos además la visión de la extraña monja capuchina doña Juana de Maldonado como estereotipo de la mujer centroamericana de clase alta.

Posteriormente viaja Charles Ligniers, que publica en París *Relations des divers voyages curieux* (Librerie des Freres Esquemelind & Dampier, París. 1813) donde muestra a Centroamérica como el paraíso perdido por la exuberancia de la naturaleza, en cuyos dibujos se puede apreciar parejas de indios campesinos que transitan por caminos bordeados de helechos de más de cuatro metros; también transcribe la figura del árbol del pan, de cuya copa se observan pendientes distintos tipos de panes que van desde los bolillos hasta las barras *baguettes*.

Asimismo encontramos que grafica las ciudades centroamericanas como pequeños paraísos de lujuria, con "tapadas señoras que iban a misa cubiertas con oscuros mantos que cubrían sus hermosos senos llevados al aire garbosamente". Este libro fue tal éxito de librería que se reeditó cuatro años más tarde en Utrech, por la Societoets Verlag, Frankfurt Maine, 1815.

También llega Sthepens, quien acompañado del dibujante Catherwood nos lega todo un testimonio de las maravillas



Honduras vista por Sotero Lazo.

Dibujo a plumilla sobre papel, rescatado por el dibujante Yónix A. Rodríguez.

arquitectónicas de las ruinas de Copán.

Y tal como lo hemos dicho antes, arriba William Wells, quien publicó en 1855 para la editorial Harper & Brothers Publishers sus *Explorations and Adventures in Honduras, comprising sketches of travel in the gold regions of Olancho and a review of the history and general resources of Central America with original maps, and numerous illustrations*, contenido de las cincuenta y siete ilustraciones que realizara el plumillista tegucigalpense Sotero Lazo y que han sido rescatadas últimamente

por el joven dibujante hondureño Yónix Alexis Rodríguez.

Es posible que en la época en que se desarrolla la influencia del Padre Reyes se dé el proceso de consolidación del Estado nacional, que fue un proceso lento y paulatino que explicará posteriormente algunas de las actitudes que se desarrollan en el período de don Santos Guardiola.

NOTAS

1. Stephens, John L. **Incidentes de viaje por Centroamérica, Chiapas y Yucatán.** Costa Rica, EDUCA. 1968.
2. Marure, Alejandro. **Historia de las revoluciones en Centroamérica.** Editorial Pineda Ibarra, Guatemala. 1933
3. Universidad de Arlington. "Minuta de gastos del mayordomo de la Iglesia de La Merced de Comayagua, Don Florencio Castillo". Roll. N.º. 23. **Guide of Archibishopric of Cathedral of Comayagua,** Universidad de Arlington, Texas, 1990.
4. Reyes, Alfonso. **Las Pastorelas del Padre Reyes.** Fondo de Cultura Económica. México. 1957.
5. *Passim.* **Revista del Archivo y Biblioteca Nacional —RABNH—.** Tomo XIV, página 336.

La euforia Federalista y una nueva motivación: El retrato

Transcurrido el período de desconcierto y roto el de la anexión con México, la inspiración que marca la conformación de los Estados Unidos de América generó la idea de la creación de la Federación Centroamericana.

Una visión romántica tardía vino a impregnar las mentes de todos los habitantes de Centroamérica. La separación de Iglesia y Estado terminó con el mecenazgo artístico de la primera. Por otra parte la Iglesia, privada de sus rentas, carecía de fondos para el mantenimiento de templos y escuelas así como de otras instituciones de beneficencia pública. El "nuevo" orden buscaba otro tipo de sacralización: la gesta, la hazaña, el personaje. Por lo tanto, en la sensibilidad de los pintores surge una diferente modalidad: el retrato.

De León, Nicaragua, llega Toribio Xerez, hijo de Julio Xerez, quien pinta no sólo personajes involucrados en la independencia sino las nuevas gentes de esa sociedad. El Doctor Jorge Eduardo Arellano en su **Historia de la Pintura Nicaragüense** incluye un interesante estudio de este pintor, que reproducimos parcialmente.

Toribio Xerez es nuestro primer pintor propiamente dicho. Perteneció a una familia de gran significación histórica. Antes de concluir la carrera de Derecho se inclinó definitivamente a la pintura, o

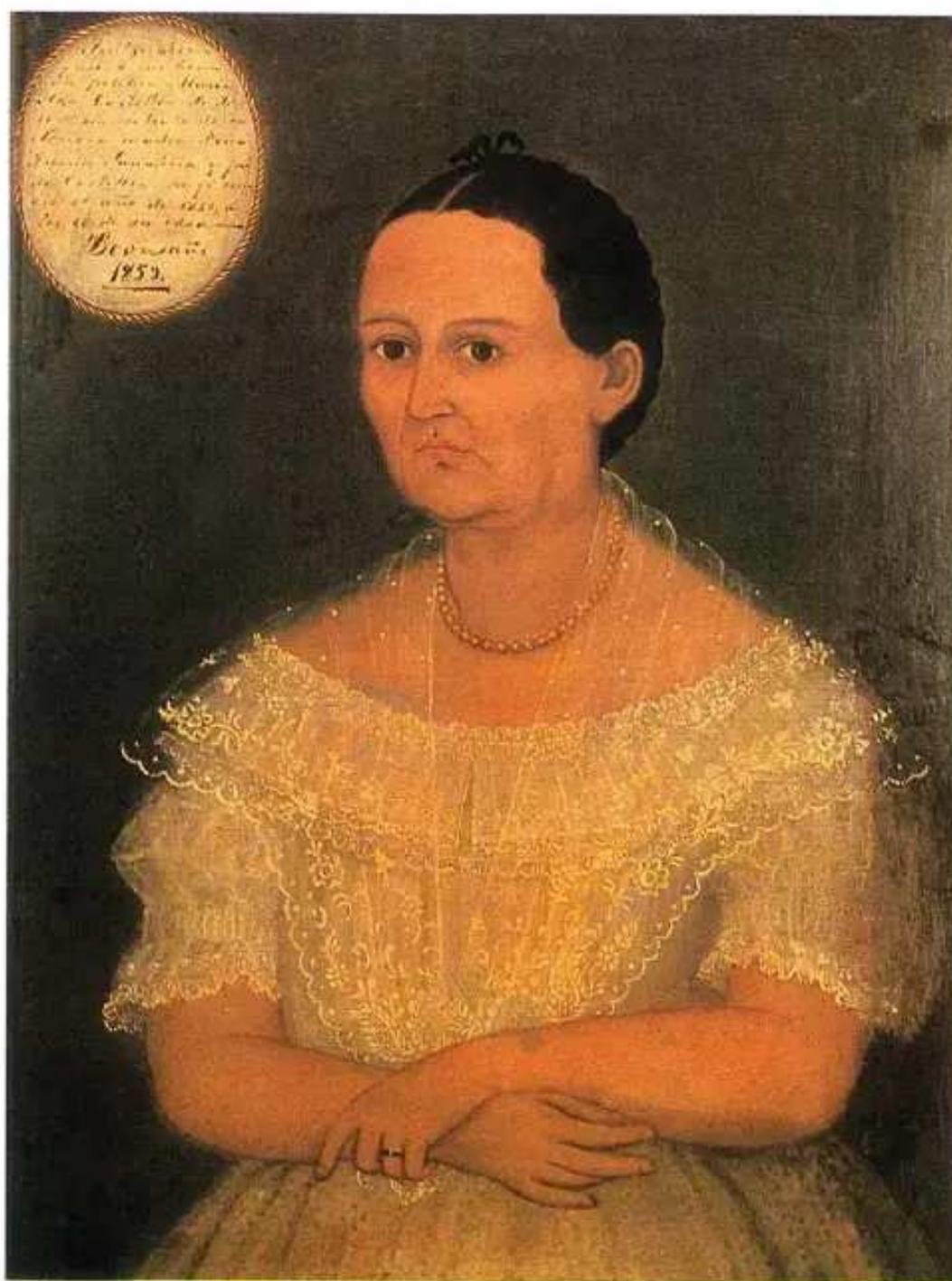
mejor dicho al retrato, en el cual se especializó llegando a convertirse en un profesional del mismo. Más aún, no ha dejado de ser uno de los más grandes retratistas del país, no sólo en cantidad, pues alcanzó a pintar varios centenares de cuadros y trascendió a otros países centroamericanos, sino en calidad. Contrario al paterno, su dibujo era seco y duro, generalmente incorrecto en manos y articulaciones pero con rigor y firmeza en las facciones y una habilidad para marcar con profundidad el carácter.

Fino y de delgado empaste, su pincelada prefería fondos oscuros y colores sobrios, aun cuando dominaba el rojo vino, como se observa en una de sus mayores ejecuciones: los obispos de Nicaragua, que conservados en la sala capitular de la catedral de León forman la mejor pinacoteca episcopal del istmo. Esta colección mereció el elogio del norteamericano Squier, quien constató la variedad de los modelos en sus fisonomías y complexiones.

A mediados del siglo, pues, era completamente dueño de su técnica y de sus colores, que fabricaba con tierras y vegetales poniendo especial cuidado en moler la pintura. Esta la mezclaba con la hiel para dar el colorido natural de la carne y usaba pega admirable: el cachito de cromo.

Con estos materiales y una retentiva visual prodigiosa pintaba de memoria muchas personas ausentes o fallecidas, recorría casi todas las ciudades retratando

a los miembros de las familias principales. De esta manera quedan cuadros suyos en Managua, Granada y Rivas. Uno de los atesorados en la colección del Banco Central, "Tomasa Sinforosa Noguera de Fernández" refleja la circunstancia de la dama recientemente viuda y por lo tanto de luto. Sobre un fondo inmensamente oscuro apenas puede distinguirse la silueta negra del delgado traje de donde emergen carnes sonrosadas y manos finas con dedos largos sobresaliendo en el rostro, los ojos vivaces con negras pupilas, nariz afilada, labios grandes y carnosos, pómulos un poco salientes, frente amplia y el denso pelo recogido en moño...



En Honduras pinta a Pedro Pablo Chávez, abogado y político que fue redactor de la primera **Cartilla Forense** que escribió para rellenar los huecos jurídicos existentes en el ejercicio profesional en el momento en que se combinaban las formas jurídicas persistentes del antiguo régimen colonial con las disposiciones legales emitidas por la nueva república.

En ese retrato el artista deja constancia de esa reciente clase surgida de las capas intermedias de mulatos y pardos, cuyo valor se establecía en la trayectoria política y en cierto talento. En el retrato de don Pedro Pablo Chávez, Xerez

Juana de Sanabria. 1859.

*Pintor: Toribio Xerez.
Oleo sobre tela.
Colección Banco Atlántida.*

resume los nuevos ideales y el ejercicio de esa naciente clase: la expresión plena de un nuevo orden.

También realizó el retrato de doña Juana de Sanabria, que obsequió a doña María Ana Castellón de Xerez —su cuñada—, siendo doña Juana esposa del político Julio Castellón, quien es quien encarga al pintor salvadoreño residente en París el célebre grabado "Del Caballito" del General Francisco Morazán.

(Doña Juana Sanabria murió en 1856, a los sesenta años de edad).

En este retrato Xerez hace gala del manejo de la técnica de veladuras en la descripción no sólo de la blusa bordada de ella sino además del pelo con que cubre parte del pecho y cuello. También nos deja testimonio de la célebre joyería en filigrana hueca de oro, del collar que porta la dama.

La fineza del trabajo delicado de las manos, apoyadas con desgano en la cintura, nos obliga a pensar en una técnica que da cierta identidad a su pintura, que posteriormente se convierte



Retrato de Niña (circa 1860).

Pintor: Cosme Larios.

Oleo sobre tela.

Colección Familia Oyuela.

en una escuela típicamente centroamericana.

En cambio su "Santísima Trinidad", que aún se conserva en el Museo Religioso de la Catedral de Comayagua, es una auténtica joya del arte ingenuo y en el que nos ofrece una síntesis teológica, donde se puede apreciar la ingenuidad o candidez de los aborígenes practicantes de una religiosidad popular que aún se puede apreciar en las zonas jurisdiccionales de León, Nindirí y Masaya.

También pintó en Honduras el guatemalteco Francisco Cabrera, quien realiza dos hermosos medallones del Licenciado Felipe Jáuregui Dardón y de su esposa doña María Josefa Xatruch y Vijil, que ejecuta en forma oval (15 cm), auténticos exponentes de una escuela romántica de corte clásico que refleja la maestría del pintor guatemalteco.

En los momentos de mayor inestabilidad e inseguridad política es cuando se desarrolla una especie de "pintores de la legua", pobres artistas locales que tras humantes de pueblo en pueblo iban de hacienda en hacienda pintando grupos familiares "a razón de seis reales por cabeza".

Uno de los más representativos es Cosme Larios, especialista en pintar niños. Muchos de ellos son magníficos antecedentes de toda una escuela primitivista, porque se trataba más bien de representar lo que mostraba la naturaleza, sin estudio alguno.

Algunos se veían compelidos por la necesidad de celebrar contratos con las municipalidades para hacer restauraciones en las iglesias locales. Uno de ellos, Francisco Cándido de Betancourt, celebra contrato con la municipalidad de Yoro "para retocar, limpiar y arreglar los lienzos de la Vida de Santiago existentes en la Iglesia parroquial, mediante un pago de 35 pesos, más habitación gratui-

ta en el mismo cabildo, cuatro medios de maíz, una res, cinco libras de cacao molido, y un cántaro diario de agua, suministrados durante 25 días"¹.

Como se puede apreciar, estos contratos nos hablan por sí solos del abandono absoluto en que se encontraban los pintores de la época, que habían tenido que iniciar una especie de nomadismo en busca de trabajo para poder subsistir.

NOTAS

1. Valle, Rafael Heliodoro. "Crónicas de Yoro". *Anales del Archivo Nacional — ANARCH—*, Septiembre, 1972. Fascículo 11.

La Reforma Liberal y las señales entre siglos

Es preciso no olvidar que la pintura produce un signo gráfico; es además parte del proceso social y, como tal, está necesariamente englobado en lo cultural —que por sí abarca todo el quehacer humano— siendo el pintor expositor de una ideología, ya sea como propagador, divulgador o disidente de ella.

En términos globales, el arte genera una acción recíproca: el artista propone la expresión y el receptor —que es el público— recibe la señal, generando así la acción de comunicación.

Esto nos obliga a inferir que entre las artes no hay rivales, que puede darse el caso de que exista un mayor desarrollo entre una y otra, pero que el común denominador es un espacio mutuo: el de la estética.

El período histórico que se ha dado en llamar “la Reforma Liberal” asienta su importancia en la reproducción de un ambiente o clima nacional que había sido dejado sin respuesta por los protagonistas de la independencia, quienes continuaron gobernando con las viejas leyes hispánicas y con las mismas formas de producción colonial.

Los gestores de la Reforma, Marco Aurelio Soto y su Ministro General de gobierno, Ramón Rosa, se habían integrado desde temprano al movimiento reformista guatemalteco que impulsaron Miguel García Granados y Justo Rufino Barrios. Intentaron una ruptura con el

pasado que motivara en las gentes una visión nueva, dando la impresión de que no existía más pasado que los próceres, sobre los cuales ellos “construyeron” el altar de la patria.

Ramón Rosa, intelectual de grandes méritos, biografió a los más importantes patricios centroamericanos, concediéndole además importancia no sólo a las gestas bélicas sino al talento que gestó ese clima que Heliodoro Valle califica como el esfuerzo por “crear un falso trono a la cultura”.

Basándose en las propuestas morazánicas que se tornaron eficaces: visión republicana, orden democrático y representativo, separación de Iglesia y Estado, laicización de los cementerios y apertura de servicios públicos, sustituyendo la tradicional beneficencia y caridad-protección a la inversión extranjera, mediante un clima de puertas abiertas, más el desarrollo de la banca nacional, este movimiento arranca dándole un cuerpo congruente de leyes al país, un clima de tolerancia que no impide la división de los viejos coquimbos morazanistas con los liberales neo-comtianos o científicistas, división sutil de donde posteriormente saldrá el abanico de diversos matices de la ideología liberal, que por tradición se divide en liberales y conservadores.

Esta apertura hizo que el país se llenara de emigrantes, asilados de todos los

movimientos contestatarios de la América Latina, peruanos y cubanos hicieron de Honduras su segunda patria, sobre todo los cubanos del movimiento "mambí" fueron aceptados gubernamentalmente y compartieron el poder político.

Muchos de estos emigrados habían venido de los Estados Unidos y fueron importantes divulgadores de la literatura norteamericana. Así se conoce en Honduras la obra de Edgar Allan Poe, que se constituye en la antesala del movimiento premodernista.

José Martí estuvo en Honduras, de la misma forma que Tomás Estrada Palma y el poeta José Joaquín Palma, quienes son empleados públicos, casándose inclusive el segundo con la hondureña Genoveva Guardiola. La educación se impregnó totalmente de la ideología de los cubanos, entre los que destacan don Manuel Fleury y el maestro Francisco de Paula y Flores.

Aun cuando el propio Ministro General de gobierno, Doctor Ramón Rosa, contrata al rumano Thomas Mur para la creación de la academia de bellas artes, lo que priva en el concepto educacional es la visión del liceo napoleónico o *baccalaureat* francés. Como buenos neocomtianos, la visión del mundo es empírico-positivista. Se va a una reforma universitaria en la que se proclama cinco facultades que sustituyen y desplazan los estudios tradicionales de filosofía, teología y cánones. Orden, paz y progreso son las consignas proclamadas por la Reforma.

Refugiados nicaragüenses son, además, los que dejan una importante visión testimonial del nuevo régimen. La literatura se convierte en el signo estético de la época, sustituyendo la vieja sensibilidad desarrollada en el retrato del período anterior. Basta con que leamos el retrato a pluma de Máximo Jerez que

realiza don Enrique Guzmán, para saber cómo un movimiento literario sustituye a un movimiento gráfico.

El mismo Rosa es propagador de una literatura criollista, regionalista, como lo demuestra su ensayo titulado "La Maestra Escolástica". Los poetas "oficiales" son Carlos H. Gutiérrez y Manuel Molina Vijil, el trágico suicida que realiza un "mano a mano" en el marco de una suntuosa fiesta presidencial, donde hasta la primera dama —la esposa del mandatario Soto— doña Celestina Mijango, responde en versos la salutación que le realizan ambos poetas.

En el tránsito del siglo y bajo la influencia de estas reformas los hondureños empiezan a viajar vía Belice y visitar las metrópolis de la cultura, como La Habana y París. Las familias provincianas opulentas viajan a La Habana para hacerse retratar por Francisco de Cisneros, que a la razón era Director de la Academia de San Alejandro de Cuba.

Para la exposición mundial universal de París viaja también la familia Fiallos, para hacerse retratos ejecutados por los discípulos de Marc des Champs; familias enteras traían de Francia e Italia litografías de ninfas coronadas de rosas entre míticos cupidos y barbados Dionisos propios para contemplarse entre las notas dulzonas de Offenbach y Strauss.

Una corriente extranjerizante desplazó todos los elementos de continuidad que se podían establecer con una tradición de pintura nacional. La impetración del concepto proclamado por la reforma en el desarrollo de centro-periferia anuló cualquier perspectiva de que los pintores nacionales continuaran el camino de la creación.

Tanto Marco Aurelio Soto como Ramón Rosa se ven constreñidos para trasladar la capital de Comayagua a Tegucigalpa, decisión que fue sumamente política.



Retrato del Dr. Remigio Díaz.
Pintado por Marc Deschamps en París,
1882.
Colección privada Familia Díaz Zelaya.

Ramón Rosa manejaba muy bien sus relaciones con los jerarcas eclesiásticos, que iban desde el Arzobispo Juan Félix Zepeda al párroco y Rector de la Universidad, Januario Girón, quien había sucedido el prestigio del Padre Reyes.

La amistad con Juan Félix Zepeda le costó duras críticas de los antiguos "coquimbos", que seguían insistiendo en un virtual maniqueísmo que provenía de una visión irreconciliable del mundo entre clérigos y liberales, a lo que Ramón Rosa contestó en un editorial en el diario oficial *El Guacerique*, en el cual proclamó un credo a la tolerancia como factor fundamental en su gestión política.

Fue así como hizo saber al Padre Girón la decisión del traslado de la capital, solicitándole que se encargara de la redecoración de la vieja Parroquia de



Retrato de doña Juana Zelaya
Garay de Díaz.
Pintado por Marc Deschamps en París,
1882.
Colección privada Familia Díaz Zelaya.

San Miguel, a fin de que continuara con su esplendor artístico en los momentos del traslado, por lo cual se firmó el célebre contrato con el pintor Antonio de Coronado para que realizara diez cuadros de gran formato, valorados en 600 pesos, de los cuales trescientos cincuenta correrían por cuenta del Ministro General del Gobierno y que, además, serían avalados por el mismo Presidente Soto.

Los cuadros en referencia estarían inspirados en seis pasajes del Evangelio, de tres varas y media de alto por cinco de ancho. Desgraciadamente todos estos cuadros fueron desapareciendo paulatinamente de la nave central de la parroquia de San Miguel, quedando sólo uno que se refiere al texto bíblico de: "dejad que los niños vengan a mí".

Es muy probable que cuando la parroquia es elevada a la categoría de catedral, en 1916, y se traslada la silla arzobispal, siendo Arzobispo Monseñor José María Martínez y Cabañas, al construirse los retablos laterales de estilo neoclásico, los cuadros hayan sido desconsiderados y enviados a algunas iglesias periféricas.

Luis de Coronado era uno de los pintores que integró el grupo magisterial de la pequeña academia que fundó Rosa en derredor del rumano Tomás Mur. Es curioso que esta institución, totalmente inspirada en los preceptos liberales, sólo produjo dos alumnos distinguidos: Quintín Jirón y Antonio Obando. El primero dio continuidad a la tradición de la pintura religiosa como maestro de Coronado Núñez.

Es importante denotar que esa tradición religiosa había sido avivada en el período anterior a la Reforma, con la presencia en Honduras del "mítico" misionero Manuel de Jesús Subirana, quien impregnó nuevamente la mente del pueblo sobre una continuidad de la ideología religiosa. Si de Coronado retorna a una pintura muy influenciada por el neoclásico, por el tratamiento del color y la perfección de la forma, trasciende una falta de inspiración y sobre todo de originalidad en la búsqueda de la composición y de las soluciones de la luz.

A su vez, Antonio Obando se convierte en el primer dibujante publicista de la época. Trabaja los primeros *reclames* comerciales para el Banco de Honduras en un hermoso dibujo *liberty* que nos indica una tendencia hacia el novísimo *art nouveau*. En el período del Dr. Bográn se importa de Europa una visión comercial más moderna, más acorde con el asentamiento del capital y del concepto de inversión, que propician los emigrantes europeos —franceses y alemanes—



Virgen de los Desamparados.

Pintor: Quintín Jirón.

Oleo sobre tela. 30.5x21 cm.

Colección privada Sr. Francisco Cacicedo.

que se radican en Honduras gracias al favor oficial.

Obando nos dejó en periódicos y revistas hermosos testimonios de esa nueva visión en la propaganda de las empresas o Casas Uhler, Siercke, Koncke e inclusive, de las boticas o farmacias de la localidad. El y sus discípulos manejan con gran propiedad el grabado y la xilografía, que tenía un mercado decorativo para clínicas y hospitales con aquellas famosas frases que expresaban la ideología del librecambismo: "yo vendí al crédito", representando a un comerciante famélico, obviamente quebrado, frente al contraste del otro que dice: "yo vendí al contado", donde se exterioriza la imagen del opulento comerciante, generalmente obeso como fórmula demostrativa de esa opulencia.

BANCO DE HONDURAS
 FUNDADO el 1.º de Oct de 18

Capital Autorizado \$1,000,000
 " Acordado " 600,000
 Fondo de Reserva " 126,700
 Dividendos Acumulados 218

OFICINA CENTRAL TEGUCIGALPA
 Sucursal Sr. Pedro Sula

AGENCIAS
 AMAPALA
 STA. ROSA de COPÁN
 PUERTO. CORTES
 LA CEIBA
 TRUJILLO
 COMAYAGUA

*Antonio Obando.
 Reclame Liberty.
 Primer dibujante publicitario.
 Colección Privada.*

Imágenes que contrastaban con las macabras visiones para los practicantes de las ciencias médicas, en cuyas antenas se encontraban los grabados de la muerte descarnada disputando a la paciente de carnes también opulentas. Con lo cual el ideal estético del momento se internaliza hacia entender como bienestar y progreso a las carnes exuberantes.

Para este período la expresión pictórica pasa a un segundo plano por esa visión enmarcada en la civilización y el progreso y el deslumbramiento por la transferencia tecnológica importada. Y empiezan a aparecer los primeros fotógrafos.

El fotógrafo oficial de los protagonistas de la Reforma es sin lugar a duda don Juan T. Aguirre. Es importante que nos percatemos de que don Pedro Nufio, el recordado pedagogo hondureño, no llegó a Honduras como tal sino como fotógrafo.

De la misma manera que en la primera época de la Reforma los ricos provincianos viajaban a la Habana para hacerse retratar, después viajaron a Guatemala para hacerse las fotografías con Hamburger; igual en Comayagua se establecieron los franceses Sansom y Mollier, quienes nos dejaron las bellas efigies de todas aquellas damas francesas que poblaron la Comayagua de finales del siglo, tales como la legendaria Victorina Berlioz, las Polignac, Salignac, Abadie, etc. Ya a los finales del período de Bográn y cuando se ha organizado un nuevo reparto del agro hondureño, con base en el desarrollo del capital extranjero, don Manuel Ugarte es uno de los más importantes fotógrafos que nos dejó el registro no sólo de la sociedad de la época, documentando la bravura del paisaje, sino los usos y las costumbres.



Siglo XX

Pablo Zelaya Sierra: La búsqueda de la profesionalización.

Confucio Montes de Oca

Zúñiga Figueroa y Maximiliano Euceda: dos vocaciones inconclusas

El sentido de lo primitivo y lo naif: Teresita Fortín y Velásquez

La generación perdida

La Escuela de Bellas Artes y Arturo López Rodezno.

La primera generación y un solo camino. La necesidad de pintar.

Dante Lazzaroni Andino

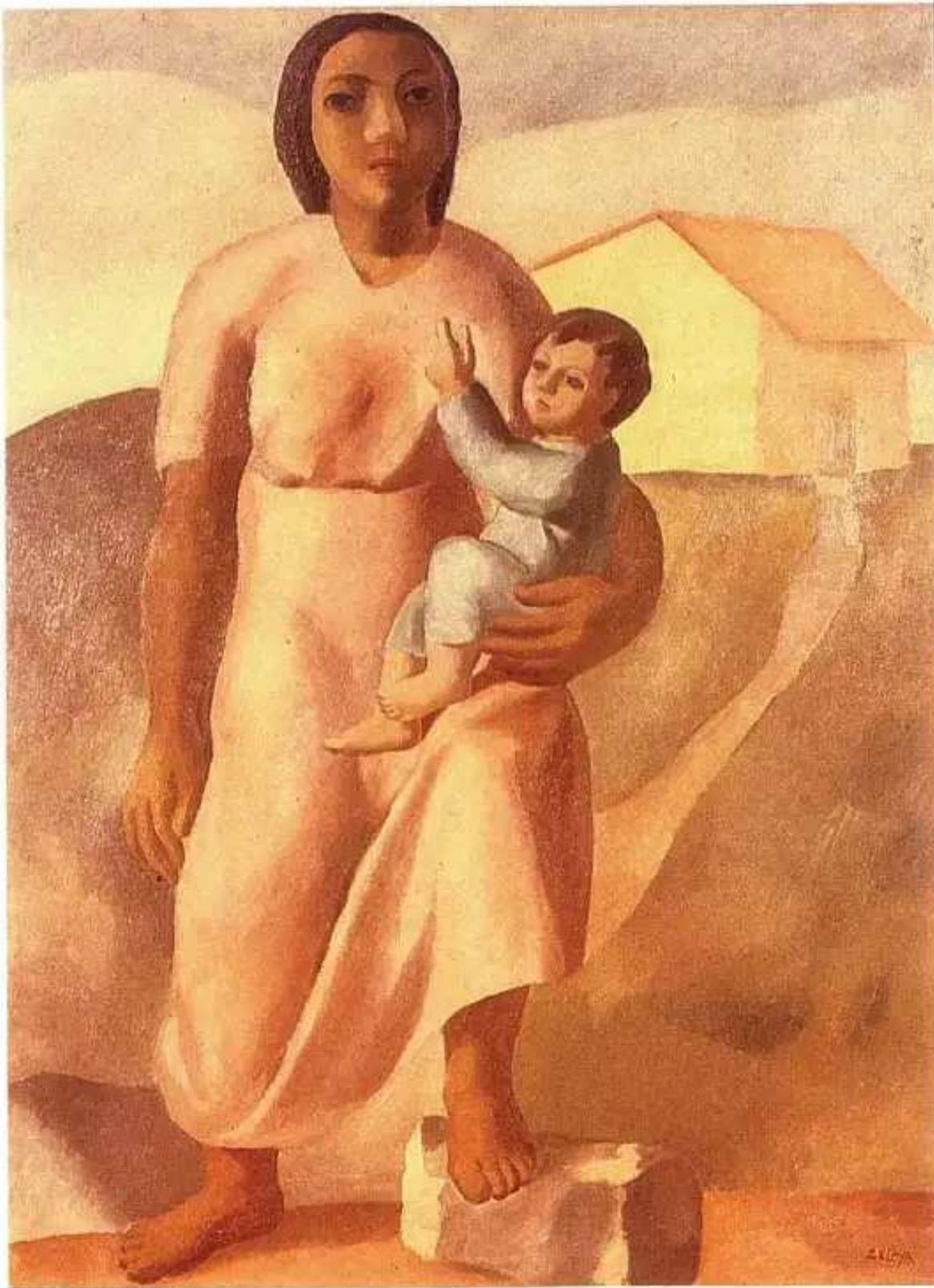
Miguel Angel Ruiz Matute: La agonía del color

Alvaro Canales: La pintura y el ideal.

Moisés Becerra: La conciencia de un destino

Arturo Luna: El ceramista que quiso ser pintor

Mario Castillo: La belleza de la realidad.



Pablo Zelaya Sierra.

Mujer y niño.

Oleo sobre tela. 96x70 cm.

Colección privada Ing. Carlos R. Flores

Pablo Zelaya Sierra: La búsqueda de la profesionalización

En el pueblo de Ojojona, Francisco Morazán, nace Pablo Zelaya Sierra el 30 de Octubre de 1896, cuando todavía no se acallaban los ecos de las propuestas de la Reforma Liberal y cuando se iniciaba la contienda entre los dos Bonillas (Policarpo y Manuel).

En una entrevista que don Policarpo le concede a Roberto Motz confesaba, entre otras cosas: "se me dirá que Soto y Bográn despotizaron a Honduras en paz, pero no se me negará que lo hicieron apoyados por poderosos gobiernos vecinos, o mejor dicho subyugados a ellos, lo que no creo que irá a hacer el General Bonilla, ni las circunstancias son las mismas para lograrlo. No pretendemos echarla de profetas, pero estamos convencidos de que el gobierno de Manuel Bonilla no resistirá el empuje formidable de la revolución y recibirá el justo castigo por su traición. No le servirá para sostenerse la intervención del gobierno salvadoreño, porque para rechazar sus ejércitos bastarán los de Nicaragua."

El siglo marcaba terribles escenas para el país; los caudillos locales hablaban con claridad de la intervención, aceptándola. El panorama se ensombrecía aún más por la participación de las compañías bananeras, que auspiciaban dualmente a los bandos opuestos.

El país no podía afirmar la paz porque la guerra del 96 estaba en las puertas. Posteriormente vino la directa intervención norteamericana. Las conferencias del "Tacoma" son un ejemplo ilustrativo.

Con este panorama se podía decir que las hadas de la fortuna llegaron tarde para el joven Zelaya Sierra. Como la mayoría de los jóvenes de su país, realizó una escuela primaria zozobante en su pueblo natal. Posteriormente y según el testimonio del Profesor José B. Vásquez, en 1911 llegó a la Escuela Normal de Varones acompañado de su paisano Pedro T. Martínez, donde convivieron con el Director del plantel que siendo jóvenes, deseando aprender y sin tener beca, trabajarían como sirvientes en el mismo establecimiento escolar para pagar sus servicios y compensar su internado. Así empezaron su carrera profesional y, conmovido el Director del plantel, que a la sazón era el maestro Pedro Nufio, logró la beca para el segundo año, donde fueron descubiertas sus habilidades para el dibujo por el Profesor mexicano Nicolás Urquieta, quien lo tomó bajo su protección, prestándole libros de su biblioteca particular, regalándole material de trabajo: lienzos, papeles, pinceles, crayones, etc., que hizo que el joven Zelaya Sierra fuera conformando la idea de ser en el futuro

un pintor profesional. Cuando obtuvo el título de Maestro de Enseñanza Primaria se marchó hacia el Sur en busca de nuevos destinos.

Sin más apoyo que el de su propia decisión y voluntad pasó por algunas ciudades nicaragüenses, en donde sobrevivió gracias a la venta de algunos de sus dibujos, llegando por fin a San José de Costa Rica, donde logró a través de la recién organizada Asociación Nacional de Maestros de Enseñanza Primaria, una plaza para servir como maestro en un apartado pueblo de Nicoya; después concursó para maestro de dibujo y pintura en el Liceo Central de la capital del país.

Es el período en que se integra con intelectuales, que le sirven de divulgadores de su obra, hasta que llega el momento en que don Joaquín García Monge y don Marco Antonio Zumbado interponen sus influencias diplomáticas para lograr que el gobierno de Honduras le conceda al joven artista hondureño una beca para realizar estudios en España.

Así es como va al Madrid de los años 20, durante el reinado de su Majestad don Alfonso XIII, concurriendo como estudiante a la Academia Nacional de San Fernando, donde cursa sus estudios técnicos y realiza además un curso especial de didáctica de la pintura en el Liceo Pedagógico.

Son múltiples las razones por las que España no se integró a los fuertes movimientos artísticos que afectaron a la Europa de postguerra. Parecían agotados los ideales renacentistas y variada en forma fundamental la concepción romántica que sojuzgó la cultura occidental durante todo el período previo a la gran guerra.

Los aportes de la ciencia y de la tecnología que se habían desarrollado marcaban un proceso que el maestro Ortega y

Gasset calificó como "la deshumanización del arte", proceso que era fundamentalmente una reacción contra el romanticismo y que generó el reinado del impresionismo, al que se identificó como "un arte burgués".

Cuando Zelaya Sierra llega a Madrid la visión intelectual del arte está influenciada por la generación del 98, que en la plástica se sitúa a la sombra de Santiago Rusiñol, gran enlace entre el movimiento finisecular del impresionismo e Hispanoamérica.

En esos instantes Madrid no tiene un ambiente amable, está permanentemente sacudido por huelgas, atentados terroristas, inseguridad y zozobra. Es el momento que el joven centroamericano decide viajar por las provincias más apartadas, posiblemente en búsqueda de paz y tranquilidad, y recorre los pueblos de Castilla la Nueva, hasta Cuenca, con su carpeta en mano, realizando paisajes y apuntes en ese peregrinar de miedo, concluyendo excelentes aguadas, dibujos y pinturas que son expresiones de aquellas soledades necesarias para reactivizar la creación.

Pablo fue alumno de Daniel Vázquez Díaz, que sin lugar a dudas es el forjador de la generación de la vanguardia española. Vázquez Díaz había vivido en París en la primera etapa del cubismo y había seguido las etapas de Cezanne, cuya influencia es notoria en el hondureño de esa época.

Mientras tanto la inseguridad política en Honduras hace que se interrumpa el envío de su beca, lo que origina que el joven viva privaciones sin cuenta. El aprecio y admiración, así como la solidaridad de sus contemporáneos de esa época, hacen que la Federación de Estudiantes Universitarios Americanos se dirija al Presidente de la República de Honduras solicitando el pago de la beca. Ilustres intelectuales firmaron la carta,



Pablo Zelaya Sierra.
La niña de rosa
Oleo sobre tela. 69x49 cm.
Colección privada
Ing. Carlos R. Flores

que quedó en el espacio histórico sin respuesta.

Asfixiado económicamente nunca pudo viajar a París, en donde un grupo de jóvenes ya establecían los principios que plantearían un nuevo lenguaje plástico, que ahora se conoce como "la Escuela de París" y en la que se integraron españoles contemporáneos como Juan Gris, Fernando Legger, Fernando Vignes Soto, cuya primera exposición

realizada en el Jardín Botánico de París en 1929 era una proclamación total contra el reinado pétreo del impresionismo.

Cuando se analiza la obra de Zelaya Sierra la sentimos integrada con sus contemporáneos de la Escuela Catalana formada por Ricardo Canales, Isidro Mallol y Joan Nonel, que con el maestro Picasso demuestran la fuerza de la pintura española de la mitad de la centu-

ria. La integración del dibujo, el uso de la pasta de óleo, el sentido de composición y utilización del color en persistente grisalla son los elementos comunes para esa época. Sus óleos "Las Monjas" (Colección del Banco Central), "La niña del Guacal", "Paisaje Onírico" y algunos otros más son muy similares en su tratamiento con el "Cazador" de Ricardo Canales, "Interior con figuras" de Ignacio Mallol y "La mujer del Mechón", de Pablo Ruiz Picasso.

En 1924 realiza su primera exposición personal en el Ateneo de Madrid, donde obtiene críticas de intelectuales muy conocidos como Manuel de Lourdes, Manuel de Abril, de la Revista **La Luz**, Francisco Mathews lo comenta en la Revista **Tierra** y en **ABC**; en el Semanario **Ahora** Gil Fiallos dice de él:

...Hijo de una generación conocedora de la lucha del impresionismo y contra la cultura académica, que ha presenciado las desilusiones del postimpresionismo y que asiste con turbadora impaciencia al alumbramiento del arte nuevo, tiene que ser por fuerza de los acontecimientos pintor aun indeciso, inquieto e inseguro. Que en arte no debe calificarse como defecto; es más bien un privilegio espiritual que coloca al artista en trance de todas las posibilidades.

A su vez en el diario **El Sol**, don Francisco Alcántara dijo:

Zelaya es muy culto y de exquisita sensibilidad, como lo demuestran sus obras que parecen realizadas en centros de más caracterizado ambiente moderno que Madrid.

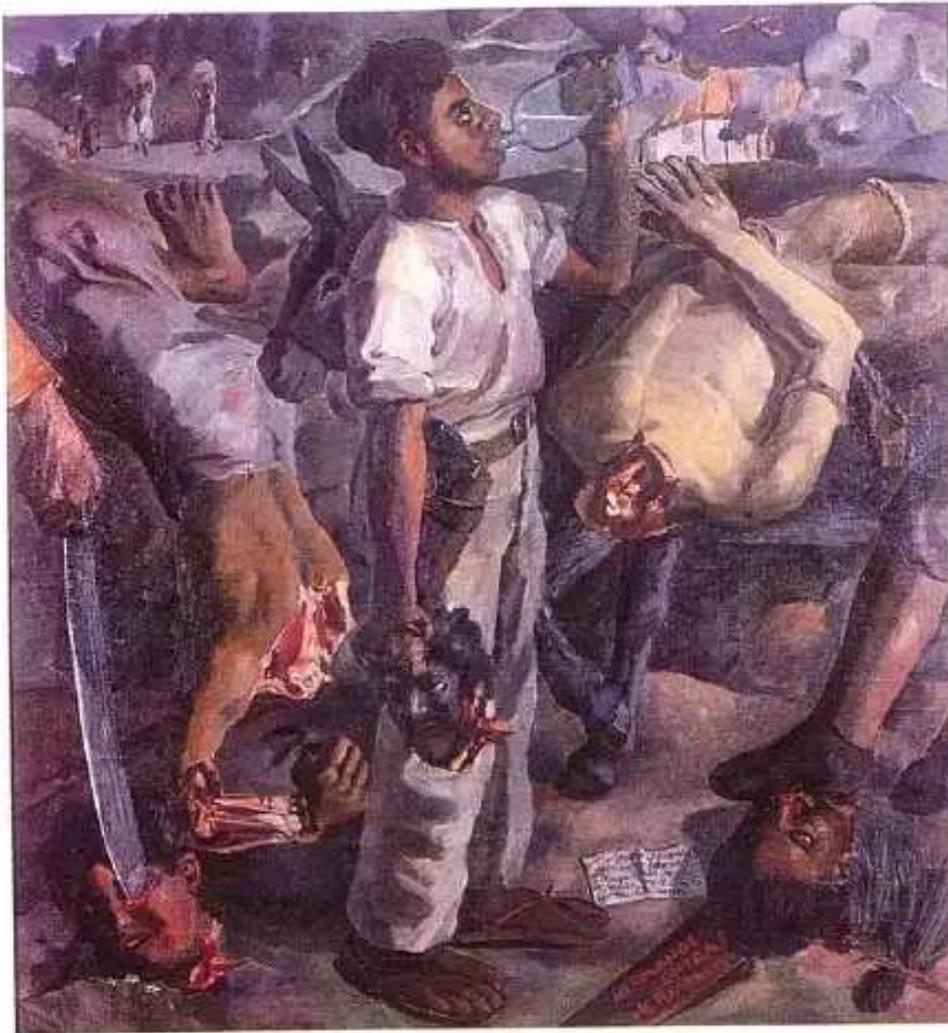
Sin lugar a dudas el maestro Alcántara sabía que no era Madrid, en ese momen-

to, el sitio más indicado para el desarrollo de un artista. Ortega en su **Diálogo sobre el Arte Nuevo** nos testimonia las fuerzas que conducían el debate, poniendo en boca de Baroja y Azorín una extraordinaria discusión sobre el arte nuevo, en el cual Azorín sostiene no entenderlo con claridad, para lo que expone: "la esencia del arte no cambia. Un pintor podrá, por ejemplo, esforzarse por encontrar una pintura nueva; cien pintores en todo el mundo podrán luchar en un modo distinto a como han pintado sus antecesores. Los esfuerzos de todos serán inútiles. Tendrán que dibujar y emplear el color."

A lo que Baroja contesta: "Pero, ¿es eso la esencia del arte pictórico? Yo creía que eran dibujos y color más bien los medios, los materiales de la pintura. Para usted sólo habría una renovación del arte literario cuando este dejase de usar vocablos. Me parece que se pasa usted, amigo Azorín".

Esta conversación está fechada el 26 de Octubre de 1924, que precisamente coincide con la cronología expresada en la Escuela Catalana del Museo de Arte de Barcelona a que nos hemos referido anteriormente y que coincide, también, con nuestra opinión que tiende a demostrar que el artista hubiera necesitado viajar a París a fin de encontrar un medio más amplio, más propiciatorio para el desarrollo integral de las corrientes del arte nuevo que avasalladoramente irrumpía en el mundo, transformando el concepto histórico.

En 1928 Zelaya Sierra contrae matrimonio con la señorita Filorosina Rodríguez Gallego, naciéndole al joven matrimonio un hijo a quien bautizan con el nombre de Pablo, y mantiene su hogar con ventas esporádicas de pinturas de galería, con la realización de retratos por encargo y dando clases de dibujo a domicilio.



Pablo Zelaya Sierra.
Hermanos contra hermanos.
 Oleo sobre tela.
 Colección Banco Atlántida.

Una relativa estabilidad que se produce en la tierra amada lo hace pensar en el retorno. Sostiene una nutrida correspondencia con el Ministro de Educación, Salvador Corleto, quien le promete la organización de una Escuela de Bellas Artes en el país.

En los primeros días de Octubre de 1932 el pintor regresa a la querida tierra natal, desembarcando en Puerto Cortés acompañado de ocho cajones de gran dimensión que contenían parte de su obra que pensaba exponer por fin en su país.

Atrás habían quedado su esposa y su pequeño hijo. Ese desgraciado año de su retorno es posiblemente uno de los más ingratos de la historia nacional, que rompe las ilusiones que el joven artista trae consigo. El levantamiento efectuado

por el General Gregorio Ferrera ha desatado nuevamente las guerras de banderillas políticas, que no cesaron hasta la instauración del gobierno del General Tiburcio Carías Andino.

En una carta que dirige a su excompañero José V. Vásquez, quien en ese momento dirigía el Instituto "León Alvarado" de Comayagua, y fechada en Sabanagrande a pocos días de su llegada el 11 de Octubre de 1932, refleja el desencanto, y el asombro de aquel ambiente de guerra; dice: "Estoy aturdido por las muchas impresiones que he recibido a mi llegada en esta añorada tierra. Yo espero que esta cierta pereza sea temporal y dentro de lo que permita nuestras respectivas ocupaciones, nos pondremos al habla siempre que nuestros espíritus lo necesiten".

Es posible que en estos días de reposo en Sabana Grande es cuando pinta el lienzo de formato grande en que se reúnen las imágenes de horror y de terror, que el tituló "Hermanos contra hermanos".

Según Teresita Fortín, que fue además de su alumna de dibujo, su gran amiga y admiradora, este era... "alto, delgado, buen mozo, sumamente expresivo y de apariencia nostálgica y melancólica".

Juntos trataron de organizar una escuela de bellas artes, pero no lograron obtener el favor oficial. Apenas consiguieron la comprensión del ex-Ministro de Educación, Doctor Salvador Corleto, a quien visitaban con cierta regularidad para conversar sobre temas de arte, ante la escasez de intereses existentes en el medio sobre este tipo de tema.

Según la misma testigo, la depresión de Pablo fue incrementándose y comentaba, amargamente, que si no tenía éxito en la pintura iba a sobrevivir poniendo una bodega de granos en el mercado. Su salud se fue rápidamente deteriorando, lo que obligó a sus amigos, entre los que se contaba la poetisa Clementina Suárez, a que gestionaran el ingreso del pintor al pensionado del Hospital General "San Felipe", donde falleció en la más pavorosa miseria el seis de Marzo de 1933, a los treinta y seis años de edad.

El problema consistía en hacer pintura pura y construir cuadros a base de las dos dimensiones que tiene la tela, haciendo el análisis de los diferentes aspectos o perfiles de un objeto. Toda la historia del arte es una renovación constante. Es el producto de toda clase de modos que impone la inteligencia, y terminan por ser aceptados por los reacios ya tarde, cuando por evolución natural ha pasado de moda. La obra artística es el reflejo o la resonancia del

espíritu de un pueblo o de una época. El arte se apoya en la técnica pero no es la técnica sola sino técnica más espíritu.

La obra de arte no se ve, se siente, se vive. El cuadro debe quedar en el plano de la matemática y de la poesía. Se conceptúa el cuadro como un objeto independiente de la naturaleza, para cuya construcción se ha necesitado de la geometría y lo más selecto del espíritu. Un cuadro es un objeto y no una ventana sobre un escenario.

Este fragmento corresponde a un pequeño ensayo que con el título "Hojas escritas con lápiz" es parte de una especie de testamento artístico que él escribió dos años antes de su fallecimiento y que fue recogido por don Medardo Mejía en la revista **Ariel**, III Etapa, Año VIII, correspondiente a Agosto de 1966 y el cual se constituye en un auténtico manifiesto, quizá el único en que se puntualiza su pensamiento y en donde en forma madura proclama su definición hacia el cubismo.

La obra que le acompañó procedente de España por la vía marítima estaba compuesta por sesenta cuadros al óleo, treinta y nueve apuntes al óleo y treinta y un dibujos al lápiz, tintas, aguadas y carboncillos, que naturalmente no incluye ni sus obras de juventud dispersas y apreciadas en Costa Rica y Nicaragua, donde quedaron en el paso precipitado que realizó en 1915, ni las que perviven en España en colecciones particulares.

Del 12 al 15 de Enero de 1935 la escritora nacional Visitación Padilla realizó un homenaje en su memoria como reivindicación al olvido y la incuria en que incurrieron sus contemporáneos, que permitieron que muriera el pintor sin demostración alguna de solidaridad humana e intelectual, en el que se exhi-

bió parte de su obra al óleo. Posteriormente realizó otro homenaje el grupo de "Mujeres Amigas del Arte", que dirigía doña Natalia de Mazier. Este evento fue registrado en la **Revista de la Sociedad de Geografía e Historia**.

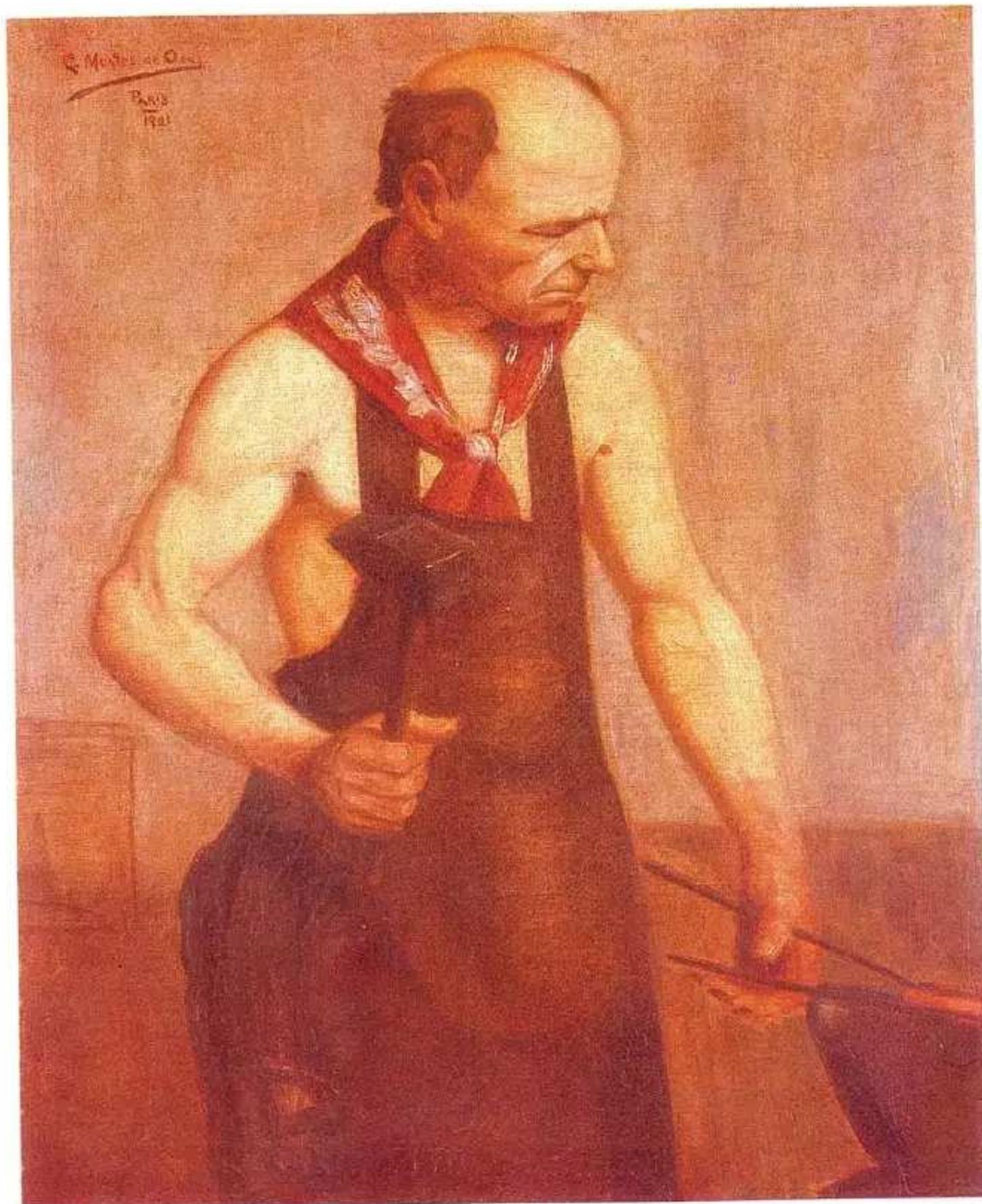
En 1949 y por Decreto del Congreso Nacional se creó el Premio Nacional de Arte "Pablo Zelaya Sierra", con el propósito de reconocer las obras y la dedicación de los pintores nacionales.

De esas ciento treinta obras, fruto constante de una búsqueda de la profesionalización pictórica realizada en una docena de años transcurridos en España, algunas han pasado a ser propiedad del Estado y otros piezas centrales de colecciones particulares. En la **Revista de la Sociedad de Geografía e Historia** Número V, Volumen VI, correspondiente a Octubre y Noviembre de 1963, Tomo XLI, se consigna el catálogo general de su obra, recogido por el historiador nacional don Juan B. Valladares, a propósito de la exposición que patrocinó el entonces Rector de la Universidad, Doctor Carlos Alberto Uclés.

Como se puede ver, la Honduras convulsionada que recibió al primer pintor profesional de Honduras, Pablo Zelaya Sierra, lo destruyó hasta llevarlo a la muerte. Sin embargo, las mujeres hondureñas fueron las que expresaron en nombre de esa solidaridad social los dones de la amistad y el reconocimiento a ese talento.

En el momento de su fallecimiento lo acompañan tres mujeres excepcionales: Clementina Suárez, Teresita V. Fortín y Mercedes Agurcia Membreño. Más tarde lo rescatan del olvido Visitación Padilla y Natalia de Mazier, lo que nos hace apropiarnos de la idea de que las mujeres en Honduras han hablado fuerte y harto haciendo uso de sus fuerzas emergentes en aquellos momentos en que el resto del cuerpo social ha hecho palpable

su sentimiento de negatividad a la comprensión de las cosas eternas de la belleza y de la cultura.



Confucio Montes de Oca.
El Forjador (París, 1921)
Oleo sobre tela. 62x52 cm.
Colección privada Intg. Carlos R. Flores.

Confucio Montes de Oca

*A fuerza de volar te holocaustas
en ópalos dispersos
(César Vallejo)*

Nace en 1896, hijo de Miguel Montes de Oca y de Josefa Acosta. De familia numerosa, se incorpora desde muy pequeño en una compañía trashumante de titiriteros que recorría el país haciendo teatro en los pequeños pueblos enclavados en las zonas más ásperas de las montañas del país.

Su hermano Zoroastro se establece en la costa Atlántica en la época en que las compañías fruterías representaban el dorado sueño de trabajo y prosperidad. Una gran amistad se desarrolla entre ambos hermanos y naturalmente que Elvia Montes de Oca tiene el papel privilegiado que la tradición acostumbra conceder a la figura femenina dentro del círculo familiar. Don Zoroastro fue un sindicalista precursor de los movimientos obreros de gran significación en la huelga de 1921, aplastada militarmente por el General Martínez Fúnez en ese mismo año.

Confucio marchó a Europa mediante una beca concedida por la Dirección General de Aduanas de La Ceiba en 1919, subvención que le fue cancelada al año siguiente cuando el joven pintor estaba recién instalado en París. Para colmo de males estaba viviendo en un país y en una ciudad de posguerra, sin poseer el idioma, y es muy probable que

nunca accediera a estudios formales académicos.

La pregunta, es entonces, ¿cómo pudo sobrevivir? Es muy probable que lo hiciera por su gran capacidad de trabajo, unificada a una férrea voluntad y a un ideal nobilísimo de superación. Sabemos ahora que gana el primer premio de la exposición del Jardín de Invierno de 1920, pero desconocemos el detalle porque tiene que salir rápidamente a Roma, donde aparece en una situación más conflictiva y dura que la de París.

En una de las cartas que escribe a su hermano Zoroastro, recogidas por el Licenciado Felipe Elvir Rojas en la Revista **Pegasso**, N.º. VIII, Año I, correspondiente a 1957, dice:

"Este es un doloroso paréntesis a las cartas que te he prometido. ¿Qué quieres? Ante el espectro terrible del hambre y la miseria, los más altos ideales se desvanecen hoy que te escribo. Hace diez días que vivo el duro régimen de un pan por día. No importa dónde, vago como loco por esta ciudad encantadora pero inhóspita, más cruel que el París amado. Estoy en un cuarto que no pago y del cual de un momento a otro me sacarán sin remedio. Tengo trabajo, me

han encargado cuadros para la Galería Massipi, donde el subgerente me ha asegurado se venderán pero como te dije en mi anterior dejé todo mi equipaje en París ¡Es horrible! Con las postales de mis cuadros que expuse en París me he presentado en varias galerías y ha gustado mi trabajo pero si me piden trabajos hechos aquí, paisajes de aquí, acuarelas de aquí, no tengo dinero para lienzos y los materiales que faltan. ¡Ay hermano, es espantoso!”

El cuadro ganador del Salón de Invierno de París es el titulado “El Forjador”, que es una obra integrada dentro de las líneas del post-impresionismo que, harto de las extravagancias y exageraciones del *modern style* retorna a Ingres y Durain, que es una especie de retorno al neoclasicismo. Si analizamos que esta obra es realizada por un joven de 22 a 24 años, nos sugiere la genialidad del ejecutor para interpretar el movimiento que en ese momento se gestaba en la ciudad luz.

Sin embargo es fácil suponer que de esa misma época es su obra “La Odalisca”, que sin duda pintó por encargo, apoyándose en la relativa fama que le concedió el premio mencionado. También es fácil deducir que ese retorno que el París del momento le concede a la pintura neoclásica, no era justamente lo que el artista buscaba. Que esa búsqueda estaba encaminada a lograr una síntesis de las visiones post-impresionistas, que se expresan en el cuadro que tituló “Ego” y que posiblemente sea en definitiva su obra maestra.

En él expresa básicamente una escuela que ya se asoma por la puerta grande del simbolismo, que es un autorretrato psicológico donde la figura central es el árbol desguasado por el viento, que constituye el enfrentamiento total del

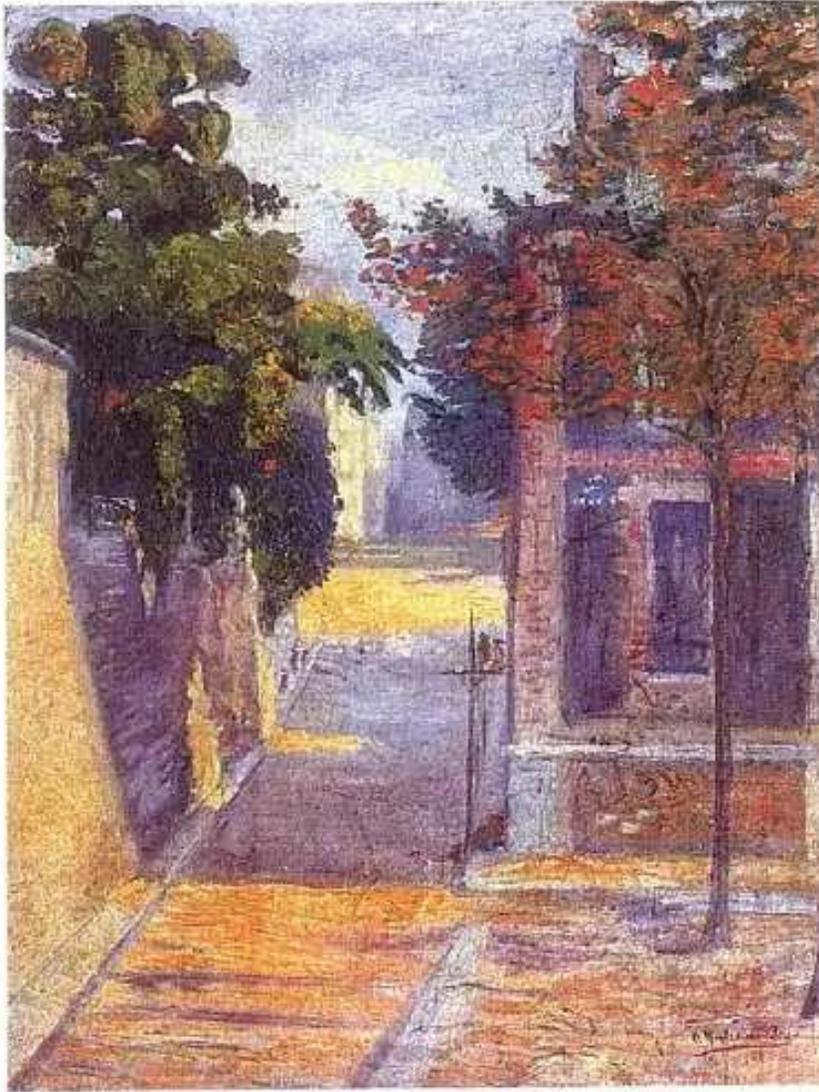
hombre y su circunstancia ambiental. Los tonos pastel, el uso de una pasta de óleo trabajada con espátula enfatiza dramáticamente la cotidianeidad del artista sujeto a la inestabilidad económica y a la precariedad física de padecer hambre y frío, en un marco de sórdida violencia.

Muchos latinoamericanos vivían ese tipo de vida en Montparnasse y en todas las calles que ascienden al Sacre Coeur, y es probable que alguna mañana se tropezara con el otro gran latinoamericano, sombrío y oscuro, el cholo peruano César Vallejo, el que con los pulmones destruidos profetizara su propia muerte: “moriré en París con aguacero”.

A su vez, Roma de esa época era otra cosa. El poeta Marinetti había impostado un movimiento artístico cuyas tendencias iban desde los esfuerzos de Giorgio Balla, Apisano de Volpero, desde los restos de un simbolismo realista hasta el puntillismo dinámico. Sin embargo, para fines prácticos los artistas tenían que retomar la escuela neoclásica para poder vender y sostenerse. En casi todas las épocas las galerías son representantes de la convencionalidad social, que atrapa al artista en reducir su obra e ir al arrastre de lo que el público exige y pide, inhibiéndole así de su capacidad creativa y sobre todo de la libertad de crear.

De la carta anterior podemos inferir que el joven artista hondureño era sumamente apreciado por su capacidad de interpretación de las escuelas de moda y es por eso que se le solicitaban obras realizadas en la Italia de la época, que era la forma en que estas galerías podían competir, sobre todo en un momento histórico en que la reunificación italiana estaba a la orden del día generando una nueva conciencia social.

Cuando Confucio Montes de Oca retorna al país la situación política y



Confucio Montes de Oca.
Callejón.
Oleo sobre tela.
Colección Banco Central de Honduras.

económica es totalmente dramática y el joven pintor está deprimido y enfermo. El retorno incluía una colección de obras al óleo en las que se encontraba una serie de paisajes y bodegones de pequeño formato, que son una auténtica delicia en el lenguaje de la escuela post-impressionista. Dejaba atrás una Europa que inauguraba un siglo fundamentalmente industrial y mercantil; como secuela de la primera guerra mundial se establecían las áreas de influencia de los imperios hegemónicos del momento y en el cual ya quedaba definitivamente limitado el ansia de individualidad y de realización del ser humano, frente al sueño nuevo de la colectivización de las sociedades.

En esas cartas que reflejan su precariedad encontramos la visión del holocausto, de la autodestrucción del artista que buscó con gran autenticidad una fórmula certera, un lenguaje nuevo mediante el cual pudiera expresar sus sueños y sus ideales cuando dice: "La yuxtaposición de los colores, que unidos a la rapidez de la luz, crea por sí mismo los colores complementarios".

Sincrónicamente tanto Rimbaud, el poeta parisino, y los pintores italianos Scipione o Caserati aceptaron en su vida y en su obra la propuesta de la vieja y desaparecida raza andina, cuando Vallejo dijo: "la vida es una cosa y el arte es otra cosa, aunque se mueva esta dentro de la misma vida".

Pobre, desencantado, deprimido y desolado, Confucio Montes de Oca falleció el siete de Noviembre de 1925, a la temprana edad de 30 años.

Zúniga Figueroa y Maximiliano Euceda: dos vocaciones inconclusas

Don Carlos Zúniga Figueroa nació en los fines del siglo pasado (1884-1964); empezó el aprendizaje de la tipografía y las artes gráficas, afición que persistió en él por toda su vida. De suma habilidad para el dibujo, esto le proporcionó una gran notoriedad en su oficio, dándole una fama prematura a este obrero dibujante, de tal manera que logró así una beca para estudiar arte en Madrid, España.

Así fue como el maestro Zúniga Figueroa llega al Madrid de los años 20 y realiza estudios en la Academia de San Fernando, permaneciendo en ese país por un lapso de seis años. España, la de ese momento, está inmersa en el debate que provocó la llamada "generación del 98", donde el joven hondureño se deslumbró frente a la corriente de la gran pintura histórica desarrollada en ese momento por Alejo Vera y Salvador Viniegras.

Por otra parte, el deslumbramiento de la pintura clásica española hace que el joven intente copias sobre todo de Goya, del que realiza una buena copia del "Autoretrato", y del "Cristo Muerto" de Velásquez.

A su retorno a Honduras el Rector de la Universidad, Carlos Alberto Uclés, le patrocina la consabida exposición de

retorno en la cual se celebra precisamente sus copias. Participa en ese momento en la restauración que se realiza de la Iglesia Catedral de Tegucigalpa, donde no sólo se incorpora esa copia del Cristo de Velásquez sino también una del "Descendimiento", de Rubens, además de restaurar el célebre retrato del Presbítero José Simeón de Zelaya, que pintara José Miguel Gomes hacia 1795, restauración lamentable porque frente a la necesidad creativa que le asfixiaba incluyó algunos elementos, tales como la cruz pectoral y encajes y orlas del traje talar del cura minero, que distorsionaban la personalidad que el maestro Gomes había impreso en la obra.

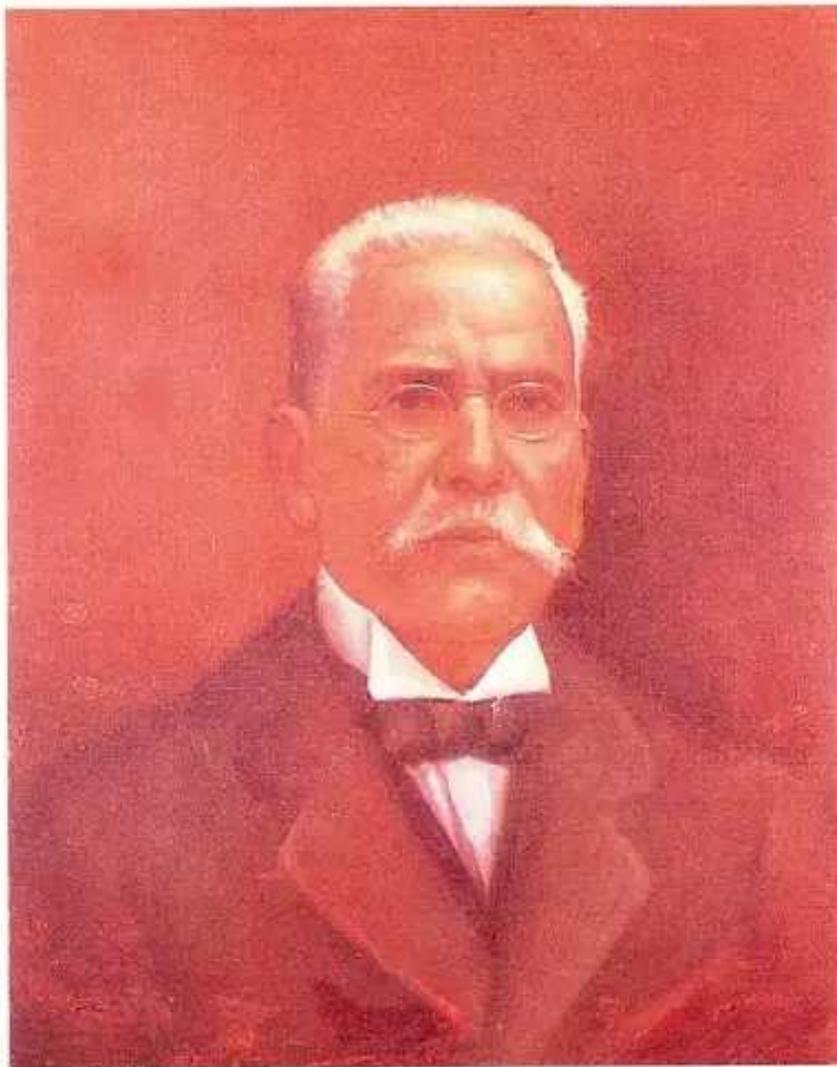
Frente a la hostilidad del medio Zúniga Figueroa se significó creando un clima propicio para el desarrollo del arte, utilizando la combinación de la técnica litográfica de las artes gráficas con su vocación de creador e impulsor del surgimiento de una pintura nacional. Para tal efecto inaugura sobre los años 14 su taller de fotografía, auxiliado por el dibujo, situado en los alrededores de la Plaza de San Francisco, donde ofertaba al público "bellos escenarios de fondo para fotografías de bodas, de aniversarios, así como reconstrucción de fotografías, iluminadas a colores".

Casado con la bella Genoveva Vásquez, pudo así en 1913 ser nombrado como técnico de la recién modernizada Tipografía Nacional, que es el momento en que nos deja el hermoso testimonio como artista de la gráfica en el boletín de la Secretaría de Fomento, que dirigía don Manuel Sabino López bajo el patrocinio del General Máximo B. Rosales, a la sazón Secretario de Fomento, en el que aparece un magnífico juego de fotografías nocturnas tomadas en la ocasión de la iluminación eléctrica de la Casa Presidencial y del Palacio Nacional.

Sin embargo, Zúniga Figueroa jamás perdió su raíz artística y después de la violencia que anonadó al país en el año 24 organiza una academia de dibujo y pintura privada que proporciona una oportunidad de aprendizaje a la juventud hondureña que había sufrido los efectos traumáticos de la guerra civil.

En ese período vende gran cantidad de sus copias europeas para decorar oficinas y despachos gubernamentales, obteniendo además el contrato para la decoración del Teatro Nacional, recién inaugurado, que comprende el legendario telón de boca, idea que surge inspirada en el realizado para el Palacio de Bellas Artes de México y ejecutado por Diego de Rivera.

Según el testimonio de Merceditas Agurcia Membreño, nunca antes don Carlos fue tan feliz como mientras realizaba el diseño para este telón de boca. La obra mostraba una panorámica urbana (27x23 metros) y sin lugar a dudas fue la obra de realización total en su vida. En ella el artista dejó emerger todo su espíritu creativo y la ciudad amada de Tegucigalpa y parte de Comayagüela resurgieron en un magnífico y gigantesco paisaje de buen gusto, mejor composición y colorido. Sin lugar a dudas fue su mejor logro porque aquel pintor frío de las copias en ese telón desapareció para



Carlos Zúniga Figueroa.

*Retrato de Don José María Reina
Oleo sobre tela.*

Colec. Privada Fam. Reina Idiáquez.

dar paso al discípulo lejano de Vera y Viniegras, sobre todo en la calidez que se expresa en la luz, que resalta el fino trabajo de las jacarandas floridas, cuyo violeta neutraliza el progresivo desarrollo de los colores calientes del crepúsculo tropical.

Posiblemente ilusionado por esta obra realizó seis *sketches* que presentó al Ministerio de Educación Pública para un mural de seis tiempos, contentivo de una interpretación del Himno Nacional, realizable para completar la decoración del mismo teatro, de los cuales sólo le fue aprobado uno, inspirado en la primera estrofa del Solo y relacionado con el descubrimiento de América.

Si bien es cierto que dicho segmento del mural no tuvo el éxito logrado con el telón, tampoco se merecía los 42 galones de pintura acrílica con que se le cubrió para siempre, a causa del flagrante irrespeto que cunde en nuestro medio al trabajo humano y al sentimiento histórico.

Una de las piezas más importantes de don Carlos Zúniga Figueroa es sin lugar a dudas la que él tituló "La Bella de la Hebilla", que es un retrato de su esposa doña Genoveva Vásquez. Realizado en una gama de tonos rojos que resaltan la encarnación de la tez, apunta una libertad en el trazo y sobre todo el rostro de la bella señora en actitud de espera y asombro, que remarca a través del trabajo de los ojos, que son los que nos permiten inferir esa curvatura de tensión en una trágica actitud de espera.

Después de los años cuarenta, en que se institucionaliza la Escuela Nacional de Bellas Artes, don Carlos se incorporó al ejercicio de la docencia, siendo responsable de la cátedra de dibujo al natural, donde permaneció exigiendo cotidianamente a los jóvenes pintores cómo el dibujo era la parte esencial del lenguaje pictórico y soñando en que algún día llegaría un grupo de intelectuales capaces de generar el hito y el clima necesarios para el desarrollo total de la pintura nacional.

Casi contemporáneo de Zúniga Figueroa fue don Maximiliano Euceda, nacido en la pequeña aldea de Caridad, Departamento de Valle. También tuvo la suerte de ser becario del gobierno de Honduras en el Madrid previo al desarrollo de la Guerra Civil Española. Discípulo de Manuel Benedicto, vive en el Madrid castizo, de la Carrera de San Jerónimo a Chamberri, donde capta la influencia de Sorolla y resultante del numen encendido por los intelectuales de la generación del 98, que proclaman

la temática de las cosas simples, los efectos de luz, la exigencia de la composición equilibrada, el uso de los colores tierra y grises que irrumpen por una ráfaga de color caliente, y los cromatismos desvaídos en armónico desenvolvimiento. De Moreno Carbonero recoge un regusto por lo flamenco.

Con todos esos elementos don Maximiliano o don Max, como le decían sus discípulos, intenta el inicio de una pintura propia, costumbrista y local. A su retorno, en 1927, la Revista **Tegucigalpa** consigna la exposición que realiza con treinta lienzos. Más tarde don Joaquín Blanco le encarga la decoración del Restaurante Chico Club, proyecto donde sin lugar a dudas se deja llevar por las sevillanas y bulerías de Romero de Torres, y en el que nos muestra un buen trabajo equilibrado pero sin mucha creatividad y originalidad.

Fue don Max indiscutiblemente un gran pintor, que inicia los intentos de la



Max Euceda.

Retrato de Oscar A. Flores.

Oleo sobre tela. 31x25 cm.

Colección Privada Ing. Carlos A. Flores.

recuperación del paisaje nacional, simple y melancólico, y sobre todo fue un gran pintor de retratos, de aquellos retratos que representan el alma nacional. Sus logros son obtenidos por la fuerza del carácter del personaje retratado.

Para ello sólo basta ver el retrato de don Calixto Carías García (47x36 centímetros) en el cual se resalta la sobriedad de línea de una fuerza de color bien contenida y, sobre todo, la forma de trabajo del fondo. Sabemos bien que los fondos son el producto de la evolución pictórica de la tradición renacentista, ya que son el medio evidente para individualizar la personalidad del retratado, y el maestro Euceda en este retrato maneja el fondo con una habilidad magistral ya que utiliza la proyección de la sombra de la figura retratada, en la que nos deja conocer la hora y el tiempo de la cabeza reproducida.

También nos está explicando el sentido psicológico del retrato, tocado con un sombrero blanco de esos que aquí llamamos de Macholoa, mediante el cual realiza un contraste con la tez reseca y atezada del personaje, que deja de ser quien es para integrarse con la individualidad colectiva de cualquier gente del campo hondureño.

También don Maximiliano se integra después de los años 40 con el personal de la Escuela de Bellas Artes, donde fue maestro de la primera generación que formó esa escuela.

Paralelo a ese ejercicio de la docencia pintó no sólo paisajes sino que buscó un género que empezaba a dominar la sensibilidad y las exigencias populares. Esto quedó plasmado en una serie de retratos de los vagos y los locos de la ciudad, en un total de doce lienzos de formato intermedio (1.20x80 m), que adornaban los pasillos del edificio de la Policía Nacional antes del terrible incendio que en 1959 los hizo desaparecer.

Jubilado, transcurrió los últimos años de su vida en un silencioso retiro, donde privaba no sólo la nobleza de su carácter sino su amor a la juventud, que tanto patrocinó. En la humildad y pobreza de su casa de habitación, casi ciego recibía las visitas y se divertía con los comentarios de aquellos amigos que llegaban a contarle el último chisme de esas jovencísimas gentes de hoy que él ya no logró conocer pero que, según él mismo manifestaba, le ayudaban a esperar el día en que Honduras tuviera en verdad su pintor.

Falleció don Max en el cumplimiento a cabalidad de su deber de maestro de generaciones, a quienes con toda la honradez que expresó en su pintura les entregó el mensaje de Sorolla "el placer por las cosas simples y esenciales de la vida".

El sentido de lo primitivo y lo naif: Teresita Fortín y Velásquez

La segunda guerra mundial, llamada también "gran guerra", fue sin lugar a dudas la primera gran conflagración que conmovió y transformó al mundo desde todos sus ángulos. El Tratado de Versalles condicionó en una forma humillante a las potencias perdedoras en el conflicto e implementó el llamado Plan Marshall, configurando la hegemonía mundial que los Estados Unidos de América, con su vieja aliada Inglaterra, disfrutarían a partir de ese momento.

Cambios en el sistema de producción que rebasan la matriz matemática de la racionalidad: los sistemas de investigación científica se aglutinaron en una concentración de fuerzas que dio como conclusión los proyectos que la Cancillería Prusiana en 1902 consideraba como secretos de Estado; en 1942 ya era resultado de laboratorio "la teoría de la relatividad" que inauguró la era atómica.

En segundo término se plantearon nuevas dimensiones a la existencia y al Ser, se restableció a grandes rasgos y con cierta precisión científica el pasado primitivo de la humanidad, adoptándose para ello las teorías que mucho antes de los años 30 se abrieron en debate con los postulados del sabio vienés Sigmund Freud.

Brentano unió sus esfuerzos a otros para poner en claro el pensamiento

occidental y Bergson proclamó el desarrollo de la intuición.

En el campo del arte quedaba un resto del pasado cercano: el impresionismo finisecular que permeaba el gusto de una sociedad burguesa (recordemos que Monnet vivió hasta 1926 y que sus tres principales discípulos: Van Gogh, Cezanne y Gauguin, buscaban la fórmula de redención, creando un puente entre lo viejo y lo novísimo) y que apreció los valores exóticos expresados por Gauguin en su vida en la Polinesia.

La humanidad en crisis anhela el retorno a la existencia primitiva, entendiéndose como primitivo todo lo opuesto a lo civilizado, en una sociedad que se inicia en una nueva era de gran bienestar y mayor confort, en el que la vida simple de países míticos se acepta como una fórmula sustitutiva de vida.

Hispanoamérica a su vez empieza a rebelarse contra la aceptación del pensamiento europeo. Búsqueda infértil de un proceso de identidad, se entrega políticamente a la recién enunciada visión proclamada por F. D. Roosevelt, llamada "política del buen vecino", que sustituía a la anterior del *big stick*. El quehacer cultural adquirió una importancia definitiva, en una aceptación plena de los elementos del llamado folklore.

De todos estos factores surge lo que podíamos calificar de pintura

fenomenológica, que en nuestro país es expresada por la pintora Teresita Fortín y por José Antonio Velásquez.

Teresita Victoria Fortín Franco.

Nació en Yuscarán a finales del siglo XIX, en un hogar típicamente burgués. Entre sus ascendientes figuraban núcleos de criollos mineros emparentados con poderosas familias que se consideraban fundadores del poblado mexicano de Fortín de las Flores y que se enorgullecían del origen francés de su procedencia de la oligarquía minera y comercial.

Como mujer enfrentó los conflictos que se derivaban de su condición de tal, en una sociedad donde aún no se admitía la formación femenina, y en el marco de una clase social donde la educación se entendía como adorno necesario, dado el momento de una oportuna alianza matrimonial.

Por lo tanto, la pintora tuvo una formación como todas las jóvenes de su época: en una escuela privada, y después como maestra se dedica a enseñar a leer y escribir a alumnos en otra escuela privada. Hija de un jurisconsulto dedicado a la política, ocupó el cargo directriz en el hogar cuando fallece la madre y cuando el resto de sus hermanos y hermanas habían contraído matrimonio y formado hogares separados, correspondiéndole a ella la función de cuidar al padre viejo y enfermo. Le tocó a Teresita vivir los duros días de las continuadas guerras civiles.

En los años 20 conoce al maestro italiano Alessandro del Vecchio, que había sido traído para la restauración de la Iglesia Catedral de Tegucigalpa por el entonces Arzobispo Agustín Hombach.

Del Vecchio descubre el talento del dibujo y el color que tiene la niña y la convierte en su ayudante personal, lo que fue el detonante interno que la llevó al arte. Años más tarde retorna al país el

pintor Pablo Zelaya Sierra, quien la forma académicamente.

Es la época en que se dedica más al dibujo, en el que manifiesta mano firme, habilidad para el volumen, presentando ligeros desequilibrios en la composición pero ya está definida como pintora, para lo cual solicita una beca para realizar estudios en Roma y Florencia, la que obtiene por oposición, si bien no llega a salir del país por falta de anuencia familiar. Al organizarse la Escuela Nacional de Bellas Artes ingresa en el cuerpo docente y participa en la misión que integra el grupo del *Peabody Museum* que restaura las Ruinas de Copán.

Tras la muerte de su padre y en medio de una gran soledad, Teresita ensaya pintar únicamente por el amor que tiene a su carrera, y es cuando se convierte en la gran donante de escenas religiosas que van a parar a todas las iglesias de la periferia de Tegucigalpa. Los lienzos de Teresita sustituyen a los coloniales robados por el comercio ilícito que se establece en ese período y que ha dejado desoladas iglesias y ermitas. Por esa labor nunca cobró un centavo, además de que tampoco sabía cuánto podía cobrar por un lienzo cuando se lo pedían por encargo.

Nunca se dejó atrapar exactamente por la docencia; la ejerció sobre todo desde el punto de vista humano, dándole comprensión con la palabra oportuna y la consideración alentadora a todos aquellos jóvenes que pasaron por la Escuela de Bellas Artes y en los que selló un inolvidable recuerdo, así como una gran amistad.

Desprotegida, solitaria e incomprendida, fue clasificada después de los años cincuenta como pintora cromática, dedicándose después de su retiro de la Escuela de Bellas Artes a realizar pequeños trabajos por encargo en la temática que la tradición confía a la mano femeni-



Teresita V. Fortín.

La primera comunión.

Oleo sobre tela.

Colección Privada

Sra. Bonnie de García.

na: flores y paisajes domésticos. Con su gran generosidad de vez en cuando realizó alegorías cívicas e históricas que donaba para decorar edificios oficiales y administrativos, y que después eran abandonados en bodegas y sitios relegados.

En 1976 sorprendió al público de la capital de la República cuando presenta con el patrocinio de Editorial Nuevo Continente una gran muestra de treinta y cinco lienzos titulada "Los Recuerdos". Esta muestra captaba, a la manera de Proust, todos aquellos momentos que ella consideraba relevantes en su trayectoria vital. Cada uno era un testimonio no sólo de su vida personal sino también

del acontecer de la vida de la mujer en una sociedad que por represiva y conductualista inhibía el vitalismo natural.

Estaba allí un autorretrato en que ella se mira a sí misma como la jovencita a quien a cambio de no aceptar la beca para viajar a Europa su padre le regala una cámara fotográfica, el intitolado "La Primera comunión", donde aparece la excelente composición de un grupo de niñas con sus aéreos y flotantes velos, ingenuos sombreritos plenos de flores en la fiesta realizada en la hacienda, los paseos de los enamorados tomados de la mano en derredor del quiosco musical de la Plaza Central; "La Boda que Nunca

Tuve" es la proclamación del ideal femenino en la ceremoniosa consagración amatoria; la fiesta de fin de año con el ritual del pavo; la vida donde se le confiaba como niña mayor la enorme cantidad de primos y primas y parientes, ancianos refugiados en la casa solariega de una población rural, para asilarse de la asonada de la guerra civil... cuadros todos de una maestría excepcional, realizados en el lenguaje del impresionismo con un dominio pleno del colorido y, sobre todo, de la luz.

Así es como Teresita Fortín se convierte en la cronista de la sociedad hondureña, usando la riqueza de sus recuerdos personales. Toda esta riqueza íntima de un tiempo pasado y vivido está expresado en una autenticidad que es como una especie de estado de gracia, es la captación de un minuto estrictamente espiritualista, es la vivencia comunicable al espectador de un estado casi virginal del espíritu.

En este mundo que ella expresa, desde la carrera de un caballo blanco que va huyendo del incendio del bosque, hasta el pequeño perro, regalo de su niñez inolvidable, tenemos la expresión de auténtico *naif*, que no es una escuela sino el *momentum* del espíritu que capta con autenticidad plena ese segundo irreplicable, anterior al lenguaje del símbolo convencional y que nos describe una sociedad iletrada, que es en la que le tocó vivir.

En 1980 recibe el Premio Nacional que lleva el nombre de su gran amigo Pablo Zelaya Sierra y es invitada por la doctora Betty Laduke a exponer en Washington D. C., donde concurre con un proyecto de mural compuesto por siete lienzos, en el que propone una síntesis de la historia de Honduras.

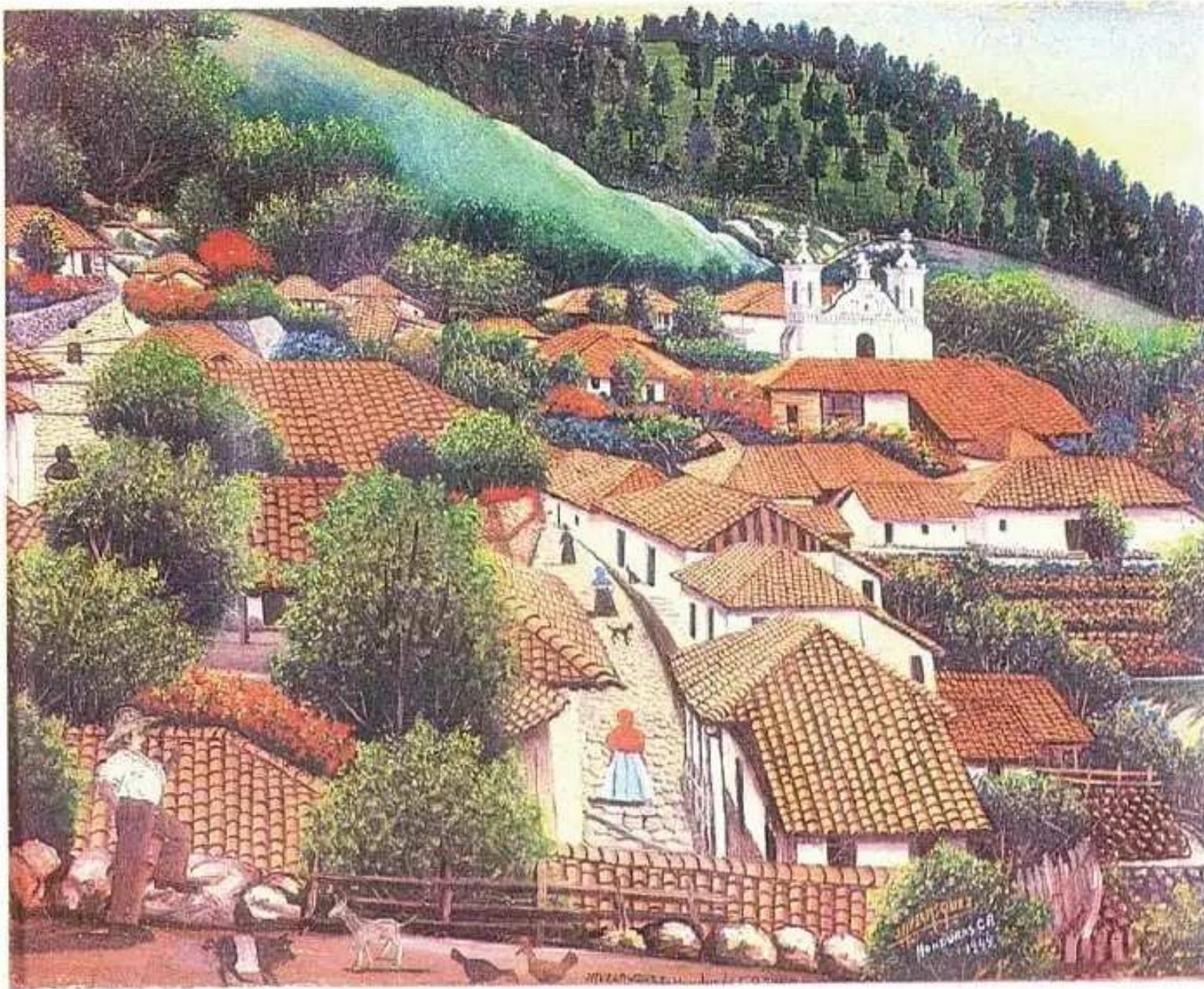
Separadamente presenta un lienzo de gran formato, con el título "Mi Vida", en que plantea "terriblemente angustiada"

una justificación vital de la relegación que realizó de una vida íntima frente a la opción artística, en una visión circular del tiempo donde el pasado no está atrás sino presente como un marco general a ese "femenino pánico al desnudo total".

En un excelente análisis que Betty Laduke realizó de ella en la revista *Art Guide* expresó que en el cuadro de la historia de Honduras que tituló "Una aldea feliz", porque planteaba el futuro sin expresiones técnicas del desarrollo urbano, respondió con humildad que los pueblos eran como las personas, que para ser felices no necesitaban de cosas caras sino de mucho entenderse y amarse.

Al momento de rendir su vida Teresita estaba en plena labor, se sentía muy orgullosa de su trabajo, de haber obtenido el reconocimiento de sus contemporáneos y fuerza para esa revitalización que sólo la pintura le podía brindar.

En 1981, en que falleció, planificaba una muestra con temas históricos que consideraba de gran importancia para completar la crónica más expresiva de la sociedad hondureña.



José Antonio Velásquez.

Villa San Antonio de Oriente.

Oleo sobre tela. 49x63.5 cm.

Colección Privada

Ing. Carlos R. Flores.

José Antonio Velásquez.

Nació en el municipio de Caridad, Nacaome, en 1908 y ha sido calificado por la crítica internacional como "el pintor más representativo de Honduras". Actualmente Velásquez, Vincent Dubois y Matei, el zapatero italiano, son considerados los más importantes "primitivos", y sus cuadros se cotizan a los precios más altos del mundo.

Casi todos ellos tienen una historia común, que se basa en un autodidac-

tismo manifiesto, lo que se convierte en un requisito indispensable para poder ser: no deben haber pasado por la academia.

Esta tradición surgió en los años 40 cuando el presidente Truman protegió e impulsó a la famosa *mamma goose*, cuyos cuadros fueron el producto de una especie de industrialización comercial, creando una confusión entre lo *naive*, el folklore y el primitivismo.

Creemos importante resaltar la apreciación del primitivismo que vino de Francia en un movimiento típicamente finisecular, impulsado por los estudios antropológicos de Claude Levi Strauss, expuestos en su obra **El Pensamiento Salvaje**.

Don Toño, como se le llamaba cariñosamente en su primera época, ejerció el oficio de barbero, siendo el figaro titular de la penitenciería central de Honduras en la década de los años 30. Posteriormente se trasladó a vivir a la población minera de San Antonio de Oriente, donde también ejerce el cargo de telegrafista; allí fue descubierto como pintor de afición por el entonces Director de la Escuela Agrícola Panamericana, Wilson Popenoe.

Sus breves cuadros (8x10 pulgadas) eran comercializados en una pequeña tienda de regalos propiedad de doña Elizabeth Erhart, donde la gente culta del momento los adquiría como *souvenirs* o presentes obligados de ocasión.

Cuando el grupo de amigos integrado por Doris Stone, Samuel Zemurray y Popenoe empezaron a hablar del "fenómeno" que era el maestro Velásquez, subió inmediatamente de precio y fue aceptado plenamente por las clases altas burguesas de Honduras.

Son muy escasas las obras de Velásquez que se salen del contexto que grafica el paisaje del sitio minero de San Antonio de Oriente. Es sorprendente que la obra de Velásquez haya realizado una auténtica mitificación del pobre pueblo abandonado. Sin embargo, es congruente entender que ese paisaje se convierte en un símbolo no sólo de Honduras sino de la misma América Latina.

En esos años traumáticos posteriores a la Segunda Guerra Mundial nadie quería ver el conflicto de una sociedad tercermundista en que la explotación de sus recursos naturales iba a exteriorizarse

una década más tarde en lo que resultó el desafío del tercermundismo o la realidad de una marginalización económica consecencial con el desarrollo de los bloques imperiales.

De ahí fue como surgió el *boom* de lo que se podría llamar las grandes escuelas del primitivismo tercermundista, que ha sido y es la ocultación y la visión acrítica de un mundo expresado en un paisaje ideal a donde todo mundo quiere ir pero que nadie sabe dónde está. Fue el resurgir de la mítica Arcadia de los griegos y en que posteriormente los enciclopedistas franceses, a través de Rousseau, hilvanan coherentemente la teoría del buen salvaje, que se expresa tanto en el **Emilio** como en la nueva **Eloísa**, de donde proviene la coherencia con el minuto mundial que se manifestaba, como ya lo hemos dicho, en la implantada política de postguerra denominada "política del buen vecino", que produjo en su momento la aceptación del imperio norteamericano.

Don Antonio se convirtió así en una especie de "pintor oficial" cuyas representaciones de Honduras no sólo eran consideradas como embajadoras pleni-potenciarias de su país sino que fueron reproducidas infinitamente en *posters*, así como su vida y obra fueron objeto de propaganda nacional.

Sin embargo, es necesario e importante dejar constancia de cómo el maestro Velásquez desarrolló en su pintura una gran intuición estética. El éxito general de su obra artística se expresa en un sentimiento muy antiguo que elimina los juegos de la perspectiva en el paisaje, desarrollado mediante figuras planas y el uso de los colores puros.

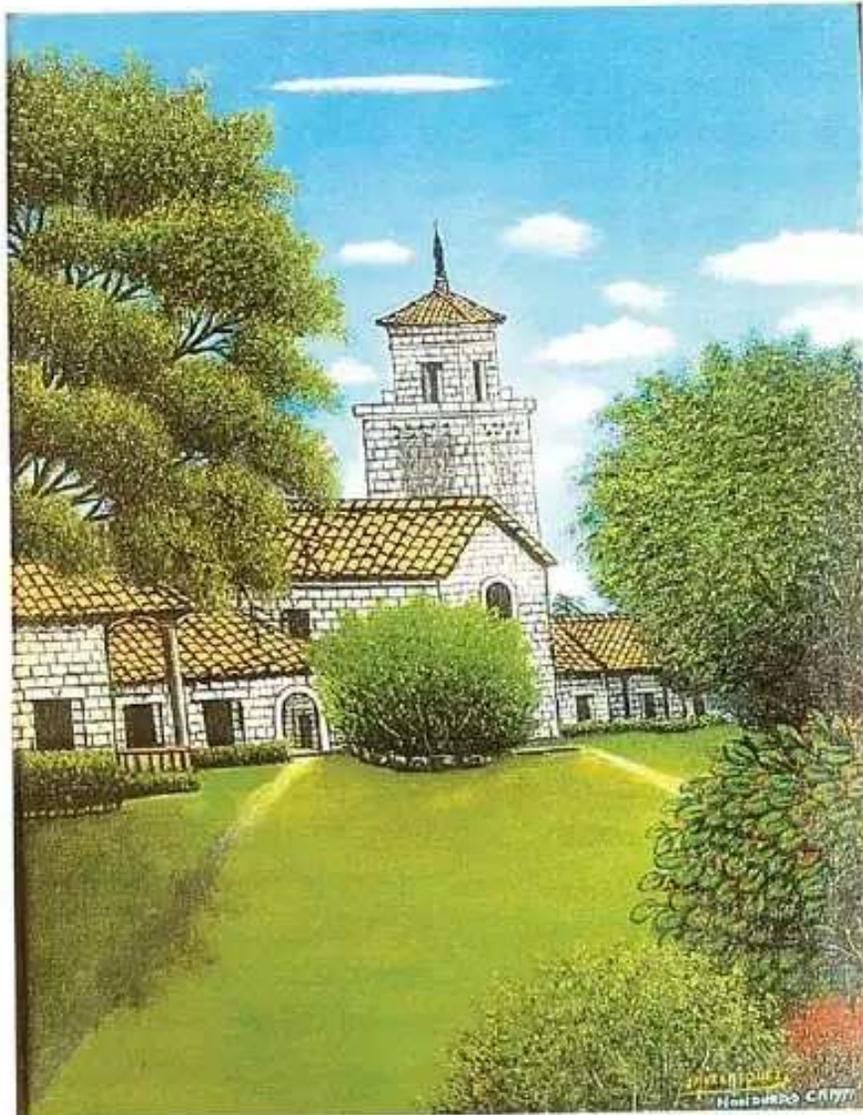
Un trabajo prolijo y fino sobre todo en los follajes de los fondos, tan bien realizados que recuerdan la magnificencia pictórica de las tablas de los monjes prerrenacentistas de las escuelas italia-

nas, catalanas y aun flamencas, quienes realizaron sus magníficas obras a base de pura intuición y esfuerzo máximo en copiar la labor de la naturaleza.

La aceptación del público fue tan grande que al momento de rendir su paleta don Antonio básicamente pintaba por encargo.

Dos de sus hijos continuaron su trabajo, e incluso uno de sus nietos, pero no han tenido el éxito del padre o abuelo porque parece que estos jóvenes fueron dañados por conocimientos académicos que borrarón esa capacidad intuitiva para las soluciones técnicas, las que fueron virtualmente el éxito del

genio del maestro y que constituyen parte de lo que ahora podríamos denominar no una escuela de primitivos industrializados sino la condena terrible de hacer pintura copiada en un intento fallido de obtener divisas que resuelvan una necesidad gubernamental y personal.



Después de muerto don Antonio, sus cuadros se siguen cotizando a un precio altísimo. La familia conserva una excelente colección que va más allá de los cien lienzos.

Su recuerdo está tan vigente como su pintura, por los canales de su calidad humana y de esa intuición casi feroz de plasmar ese paisaje hondureño que siempre estuvo vivo en su corazón.

José Antonio Velásquez.

Escuela El Zamorano.

Oleo sobre tela.

Colección Privada Banco Atlántida.

La generación perdida

Ya hemos explicado cómo a finales del siglo los protagonistas de la Reforma Liberal (Soto y Rosa, Bográn y Planas) habían organizado la Escuela de Artes y Oficios, que se ubicó en un hermoso edificio que constituyó con otros lo que podríamos llamar la "Tegucigalpa del Neoclásico".

En 1932 —ya en la administración del General Tiburcio Carías— se restaura no sólo el edificio sino la idea, en busca de la formación de jóvenes artesanos de especial inclinación y promoción al talento artístico.

Se contrata para Director Técnico al pintor español, de formación académica, Alfredo Ruiz Barrera, y para Director Administrativo del plantel a don J. Tomás Quiñonez. No sólo se forma ebanistas sino también excelentes talladores; no sólo se adiestra buenos albañiles sino que se les ofrece una superficial idea de la talla en piedra, de la yesería en aplicación directa de la geometría. Así se crea una generación de gran inclinación hacia las artes plásticas, con maestros traídos del exterior: mexicanos, españoles y salvadoreños que sin proponérselo académicamente realizan la labor de rescate de una tradición que empezaba a perderse.

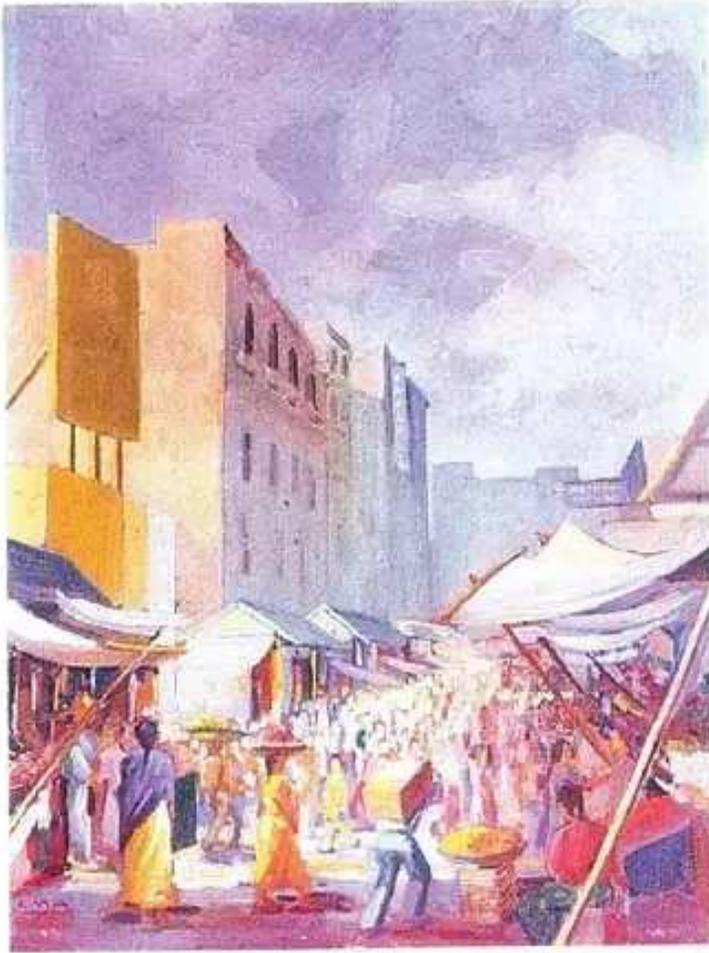
También hay un rescate de los viejos maestros de obras, Miguel Valladares y Miguel Galindo, quienes manejan con gran intuición las preciosas maderas de los bosques hondureños y vuelven a revalorizarlas. La caoba, el guayacán, el

laurel y el san juan son trabajados en bellas pero híbridas obras de marquetería que decoran casas civiles y van muchas de ellas al mercado internacional.

Leonidas Valeriano es uno de los discípulos distinguidos de los geometras italianos que llegaron a fines del siglo anterior y que intentan construcciones de piedra de color y escayola en propuestas aisladas del *art nouveau*, que por su escasez e hibridez se constituyen en el día de hoy en piezas raras, dignas de conservación.

Así empieza a emerger una generación en pintura: Julio Amador surge de la Escuela de Artes y Oficios y tiene la suerte no sólo de ser discípulo de don Max Euceda, que lo adopta, sino que se incorpora a un movimiento de intelectuales de Comayagüela y de su barrio, la Ronda, entre los que se encontraban Oscar Flores, Alejandro Castro, Daniel Laínez y Julio Rodríguez Ayestas.

Parece ser que la obra casi autodidacta de Julio Amador fue variada y nutrida, pero casi toda ella salió del país, objeto de ventas ocasionales realizadas por la precariedad de la necesidad. Son pocas las que quedan en colecciones privadas, aunque suficientes para darnos una idea de la calidad del pintor, quien en el lenguaje del postimpresionismo nos legó un testimonio amoroso de los íntimos paisajes de la provincia hondureña, como ocurre en su excelente lienzo de la Plaza Central de Danlí.



Julio Amador.

Mercado.

Oleo sobre tela.

Cortesía

del Arquitecto Roberto Elvir Zelaya.

Esta obra nos muestra una riqueza óptica dentro de una paleta monocromática que utiliza colores fríos de los verdes a los azules y de donde obtiene calidades, gracias a la luz tamizada de los cremas que se interpolan en el follaje.

Quizás lo más importante en Julio Amador radica en su forma de interpretación nostálgica y melancólica, en que el paisaje no es únicamente un testimonio visual sino más bien sentimiento impreciso y sensible de ver las cosas con los ojos del alma, que transforma el objeto visto en lo que quisiéramos que fuera y no exactamente lo que es. Julio Amador, como toda esa generación, murió joven y enfermo, alcoholizado y solitario, sin la comprensión de su sociedad.

Otros de esa misma horneada buscaron salir fuera del país donde se realizaron o

no, quedando perdidos en las enormes interioridades de paisajes urbanos como México, Los Angeles o Nueva York.

Es el caso de **Enrique Galindo**, no sólo excelente dibujante sino también magnífico grabador en madera y linoleo.

Quedaron entre nosotros, como testimonio de su talento, los excelentes grabados que realizó para la primera edición de **Tierras, Mares y Cielos**, de Juan Ramón Molina, que produjo en 1938 el publicista don Ismael Zelaya.

Dieciseis son estos grabados sobre linoleo, de la más pura escuela simbolista, que reflejan no sólo la maestría artística sino también la intensidad de la capacidad interpretativa. Marchóse después a México, donde se asegura que trabajó en el taller de Guadalupe Posadas. Desconectado de familia y amigos, se quedó preso en la reserva del tiempo.

De igual manera aconteció con **Héctor Zambrano**, a quien después de estudios realizados en el Nueva York de Greenwich Village le toca vivir la eclosión del tránsito del cine mudo al sonoro, logrando una excelente cotización de precios como decorador de *Steel Stach* para obras de Broadway, consagrándose finalmente como retratista de estrellas famosas, tal como la famosa novia de América, Mary Pickford.

De vez en cuando tenía comunicación lejana con su padre, el distinguido juriconsulto Domingo Zambrano, información que fue perdiéndose lentamente tras la muerte de este.

Vicente Meléndez Brand realizó estudios en la Academia de Santa Tecla, El Salvador, y en Los Angeles, California, radicándose en la pequeña ciudad de Langu después de desposarse con Paula Velásquez, de honorable tradición languña, donde decoró la iglesia parroquial con una excelente colección de corte realista clásico sobre episodios de la vida de Jesús.



Héctor Zambrano.
Retrato de Mary Pickford.
 Oleo sobre tela.
 Colección Privada.

Fue protegido del hombre de letras, Profesor Carlos Izaguirre, quien adquirió varias de sus obras, entre ellas una muy comentada con el título clásico de "Dionisos y las Bacantes y Venus saliendo del baño". Su pintura engrosó colecciones particulares de transeúntes extranjeros que visitaron el país en el período comprendido entre 1938 y 1940.

Su obra riquísima en color, con un trazo firme y definido y una magnífica escuela clásica, hacen de Vicente Meléndez uno de esos pintores excelentes que no gozaron del reconocimiento de su público por la incuria y abandono de que fueron objeto por una sociedad incomprensiva para ellos y porque la muerte prematura les impidió la madurez total de su obra.

También graduado de Arquitecto en el extranjero sobresale **Manuel López Callejas**, dibujante profesional del

Washington Evening Post, el poderoso diario norteamericano, que aceptó el hermoso dibujo de línea y las caricaturas del ilustre compatriota. Cerca de 1932 Manuel López Callejas y un grupo de intelectuales hondureños, entre ellos los hermanos Monterroso, son los primeros en darle importancia a las revistas ilustradas que por primera vez circularon en el país.

López Callejas incursionó en el campo de la acuarela e inclusive en el óleo; venturosamente nos legó en este último lenguaje el excelente retrato del padre Ernesto Fiallos, que quedó en la colección particular de la familia. También realizó una preciosa caricatura de la poeta Clementina Suárez, que ahora tras



Vicente Meléndez.
Venus saliendo del baño.
 Oleo sobre tela.
 Colección Privada.



Enrique Galindo.

Tierras, mares y cielos

*Dibujo sobre papel que ilustra la portada
del libro del poeta Juan Ramón Molina.*

Colección Privada.

su muerte enriquece la colección del Club Rotario.

Quizá el más definido de esa generación es el prematuramente fallecido **Ricardo Aguilar** (1915-1951) quien no sólo gozó de la consideración y admiración de sus contemporáneos intelectuales sino que fue el primero en incorporarse a un movimiento de la fortaleza del muralismo mexicano, en la escuela expresionista.

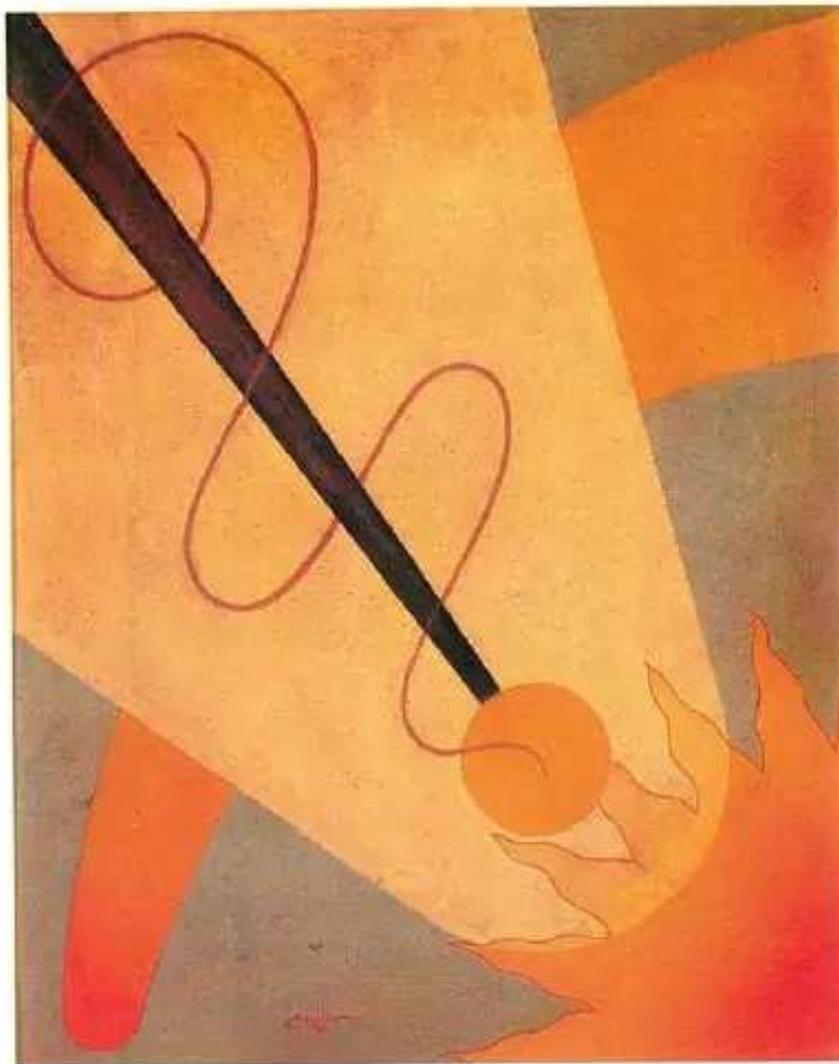
Ricardo Aguilar es analizado por Claudio Barrera en un artículo publicado en la Revista **Tegucigalpa**, donde se comenta algunas de sus obras, entre ellas "Después del Pecado", "Mi Lucha", "Tiempo y Espacio", "El Afrocubanismo", que es el que se encuentra en la colección del Banco Central de Honduras y en el cual el pintor hace un ensayo directo en el abstraccionismo. Falleció a la temprana edad de 32 años.

Habiéndose integrado a la posterior generación de la Escuela de Bellas Artes, tanto como alumno como administrativo docente, gozó de la simpatía y admiración de esa primera generación académica. Su placer por las cosas de la cultura lo llevó a experimentar el trabajo de locutor de radio, que utilizó como un canal de comunicación social y de la promoción cultural.

La falta de apoyo y la incompreensión de una sociedad incapaz de entender el valor económico acumulado en la expresión artística condenó a esta generación convirtiéndola en víctima de una soledad ontológica, que se dispersó en holocausto final por una errónea interpretación de su propia vida y obra, sumergida en la concepción de una bohemia infértil sujeta a la participación de los llamados "paraísos artificiales".

De ese esfuerzo de la Escuela de Artes y Oficios surgieron otros que fueron la posterior generación de donde salió el cuerpo docente de la Escuela de Bellas

Artes, tales como el también malogrado Ricardo Aguilar, el maestro **Salvador Posadas**, el último de los grandes maestros de la escultura religiosa que fue objeto precisamente en 1990 de un honroso homenaje que se le hiciera por la talla de su Cristo yacente, en la ciudad de Quetzaltenango, Guatemala, donde quedaron sus mejores obras.



Ricardo Aguilar.
Tiempo y espacio.
Oleo sobre tela.
Colección del Banco Atlántida.



Ricardo Aguilar.
Dinamismo.
Oleo sobre tela.
Colección Banco Central de Honduras.

La Escuela de Bellas Artes y Arturo López Rodezno

Con un *brochure* elegantemente editado y con numerosas gráficas (Imprenta López, Tega. D. C.) se conmemoraron los primeros años de la fundación de la Escuela de Bellas Artes: 1940-1948, que se convierte en fuente obligada para obtener información sobre el surgimiento de esta escuela, que ha formado sucesivas generaciones de los artistas nacionales.

El prólogo de este documento, que lleva por título "Brote Espiritual", nos explica la humilde pretensión de su surgimiento cuando señala: "nació envuelta en los grises tules del escepticismo, casi nadie creía en el éxito. Sólo dos voluntades, henchidas de entusiasmo por un glorioso despertar, se acoplaron para darle realidad a aquel anhelo: el señor Presidente de la República, Doctor Tiburcio Carías Andino, y el artista Arturo López Rodezno".

Esto lo expresa el profesor Carlos Izaguirre, quien desde hacía tiempo había opeionado por el mecenazgo a artistas y escritores jóvenes, comprando obras, valorizándolas e inclusive concediendo becas a través del Ejecutivo o Ministerio de Fomento, para que jóvenes artistas pudieran ir al exterior para realizarse.

En ese mismo prólogo Izaguirre concluye: "acudieron a sus aulas como pájaros hambrientos de luz, lejanías y colores, numerosos jóvenes ansiosos de dar expresión a sus inquietudes artísticas".

Así quedaba institucionalizada una visión educativa especial y el cuerpo docente y el personal administrativo se integró así: Director, Arturo López Rodezno; Subdirector, Samuel Salgado; Secretario, Roberto M. Sánchez; Inspector General, Raúl Fiallos; Inspectora, Emilia Cáceres; Guardalmacén, Ricardo Aguilar (que era también alumno) y Conserje, Gabriel Cortés.

Los maestros eran Maximiliano Euceda, de pintura; Samuel Salgado, de escultura; Decoración Mural, Arturo López Rodezno; Talle en madera y escultura religiosa, Salvador Posadas; Artes Aplicadas, Ernestina de López Rodezno; Cerámica, Pedro Molina, y Asistente de cerámica, Miguel Velásquez. Como detalle curioso vale consignar que la Escuela Nacional de Bellas Artes nació sin Acuerdo de fundación y sin presupuesto legal. Para abastecer sus necesidades administrativas y docentes se utilizó una partida global del Ministerio de Fomento y Obras Públicas.

Es necesario entender que la Escuela nace, pues, dentro de lo que se podría llamar un programa de centralización autoritarista y no como resultado de un plan docente o académico que analizara las necesidades del país en cuanto a la producción artística.

Para comprender todo esto es básico que recordemos que el regimen del General Tiburcio Carías se había inaugurado en 1933 en un mundo convulsionado internacionalmente por la repercu-

si3n del *crack* financiero que culmin3 la breve etapa de estabilizaci3n capitalista, en la cual se gest3 la Segunda Guerra Mundial.

Don Tiburcio subi3 al poder por elecci3n popular, la que gan3 con m3s de 20 000 votos; tom3 posesi3n el uno de Febrero de ese a3o y en su discurso inaugural dijo: "el imperioso deber de salvar al pa3s, mediante la organizaci3n efectiva y duradera de nuestros recursos vitales y de los servicios p3blicos, exige con inaplazable urgencia el esfuerzo constante de todos los hondure3os leales a su tierra y de los extranjeros que han hecho de la nuestra una segunda patria; demanda capacidades, inteligencias, luces y acci3n".

Este plan organizativo centralista abarcaba todos los3rdenes; ah3 mismo se pon3an los pilares para otra organizaci3n, de tal manera que las becas se ampliaron hasta para cosas inusuales, como la aviaci3n, tal las que obtuvieron los cadetes Hern3n Acosta Mej3a e Hir3n

Fiallos y los soldados mec3nicos Oswaldo L3pez Arellano y Gustavo Morales. Este sentimiento centralista y autoritario recuerda enormemente los planteamientos de los reformadores liberales del siglo XIX, que preconizaban la tendencia a la creaci3n de una rep3blica olig3rquica de orden, paz y progreso.

Esta visi3n conduce a una fe ciega en el arte como prof3tico y predestinario. La sociedad ve al artista y al poeta "como un visionario prof3tico", que es una forma de alejarlo de la sociedad ubic3ndolo en una torre de marfil donde debe permanecer con sus virtudes sobrenaturales.

En su primera etapa de conformaci3n la Escuela Nacional de Bellas Artes cont3 con el apoyo docente de los artistas extranjeros Valero Lecha y Alfredo Ruiz Barrera, dos pintores espa3oles de segunda fila pero de una gran honestidad y capacidad para donar sus conocimientos a los j3venes brillantes de esa primera generaci3n.



Arturo L3pez Rodezno.
Mural Maya.
T3cnica esmalte en cobre.
Colecci3n Banco Atl3ntida.

Ambos peninsulares y la calidad humana de don Maximiliano Euceda dieron a la Escuela un clima de academia seria y formativa, impidiendo que se transformara en un refugio burocrático de limitación al talento humano, como después se convirtió, aseveración que baso en los testimonios de diversos alumnos que se retiraron por falta de apoyo y patrocinio, cambiando su auténtica vocación de pintores para dedicarse al dibujo comercial o a la artesanía.

En ese momento América Latina entera se sacudía bajo el impacto del movimiento muralista mexicano, que influyó fundamentalmente en los jóvenes artistas, aun en sus profesores. Una necesidad de definir no sólo en el lenguaje sino también en la participación de América Latina el movimiento mural de la expresión pictórica, se inicia en el trabajo de la Escuela de Bellas Artes de Honduras.

Como siempre, Centroamérica en general absorbía las dos tendencias en confrontación; en el Sur se entronizaba la

famosa corriente que Michael Lauder y Cossío del Pomar clasificaron como "arte amerindio", y en el Norte el llamado muralismo mexicano irradiaba sus influencias, que se concentraban fusionándose en el área centroamericana.

Por otra parte, el movimiento cubano impulsado por Armando Menocal, Wilfredo Lang y Amelia Pelaez sintetizaban lenguajes puramente europeos que de ahí partían hacia la unión norteamericana, que a su vez realizaba ensayos propios en el abstraccionismo (Harmentales, Wallhor y Pollack).

Esto creó para los centroamericanos un abanico de posibilidades que, naturalmente, definieron en la praxis, de acuerdo a las áreas de influencia en su formación y según las becas de postgrado, que remataban la formación del artista. Es decir, los que se fueron a México retornaron bajo la influencia impactante del muralismo mexicano, de la misma manera que los que fueron al Sur volvieron con la visión desarrollada en los Andes. Esta lucha de influencias colocó en segunda fila el lenguaje típicamente europeo.

Arturo López Rodezno, nacido en Sensentí en 1906, realizó como Director de la Escuela una gran influencia a través de su obra personal. Hizo estudios de Ingeniería Agronómica en La Habana, donde encontró el detonante para su afición artística concurrendo a la Escuela Libre de Dibujo y Pintura y convirtiéndose en alumno del gran pintor Armando Menocal.

López Rodezno es el autor intelectual de la Escuela de Bellas Artes y propicia la pintura mural, en donde encuentra la realización, no sólo inspirado por el muralismo mexicano sino por la gran pintura Maya de Bonampak: espacios enormes que rellenar, en los que se



permite mucho que decir y en la construcción de una pintura evocadora y mitificadora de una realidad pasada.

Es preciso decir que aun y cuando él manejó muchos lenguajes, fue uno de los grandes dibujantes que ha poseído el país, lo que lo llevó a desarrollar un excelente dibujo de línea en la realización posterior de sus trabajos de esmalte sobre cobre.

En López Rodezno es donde encontramos mejor expresada la corriente amerindia, cuando en 1960 realiza su mural del edificio Banco Atlántida, de Tegucigalpa.

En una entrevista que en esa fecha concede a **Diario El Día** nos habla con gran entusiasmo de Indoamérica como concreción de la vía del color y de la temática tanto rural como precolombina, como punto central de la obra que se debe desarrollar en Honduras.

La primera generación y un solo camino: La necesidad de pintar

El polígrafo español don Gregorio Marañón acostumbraba decir que "promoción era toda aquella turbamulta joven e impetuosa que año con año abandona las aulas escolares, pero que generación era únicamente aquella que está determinada por el proceso de una dedicación común", de la realización de una obra común.

Siguiendo este concepto, sin lugar a dudas la inicial promoción de egresados de la Escuela de Bellas Artes produce la primera generación de pintores del país, todos ellos pintores en el auténtico sentido de la palabra, que entienden que su destino está en relación directa de su necesidad de pintar.

Esta primera generación quizá la integran Ricardo Aguilar, Dante Lazzaroni, Miguel Angel Ruiz y Moisés Becerra. Se suman además a ella otros dos que aunque arriban posteriormente se realizan por amistad con los anteriores, como son Arturo Luna y Mario Castillo, de la misma manera que Alvaro Canales, aún cuando es de los formados en la Escuela de Artes y Oficios, hace generación con ellos en la ciudad de México. Roberto M. Sánchez también proviene de la Escuela de Artes y Oficios y se forma en Italia, tendiendo no sólo a la pintura sino también a la escultura.

La Escuela de Bellas Artes de los años cincuenta, y por los problemas inheren-

diendo del Ministerio de Fomento y por lo tanto oscilaba entre lo que es una academia de arte, como enseñanza formal, y una unidad promotora de desarrollo cultural. Es un momento en que la gran unificación de un movimiento cultural se establece entre artistas e intelectuales. Estos últimos, poetas y narradores, son los llamados de la Generación del 35 y muchos eran discípulos del movimiento que lideraron don Carlos Izaguirre, Marcos Carías Reyes y Rafael Heliodoro Valle, este último desde México.

La Escuela se nutría de alumnos casi todos becarios surgidos o descubiertos dentro de sus respectivas comunidades por sus naturales dotes de dibujantes o por sus propósitos personales de querer expresarse a través de la pintura. Desgraciadamente los criterios de concesión de becas y admisión escolar van estrechamente ligados a recomendaciones de políticos benefactores y personas influyentes, lo que hace que la mayoría de los alumnos provenga del interior de la República.

Con todo lo que pueda ser criticable de ese período de la Escuela de Bellas Artes, la verdad es que casi todo el grupo de la primera generación de egresados sale del país hacia México, gracias a la influencia no sólo del Embajador Alfonso Tejazabre, sino de la oportuna influencia de doña Berta de Saint Rico.

Así fue como llegaron a un México impregnado de los valores del movimiento muralista mexicano, que se unificaba con toda una tendencia literaria en la que se involucraban centroamericanos de pensamiento como Salomón de la Selva, la entonces joven poetisa Clementina Suárez quien ya había publicado en México, siendo además modelo profesional del maestro Diego de Rivera.

De los seis primeros egresados de esa generación sólo Ricardo Aguilar no salió fuera del país, exponiendo sus últimas obras en el Salón de Bellas Artes de Comayagüela desde el 8 al 14 de Junio de 1949, quince lienzos dentro de la corriente que él mismo calificaba de subjetivismo abstraccionista.

En otra parte nos hemos referido ya a Ricardo Aguilar, que aunque inició su formación en la Escuela de Artes y Oficios continuó en Bellas Artes trabajando, además, como guardalmacén del establecimiento, perviviendo su personalidad en sus compañeros y contemporáneos como la de un joven apasionado, soñador y muy intelectual por su formación autodidacta de lecturas desordenadas, amigo de los poetas de su generación.

Dante Lazzaroni

Andino

es uno de los primeros que retorna de México. Pintor de grandes soluciones es además un hábil grabador, manejando con gran maestría la técnica al linoleo.

Captó la influencia mexicana del período y realizó magníficas incursiones en el paisajismo, graficando también ese paisaje árido y seco como extraterrestre del páramo Sur del país, que refleja en delicada graduación monocromática el *habitat* hostil al ser humano, con su agobiante calor tropical y el bochorno de la naturaleza.

Nombrado aun muy joven maestro de dibujo y artes gráficas de la Escuela, consagró su vida a la docencia, donde se convirtió en el necesario apoyo técnico para las generaciones de alumnos que año con año se sucedían en las aulas. De temperamento dulce y apacible, Lazzaroni se metió de lleno a la profesión de donante, que es sin lugar a dudas el verdadero papel del maestro, entregándole sin egoísmo y sin retorcimientos a estos jóvenes todo lo que sabía.

Es comprensible que esta labor docente asfixiara al artista y le hiciera bajar considerablemente su trabajo personal. Ha dado lecciones particulares de dibujo, dirigió un curso de dibujo para la Universidad Autónoma de Honduras, de 1968 a 1973, y actualmente un grupo de los pintores independientes fundó un taller de producción colectiva, con asistencia del Ministerio de Cultura, y buscando honrarle lo bautizaron con su nombre.

Ultimamente retirado de la Escuela y con cierta precariedad de salud, continúa trabajando personalmente y recibiendo alumnos particulares, con la idea de que el dibujo sigue siendo la matriz esencialísima para llegar a ser un buen pintor.



Dante Lazzaroni.
El Hombre.
Dibujo sobre papel.
Colección privada Familia Oyuela.

Ruiz Matute: La agonía del color

Es Miguel Angel Ruiz Matute, sin lugar a duda alguna, el pintor de más larga experiencia en la pintura hondureña, centroamericana y posiblemente de Hispanoamérica. Nacido en la ciudad de San Pedro Sula en 1925, por la década de los años cincuenta ya era pintor; disfrutó de una beca tras haber egresado de la Escuela de Bellas Artes de Tegucigalpa, realizó sus estudios en la Academia de San Carlos de México, trabajó posteriormente como discípulo de Diego de Rivera y de Juan O'Gorman, lo que le permitió participar en pleno en los años solares del muralismo mexicano. En 1956 labora con Diego de Rivera en los muros de la ciudad universitaria de la capital federal y especialmente en el que decora el Teatro Insurgentes.

En cierto modo esta influencia mexicana lo marcó para siempre, identificándolo con los propósitos principales del movimiento muralista, que lo llevó posteriormente hacia la gran encrucijada de su vida: la búsqueda de la construcción por el color.

Miguel Angel Ruiz firmaba sus lienzos para esa fecha como Miguel R., y es uno de los autores hondureños con mayor obra. En uno de sus retornos a la patria familiar, gracias a la influencia de la Antropóloga norteamericana Doris Stone, realiza una gira por el interior del país, sobre todo por la zona montañosa del sector suroccidental; como pintor cronista captó las costumbres de los

una riquísima colección de obras al óleo y al acrílico en que los temas preferenciales se sitúan demarcando admirablemente no sólo el universo mítico de las gentes del lugar sino el papel simbólico de los niños y las mujeres dentro de ese mismo mundo de religiosidad popular, leyendas y creencias.

A principios de la década de los sesenta parte para España. Se integra con los grupos que pueblan la Academia de San Fernando, donde sigue tratando temas de su América tropical y respondiendo al desafío del maestro español don Benjamín Palencia, quien le reconoció de inmediato sus virtudes como extraordinario dibujante, a pesar de la desconfianza que el maestro español tenía para con los latinoamericanos, a quienes llamaba "pintores coloristas".

En 1959 inauguró en Madrid una exposición en la Galería de la Editora Nacional, con temas trabajados en tonos lechosos y líricos, donde el volumen se sofisticó admirablemente por la superposición planimétrica de las veladuras ubicadas en una cromatía exquisita.

Este período abunda en temas de la cotidianeidad y evidentemente ocasionales y pasajeros: amantes, toreros, hermosas mujeres con nuca rizada, niños con sus cometas, todos enfocados con el ansia de captar minutos robados a las interioridades de los transeúntes.

Esta exposición fue el momento definitivo de un cierto despegue económico. Fue el fin de la peregrinación del nombre

estudiante que vivía en un piso de la calle Columela, sin contar con dinero ni para el carbón en los duros días de invierno. Sin embargo Ruiz Matute no es hombre que se deje llevar al arrastre de su público y le dio la espalda a este éxito, buscando otro tipo de solución pictórica, marchándose para Francia, donde sin lugar a duda vio con gran simpatía los esfuerzos que en ese momento realizaban los modernistas de la Escuela de París representados por Picasso, Chagall y Leger.

Ruiz Matute no sólo es un pintor de oficio sino un hombre de su época, con una extensa formación autodidacta en la literatura. Atento espectador de los fenómenos transcurridos en su mundo circundante, se nutrió siempre de los amigos que le proporcionaban ideas y sugerencias en torno a la amistad delicadamente cultivada. Evidentemente el ambiente le fue propiciatorio. En ese período madrileño afianzó amistades que le serían leales por toda una vida y, sin discutirlo, se convirtió en uno de los hispanoamericanos creadores que han logrado, en el ambiente español, el mayor reconocimiento de los críticos de arte.

Ramón Faraldo, el poeta José Hierro, los hondureños Ramón Oquellí y Oscar Acosta han realizado para él las más hermosas críticas, interpretaciones profundas de su pintura y su obra en conjunto. Han permanecido todos atentos a sus cambios de estilos, a sus giros, plenitudes y realizaciones, así como también a sus ocasionales claudicaciones.

Siempre programó retornos cíclicos a su patria. Durante varios años expuso en ella con el patrocinio de la Universidad Nacional Autónoma y con la Galería de la Editorial Nuevo Continente. Muy mimado por los amigos que han poblado el ambiente oficial, logró su nombra-

miento como Agregado Cultural de diversas misiones diplomáticas, donde ha residido según la conveniencia del desarrollo de su pintura.

En la década de los sesenta —después de un largo viaje por Oriente— vuelve a exponer en Madrid, en la Galería Quixote, esta vez con una colección de lienzos realizados al óleo con una técnica totalmente diferente, aun cuando continúa su insistencia sobre la construcción por el color, al cual añade un elemento nuevo que es el uso del sentido de la luz y la relación implícita entre las masas y el volumen, que logra a través de afiebrados empastes de color, invirtiendo la idea renacentista de la luz por el uso del negro y las tonalidades oscuras.

Esta etapa era como una antinomia a la etapa anterior clara y luminosa. La ausencia de luz convertía o traía por sí misma esos ricos bodegones que daban al espectador una sensación relajadora y sedante: rincones de interiores, alcobas que proclamaban estéticos desórdenes, cuartos de baño con floridas matas, mujeres pensativas que diluidas en el ensueño propio desadvertían la caída de la tarde, eran los temas de las imágenes aprisionadas en esos lienzos.

El pintor ya no solamente captaba las interioridades humanas de los transeúntes del entorno, sino también la nostálgica soledad de los objetos abandonados por los seres humanos de quienes eran esclavos. Era un rebusca del espíritu de las cosas, de ese hálito envolvente, ese perfume humano, esa presencia del ser que le usó, que le impregnó, que dejó en él esa huella de vida que aún resume y palpita.

En esos retornos cíclicos a su país acostumbra tomar apuntes que posteriormente desarrolla en Europa, mientras combina con la realización de algunos retratos, pues Ruiz Matute es ade-

más un hábil retratista, aun cuando no es un género de su predilección y que más bien rehuye.

En la década del setenta al ochenta, que es cuando se traslada a Londres, trabaja una colección que denominó "El Cantar de los Cantares" y que presentó en la Galería de la Editorial Nuevo Continente: cuarenta lienzos sobre temas eróticos de gran belleza y poesía, con los que sin lugar a dudas llegó al clímax en su ambición por alcanzar la construcción por el color.

La obra completa fue adquirida por el coleccionista nicaragüense Edgar Chamorro Coronel y en su presentación el escritor Marcos Carías Zapata ubica este *opus* como una evocación del mito de Lewis Carroll, el de Alicia a través del espejo, ya que la unidad de los lienzos se expresaba por el uso de un elemento unitario, como es el de los espejos que reflejan las imágenes transcurridas en las diversas estancias e interiores, suscitando así una habilísima narración de los acontecimientos descritos, dejando a la imaginación o sapiencia del espectador el detalle de la clasificación social, así como de las circunstancias humanas de los mismos.

De esta colección son dignos de especial mención el titulado individualmente "La primera caricia" (125x85 cm) y "El beso", de iguales dimensiones; en el primero el artista despliega lo que se podría señalar como un alarde de maestría técnica en el uso y manejo de los colores, sobre todo en la gama del espectro de los amarillos, y en el segundo hace una definitivamente inmodesta demostración de la habilidad y sus recursos técnicos, tanto en el manejo de los objetos como en el trazo de la figura humana a base de certeras elipses, cuya descomposición geométrica no afecta en lo más mínimo la denotada emoción que el

En 1978 presenta 60 lienzos como parte de las festividades del cuarto centenario de la fundación de Tegucigalpa. La exposición se realiza utilizando de marco los jardines del Hotel Honduras Maya, donde el motivo central es un lienzo de gran formato, posible proyecto de mural con el tema de Adán y Eva, que dentro de su *opus* general puede ser el quinto trabajo sobre la misma materia. Otro de los temas reiterativos en esa exposición es el de Lázaro; "Las hamacas", que podrá ser una décima obra de Ruiz sobre similar tema y que es el indudable nudo que enlaza su búsqueda interna de identidad con Hispanoamérica, a la que pertenece y no puede abandonar; "El Campeón" es sin lugar a dudas un retorno temático a la época de sus transeúntes y seres de circunstancias.

Al año siguiente expone un mural (27x3 m) con una interpretación de la historia de Honduras, realizado para el edificio principal del Banco Atlántida, donde el artista desarrolla una historia de los períodos culminantes del transcurrir del país, dándole unidad a través de una secuencia de la moneda que viene del supuesto uso precolombino del cacao hasta la creación de la moneda actual.

Este mural es como un reencuentro con su etapa mexicana y en él plasma con gran sentimiento historicista los rostros de aquellos amigos inolvidables de diversas etapas de su vida. En la escena primera del encuentro deja constancia en las figuras expectantes de los aborígenes que presencian el desembarque, el rostro de doña Lucila Gamero de Medina, de Clementina Suárez, de Leticia de Oyuela y de Luisa de Dumas.

Con los extranjeros que toman posesión de las tierras podemos ver los rostros de los queridos amigos Igor de Ortega, Pedro Pérez Volado y Paul Vinelli. El indio que avizora el horizonte es el desaparecido compadre Manuel

Valladares Lanza y en el mar verde del platanal umbrío queda constancia de los tres grandes amigos: Arturo Luna, Roberto Sosa y un ensayo de autorretrato, más moderno, más actual que aquel que fuera gran premio del certamen de La Habana de 1956, titulado "La negra pena".

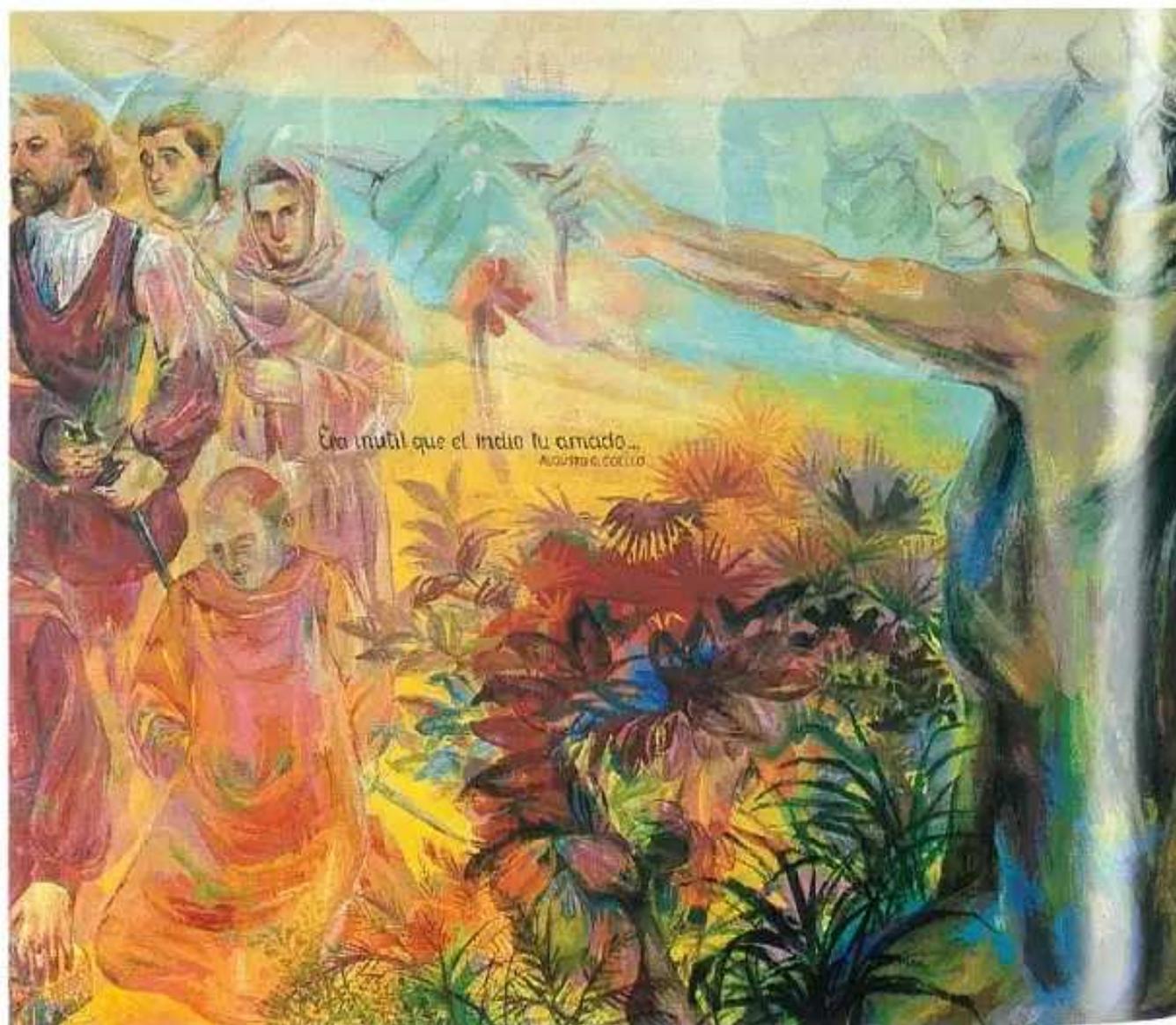
En el segmento relativo al futuro ubica a otro de los grandes compañeros: Arturo Medrano, como tipógrafo en la idea permanente de la fe en los libros como vehículo de salvación cultural, y a Ramón Oquell y a Mireya de Batres en la simbología de la expectación de un futuro promisorio; con los niños, en que aprovechó para dejar fe de sus camaradas infantiles, los hijos del que fue Cónsul de Honduras en Roma, José Angel Lara Bueso.

Es posible que este mural sea la obra de mayor magnitud que el artista haya desarrollado en su país. Pintor de gran disciplina, se mueve entre las tres ciudades donde ha gestado su obra y ha vivido, gracias a sus cargos diplomáticos: Madrid, Londres y Roma. Viajero infatigable, ha obtenido numerosas preseas y es, como él mismo se autodenomina, poeta lector, melómano apasionado y hombre de gran cultura.

Hasta los años setenta firmó sus obras como "Ruiz Matute".

En la década de los ochenta cambió a "Matute" a secas, época en que reaparece en Honduras con una colección de 28 lienzos de gran formato, producto de su estadía en Roma, que expone en el salón cultural del Banco Atlántida con el título "El contemplado".

Esta exposición se desarrolla temáticamente desde la óptica de la vida de Jesús de Nazareth, donde se destacan los catorce pasos que forman el Vía Crucis y que sin lugar a dudas pone en evidencia la estructura cultural remanente y posible nudo de enlace con nuestra cultura. En la exposición es punto central el tema de la resurrección, en que presenta una imagen del Redentor como el hombre redimensionado en una búsqueda astral que logra mediante una excelente eclosión de geométricos, prismas de



colores que no sólo rotan en el espacio infinito sino que ascienden sideralmente.

Esta evocación a una temática eterna se conjuga o inserta con el sufrimiento permanente del ser humano "sin marías que lo acompañen ni magdalenas que le lloren".

En la década de los años noventa realizó un proyecto de mural por encargo de la Fundación para el Museo del Hombre Hondureño y efectuó dos exposiciones más con el patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores, siendo la primera de ellas un tributo a la muerte de su madre, doña Rafaelita Matute viuda de Ruiz, y que intituló "Flores para mi madre", en la que logró el aire de nostálgica depresión que corresponde a una situación típica de después de la muerte.

Continúa viviendo en Europa y se siente en su obra un cierto desencanto, en cuanto a las relaciones con su país y sus paisanos.

Sin embargo ha sido honrado por los círculos oficiales no sólo con el Premio de Arte "Pablo Zelaya Sierra" sino con la comprensión de muchos de sus gobernantes, a quienes ha retratado oficial y familiarmente.

Sus obras han quedado dispersas en colecciones particulares, aun cuando parece que él ha depositado en el Banco Central gran parte de su obra para ser entregada posteriormente en el momento justo en que se organice el Museo Nacional.

De la visión retrospectiva de su vida se puede obtener la conclusión de que el maestro Ruiz Matute no sólo es el pintor hondureño que ha disfrutado de mayo-

res plenitudes en vida sino que tal vez en los últimos años sufra el conflicto de identidad que es natural en aquellos maestros que por su universalidad transcurren en la búsqueda constante de reencontrarse "con el hermoso y terrible rostro" de la patria perdida.



*Miguel Angel Ruiz Matute.
Mural del Banco Atlántida
Oleo sobre tela.
Colección Banco Atlántida.*

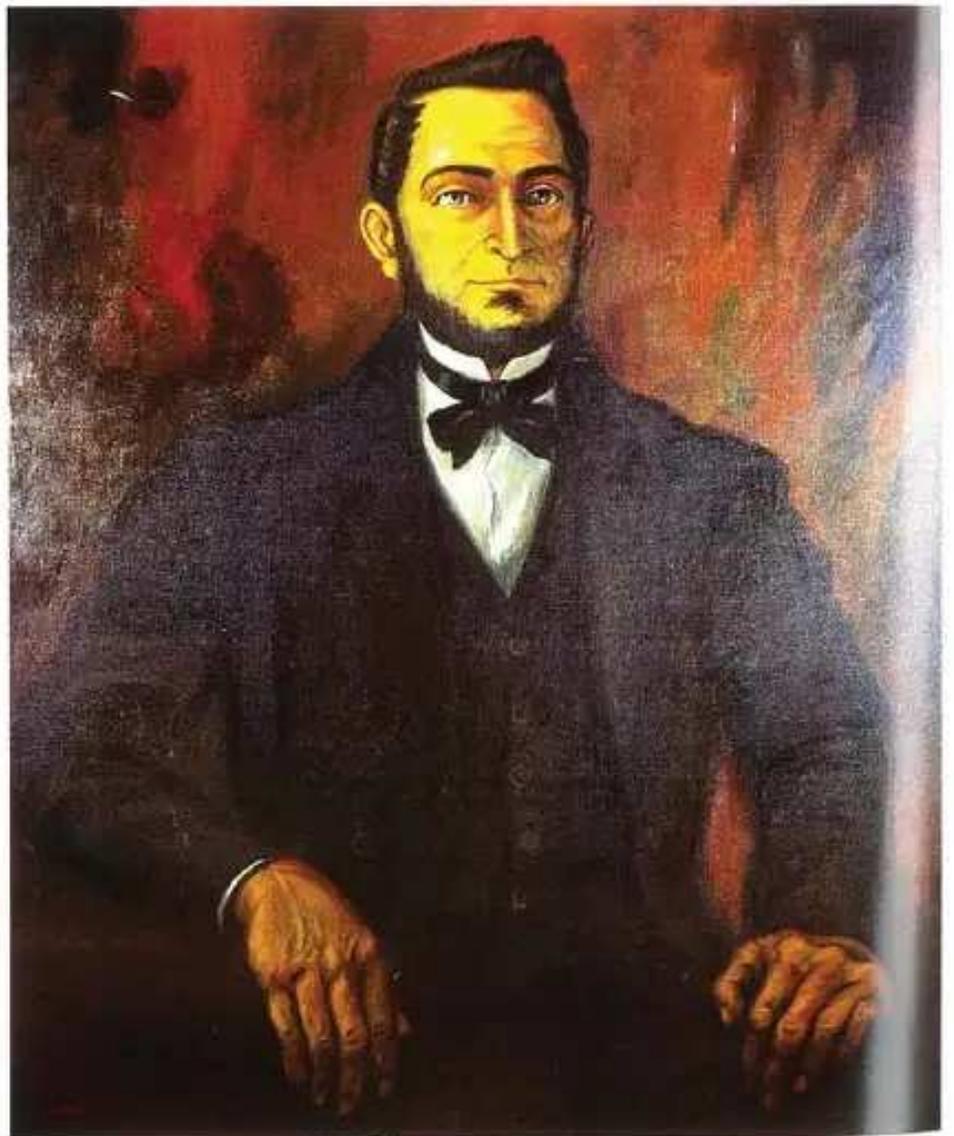
Alvaro Canales: La pintura y el ideal

A pesar de que Alvaro Canales no es de la primera promoción de Bellas Artes, se integró generacionalmente con esta, aunque provenía de la Escuela de Artes y Oficios, habiéndose luego marchado también a México, donde trabajó en los talleres profesionales de artes plásticas del Distrito Federal, interesándose durante su primera etapa por la pintura mural.

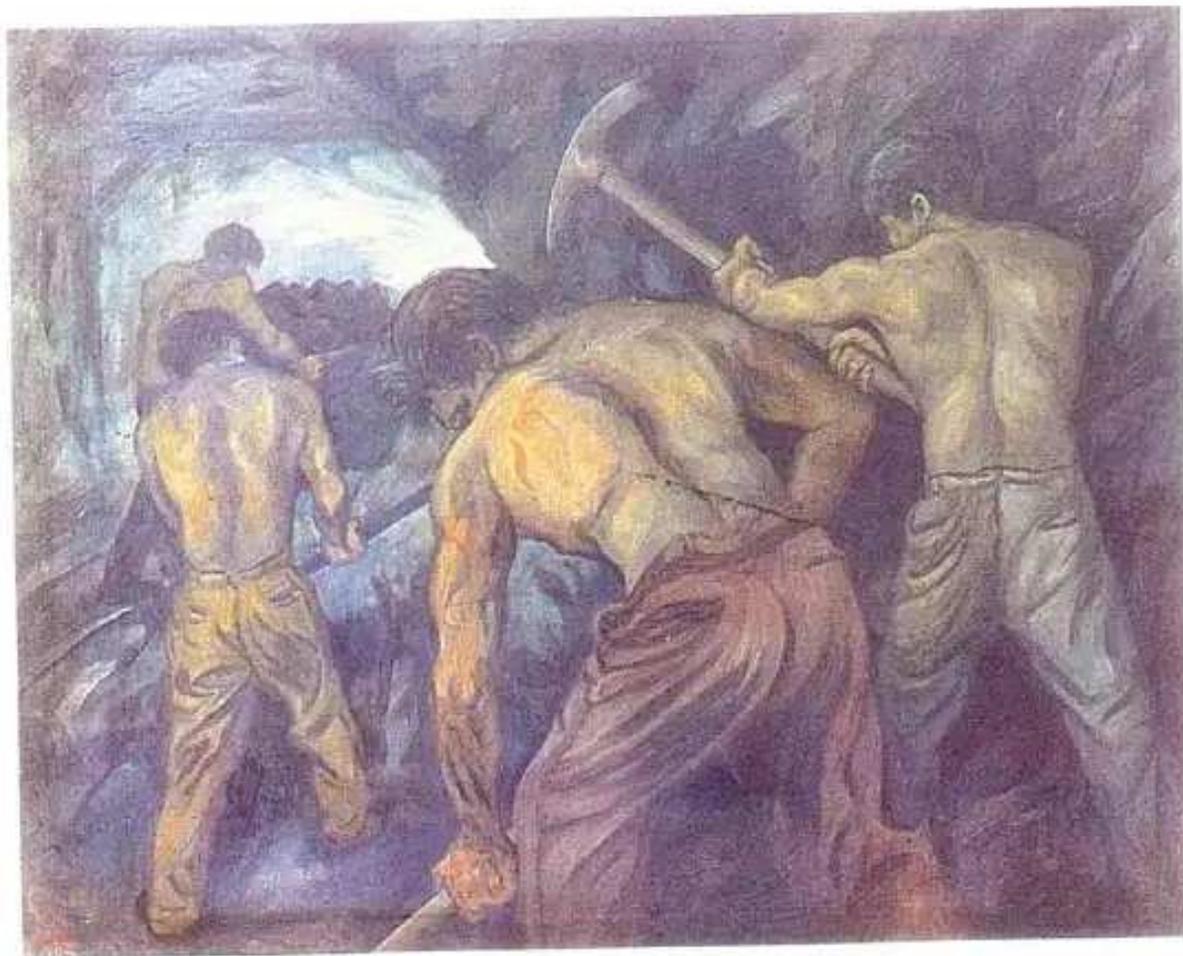
Ya hemos enfocado cómo el México de esa época es para los centroamericanos algo así como la Meca del arte. Don Francisco Zúniga y Amiguetti, de Costa Rica, Marta Traba, de Colombia, fueron sólo unas cuantas muestras de esa emigración artística que se ensamblaron en el mundo estético mexicano del muralismo y el postmuralismo.

Fueron estos centroamericanos artistas, críticos, público, productores, dibujantes, grabadores, que unidos a intelectuales, poetas, cineastas, dramaturgos y productores son parte importante de ese movimiento que se desarrolla de la década de los 50 a los 60, en que la personalidad de Rafael Heliodoro Valle y Porfirio López eran los principales colaboradores de inolvidables publicaciones como **Revista de Revistas** y **México Imponderable**.

En el campo del indigenismo otro hondureño, Lauro Zavala, vertebraba un movimiento que se había iniciado en Perú con los esfuerzos de **Amauta**, **Mosca Azul**, en un debate pictórico



*Alvaro Canales.
Francisco Morazán.
Oleo sobre tela.
Colección del Banco Central
de Honduras.*



Alvaro Canales.

Los mineros.

Oleo sobre tela.

*Colección del Banco Central
de Honduras.*

presentado por Fernández y Castillo en la década de los años 20.

En este ambiente Canales define su vida y su estructura ideológica interna, que lo lleva a concebir el arte como una forma de conciencia social. Comprende cómo el arte se ha transformado de un simple instrumento plástico y visual en un instrumento político de lucha. El debate intelectual se centraba en el universalismo academicista de corte europeo y las tendencias regionalistas que buscaban una expresión, hasta llegar a una toma de conciencia americana.

Así fue como Canales llegó a lo que podemos llamar un realismo crítico, que lo hacía oscilar en llevar su pintura a la pancarta política, con lo que tuvo que evolucionar hacia la tendencia de un

Residente en México, trabajó arduamente, independiente y con gran disciplina y tesón. Participa en gran cantidad de muestras colectivas no sólo en el Distrito Federal sino en ciudades como Guadalajara, Morelia y Monterrey. En ese período expone con cierta regularidad para mantenerse en forma, aceptando los patrocinios institucionales pero rechazando las muestras en galerías privadas.

Hombre modesto y sencillo, encaminó toda su obra a pintar para dejar así salir sus planteamientos ideológicos y lucha sinceramente para evitar la comercialización del arte. Aseguró más de alguna vez que la obra de arte no se puede reducir a lo ideológico sino que participa en su condicionamiento histórico social por las peculiaridades que le son inhe-

rentes, en relación con las clases sociales, y afirmaba rotundamente que “la obra artística sobrevive a la ideología por sus valores intrínsecos y que es a través de la historia como podemos ver las obras de arte producidas en otros tiempos y otras sociedades, que se continúan admirando porque nos transmiten su mensaje estético”.

En sus viajes al terruño nativo realizaba algunos ensayos de gran carácter, como el Retrato al General Francisco Morazán, de frente, en que desarrolla como *leit motiv* el carácter civilista del mandatario, cuyas agigantadas manos —indudable influencia de Orozco— enfatizan el carácter del personaje idealizado.

Alvaro Canales es más conocido en su país como muralista, por la realización de tres murales: uno en el Banco del Ahorro Hondureño, otro en el Hotel Sula, de la ciudad norteña, ambos realizados en azulejos, y el tercero al fresco en la Ciudad Universitaria. Sin embargo es muy probable que la mejor etapa es una que el tituló “Rostros de la Tierra Dura”, que se integraba en una colección de seis lienzos que fueron adquiridos en 1968 por el Banco Central de Honduras y la Universidad Nacional Autónoma.

Estos lienzos poseen una fuerza propia y nos hacen ver rostros de mestizos y aborígenes típicos de la zona del altiplano montañoso de nuestro país, que el artista trabaja dentro de un verismo academicista en gran habilidad de tonos fríos, que van del gris al azul, y en donde la fuerza misma de los personajes se demuestra realizando una unidad total, gracias a la composición manejada con especial maestría y sapiencia.

Es preciso tomar en cuenta que Alvaro Canales fue quizás uno de los mejores retratistas con que contó el país, no sólo por el conocimiento que poseía de la

de búsqueda e interpretación de los personajes. Podemos contar como excepcionales el retrato que realizó de Clementina Suárez, en el cual dejó plasmada la fuerza casi legendaria de la poeta, que ubicó en el marco adquirido por ella misma en el contexto general de las luchas libradas por la cultura nacional, así también como el excelente retrato del dirigente político Mario Sosa y el de la joven señora Nadina Lefevre.

Murió en 1943 como había vivido, en apariencia pacífica pero insuflado de la esperanza en construir una sociedad más generosa, más participativa, más justa. Fue el hombre que puso la pintura al servicio de ese ideal, que era como el acostumbraba decir “tan necesario como el aire que se precisa para respirar”.

Moisés Becerra: La conciencia de un destino

De todo este grupo de egresados de la Escuela de Bellas Artes, Moisés Becerra es posiblemente el que desde más joven despertó no sólo a los impulsos del arte sino a la búsqueda de una reflexión sobre el destino del quehacer artístico.

Completó su formación académica en Italia, retornando al país como docente de su misma escuela, donde captó la admiración de sus alumnos, influyendo fundamentalmente en ellos y sobre todo alentando la necesidad de investigación en el plano del arte.

De esta primera etapa romana Becerra plantea su obra a partir del cubismo, trabajando excelentes piezas de una colección de niñas, entre las que destacan "La Niña de las Palomas" y "La Niña de los Camarones". Vale la pena también citar su colección de barqueros, en donde acusa algunas influencias del cubismo italiano, tales como la de Sirone.

Este cubismo evocativo de Becerra tuvo un relativo éxito en el mercado nacional, pero el artista sentía que era importante seguir explorando y ensayando dentro de su propia obra, por lo que en 1962 decide retornar a Italia, estableciéndose en Milán, donde funda una galería de arte en la que se propone promover, divulgar y dar a conocer la pintura hispanoamericana.

En esta ciudad, tal vez por la antigüedad que la preside, Moisés tiene éxito y cambia su visión de cubista hacia un tipo

motivos universales, remarcada por la precisión del dibujo de línea. Así fue como se inició una etapa totalmente diversa en la pintura de Moisés Becerra.

Numerosos críticos como Atilio Battistini, Valerio Mariani, Franco Mieli, Enzo Maizza, Domenico Cara, Antonio da Bono, Giuliano Albani, Luigi Valerio, Giuseppe Martucci, Carlo Franza y otros más han emitido excelentes juicios sobre esta última etapa de la obra del maestro Becerra.

Revistas, diarios y publicaciones especializadas europeas como *Home*, y *L'interno* y el tratado científico *La evoluzione del lavoro*, del Editriche Mianeses (1972, pp. 37 y ss) han estudiado su producción.

Es decir, que la obra de Becerra se puede plantear en dos fases, una primera que, dado el momento de una etapa formativa romana, es totalmente de búsqueda, y la segunda, donde él va al encuentro de la creación de un estilo personal que le da carácter y aceptación por un público determinado.

De esta primera etapa se puede apreciar la influencia de su maestro A. Gentile, quien lo formó, según propia expresión "como hombre de ideas de su tiempo", bajo el impulso de la escuela cubista y sin destruir la pervivencia de la herencia de su propia tierra.

Esta etapa cubista fue expuesta en Roma en la Galería "La Fontanella" y posteriormente en la Galería del Instituto de Cultura Interamericana en Teguci-



Moisés Becerra.
El xique.
Oleo sobre tela.
Colección Banco Atlántida.

galpa, con la colección de las niñas y barqueros que ya hemos comentado.

Becerra ya estableció su vida en Italia, donde trabaja esa pintura concreta alejada de abstracciones y retorcimientos, que se expresa como ya hemos dicho en la nitidez de la línea y la consecuente limpieza del trazo, la habilidad y utilización del color, que lo conduce a la creación de signos o símbolos de profundo contenido espiritual, y que se une con habilidad a una dura racionalidad ideológica expresada en la selección de los temas, donde pervive el trasfondo cultural no sólo de su forma de ser latinoamericana sino también la visión de los ancestros comunes.

La fuerza de la obra de Becerra no está sólo inspirada y realizada por su bagaje ideológico y amplios conocimientos en estética, sino que está valuada por la conciencia de la selección de un destino, opción volitiva lograda a base de escudriñar en su interior, por saber la primaria función, o más bien desentrañar el papel que estamos obligados a representar en este mundo, lo que además en él es una concepción optimista, en el entendimiento de que todo hombre, el ser humano, es centro focal de todo el universo y que por ello merecemos habitar en el mejor de los mundos posibles.

Arturo Luna: El pintor que tuvo que ser ceramista

Nacido en Santa Rita de Copán —de cuya influencia jamás se liberó— fabulando sobre esa área vecina a la Acrópolis Maya en donde conoció las oropéndolas salvajes que pintó y donde el “árbol de la vida” persistió en su mente artística hasta el momento en que rindió su paleta, el nueve de Marzo de 1979.

Los amigos de Centroamérica patentizaron su duelo y Luis Rocha, desde **La Prensa Literaria** de Managua, le rindió un emotivo obituario, de la misma manera que la generación hondureña integrada por Roberto Sosa, Eduardo Bahr, Ramón Oquelf y Marcos Carías Zapata le lloraron en la capilla ardiente del Salón de Exposiciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde tantas veces había expuesto la mayoría de sus obras, y en los salones aulas donde transmitió no sólo su sentido del color sino la búsqueda constante por la renovación de la forma plástica.

Contado por el mismo Luna escuché muchas veces las conversaciones entre él y Ruiz Matute, que llegaron desamparados a la ciudad de Tegucigalpa, como becarios de la Escuela de Bellas Artes, en las que afloraban viejos resentimientos y los recuerdos de ingenuas tonterías comunes.

Era interesante oír cómo hablaba Luna del dibujo y del color y escucharle contar cómo se definió por la cerámica, dedicación que él sentía que le separaba de su

generación y que en ciertos momentos de debilidad dudaba que fuera la suya verdaderamente valedera.

En esos momentos en la Escuela se encontraba el profesor Kenneth Smith, quien fue el que envió a Arturo Machado a seguir un curso de alfarería en Estados Unidos. El propósito era mejorar tecnológicamente la industria alfarera nacional. En esos días unos parten para México y otros para España e Italia.

Luna no quería quedarse sólo en la Escuela de Bellas Artes y aprovechó una beca del gobierno italiano para hacer cerámica en la ciudad de Faenza, la urbe etrusca de la *Romanna* italiana. En esa ciudad desbocó su pasión artística, vio con claridad la diferencia de la cerámica comercial de alta calidad que se hacía en Imola y la cerámica artística que se realizaba en Faenza, como resultante de un programa integrado de planificación cultural. Fue en esos días de Faenza donde “el viejo Luna”, como acostumbrábamos llamarle, desarrolló su sentimiento por la plástica.

Lento y parsimonioso, fue ingresando en los privilegios del trabajo de transformación que realiza el hombre con la naturaleza. La influencia de los grandes maestros de la cerámica, como Bianchini, el conocimiento museográfico de la obra de Marino Marini, de Giaco Metti, y de las aventuras escultóricas de Picasso, fueron creando en el joven



Arturo Luna.
Figuras.
 Oleo sobre tela.
 Colección Banco Atlántida.

artista el orgullo de trabajar, la capacidad de transformar la tierra primigera en materia prima de la obra de arte.

En 1959 obtiene el gran premio europeo de Monza, que fue su despegue en los medios artísticos, con su obra "Mujer con sombrero". Ese es el período donde denota una influencia muy directa del maestro Marini y en donde las texturas que obtiene están influidas en la forma por los viejos patrones de la cerámica Maya del Ulúa, con auxilio de barnices rugosos y ásperos obtenidos por oxidaciones metálicas rigorizados por altas temperaturas en diversas y múltiples quemas.

Su retorno al país es en la década de los años sesenta, cuando ejerce como maestro en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Fue una década fructífera pues se reintegra con esa generación que retornó de Europa, entre los que se encuentran Oquelí, Carías Zapata, Luis Baires, los Castillo (Mario e Isabel), Manuel Valladares y Ezequiel Padilla, entre los más jóvenes.

Esta generación creó un clima favorable a la cultura, gracias a la labor de la Universidad Nacional Autónoma y de la Escuela Superior del Profesorado, donde el dramaturgo español Andrés Morris apoyaba a jóvenes intelectuales como Julio Escoto y Eduardo Bähr.

Arturo Luna ensayó en esa época sus dotes para caratulista, contribuyó en la elaboración de afiches para obras de teatro y fundó con Arturo Machado, el taller de cerámica "Lumar", que se convirtió en sitio obligado no sólo de trabajo sino de departamento y tertulia. El taller decayó porque se dejó arrastrar por el público consumidor que prefería las réplicas precolombinas y los jarrones decorados con motivos mayoides, lo que hizo que los malicentes amigos hablaran de un Luna "cenicerismo", eminente-



Arturo Luna.

Los guerreros.

Oleo sobre tela.

Colección Banco Atlántida.

también trabajaba el esmalte sobre cobre, a base de oxidaciones metálicas y con vistosos colores obtenidos de las altas temperaturas del horno.

Esta situación destrozaba su sensibilidad exacerbada y empezó a trabajar una colección de piezas de cerámica con las que celebró en una excelente exposición realizada en el Instituto Hondureño de Cultura Interamericana sus bodas de plata con el arte. Ahí presentó cincuenta piezas en cerámica y veinticinco esmaltes sobre cobre de gran formato.

El Arturo Luna que trabajaba para una exposición era un artista difícil. Se tornaba más hosco y huraño que nunca,

sombrío y si por casualidad en ese proceso se pasaba de copas era la *debacle* porque o se volvía más agresivo que nunca o caía en un mutismo hostil.

Pero en esa etapa es que dibujaba. Dibujaba y dibujaba y ponía y superponía color en busca de efecto, bruscamente procuraba cambiar de textura. Así surgió su pasión por los esmaltes, que laboraba con verdadera fruición y de ahí surgieron sus descarnadas mujeres atisbando el horizonte; mujeres con alas, barqueros que más bien eran gondoleros y sus flores diminutas unidas con pequeños y casi imperceptibles hilos que recordaban los delicados móviles de

Así dejó plasmada a lo largo de su obra a las mujeres exegetizadas que en vez de brazos abrían sus alas amorosas, o las depredadas mujeres espantapájaros, negras horrorosas, a decir de su propia expresión.

En 1977 fue invitado por el gobierno de la República Dominicana, donde expuso en el Museo de Arte Contemporáneo una muestra de sesenta esmaltes con proporciones de 30x23 pulgadas, más veinte obras en cerámica, casi todas con el tema de caballos. Actualmente se puede admirar en ese museo dominicano dos de sus obras, adquiridas en ese entonces.

Más de treinta exposiciones entre privadas y colectivas fueron su respaldo de vida. Viajó por Italia, España, Austria y Alemania visitando museos y conociendo fábricas de cerámica de sobrada reputación por su excelencia y belleza. Su obra quedó dispersa en colecciones privadas.

El Estado hondureño nunca le honró con el Premio Nacional "Pablo Zelaya Sierra", a pesar de haber sido presentada su candidatura con reiteración, lo que fue una de sus ambiciones frustradas.

Paralelo a su labor de ceramista pintó cerca de quince cuadros en materiales mixtos, de la misma manera que realizó unos cinco proyectos para murales, los que nunca se ejecutaron pero con los cuales demuestra que no estaba fuera de su generación, que con sus inseparables amigos: Ruiz, Lazzaroni, Aguilar y Becerra también él era un pintor.

Mario Castillo: La belleza de la realidad

Nacido como Mario Miguel Castillo Cárcamo, realizó sus estudios de enseñanza secundaria en el Instituto Central de Varones, en el momento que se establece una transición del rígido bachillerato napoleónico hacia una tímida reforma educativa propuesta por el Ministerio de Educación Pública en los años centrales de la década de los cincuenta. Una misión de educadores chilenos se hizo cargo de los principales centros de enseñanza del país, generando un clima propicio a la cultura y al desarrollo de las artes y las letras.

En ese ambiente se “descubre” una cantidad de jóvenes que van a gozar de becas en el extranjero y que van a constituirse en generación muy importante para el arte hondureño. Salen, rumbo a Italia, Isabel Salgado y Héctor Galvez, al Conservatorio de Santa Cecilia de Roma, y Mario Castillo para la Academia de Pintura también de la ciudad eterna.

El profesor Jean Batiste Delagis era profesor de Francés del Instituto Central, y fue quien virtualmente “descubrió” al joven Castillo. Delagis había creado lo que podríamos llamar el antecedente de lo que hoy es la Alianza Francesa, denominada entonces Asociación Cultural Hondureña —ACH—, en una casita del Barrio La Ronda, donde se hizo la primera exposición de despedida del novel pintor, quien presentó cerca de treinta lienzos que incluían en su mayoría retratos, paisajes y algunas naturalezas

Puestos en el ambiente de la Roma de esa época (la década que va del cincuenta al sesenta) los jóvenes hondureños apuraron hasta las heces todo el movimiento tanto literario como estético del neorrealismo italiano.

Las líneas precisas del dibujo de Guttuso, la metafísica pictórica de De Chirico, las tonalidades de Scipione y la rivalidad de Dapiscis y Casorati, fueron las influencias que en forma más profunda signaron la obra inicial del joven hondureño.

También fue creciendo día con día el ideal estético frente a la ciudad monumental, llena de museos y antiguas construcciones que se expresan desde el clásico paisaje romano de la Vía Appia Antica a los Foros, en cuyo centro se alza la paleóloga basílica de Santa Francesca Cecilia Metella, al esplendor renacentista del Vaticano, pasando por el inconfundible aire medioeval del Campo de Fiori, que marcó con fuego al joven pintor, quien precisamente se movía en las primaveras romanas de la eclosión de color de Trinita dei Monti, a la serena visión de la Plaza Navona.

Todo este aprendizaje estético fue de gran importancia para el pintor, que se desarrolló en Roma incrementando su pasión natural por la belleza, criterio que ha perdurado como línea general de toda su obra artística. Como es costumbre, Mario Castillo presentó dos exposiciones después de su graduación en la

De retorno a Honduras a principio de la década de los años sesenta es nombrado profesor y posteriormente Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Tegucigalpa. En esa etapa se dedica mucho al paisaje y al bodegón, en búsqueda constante de crear un lenguaje propio y, sobre todo, de capturar una nueva dimensión estética más contemporánea no sólo del paisaje nacional sino de esas naturalezas muertas donde su inmensa necesidad estética recogía en pequeños lienzos de rincones y flores la nostalgia de sus evocaciones romanas.

Cuando ejerce como Director de la Escuela de Bellas Artes es cuando se integra al grupo que ya formaban Arturo Luna, Machado y algunos jóvenes estudiantes de la Escuela como Ezequiel Padilla, Carlos Garay y Dino Fanconi, quienes se apropiaron de una visión cubista que había empezado a trabajar el lienzo de formato intermedio y en algunas aproximaciones al retrato.

En esta misma época se dedica a "redescubrir" su país, realizando excursiones de fin de semana para contemplar iglesias y los pequeños pueblos que entornan Tegucigalpa, en búsqueda de aquellas reminiscencias coloniales y trabajos artesanales perdidos por la incuria de los paisanos. Así encontraba nuevas motivaciones que enriquecieron la obra de ese período y que marcaron una especie de puente entre un desconsiderado ayer y un presente por construir.

Concluida la etapa de su magisterio en Bellas Artes se convirtió en el retratista de moda de la sociedad hondureña, que empezaba a acumular arte dentro del pretexto interno de consignar los retratos familiares, sobre todo de las mujeres de las familias de la pequeña burguesía. De esta época de gran riqueza surgió una de las etapas más interesantes del pintor, que muchas veces no fue reconocido por su

Las familias querían retratos "exactos", casi sustitutos de las fotografías, y por lo tanto intervenían atropellando la libertad del artista, que aceptaba aparentemente las sugerencias de los interpretados, y se convirtieron así en importantes retratos psicológicos, reflejos directos e instantáneos de la forma de pensar de esa sociedad pequeño-burguesa transicional.

Si recorremos los retratos de ese período nos hablan, nos explican, todo el proceso social de un grupo con capacidad de pago, en donde quedaron plasmados los modelos no sólo de moda sino las pretensiones y un tanto la locura de querer ser, de significarse a través de las joyas y el vestido utilizado como un disfraz que se antagoniza con una realidad del resto de la población.

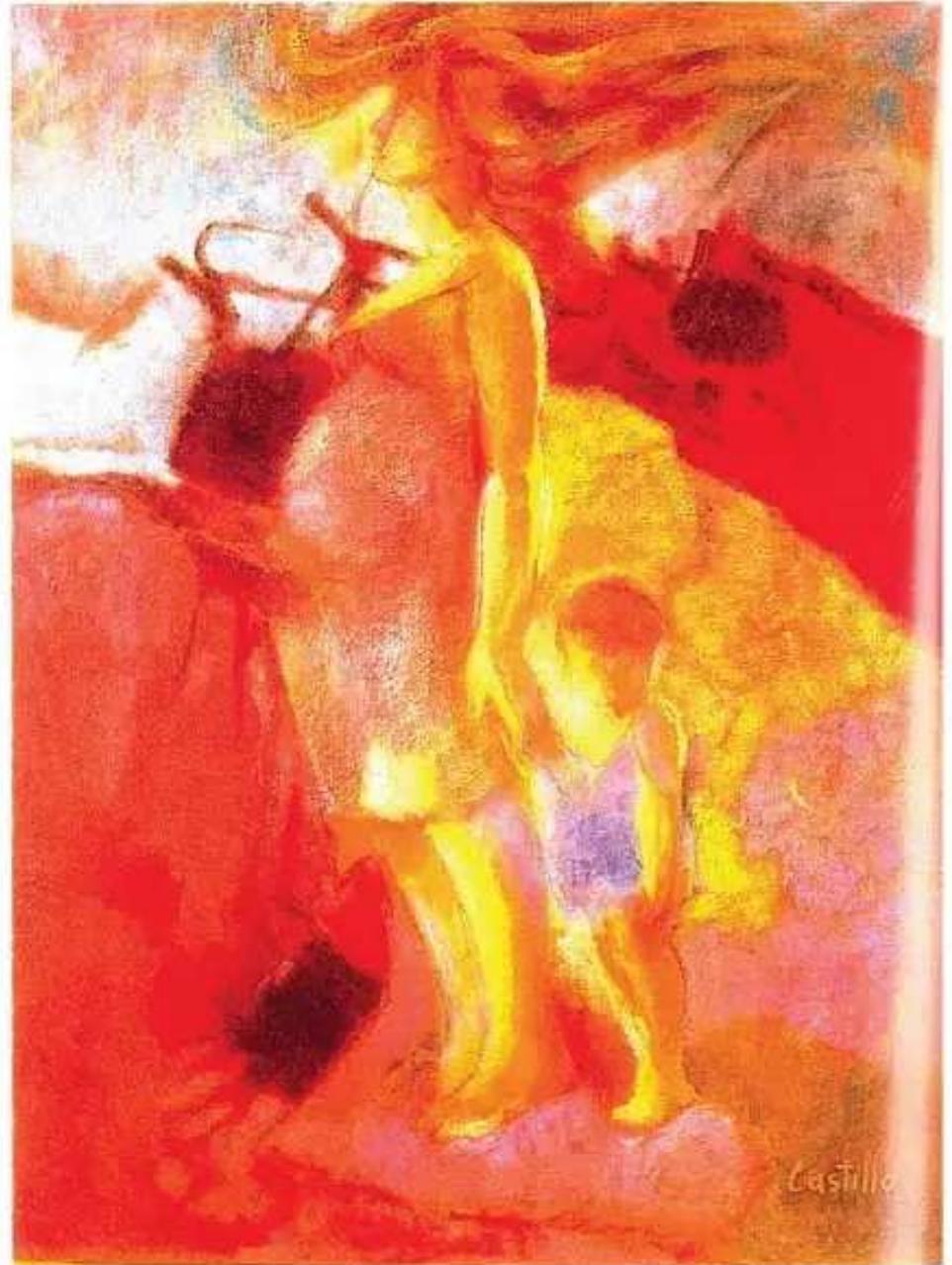
Este período provocó en el artista un miedo interior al adocenamiento, al ejercicio continuado de una pintura que consideraba únicamente un medio de subsistencia y es entonces cuando decide retornar a Europa, gracias al cargo que se le ofrece de Agregado Cultural en España, en la década de los setenta, donde vuelve a ver no sólo el proceso de liberación española sino también a estudiar con profundidad al padre de la pintura contemporánea, Francisco de Goya y Lucientes. Ese período español lo lleva a producir temas más humanos y directos: los temas de la cotidianeidad.

Una inmensa obra que se enriquece con las visiones de músicos, obreros y toda la gama posible de los modos del ser humano, cuyas imágenes se detienen en actitudes casi de instantáneas trabajadas con gran libertad en amplios planos de color, con una paleta de colores agresivos y puros, en donde se destaca la exquisita limpidez del dibujo preciso, que hacen de la obra de Mario Castillo, en ese período, una de las mejores creaciones pictóricas hondureñas.

De esa etapa surgen mujeres rojas con las espléndidas cabelleras al aire, mientras galopan sobre caballos casi alados, vagabundos sobre la atmósfera. Paisajes de los barrios marginales de la capital, como colgados en espacios abiertos que rememoran las casas de la ciudad encantada de Cuenca, u oníricas atmósferas realizadas en tonos blanquecinos que pueden ser inexistentes brumas, como el paisaje de la plazoleta del Calvario, donde el frondoso castaño aparece esquelético y sin hojas en la evocadora nostalgia de la tarde, con el frontispicio de la capilla y su cruz, cuya inexistente bruma puede ubicarse como en el sueño del tiempo transcurrido, gracias al trabajo de veladuras sobre veladuras en una evocación directa de las desoladas plazas de la pintura metafísica de Dapiscis, ahora vividas en la interioridad desde su propio sueño.

Todo esto es el producto de su retorno español en la década de los ochenta. Unos años más tarde se va fortaleciendo entre los hondureños la necesidad de recuperar el patrimonio nacional a punto de perderse y empiezan a funcionar grupos interesados en recobrar el tesoro artístico religioso, idea que posteriormente se centra en la Fundación para el Museo del Hombre Hondureño, que planifica crear un fondo que perpetúe a través de los mejores pintores los hitos más importantes de la historia de Honduras.

Y es así como Castillo se incorpora con gran interés en el rescate de esos hitos y se mete de lleno en el contexto de lo que podemos llamar el surgimiento de una pintura "histórica" nacional. Así trabaja una excelente recuperación de retratos de aquellos hombres y mujeres que fueron defensorios en las diversas etapas de esa historia, aún no sensibilizada por los habitantes del país.



Mario Castillo.

Maternidad.

Oleo sobre tela.

Cortesía Galería Portales.

Castillo empezó por hacerse asesorar por los historiadores más conscientes, para tratar de interpretar períodos y acontecimientos. A recolectar gráficos y bocetos fotográficos casi desaparecidos en documentos y publicaciones. Plasmó en dimensiones casi murales las visiones de la independencia y la etapa de las grandes construcciones civiles y religiosas. Atrapó con amor los reducidos espacios que se concedió a las mujeres

de los héroes, las visiones somáticas de las etnias, del mestizaje, interpretando no sólo las actitudes humanas sino estableciendo también las trascendencias económicas.

Con su amor de pintor descubrió además los amores ajenos, las virtudes del corazón que hicieron de los hondureños del pasado servidores magníficos o déspotas patriarcales.

Esa capacidad de registro histórico lo ha convertido en la última década en el



Mario Castillo.
La artista.

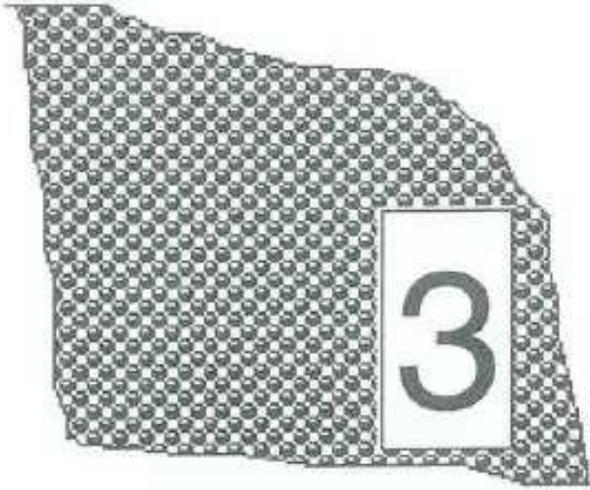
pintor que dejará para la posteridad una obra inmensa, congruente y además sumamente necesaria para las generaciones por venir, sustituyendo los íconos cívicos y devolviendo una imagen eminentemente humana a todos esos personajes. Así fue como rescató la colección de retratos de los Rectores de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, que se encuentra actualmente en uno de los auditorios de la Ciudad Universitaria. Y ahora finaliza el gran proyecto del Salón de Retratos del Congreso Nacional y la colección de los 47 Presidentes que ha tenido el país en los 180 años de emancipación política, y que se instalarán en el Museo Histórico Político de la Nación.

Ese trabajo histórico puede convertirse en tedioso y limitado para la imaginación del artista, pero, sin lugar a duda, se constituirá en la base inicial necesaria para el desarrollo de esa pintura histórica en que se centrarán posteriores trabajos que formaran parte de un rescate muy necesario para el proceso de formar una identidad nacional.

Casado desde hace más de treinta años con la soprano nacional Isabel Salgado, Mario Castillo disfruta de dos hijos varones y una mujer que lo han convertido en uno de los abuelos más creativos de la plástica hondureña y en cuya última etapa estos nietos han sido fuente de su inquietud creadora.

Como antaño, Mario evoca, a través de la ternura y belleza de sus nietos, juegos de un ludismo unívoco, reproduciéndolos en impresionantes retratos como querubines barrocos o imágenes a la ténpera de diversas etapas de hijos y nietos e inclusive utilizando los rostros de las nueras en evocaciones de gran esteticismo en aquellos lienzos que constituyen la colección privada de la familia del pintor.

De temperamento suave y reconcentrado en sí mismo, el maestro Castillo apoya su éxito en la conciencia de un trabajo disciplinado, del estudio constante de la obra de los grandes maestros y, sobre todo, en la trascendencia exacta de tratar de capturar esa idea fija y nostálgica de que hay tan poca belleza en este mundo que es necesario retener y conservar.



Carlos Garay y los paisajistas nacionales

La reacción al paisaje:

Dino Fanconni y Mauricio Flores Gómez.

Aníbal Cruz y César Rendón.

Gelasio Jiménez: Un huésped renacentista.

Juan Ramón Laínez y Felipe Burchard: La angustia de lo fantástico.

Armando Lara Hidalgo y Nelson Salgado.

Benigno Gómez y Maltez: la búsqueda constante de la forma.

Los dos Padillas.

Virgilio Guardiola: Un pintor líder.

Julio Visquerra y Gregorio Sabillón.

Roque Zelaya: La poética de la realidad.

Antonio Dubón: El arte de la mancha.

Los pintores de lo histórico maravilloso:

Angel Reyes.

Rolando L. Tróchez.

Rúdico Ernesto Argueta.

Oscar Mendoza.

Eduardo Galeano.

Rony Castillo: La poética de la imagen.

Rolando Caballero: Una vocación necesaria.

La mujer en la pintura.

Carlos Garay y los paisajistas nacionales

Nacido en Tegucigalpa como Carlos Guillermo Garay, se graduó de Profesor de Artes Plásticas en 1959, realizando su primera exposición individual en 1961.

Poseedor de un temperamento tranquilo y contemplativo, Garay se lanzó directamente a la visión universalista del impresionismo, que es el lenguaje en que ha ejecutado casi toda su obra. Carlos Garay refleja en sus lienzos la idílica visión del paisaje hondureño, con sus ciudades, aldeas y campos.

Sus paisajes empiezan a tener gran éxito entre los turistas norteamericanos de la década de 1960, cuando comienza a desarrollarse los tímidos tanteos de la industria turística hondureña.

Ha sido tal su éxito y la demanda exigente del público que Garay ha venido siendo una especie de representante permanente del arte nacional, quizá tanto o más como el primitivista Velásquez.

El pintor Garay ha sido invitado a participar en exposiciones colectivas e individuales en diversas partes del mundo, donde ha logrado posiblemente los precios más altos y la mayor demanda con sus obras paisajistas. Sin embargo, a él le gusta demostrar —para su intimidad— que es un pintor completo, en otro tipo de lenguaje, por lo que ensaya sobre todo el género del retrato en el grupo estricto de su círculo familiar, que deja para el enriquecimiento de su colección personal.

Por la naturaleza íntima de Carlos Garay,

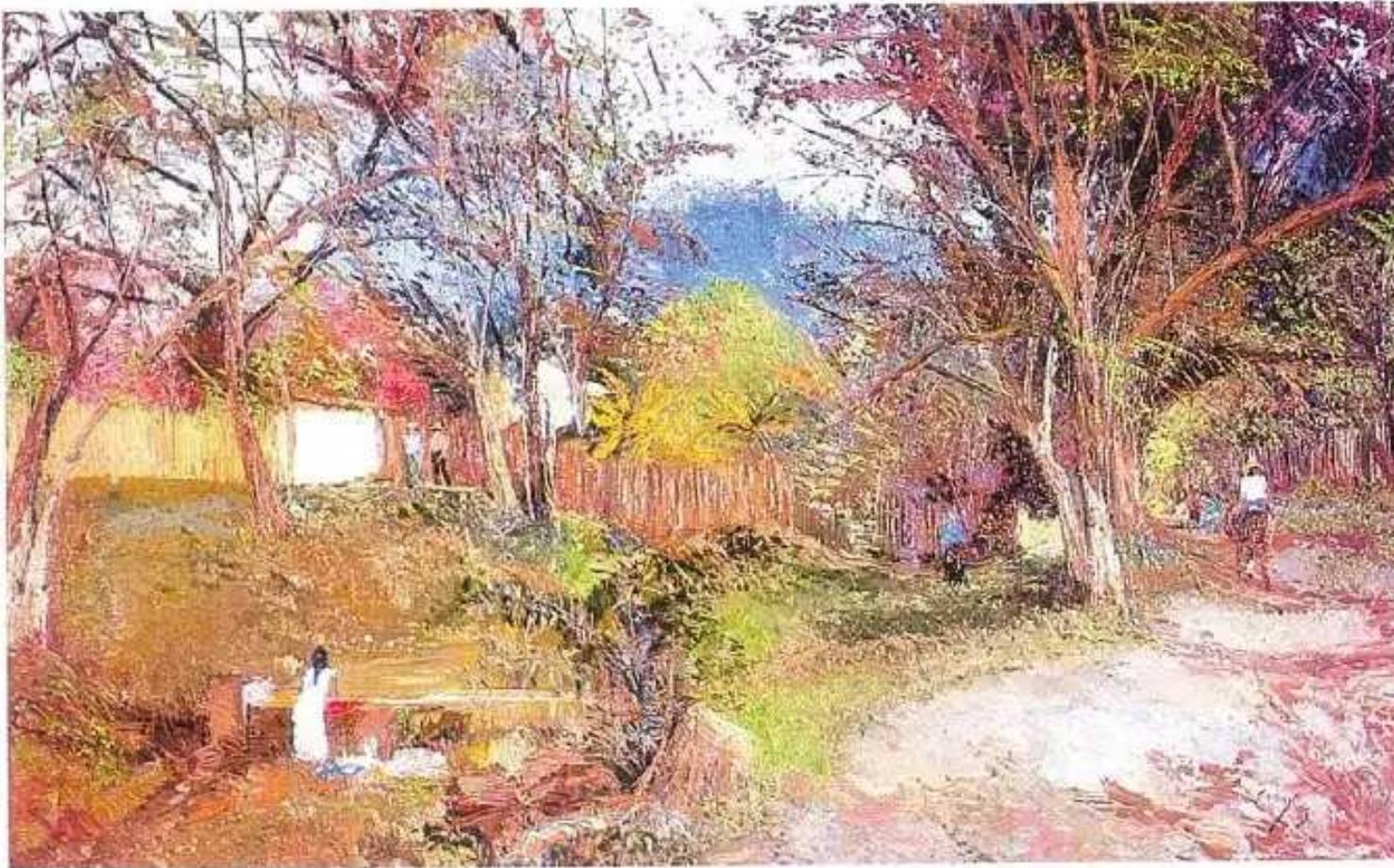
maestría de su capacidad técnica sino cierto grado de sinceridad que se ha establecido entre el artista y su obra.

El paisaje de Garay nos muestra las llanuras agrestes en que es muy importante denotar cómo trabaja los planos del aire aún no contaminado de los pequeños villorios, donde en líneas generales resalta contra las casas blancas de adobe el esplendor colorido de la buganvillas.

Sin embargo, también es importante destacar algunos de sus trabajos no tan convencionales, como el que de repente ejecuta con una fluidez y precisión de trazo en el uso de la espátula, en gamas monocromas que van de los colores de la tierra hasta los rojos sienas, incorporando el verde degradado de los platanales de la costa Norte y de las huertas del interior del país.

Poseedor de un fino instinto, típico de los talentos naturales, es posible que Garay sea el principal constructor de ese idílico paisaje nacional, de muy buena factura técnica y de excelente buen gusto, que se apoya en su capacidad de sorprendente colorista.

Carlos Garay ha influido profundamente en la mayoría de los paisajistas más jóvenes, hasta formar una escuela a la que se incorporan Joel Darío Castillo, Helio Flores y Sergio Almendares, quienes también se universalizan dentro del paisajismo nacional, con algunas modificaciones de estudios de personajes y situaciones di-



Carlos Garay.

Paisaje.

Oleo sobre tela, 80x162 cm.

Colección privada SONISA.

en líneas generales no han rebasado la influencia del maestro Garay.

En la familia Garay se cuenta también al hermano menor, Ramón Garay, quien enfoca su obra en plena oposición a la de Carlos, y ha abandonado la visión colorista del maestro para trabajar prácticamente los mismo temas, sólo que en tonos lechosos y diluidos blancos, a veces expresados en contrastes umbrosos y en un lenguaje postimpresionista de un puntillismo en que centra la búsqueda de una pintura antónima, opuesta al pariente y célebre pintor, a quien trata de superar.

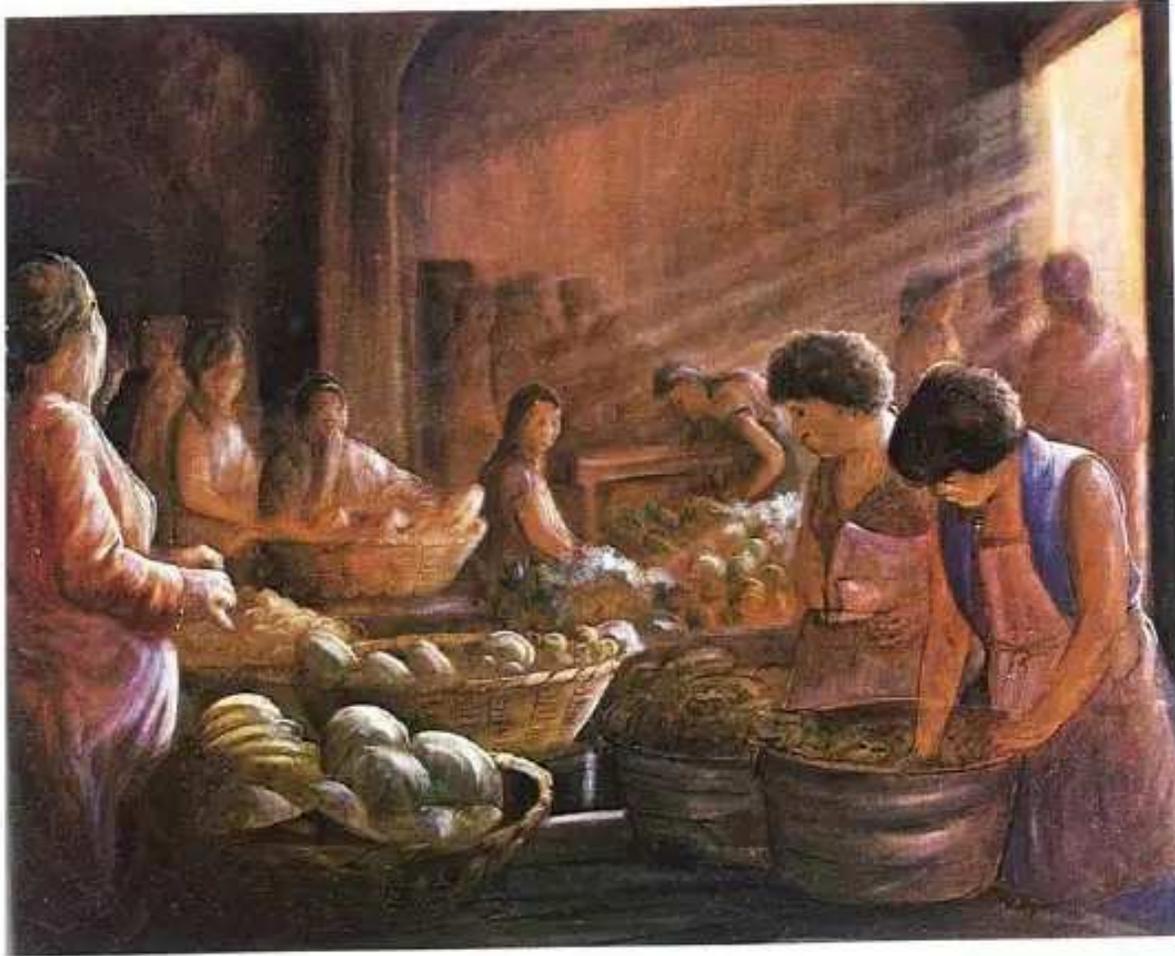
No se puede negar que Carlos Guillermo Garay está definitivamente plasmado en la plástica nacional. Que su obra perdurará después de constantes negaciones, posición que marca con fuego ese sentimiento que podemos llamar mejor y certe-

que, como dijera el poeta, "más que país es un paisaje".

Esta corriente del paisajismo no sólo generó un movimiento antagónico, que la rechazaba, sino que tuvo también su gran expositor fuera del área nacional en un pintor hondureño que se trasladó a la ciudad de Miami y que se integró en ese fenómeno que actualmente llamamos mundo latino o hispano, formado por los emigrantes cubanos e iberoamericanos dentro de la confederación norteamericana.

Se trata de **Manuel Rodríguez**, quien redimensionó ese mundo de los personajes y costumbres de la cotidianidad hondureña o latinoamericana.

Manuel Rodríguez ha logrado un espacio definitorio no sólo en la sensibilidad de ese enorme grupo del Sur de los Estados



Manuel Rodríguez.

Mercado.

Oleo sobre tela.

Colección

Banco Atlántida.

apreciado en galerías del Norte de la Unión Americana.

En el lenguaje del impresionismo, Manuel recrea las luces de nuestros mercados pletóricos de color, logrando audaces composiciones en que la perspectiva se incrementa en visiones de lejanía cuya técnica reproductiva se convierte en admirable, lograda a base de transparencias y evanescencias de color.

Manuel Rodríguez es un pintor de gran oficio y no poca intensidad estética. Nos describe este mítico mundo latinoamericano con sus floristas y personajes humanos que van desde la niñez, de los juegos lúdicos infantiles, hasta la creación de espléndidos bodegones en que resplandecen las flores tradicionales, como alcatrazes o calas en descuidados jarrones, en los

tiempo, que permite apreciar los cambios de color en la visión de la decadencia y esplendidez de las cosas simples.

Poseedor de un excelente oficio expresado en un lenguaje sencillo, Manuel Rodríguez habla en tono muy alto no sólo de su país sino de una América Latina enfrentada a un mundo de desarrollo acelerado, que sigue siendo importante como gran espectáculo vital.

La reacción al paisaje:

***Dino Fanconni y Mauricio Flores Gómez.
Aníbal Cruz y César Rendón.***

Cuando una acción se impenetra en forma muy definitiva en el arte se obtiene en forma automática una reacción que puede ir de la visión intermedia, o puente, a la reacción extrema.

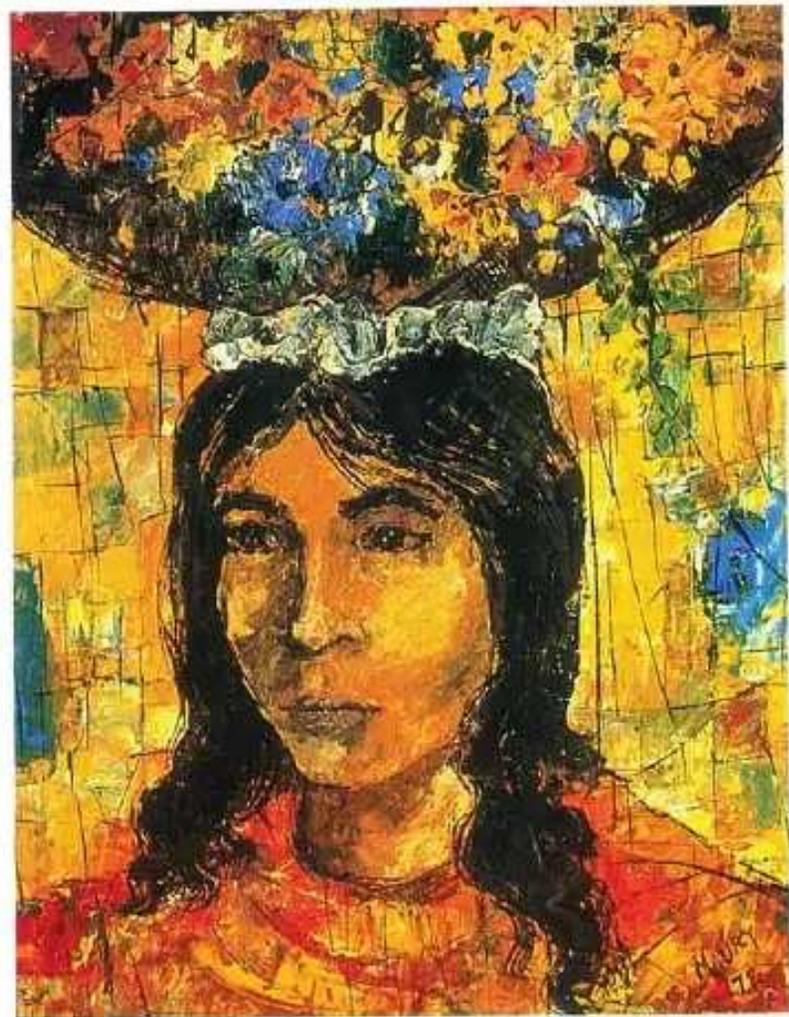
En la década de los años sesenta esa reacción se encamina a una rebúsqueda del camino cubista que había surgido de la Escuela de Bellas Artes a través de una especie de herencia que había quedado de los momentos en que Mario Castillo había sido director de la Escuela, y cuando Moisés Becerra era catedrático de gran influencia.

Esta se constituye como la generación puente del cubismo y una nueva búsqueda, surgiendo pintores como Dino Fanconi, que dentro de ese lenguaje cubista expresa un paisajismo de la cotidianeidad.

Este paisajismo nos deja visiones de un espejo urbano (los callejones del Barrio la Leona con sus tristes habitantes y el mundo de los mesones y las cuarterías, expresión de una decadencia citadina en un colorismo expresado a través de la ropa lavada y colgada que, como banderines de color, contrastaba con las antiguas casonas en decadencia del sector).

También laboró desde una óptica menos agresiva, pero de mejor construcción, **Mauricio Flores Gómez** (Maury) que aún realiza un movimiento pendular entre el paisaje rural y la ciudad, en trabajos eje-

grado poético y testimonial y, sobre todo, por el especial colorido que se manifestara en obras que dejaban ese nostálgico testimonio de ciudades muy queridas y mitificadas.



Maury Flores.
Mujer con canasto.
Acrílico.

La reacción más definitoria se expresa en un movimiento que trata de evitar que la obra de arte se signifique únicamente por el precio, y el principal líder de este movimiento es el joven **Aníbal Cruz**.

Congruente con esa visión, Aníbal parte de la búsqueda de un lenguaje propio dentro de las visiones de su momento, que es romper un cierto nacionalismo que hacía del paisajismo un arte localista, el cual, como en el ensayo de don Octavio Paz, titulado "El precio y su significación", se constituía en el tema invocado por el pintor, que es en definitiva el líder central de un grupo de pintores.

Don Octavio Paz en este ensayo maneja ideas como la siguiente:

El nacionalismo y el arte didáctico son enfermedades de la imaginación, y en el sentido recto de la palabra, son enajenaciones.

El mercado suprime a la imaginación, que es la muerte del espíritu. El mecenas obtuso o inteligente, el burgués sensible o grosero, el Estado, el partido y la Iglesia eran, y son, patronos difíciles y que siempre han mostrado buen gusto.

El mercado no tiene ni siquiera mal gusto. Es impersonal; es un mecanismo que transforma en objeto a las obras, y a los objetos en valores de cambio: los cuadros son acciones, cheques al portador.

Así fue como a partir del año sesenta Aníbal Cruz empieza a significarse en una búsqueda de un lenguaje propio dentro de cierto universalismo y centra al hombre como ser humano, como personaje central y protagonista de la historia.

Prueba diversas temáticas que van desde la búsqueda inicial de las claves simples del lenguaje infantil —por su directa sin-

del entorno humano se convierten en focos centrales hasta llegar a una pintura de "estructura", en que se invierten los factores de composición porque persiste la visión de la estructura interior diluyendo o difuminando la estructura externa, aun cuando se conserva la óptica neofigurativa, restando importancia al color, que se vuelve más bien un símbolo especialmente codificado, de tal manera que sólo se usa por necesidad de darle énfasis a la intención.

Naturalmente, estas visiones de Aníbal Cruz y la idea central de su propuesta —que es la negación del mercado— no fue muy aceptada por las visiones convencionales que en su momento se tenían del arte, creando una batalla que los hizo a él y a todos sus seguidores refugiarse en un didactismo de enfrentamiento con aquellas acciones formales —residuos de un academicismo muy proclive a los movimientos internacionales patrocinados por la cultura occidental.

Dentro de ese contexto de debate surge también **César Rendón**, que se había iniciado con gran influencia del indigenismo procedente de la escuela muralista mexicana.

Posteriormente Rendón se inclinó hacia una especie de pintura muy conectada con lo que en su momento se llamó "realismo mágico", en el cual se alternaron imágenes de especial colorido cuyas propuestas centrales se debatían en las visiones tradicionales de la cultura hondureña, que oscilan en los temas del amor y la muerte, la vida y la familia.

Rendón, inclusive, fue uno de los primeros pintores hondureños que accedió al lenguaje del hiperealismo.

En los últimos años abrió un taller con el título de "Cerquín", donde ha realizado interesantes experimentos con aquellos jóvenes que buscan la creación artística aproximada hacia la problemática de la

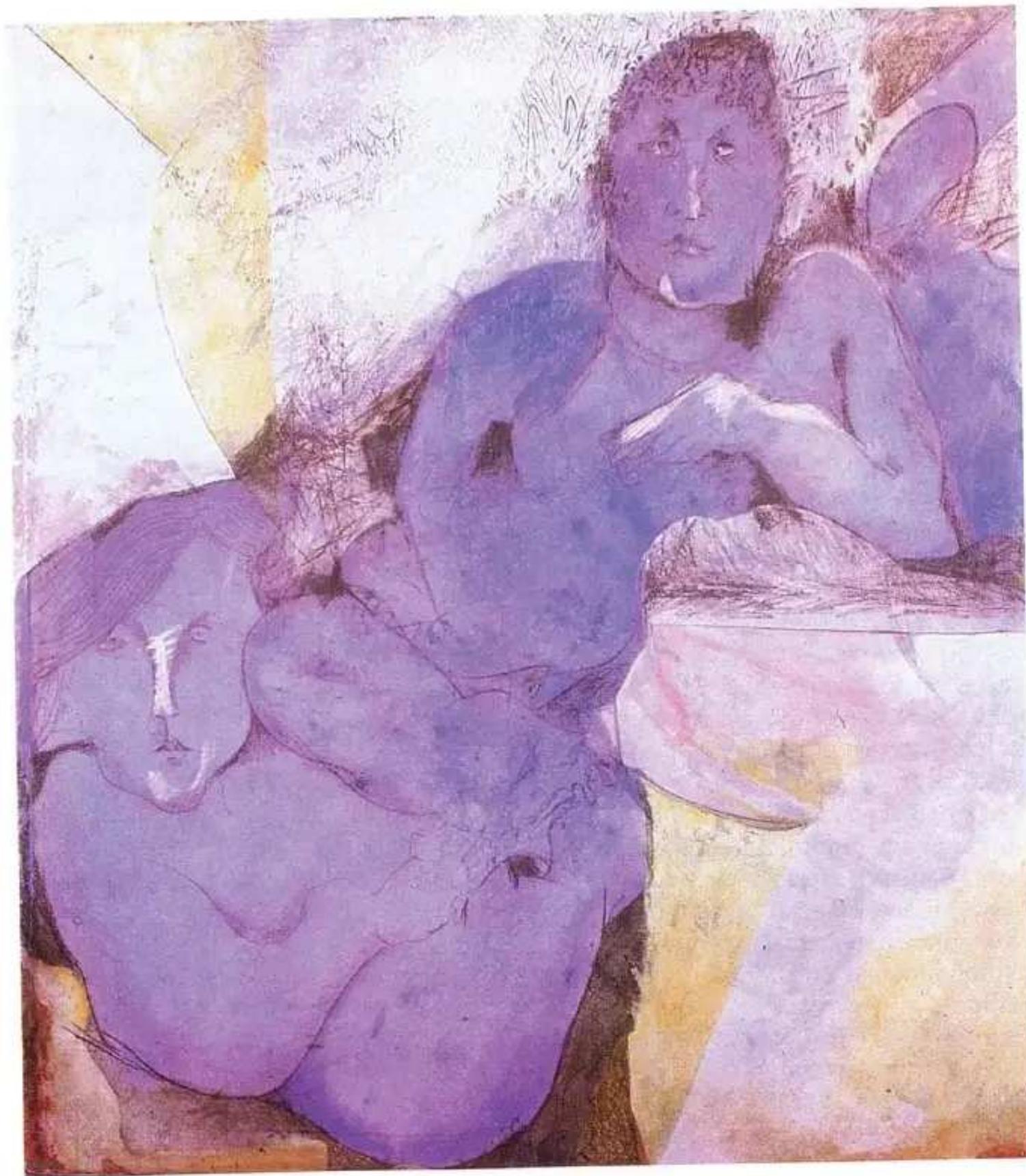
formula una temática central en el debate pictórico.

La mayoría de todos estos pintores de la década de los sesenta son actores principales del debate reactivo contra el paisajismo, que se convertía en esencia ambiental

y que son aún los personajes que han considerado que la docencia es el camino más eficaz para influir y ejercer palabra en la juventud que busca acceder a un protagonismo directo en el quehacer artístico hondureño.



*César Rendón.
La fuente de jade.
Oleo sobre tela.
Colección privada.*



Aníbal Cruz.

La niña.

Técnica mixta. 170x150 cm.

Gran Premio del XIV° Salón Hondureño de Arte del Instituto Hondureño de Cultura Interamericana. 1994.

Gelasio Giménez: Un huésped renacentista

En la década de 1960 llegó a Honduras un joven escultor cubano que decidió quedarse en el país y obtuvo su carta de nacionalización, para luego convertirse en un pintor de gran maestría y especial habilidad técnica. Personaje muy particular, de gran sensibilidad, afirma su sentimiento inquisitivo en su pasión por la ciencia.

Lector apasionado, erudito en muchos campos, está integrado con la generación cubana artística del período precastrista, entre los que cuentan Armando Menocal y Amelia Pelaez. Por sus conocimientos y vivencias es lo que en el pasado se llamaría con toda propiedad un "maestro-artista". Poseedor de ese criterio científico, llega a ser un estudioso de la naturaleza, de los influjos astrales y de la cabalística, es decir practicante de las "ciencias herméticas".

Humanista al estilo del 600, Gelasio aporta al arte hondureño una conciencia no vivida, por desfase cultural, y a su llegada funda una academia particular para la enseñanza de la pintura, donde influye profundamente en un grupo de jóvenes pintores, entre los que destacarán Aníbal Cruz, María W. Talavera y Alejo Lara.

Su enorme sensibilidad y gran fantasía lo ha hecho penetrar tanto en el campo de la poética como en la narrativa. Vive inmerso en su interioridad, que lo hace incursionar en proposiciones esotéricas a veces de corte teosófico u orientalista, lo que ha enriquecido sus temas y propuestas pictóricas de corte surrealista, aunque el sentido del volumen y la tendencia al equilibrio de las masas lo incorporan a un

éxito. Por sus virtudes y como resultante de su transplante de vida y de medio, Gelasio se aísla voluntariamente y, como el ermitaño, rehuye a los seres humanos por miedo a ser dañado en esa interioridad de valores sensibles. Soledad volitiva que refleja a lo largo de toda su obra, vasta y disciplinada. La llegada de Gelasio fue sin duda no sólo un hito sino un desafío para los artistas hondureños que en esos momentos se debatían aún en la incertidumbre de un destino profesional que les hacía abandonar la pintura como dedicación profesional, para buscar un modo de vida más fácilmente accesible, como la pintura comercial o publicitaria. Gelasio Giménez dio el ejemplo no sólo con la creación de su escuela particular sino que introdujo el sentimiento del pintor que se compromete con su obra y que ese compromiso es definitivo con la estética.

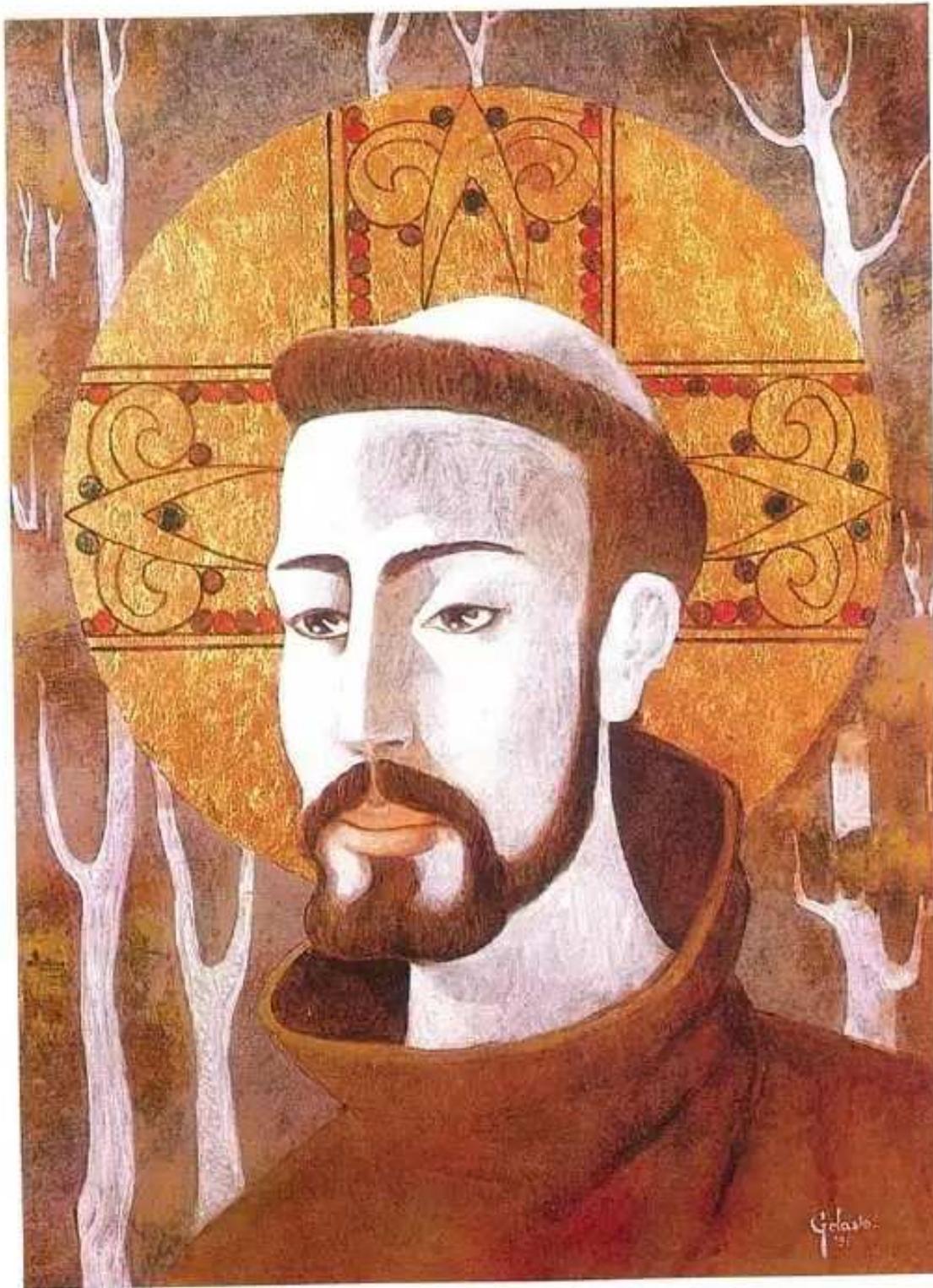
Además, Gelasio proclamó que la obra de arte es una propuesta al desafío del tiempo físico, razón por la cual pone especial cuidado en el tratamiento de los lienzos, en el uso de la tecnología pictórica y sobre todo en la necesidad de concertar los recursos técnicos de la convencionalidad académica, como elementos de composición y cuidado de los espacios.

En el tratamiento de los temas Gelasio utiliza aquellos de mayor universalidad, rehuyendo la anécdota. Quizás como producto de ese permanente alejarse de los seres humanos —expresión definitiva de una traumática timidez— maneja maravillosamente los temas de naturalezas muer-

sapientísima relación con los objetos que nos entornan, dotándolos de una humana corporeidad digna de ser resaltada.

Los objetos y animales dentro del conjunto general que hace la obra del maestro

mente aceptados en los países arábigos e Israel, donde sus temas míticos encuentran el espacio justo para ser apreciados a cabalidad. Ganador de innumerables premios, vive su soledad en la agradable com-



Gelasio Giménez.
San Francisco.
Oleo sobre tela.
Cortesía Galería Portales.

Giménez dejan su papel inanimado y secundario y, como en el mágico taller del maestro Gepetto, se nimban de una realidad muy particular.

Gran parte de la obra de Gelasio Giménez

pañía de extenso mundo circular, en que la figura humana, vista desde el campo de la escultura, hace resaltar las sorpresas demarcativas de las luces y las sombras en los bosques soledosos de esa incontenible imaginación que impulsa al pintor

Juan Ramón Laínez y Felipe Burchard: La angustia de lo fantástico

Laínez es un hombre de gran humildad interior y una natural alegría; Burchard es a su vez impetuoso y agresivo, y sin embargo estos dos jóvenes pintores, unidos por la vocación común de ser pintores, se unifican por esa otra vocación común que es la de ser poseedores de una exultante fantasía.

Juan Ramón Laínez se ubica por su graduación en la década del 60 al 70, después de un postgrado en España, y Burchard igual aun cuando realiza sus estudios en Venezuela.

Ambos no se dejaron influir por las respectivas escuelas sino que amurallados en las limitaciones del medio han logrado realizar una obra que ya se encuentra plasmada por la búsqueda de una universalidad creativa, en lenguajes diversos de acuerdo a su formación evolutiva.

Laínez empezó su obra incursionando en el dibujo, que después trasladó a la concepción abstracta, a la búsqueda de nuevos materiales —como las lacas con pistola de aire y a la incorporación de materiales mixtos— en los que ponía arenas, alambres y otras texturas no convencionales para realizar sus *collages*.

Inmerso en amigos muy comprometidos dentro de la lucha cultural, ha sido uno de los primeros en explorar en el difícil arte del cartel y en la composición y diseño de carátulas e ilustraciones.

De las variadas etapas de su obra personal quizás las más interesantes sean la

de los creadores del *modern style* y abrevia en esa misma fuente la opción proclamada por los componentes de la Escuela *Bauhaus*, incorporando nuevos elementos en la realización de la obra de arte, sobre todo en la búsqueda de la temática que en ese momento se oponía al convencionalismo de la pintura de caballete.

Cierto simplismo, que le es peculiar, llevó a Laínez a la admiración de la literatura de ficción (autores como Bradbury y Tolkiens) que lo inclinó a la última etapa de su obra incorporada en lo fantástico, lo que se expresó en una colección formada de quince a veinte lienzos, todos al óleo y de formato grande, donde manejó temas en que la introyección freudiana nos explicitaba las grandes interrogantes del subconsciente anímico.

En estas obras recordamos "Represor: fase trece", evocaciones de sus hijos, en cuyos rostros se reflejaba la angustiada imagen de las cotidianas pesadillas de un mundo subyacente de la vida onírica del pintor. Signos y claves que como producto de su necesidad mítica eran traducidos de un "yo" personal hacia una oscilación pendular de gran calidad plástica, por el uso de su precisión en el dibujo y la magnificencia del color.

"Niñas y pájaros" y "Maternidad" son expresiones visuales de una literatura fantástica, realizadas en esfuerzo por graficar las incógnitas más profundas que guarda en sus resquicios la mente humana.

nos esa inquietud permanente por descifrar al ser humano, dentro de los convencionalismos sociales, privado de su libertad total. Busca también interpretar las leyendas hondureñas precolombinas, que se expresan sus en cuadros "Ojos del maíz" y "Comizahuatl".

Actualmente su obra se centra sobre los grandes temas e interpretaciones de la literatura hondureña, gracias a la amistad con el poeta Pompeyo del Valle, que es uno de los grandes impulsores de su obra.

Felipe Burchard a su vez —gran maestro del dibujo— arrancó con una etapa también abstraccionista hasta llegar con plenitud a establecerse plenamente dentro del lenguaje del surrealismo, donde juega en la temática con elementos tomados de la realidad pasada, los que reelabora con maestría y precisión para devolverlos al público reinterpretados y comprometidos.

Burchard es poseedor no sólo de una gran fantasía sino de un gran sentido del humor que hace que muchas de sus obras sean dramáticas *boutades*, realizadas dentro de la ideología del surrealismo, que nos propone que en el arte existe ese incierto punto del espíritu en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo silencioso, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente. Felipe Burchard, dominado por esa fantasía creativa, busca en su obra artística el móvil de la esperanza para la determinación de ese punto apenas imperceptible.



Las obras de Felipe Burchard buscan agresivamente la desmitificación de los conceptos de un mundo construido sobre bases rígidas, maniqueístamente dividido y conceptualizado; son en cierta manera refrescantes paradojas que invitan al placentero deseo de reflexionar y agilizan el pensamiento, en desgarradoras visiones de un mundo agobiado y agobiante que voluntariamente no quisiéramos vivir.

Y finalmente ingresa en ese mundo de lo fantástico uno de los más jóvenes pintores que es **Armando Lara Hidalgo**, nacido en 1959 y que egresa de la

Escuela de Bellas Artes en la década de los ochenta, dejando una trayectoria de asombro como el único alumno que antes de su graduación había participado en exposiciones individuales.

Poseedor de una mano ligera —casi ingravida— ello le permitía un trabajo de pincel fino en que, contemplado ese trabajo desde el punto de vista académico, hubiera llegado a perfecciones sin límite.

De tal manera que Armando Lara se convirtió en una especie de paradigma de talento joven, realizando una muestra conjunta con su amigo y compañero **Nelson Salgado**, en la que este invoca los años conflictivos de John Lennon y realiza un excelente homenaje a este símbolo inmortal de la juventud de la época.

A su vez, Armando Lara presenta trabajos que van del subrealismo expresionista —donde se ve la influencia del genovés— hasta la visión un tanto *naïve* de sus concepciones emocionales, porque para la fecha de esa exposición Lara era aún un adolescente cuyas concepciones amorosas se plasmaban en ese universo mágico y



Felipe Burchard.

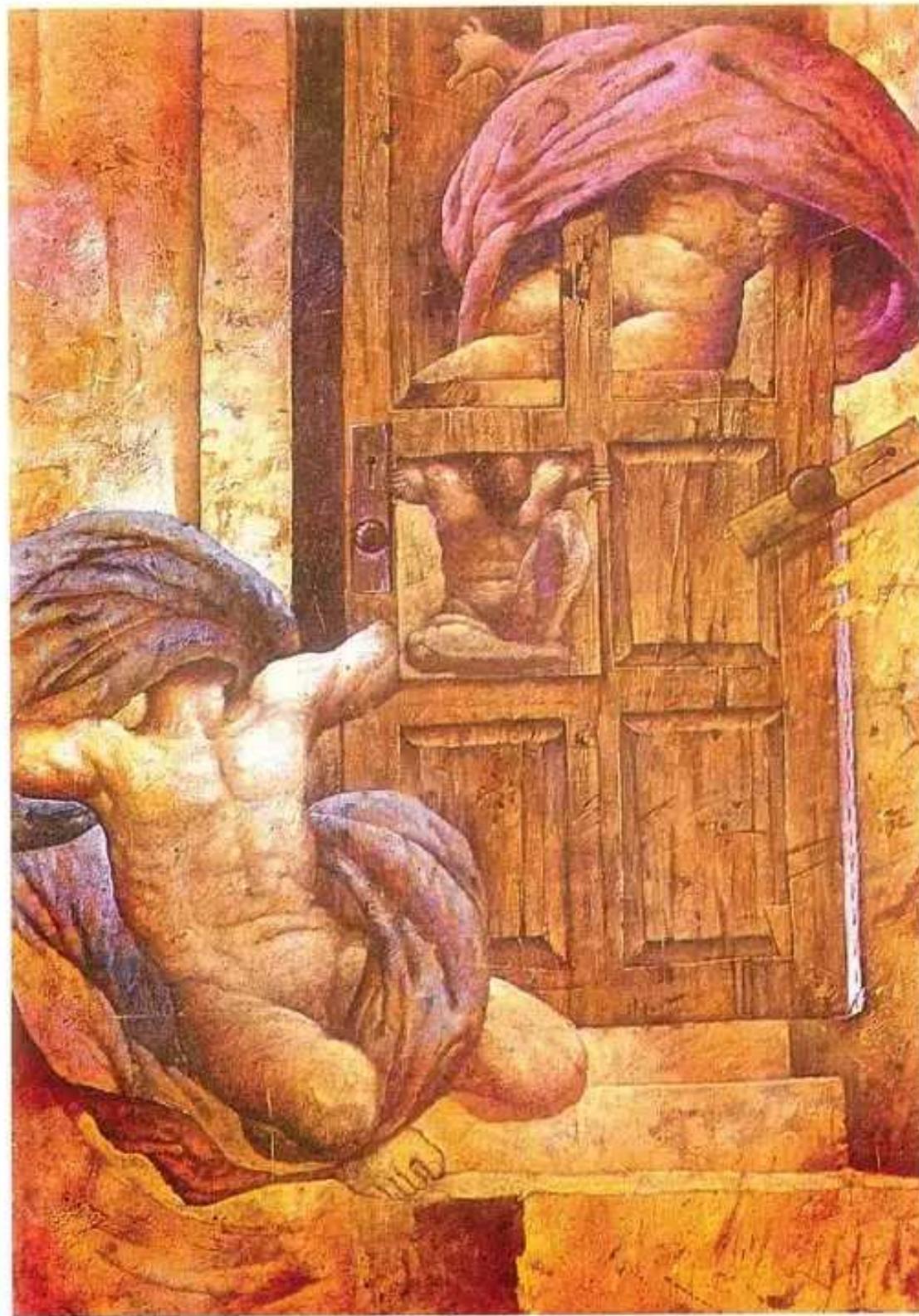
Los ojos de la noche.

Oleo sobre tela. 47x60.5 cm.

Colección Ing. Carlos R. Flores.

Posteriormente Lara se encamina hacia una especie de subrealismo metafísico en que plasma las visiones oníricas de un mundo conflictuado y angustiado de seres embozados, inanimados por las fuerzas negativas del orbe que los rodea.

En la actualidad Lara continúa pintando con gran precisión, procurando que su arte sea la liberación subrealista del espectador, buscando que este adquiriera la conciencia de "ser". Que su creación sea parte de situaciones nuevas, convirtiéndose en un actor colectivo y temporal a través de una pintura de caballete de gran pureza, de la misma manera que su compañero y amigo Nelson Salgado busca ser el vocero de una toma de conciencia social que lo ha



Armando Lara H.

La búsqueda eterna.

Acrílico. 127x96 cm.

Primer Premio del XIVº Salón Hondureño de Arte del Instituto Hondureño de Cultura Interamericana, 1994.

una de las paredes que circundan el Parque de la Leona, con el natural riesgo de que desaparezca cuando la colectividad

participación artística como instrumento de la colectividad social.

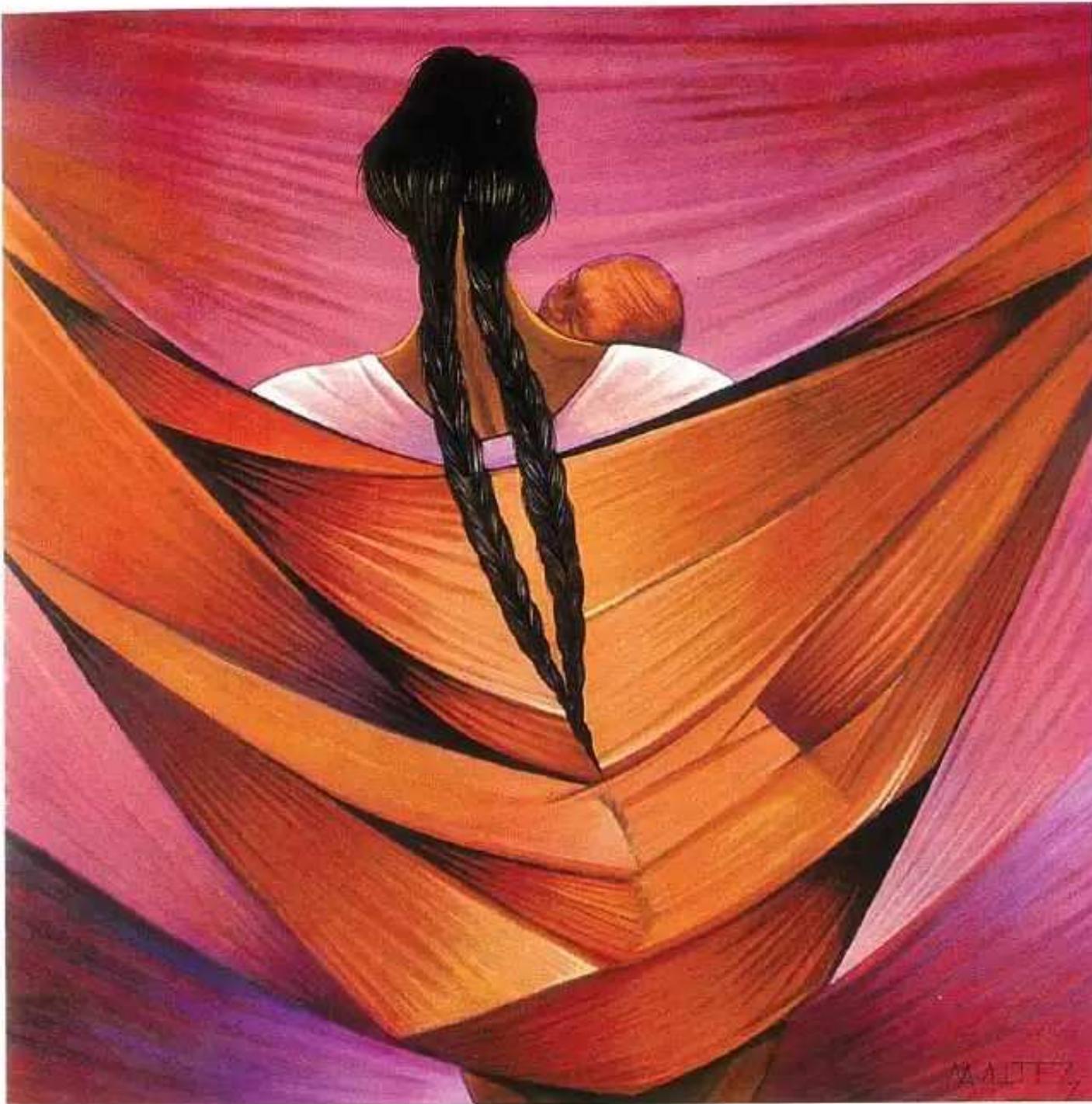
Tanto Nelson Salgado como Armando Lara pertenecen a una generación en que se sintetizó todo un anhelo de la sociedad.

Armando Lara es uno de los que aún representa un gran futuro en la plástica nacional, como lo prueba su reciente triunfo (Diciembre, 1994) en la muestra internacional de República Dominicana; su trabajo de pintura de caballete lo ha llevado a la obtención de muchos premios y distinciones. Su visión de lo fantástico dentro del lenguaje del surrealismo lo conduce ahora y siempre a planteamientos de tipo social, en una etapa en que utiliza como

símbolo el lenguaje de las manos, manos que se expresan como en un lenguaje para sordomudos, que revelan, que acusan en gestos incriminatorios o judicatorios, siempre en la búsqueda de ese diálogo en que el espectador asume ese sentido del arte, como instrumento necesario para los anhelos de perfección de la colectividad.

decida que es mejor un muro blanco que
uno que expresa ese deseo indefinido de

131



Hermes Armijo Maltez.

Madre e hijo en hamaca.

Oleo sobre tela. 123x126 cm.

Colección banco Atlántida.

Benigno Gómez y Maltez: Y la búsqueda constante de la forma

El maestro Benigno Gómez nace en la población del Naranjito, Santa Bárbara, en 1934, con lo cual se ubica con la generación posterior a la formada en la Escuela de Bellas Artes.

Graduado también en Bellas Artes de Roma, Italia, fue discípulo y seguidor de los maestros italianos Umbro Apolonio y Máximo Carra.

A su retorno a Honduras el maestro Gómez recibió directamente el espaldarazo de la generación anterior, que reconoció en su pintura el excelente dibujo y la calidad de la forma. En las exposiciones que realizó en Italia ya había obtenido premios y menciones honoríficas. En su tierra nativa gana el Primer Premio otorgado por el Patronato de la Feria Juniana de San Pedro Sula y la Logia Masónica "Miguel Paz Baraona", en 1971. En ese mismo año se le concede el Segundo Premio en el Salón Anual del IHCI, que vuelve a lograr en 1973.

En la década de los setenta el maestro Gómez ofrece al público hondureño sus bellas colecciones resultantes de la búsqueda constante de la forma humana expresada en bellas mujeres pensativas, lánguido abandono, en continuo contraste con visiones de la realidad cotidiana, como sus célebres mujeres lavanderas esquematizadas dentro de un colorismo que evoca

En 1976 el gobierno de Honduras lo honra con el Premio Nacional de Arte "Pablo Zelaya Sierra", momento paralelo en que la Organización de las Naciones Unidas selecciona uno de sus múltiples temas sobre las "Palomas" para el gafete ornamental de las estampillas de esa organización internacional, emitidas en Nueva York en 1977.

Poseedor de un suave talento artístico, Benigno ha manejado con gran discreción y un hondo sentido de honradez los argumentos que trata en su pintura, como son los temas profundamente poéticos de la realidad que le circunda.

Su última etapa, muy elaborada, que se refiere a los amantes y al amor es quizás una de las mejores de su vida, porque en ella internaliza —comunicándola al público— una visión de totalidad un tanto onírica de esa realidad mágica y misteriosa que es el amor, con sus actores los amantes, en un medio intensamente tropical donde se refleja a los primigenios alucinados, lúdicamente ubicados en un paraíso terrenal, vistos como la primera pareja en las aguas del jardín de las delicias, paraíso internamente evocado con la nostalgia de esos edenes idílicos donde se entremezclan no sólo los seres humanos sino animales y plantas que perviven en nuestro interior como parte necesaria a esa



Benigno Gómez L.

Sueño ecológico.

Oleo sobre tela. 110x110 cm.

Segundo Premio del XIVº Salón Hondureño de Arte del Instituto Hondureño de Cultura Interamericana, 1994.

De una humildad innata surge la maestría de Benigno Gómez, y en la honradez limpia de su trazo es donde se encuentra el apoyo de los grandes temas que maneja.

En la década de los noventa pintó para la Fundación del Museo del Hombre Hondureño un lienzo de gran formato, relativo a la aparición de la Virgen de Suyapa, en el

importantes que subyacen en el alma nacional.

Este lienzo ha sido reproducido como una demostración plástica que sintetiza no sólo su capacidad de interpretación temática sino de la captación de un mito intensamente arraigado en la colectividad y expresado en un lenguaje pictórico que

y su cromatismo de intensa sensibilidad en una gama purísima, donde los elementos que componen el cuadro recrean el entorno tanto humano como los otros elementos de la naturaleza que se manifiestan en la luz y las formas conscientes de vegetación y animales, que es parte de esa atmósfera que él trata de representar.

A su vez, mucho más joven, Hermes Armijo Maltez, conocido simplemente por "Maltez", es también un artista que trasciende en la pintura hondureña por su búsqueda de la forma. Graduado como profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se integra al Grupo Vanguardia, con el cual inicia sus exposiciones y donde se empieza a denotar no sólo por su capacidad de búsqueda sino por la concreción de un estilo y un lenguaje propios.

Gana su primer premio en el IHCI en 1970, como pintor no profesional, obteniendo el siguiente año el tercer premio en la pintura profesional. En 1973 pinta un hermoso mural llamado "El Cristo de la Libertad", en la parroquia de San José Obrero de Choluteca.

Hasta esta fase es el joven profesional que se compromete en una línea pictórica de gran influencia de las escuelas sudamericanas vanguardistas, cuyo compromiso iniciara el maestro Guayasamín en la ruta de los países llamados bolivarianos, vía por donde va a encontrarse con el universo de la pintura social que le oferta en lo temático la visión del campesino y su mundo, y en la técnica la importancia de la forma expresada a través de la línea, en el lenguaje del expresionismo por ausencia de la perspectiva lineal y la relevancia del detalle, utilizando como foco central la significación de las manos o de los pies, donde podemos encontrar cierta influencia de los trabajos de O'Gorman.

De esta visión emana el compromiso con lo social en Maltez, que genera una

urdimbre finísima sus estudios sobre botijas de alfarería que, de una manera u otra, se van paulatinamente convirtiendo en figuras humanas de campesinas e indias que elevan sus moles carnales como mujeres del mercado.

Sus tratamientos siguen dando énfasis a la línea, de donde ha quitado intensidad al color de la naturaleza y manejado a su vez una cromatía de intensas claridades contrastantes con los sepías y la lechosisidad undívaga que nos conduce a otros tonos pasteles —dentro de la escala cromática— que evita el decaimiento de un colorismo que pueda precipitarse en el folklorismo o en el decorativismo. Es así pues que Maltez (a secas) nos demostró en su última exposición realizada en el Salón Cultural del Banco Atlántida toda una gama de sus trabajos, intenciones y posibilidades.

Aquel muchacho que obtuvo de los maestros sudamericanos su visión de vanguardia comprometida con la óptica de la valoración étnica y del compromiso con la cotidianidad, está a punto de lograr una expresión propia, en la que se fusiona la importancia de la línea, que casi se convierte en visión escultórica. Donde el estudio del volumen y las masas recrea unívocamente al ser humano con la fuerza inmanente a su ubicación social y al entorno que la sociedad le concede, así como a la conversión mediante la forma de un hombre paisaje, como se puede advertir en su intento descriptivo de "Las hamacas".

Un subjetivismo emocional es el trasfondo que impregna su obra y nos ubica sus imágenes en la doble cuadratura del lienzo, en ese intento profundo de demostrar una realidad social no superada en el mundo de sus ideas, que nos grafica esa realidad continua y dolorosa en la que aún no rebasamos por una parte los conflictos sociales y, por otra, la inconciencia estética de un orbe al alcance de la mano, que está

Los dos Padilla

Luis Hernán Padilla nació en Caridad, Departamento de Valle, como sus dos grandes antecesores en la plástica: el primitivista Antonio Velásquez y don Maximiliano Euceda, el hombre que trató de iniciar la pintura nacional.

Luis H. Padilla se graduó en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde ejerció un liderato entre los jóvenes alumnos, creando una generación que le siguió no sólo en la expresión de un lenguaje propio sino también en las búsquedas estéticas en que muy temprano arrancó.

Poseedor de un temperamento suave e introvertido, Luis Hernán estableció fuerte amistad con un grupo de intelectuales destacados en la década del setenta al ochenta, tales como Rigoberto Paredes, Virgilio Guardiola, Roberto Castillo, Juan de Dios Pineda, Fausto Maradiaga y otros más.

Se empieza a denotar pintor de un nuevo lenguaje desde 1968, en que obtiene el primer premio de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras y posteriormente el gran premio del Banco Central, en 1975.

La primera fase de su obra estuvo definitivamente inspirada por la protección que desarrolló sobre él la inolvidable promotora del arte, la poeta Clementina Suárez, quien le brindó el ambiente maravilloso de su taller-estudio, donde en el marco de su galería le permitía contrastar ópticamente las grandes corrientes de la pintura de México y Centroamérica, así como confraternizar concertando activamente

por el estudio de la esteta octogenaria. Así fue desarrollando una pintura nueva que crea figuras humanas o humanoides, prisioneras dentro de un marco que las constriñe y oprime: humanoides de los submundos de la soledad, la angustia y el abandono.

El trabajo de Luis Padilla —en esa época— era una exploración interior proyectada hacia un reconocimiento palpable de la soledad ontológica del ser humano en su infinita búsqueda por todo aquello que ilumina el espíritu.

Texturas rugosas y el uso de un colorido muy degradado de los sepias y grises (colores fríos iluminados básicamente con toques líricos de azules) mostraban una pintura que coadyuvaba necesariamente a esa expresión de tristeza que la soledad imprime, a ese ser humano conflictuado con la derrota, por la angustia vital de un estado de espera, que puede ser definitivo portador hacia la esperanza.

El debate de esa década de los setenta a los ochenta se centraba en que el joven pintor nos mostraba ese submundo no sólo de la metafísica interior del ser humano sino de la representación de ese marco social en que convive como una rígida expresión de lo superestructural.

La pregunta se centraba en qué pasaría en el momento en que Luis Padilla sacara sus lánguidas figuras de ese marco opresor que las oprimía y desesperaba.

En la década de los ochenta al noventa



Luis H. Padilla.

La eclosión de la resurrección.

Oleo sobre tela.

Colec. Privada

Sra. Lidiette Esquivel de Landa.

per el cordón umbilical con su progenitora intelectual, la poeta Clementina Suárez.

Aparentemente más maduro y sobre todo más seguro de sí mismo, sacó las figuras del marco y las echó a volar, con una intención casi cinematográfica que recuerda los esfuerzos del *blow-up* que expresara el *Sabrinski-Point*.

En este período son figuras ascendentes cuyo impacto principal radica en la etereidad desgravitada de las figuras, que conservan un sentido más humano, más realista, siempre dentro de una visión metafísica más inclinada al lenguaje

sajístico que se encuentra en el detalle o el subdetalle, que se puede apreciar en pequeños hombres o rostros reconstruidos dentro del ropaje de la rugosidad de una manga.

Es aquí donde se marca el fuerte período de madurez del artista, quien nos está ofertando una gran calidad de retratos anónimos colectivos; dentro del individualismo de esos retratos se parte hacia una colectivización del ser humano y su realidad interior.

Son una especie de retratos de nuestras propias almas, donde el autor insiste en

sobre el drama de ese hombre-espíritu en la cual, como grandes espejos interiores, proyectamos no sólo el fenómeno de la soledad interior sino también esa angustia, esas languideces mórbidas que están en lo más recóndito de nosotros mismos.

Luis H. Padilla ya se encuentra plenamente plasmado en la "batalla pictórica" de la historia de la pintura nacional. Ha logrado expresarse con un lenguaje propio dentro de lo más selecto de la pintura de las interioridades humanas.

Actualmente, es decir en la década de los noventa, continúa realizando serias formulaciones estéticas. Es posiblemente el pintor hondureño que no sólo externa la *psiquis* del hondureño y cuya corriente nutriente se impregna no sólo de esos submundos que restan en el transfondo más profundo del espíritu, sino que modifica con gran seriedad el ideal estético que va más allá de la belleza convencional.

Su lucha por construir figuras aisladas, anónimas, se expresa en su última y más reciente etapa, en una búsqueda purísima del dibujo de línea que experimenta constantemente por traducirnos todas esas interioridades del alma humana en las expresiones de la *psiquis* amorosa, que en movimiento pendular nos agobia en ese transcurrir que va de la vida, el amor, la belleza y la muerte.

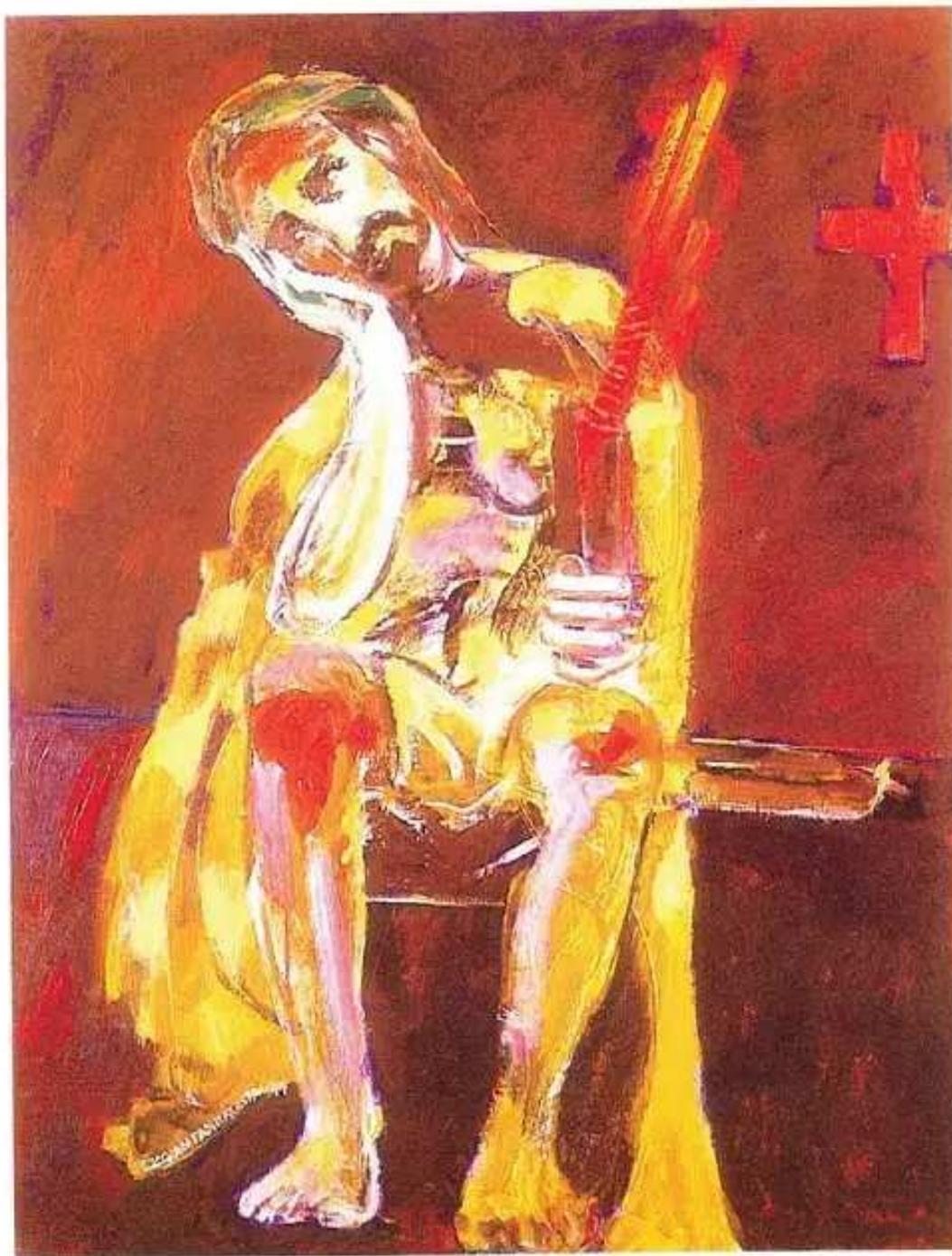
A su vez, el otro Padilla, Ezequiel Padilla Ayestas, se integra a la generación nacida en 1945. Se forma también en la Escuela Nacional de Bellas Artes con el grado de Profesor en Artes Plásticas. Obtiene además el grado académico de Ingeniero Civil por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, formación profesional que lo conduce a la búsqueda de experiencias concretas en el uso de materiales no convencionales y a expresarse históricamente en el habla simple del *bauhaus* o informalismo alemán.

De gran sentido social y comprometido fuertemente, comienza una pintura que por una vía va del testimonio a la denuncia. Cuadros de gran formato lo significan desde que en 1965 obtiene mención honorífica en el IHCI. A partir de ese momento los lienzos de Ezequiel Padilla dan la idea de grandes carteles o murales en que se plasma no sólo la visión crítica contra el sistema sino que exterioriza —después de una profunda internalización— los hechos que constituyen una forma de actuar de ese hombre que produce el sistema.



Luis H. Padilla.

Figuras.



Ezequiel Padilla.

Cristo.
Oleo sobre tela.
Cortesía de Galería Portales.

En la década del setenta al ochenta realiza exposiciones temáticas en que plantea un discurso crítico que va del transporte colectivo a la visión del campesinado hondureño. En la década posterior su pintura se encamina hacia una contemplación psicologista del mundo, de sus habitantes y de la crisis ideológica.

En la última fase Ezequiel ha profundizado en algunos temas evadidos, tales

El universalismo de su lenguaje ofrece una pintura de gran impacto en que la construcción demerita el dibujo de línea para conducirnos al choque interpretativo, logrado a través de fuertes contrastes de colores primarios. El detalle, en un lenguaje de gran relevancia, se convierte en expresión fundamental.

Pintor de suma intensidad dramática, su obra va más allá de la anécdota, haciéndonos rever el punto central de la crisis, que aborda desde el plano estricto de la convivencia social. Como un cirujano, conduce el bisturí para extirpar los males sociales.

Ezequiel Padilla es el pintor hondureño más directo, más profundo, de mayor coraje en la sana intención de mostrarnos aquel rostro oculto, dentro de la profilaxis social que es necesario ejecutar.

Toda la obra de Ezequiel Padilla está dominada por esa intención de mejorarnos como ente social, de gritar su verdad interior, su propia angustia, que en el transfondo se convierte en el gran espejo lúdico que no queremos ver ni entender: la figura descarnada que refleja esa imagen de una verdad que esquivamos cotidianamente. La obra de Ezequiel Padilla es, por eso, un directo cambio de la estética tradicional.

La mayoría de sus obras ha sido adquirida por coleccionistas extranjeros en am-

zados en algunos temas, como el mundo de la mujer, que planteó en su colección titulada "Madres Solteras".

bientes críticos como los de Alemania y el Japón.

Virgilio Guardiola: Un pintor líder

Proveniente de una fuerte raigambre de viejos líderes políticos, Virgilio Guardiola pasó su infancia en un típico barrio tegucigalpense, donde desarrolló, jugando en la calle con otros niños, un innato liderazgo. Empezó a entusiasmarse con la figura gráfica desde la escuela, donde aprendió la riqueza del colorido y a educar una intuición muy fuerte frente al concepto de la forma.

Ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes, que abandonó para hacer su primera aventura extracontinental marchándose con su gran amigo Aníbal Cruz hacia España, donde vivió con plena intensidad los días en que reinaba la influencia del genovés y el mundo universal de Picasso.

La generación a que pertenece Virgilio Guardiola es una de las más prolíficas en el desarrollo del arte, que ubica a los nacidos en los años cuarenta —Virgilio es del 47— pero su obra se identifica con los maestros más cercanos a él, como Gregorio Sabillón y Julio Visquerra. A su retorno a Tegucigalpa realiza su primera exposición individual y obtiene el gran premio del VII Salón Nacional de Arte, ganando después el premio del IX Salón Profesional.

Ese profesionalismo lo conduce a servir cátedra en la entonces Escuela Superior del Profesorado, hoy Universidad Pedagógica Nacional.

Es la etapa en que Virgilio se integra a todos los movimientos intelectuales que buscan el desarrollo de un arte más com-

grado con un serio grupo de intelectuales, hay momentos en que es más eficaz el líder que el pintor.

Poseedor de una fuerte inclinación musical, alterna su búsqueda en la pintura con la divulgación de la música de los grandes maestros latinoamericanos como Atahualpa Yupanki y los cantores chilenos de la década de los setenta. Gran lector, inmerso en los problemas de América Latina, en el hallazgo de soluciones sociales que condujeran a una pintura comprometida hasta llegar a una respuesta, siguió buscando con gran intensidad la llave para esa problemática que tanto le angustiara.

Temas sobre la conquista —mucho antes del debate del quinto centenario— fueron desarrollados con gran habilidad plástica. Fundador del Primer Taller Colectivo titulado "La Merced", por ubicarse en la vieja construcción colonial donde se iniciara la Universidad Nacional, encabezó una búsqueda que mejorara la condición de los jóvenes pintores mediante lecturas comunes y planteamientos de mayor seriedad que enfocaran dialécticamente la problemática de una pintura nacional expresada únicamente a través del paisajismo.

Así fue como hizo su ingreso en el expresionismo crítico.

De esa formación experimental surge un Guardiola más serio, más definitivo, que se condensa en una colección que va desarrollando lenta y paulatinamente un



Virgilio Guardiola.

El retablo de doña Chepita.

Oleo sobre tela. 166x197 cm.

Colección del

Centro Cultural Sampedrano.

que humaniza su pintura en total acuerdo con el medio social y el universalismo del lenguaje.

Algunas de las obras de mayor relevancia de Guardiola nos presentan el testimonio de una lucha denodada que modifica la composición heredada y persistente de la regla áurea a la visión geométrica del cubismo. Para eso él utiliza subliminalmente el recuerdo impenetrado de sus días de infancia, que es la pared del barrio que originalmente alojó al graffiti. Muro de

“el diario del pueblo”, este muro contentivo de una realidad social es el centro de la composición innovadora que intenta el maestro Guardiola.

En el hueco de este muro ubica su “puerta al cielo”, el espacio de los signos e inclusive “la permanencia de las cosas”, donde se presenta un trasfondo de visiones de fuerte carga emocional que trascienden a esa infancia preterida y posiblemente añorada.

De complejión fuerte y grande, como la

que originalmente alojó al *grujutu*. Muro de ladrillo visto, que es el gran comunicador de la sociedad, al que inclusive se le llama

De complejión fuerte y grande, como la del tatarabuelo paterno, oculta con gran cuidado un temperamento de suma ternu-

ra infantil que proyecta tímida pero persistentemente en sus obras.

En 1992 ganó el premio del Centro Cultural de San Pedro Sula con su obra "Flores para doña Chepita", homenaje a la tradición del bicentenario de Morazán, año en que ya había sido honrado con el gran Premio de Arte nacional "Pablo Zelaya Sierra".

En esta obra —"Flores para doña Chepita"— Virgilio hace un juego de palabras con lo pictórico: Chepita puede ser igual doña María Josefa Ursula Francisca de la Santísima Trinidad Lastiri de Morazán, primera dama de Centroamérica en el siglo XIX, pero también doña Chepita viuda de Guardiola, su madre, inmersa dentro de la figura femenina central, no sólo en la vida del hombre, héroe o no, pero que representa la profundidad del contenido mítico de la persistente figura femenina, en un país donde la mujer centraliza su acción hasta convertirse en aceleración histórica. Las figuras están ubicadas siempre dentro del muro que contiene la marca de esa evocación infantil.

Resguardos de antiguos retablos son signos o códigos explícitos que proporcionan sentido a la visión temática y centran colateralmente la efigie de los antepasados, que son los protagonistas esenciales de donde arranca la historia de nuestras propias raíces y en donde se funda la verdad de nuestra auténtica identidad.

Virgilio Guardiola sigue trabajando y experimentando en su taller, que continúa siendo sitio para los amigos que quieren exponer una idea y confrontarla. Parece ser que Virgilio —el gran rebelde— ahora más que nunca ha llegado a encontrar su camino dentro del experimentalismo de proseguir desarrollando un lenguaje propio que hace que su pintura trascienda con todos aquellos atributos que él mismo se quiere negar: su inmensa ternura, su vo-

Julio Visquerra y Gregorio Sabillón

Julio Visquerra, de fuerte ascendencia catalana, también se integra con la generación nacida en los años cuarenta. El inicio de su pintura se da en la Escuela de Bellas Artes, donde sus tanteos se inclinan por la conformación dada por sus maestros dentro de la búsqueda de la escuela cubista, de la misma manera que su compañero generacional, Gregorio Sabillón, realiza sus primeros intentos dentro del estudio más severo de un surrealismo que explora la calidad de las masas y de los volúmenes, en formas casi degradadas de la proporción de la masa.

Inspirado por el *opus* de Rufino Tamayo, posteriormente Sabillón inició una obra de gran calidad que se expresa principalmente en "Acecho" (Colección Clementina Suárez), "El Músico" (Colección Banco Central) en que se internaliza en un surrealismo de gran fuerza y carácter. Ambos pintores, en el disfrute de su plena juventud, se marchan a Europa en la década final de los años sesenta, instalándose en la región catalana, donde necesariamente aún reina la influencia de Dalí, el gran maestro de Figueras.

Desde muy joven Julio Visquerra había tenido una visión estética totalmente contextual, donde priva una visión muy personal en que el arte es eclosión vital que lo lleva a englobar todas las formas bellas de la vida humana, que van de la música a la cerámica y a todo aquello que representa

A su vez Gregorio Sabillón, de naturaleza tímida y reconcentrado en su búsqueda, se encamina a las grandes construcciones abstractas de la teogonía esotérica, corriente nutricia que influye en forma muy definitiva en su obra, permeada de una especie de iluminismo teosófico abrevado en las corrientes del orientalismo.

Estos pintores han desarrollado su obra en el marco cultural que proporciona el Mediterráneo; los hitos de ambos les han proporcionado una confortabilidad propia del sistema de vida europea. Sabillón retorna de vez en vez a Honduras, donde ha conquistado un mercado de arte básicamente generado a través de la admiración de las clases altas locales, que actualmente inician colecciones de pintura, vistas desde la concepción especulativa.

Durante la presentación de su obra en la Galería Portales, y en una conferencia ampliamente explicativa de su búsqueda, Gregorio señaló que "su arte es como un rayo puesto en las manos de los creadores —como seres escogidos— para que haciendo uso del mismo prodiguen luz a sus semejantes". Y en verdad, la pintura exhibida por Sabillón es lo que en las corrientes cineastas se llama *remake* de los hitos de la pintura universal, sobre todo de la gran escuela flamenca.

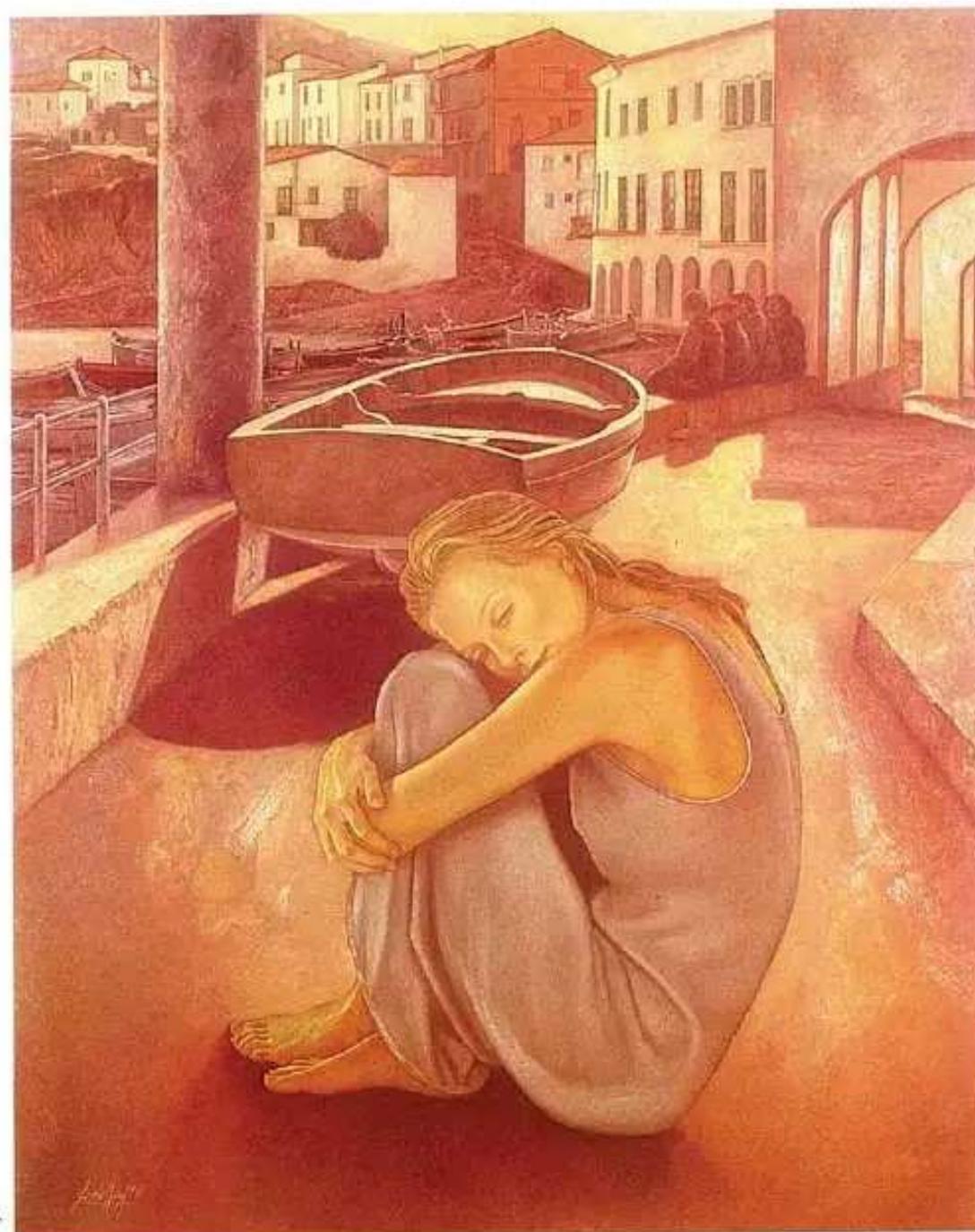
Poseedor de un gran oficio y de las técnicas de esa escuela europea, Sabillón maneja con gran habilidad el pincel fino y

cerámica, ya todo aquello que representa un ideal artístico probado y comprobado para mejorar la existencia humana.

sobre todo la luz, que trabajada en visión prismática descompone los personajes,



Julio Visquerra.



Gregorio Sabillón.
Dormidez.
Oleo sobre tela. 73x92 cm.
Colección privada.

multiplicando las imágenes y especialmente iluminándolas hacia la obtención de una visión metafísica, lo que da un efecto de ensoñación y poesía a sus creaciones. La recuperación de un antiguo ideal estético proporciona gran universalidad a un lenguaje de una exquisitez ya probada y comprobada en la obra de este artista hondureño.

En cambio Julio Visquerra, y para la década de los setenta, en que obtiene el

en terribles pájaros guardianes son figuras agoreras y proféticas de las realidades omnipresentes de un universo humano sin línea de horizonte, cuyos códigos se marcan en las similitudes y concordancias de las bestias y los seres humanos.

Este subrealismo, que utiliza las mejores fuentes del barroco, ha sido elemento fundamental de la mejor obra de Julio Visquerra, construcciones en que los seres humanos y todos aquellos resguardos

premio "Interfer" de la ciudad de Madrid, explora las profundidades de la pintura goyesca, en que los símbolos expresados

145

intimos objetivan —con gran delicadeza y finura— la misión del hombre en el contexto del tiempo y el espacio.

Visquerra codifica situaciones a través de su profesionalismo, mediante la creación de imágenes frutales o florales como las del barroco mediterráneo, que en realidad no es un estilo sino una forma de pensamiento que en Julio Visquerra se convierte casi en una visión orgiástica del entorno o del paisaje.

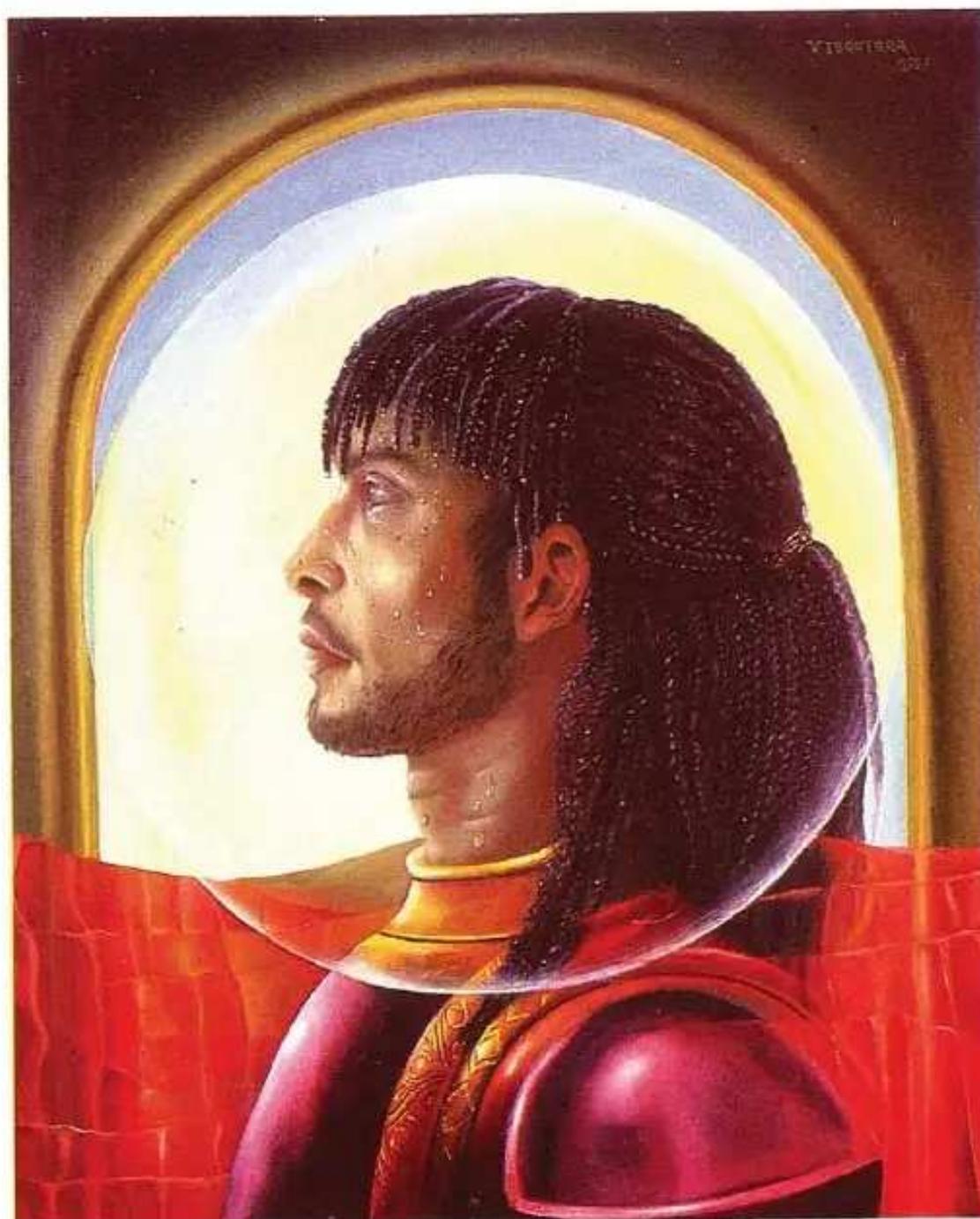
Para la fecha de su retorno al país (1988) en que deslumbró al público nacional con un conjunto de obras en que destaca "El Kunda", "El Baco" y "La Diprana I y II", cautivó no sólo con ellas sino con la visión lúdica y eminentemente vital que posee

del universo. Tal como hemos dicho anteriormente, Julio comunica esa visión propia de un universo exultante donde se hermanan y conjugan todas las expresiones del arte, en un todo maravilloso.

La música, la poesía, el canto, el histrionismo que proporciona una visión del mundo como escenario y la belleza, que hay que reducir e impresionar como un canto nostálgico que expresa no sólo la gloria de vivir sino la gloria del himno creativo, están presentes en ese desbordado y regocijante barroquismo de Julio Visquerra.



Gregorio Sabillón.



Julio Visquerra.
El Kunda (1975).
Oleo sobre tela. 64.5x45 cm.
Colección privada
Ing. Carlos R. Flores.

Ahora Julio pretende hermanar ese barroquismo europeo probado y comprobado como éxito de un sistema de pensamiento, con el antiguo barroquismo precolumbino.

Aún no ha logrado integrarlo como lenguaje gráfico, posiblemente porque todavía no ha llegado a conectar esas antiguas raíces con su visión de mundo. Quizás no lo logre hasta que estudie con mayor profundidad, porque no se puede enfocar ese pasado ignoto desde la óptica de una cultura occidental y cristiana, que folkloriza aquello que en su momento fue una necesidad antropológica y que aún impregna subyacentemente la esencia nostálgica de unos orígenes que van más allá de los códigos simples expresados en el mito, la luz, y el misterio de una civilización aún solamente presentida.

Roque Zelaya: La poética de la realidad

El maestro José Antonio Velásquez, en quien se funda una especie de visión fenomenológica de la pintura, trasciende en el público hondureño en dos fases: la primera cuando el pintor descubierto —o revisto— es aceptado por un público de extranjeros, casi todos turistas, que lo compraban para llevarlo como recuerdo a sus tierras. El público nacional —que lo aceptaba sin comprenderlo— adquiría los Velásquez para regalos de compromiso, en un afán de tratar de que sus contemporáneos decoraran sus casas con cuadros originales, desplazando los impresos decorativos del período anterior. Después vino la conversión del artista y su obra, hasta convertirse en una especie de “símbolo nacional”, adquiriendo precios enormes en el mercado local e internacional.

Así surgió una vertiente de autodidactas que generó una especie de paisajismo que se llamó “primitivismo”, sin sentido de la verdad. Fueron y son muchos jóvenes necesitados los que se empantanaron en ese camino del falso primitivismo, hasta inundar las calles con ese fenómeno pictórico.

Mientras tanto surgió un joven oriundo de San Antonio de Flores, Departamento de Choluteca, procedente de una familia que había obtenido una visión de lucha y comprensión por el desarrollo a través de la organización de las escuelas radiofónicas que funcionaron en la década de los años sesenta, en la que la madre de este

Roque Zelaya Acosta vivió la vida normal de un estudiante campesino de enseñanza secundaria, donde alternaba las tareas hogareñas con su papel de alumno rural. Esta rutina lo obligaba a trasladarse diariamente al municipio de Pespire y por las tardes cooperar con la organización familiar, parte de una parentela extensa impregnada en la religiosidad y en las tareas del campo. Así fue creando una visión poética del entorno de su universo.

Lecturas dispersas, unidas al aprecio fabulado de una realidad vivida en que los ocasos, el color y la vida campesina, fueron advertidas en una forma íntima dentro de una sensibilidad muy especial, por vivenciada.

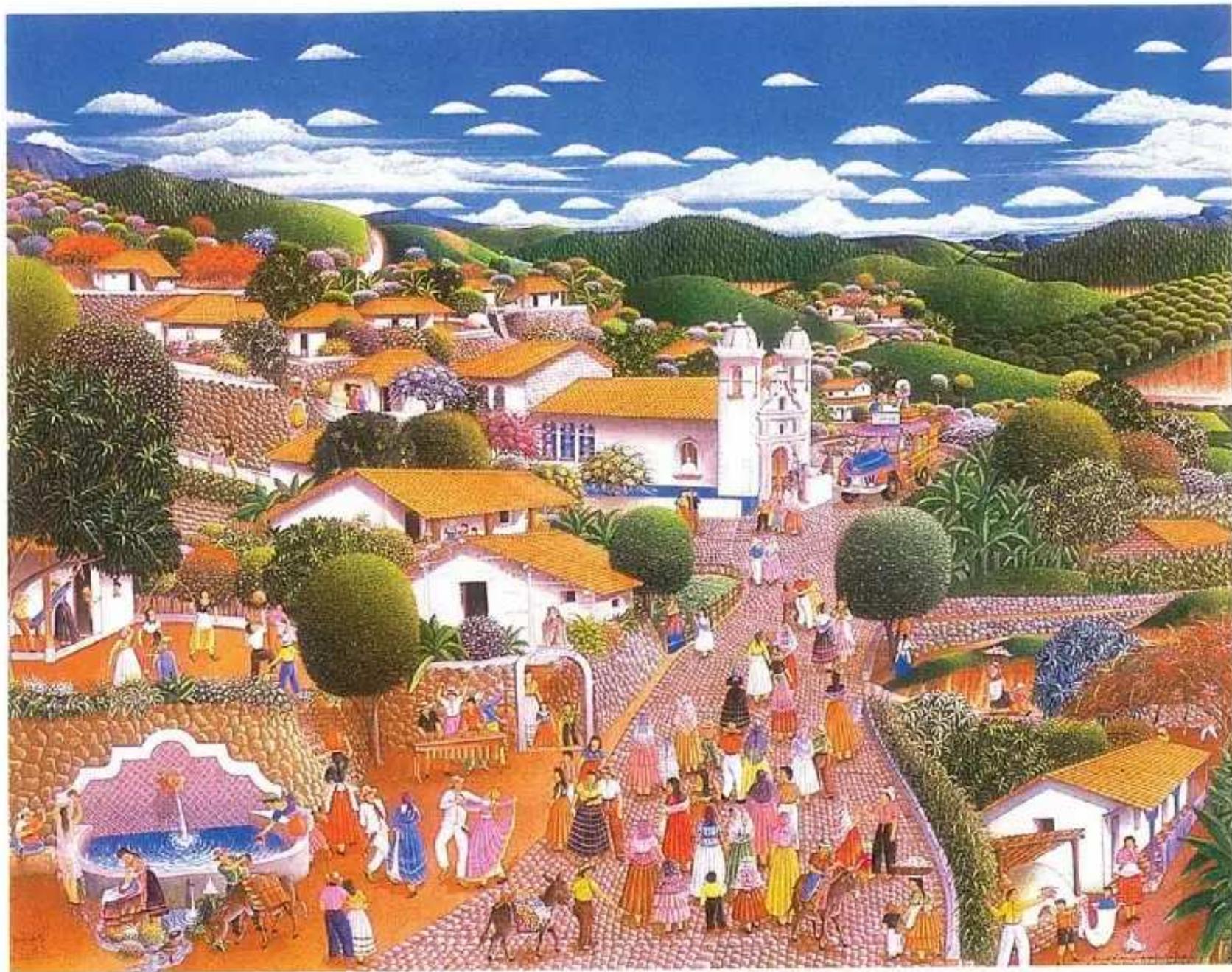
El joven Roque Zelaya cambiaba los cánones de una estética que no se incorporaba estrictamente en la fenomenología de la escuela primitiva, sino que se convertía más bien en la búsqueda de la expresión comunicativa, de lo que el maestro Levi-Strauss teoriza como el “pensamiento salvaje”. Maneja la perspectiva desconvencionalizándola de lo geométrico y enfocándola espacialmente desde arriba, creando una planimetría muy similar a la visión cósmica de un pájaro.

Sus primeras obras de pequeño formato recuerdan aquellos antiguos planos medioevales en que se puede apreciar las calles retorcidas trazadas con la misma concepción que se da a los ríos, quebradas

joven llamado Roque Zelaya Acosta fue maestra guía en su comunidad de la jurisdicción del municipio de Pespire.

o vertientes y cuya línea divisoria sólo es comprensible por la variante del color. Roque Zelaya —de esa época— no pinta-

148



Roque Zelaya Acosta.

Santa Lucía.

Oleo sobre tela. 82x101 cm.

Colección privada.

ba sino que más bien imprimía dentro de una técnica que es lo que en Italia se llama *estampato*.

Es decir, colocaba colores de esmalte en aceite sobre un papel encerado, trasladándolos a una tela de manta sin preparar.

Para 1976 Roque Zelaya se traslada a Tegucigalpa, bajo la protección de la Galería de la Editorial Nuevo Continente, don-

proporcionándole algunas técnicas para preparación de lienzos y uso y manejo de pinceles y espátulas, cuidando minuciosamente de no afectar su criterio propio de concepción pictórica.

Al año siguiente se presenta con treinta lienzos en la misma Galería de la Editorial Nuevo Continente, donde se produce el despegue de ese joven pintor.

de un grupo de pintores de esa organización, tales como Ezequiel Padilla y Juan Ramón Laínez, se encargaron de ayudarle,

Posteriormente sigue buscando un estilo propio que lentamente lo va conduciendo a una escuela preciosista, por el

barroquismo del detalle, siempre desde un contexto de fenomenología primitiva.

Tras una breve permanencia en Estados Unidos, retorna al país a cumplir el fundamental propósito con que plantea su existencia: pintar profesionalmente tomando no sólo los temas de la realidad y del entorno de sus vivencias sino también la interpretación interiorizada de algunas visiones fabuladas de la historia nacional.

Ese preciosismo barroco que impregna la obra de Roque Zelaya convierte sus obras no sólo en concepciones pictóricas definidas por la visión poética de sus interioridades sino que lo conduce a una aproximación poética de la realidad, sin mitificarla.

Apreciamos en el maestro Velásquez la recreación de una pintura verista y naturalista realizada por el ojo del autodidacta que nos describe una realidad mitificada por estar exenta de conflictos y donde la narración lineal se transforma en anécdota óptica, pero también apreciamos la lectura del argumento que nos expone Roque Zelaya, quien realiza auténticas anécdotas poéticas dentro de representaciones de la realidad, en las que él toma parte —o partido—, y donde nos está exaltando su propia visión interiorizada de esos campesinos que sufren, aman o sienten en el transcurso de una vida, cuyos elementos individuales o colectivos son representativos de todos los elementos vitales.

La desconvencionalidad pictórica de Roque Zelaya influye profundamente en su visión de la composición, donde a veces podemos encontrar tres, cuatro o cinco cuadros en un sólo lienzo. El uso y abuso del detalle son elementos incorporados en la temática para ilustrarnos con profusión la anécdota narrada dentro de la misma temática.

Uno de sus cuadros más significativos es el titulado "Situación Sureña" que co-

nómica y política de la zona Sur de la República en la década de los años setenta y que posteriormente es expresada colectivamente por la carta pastoral de la Diócesis de Choluteca, en abierta denuncia.

Fiestas, bodas, paseos de campo, rituales de fertilidad mágico simpático, son hábilmente narrados dentro de la vastísima obra de Roque Zelaya, convirtiéndolo en un primitivo barroco preciosista no sólo del paisaje hondureño, sino de la vida y de la tradición de sus contemporáneos. Tanto el mito (su serie de la lluvia de peces) como todo el sistema de creencias, ha sido expuesto, narrado y consignado en la obra de este pintor hondureño.

Un tratamiento exquisito y poético de las flores, de los animales y de las florestas hondureñas deja de ser el motivo principal para centrar esos minúsculos seres humanos relatándonos sus angustias y sus congojas, sus razones de vida; es lo que hace de este joven pintor un fenómeno muy especial dentro del contexto general de la pintura nacional universalizada y trascendente.

Antonio Dubón: El arte de la mancha

Por mucho tiempo la acuarela fue considerada como "arte menor" por haber sido en su tratamiento un privilegio femenino. En el siglo XVIII la mujer tuvo espacios muy limitados para expresarse, y en el XIX la visión de la educación, como adorno femenino, incluía la acuarela para las señoritas.

En el inicio del presente siglo fueron muchas mujeres las que se destacaron en este difícil arte de la mancha sobre el papel: **Rosinda Fiallos**, **Teresa Morejón** y **María Quezada** son las únicas pioneras de la expresión gráfica y que nos legaron pequeñas muestras en que se expresaron a través de retratos familiares, concepciones florales e incluso botánicas, además de míticos paisajes donde dejaron constancia de aquellos dulces paraísos perdidos que impregnaban la imaginación de estas mujeres solitarias.

No fue sino hasta la década de los años sesenta en que un joven estudiante de Derecho asombró al público nacional con sus excelentes acuarelas. Se trataba de Antonio Dubón Maradiaga, proveniente de una familia cuya madre, doña Carmen Maradiaga, había realizado importantes búsquedas en la pintura, especialmente la religiosa.

Antonio Dubón nació en 1939 y murió prematuramente —fatídicamente asesinado— el nueve de Julio de 1989. Dejó una

le llamábamos cariñosamente sus amigos, ya había dos buenos acuarelistas: **Horst Schifftan** y **Mauricio Castañeda** ("Cone") que ocuparon un especial espacio en este difícil arte de la acuarela y que por la habilidad de sus ejecutores pasó inmediatamente de arte menor a arte mayor.

Sin embargo, las acuarelas de Antonio Dubón son definitivamente únicas por la maestría no sólo de la ejecución sino de la limpieza en el trabajo, en el tratamiento de los temas y en el sentimiento de inspiración. El prurito de pulcritud que era propio del pintor le impedía realizar correcciones en aquellos momentos en que la mancha no era definitiva, razón por la cual su obra era lenta y difícil. Jamás usaba corrector, prefería romper y arrancar de nuevo. Un sentimiento de perfeccionismo dominó toda su creación.

El ejercicio del Derecho, como funcionario del Instituto Nacional Agrario, lo llevó a conocer no sólo el campo hondureño sino sus conflictos internos, que impregnaron en su momento la visión del campo, comunicándole un profundo sentido social que expresó en la mayoría de sus obras. Así fue como los rostros duros de los campesinos, la vista de ese mundo olvidado del agro hondureño, se constituyeron en la temática fundamental de la obra de Antonio Dubón Maradiaga. Todo esto expresado dentro de ese profundo insinto

vasta obra realizada en su material más eficaz, la acuarela. Para la época de la aparición en escena de Toño Dubón, como

de perfección que incorporó no solo la visión descriptiva de ese mundo rural sino que buscó interpretar a plenitud el univer-



Antonio Dubón.

Iglesia de La Merced en Choluteca.

Acuarela.

Colección Banco Central de Honduras.

so interior del campesino del cual él se sentía partícipe.

En cierto momento renegó de su fabuloso autodidactismo. Le pesaba no haberse graduado en la Escuela Nacional de Bellas Artes, visión que lo sacaba de una generación constructiva como fue la de los años sesenta y cinco al setenta, y fue cuando decidió probar en un nuevo lenguaje, el del óleo.

Tal incursión lo llevó a realizar algunas obras como "Justicia" (Colección de Hondupalma) y "Totus Totus" (Colección BANADESA) en las que argumenta sobre la visita del Papa Juan Pablo II; finalmente

óleo sobre la Virgen de Loreto, en un proyecto, aún no concluido, de decoración del retablo mayor de la Capilla de la Fuerza Aérea Hondureña.

Sin embargo, toda la fuerza de su obra quedó expresada en el lenguaje que mejor dominó, la acuarela, en la que llegó a crear un verdadero estilo cuyo mérito se centra en esa admirable precisión de la mancha en líricos contrastes de color y evanescentes y translúcidas veladuras obtenidas mediante el uso de la luz, las fórmulas de composición y las cromatías del color degradado.

A la temática del campesinado hondu-

paisaje psicológico, en el que se puede incluir aquellos que forman el entorno de ese mundo rural y van de las maravillosas portadas de nuestras iglesias coloniales a la graficación permanente no sólo de un paisaje denotado por área geográfica, sino a la captación de las costumbres y ritos —ya casi perdidos— de ese mundo lúdico de los niños y la religiosidad popular de nuestros habitantes del agro hondureño.

Antonio Dubón fue uno de los artistas prematuramente desaparecidos en su plenitud de ejercicio profesional y vocacional. Posiblemente hubiéramos tenido pintor en él para un lustro más.

Su obra, ahora muy dispersa, exceptuando la colección que él preparara en el momento previo a su muerte para exponer en una itinerante que proyectaba llevar a Europa, donde cándidamente esperaba reencontrarse con temas de mayor universalidad, se convirtió en un proyecto fallido porque la muerte —eternamente enamorada— lo sorprendió en uno de aquellos momentos en que estaba más realizado y pleno: el momento de mayor trabajo y tensión vital, que era cuando expresaba no sólo su sueño sino la voluntad indeclinable de manifestarse pintando.

El Estado hondureño y las organizaciones promotoras de la pintura nacional aún están en deuda con Antonio Dubón Maradiaga, en el homenaje de reconocimiento que se le debe por una vida dedicada a la realización de una obra única por su delicadeza, pulcritud y amor, que dejó expresada una de las partes más importantes de nuestra sociedad: ese vasto mundo del campo hondureño.

*Los pintores
de lo Histórico Maravilloso:
Angel Reyes
Rolando López Tróchez
Rúdico Ernesto Argueta
Oscar Mendoza
Eduardo Galeano*

Esa rara comunicación que se da formando lo que se llama las artes conexas, de manera tal que la literatura se hermana con la pintura, de la misma forma que la danza se incorpora con la escultura y la música, impregna todas aquellas actividades del hombre que precisan de una gran seguridad e inspiración casi matemática, como la arquitectura.

Así fue como la década de los años setenta llevó la pintura al detonante interior que representó en la literatura la corriente de Gabriel García Márquez, con su ruta del realismo mágico, que daba una visión típica al mundo de América Latina. Todo podía pasar en este continente: mercaderes que volaban en sus mágicas alfombras, la aplastante visión de un universo que se representaba en el conocimiento y la sensación paralizante de conocer el hielo, mujeres bellísimas de las Antillas Holandesas, de extraños ojos amarillos en bronceadas pieles oscuras, o aristócratas venidas a menos, ataviadas como reinas de la

las influencias extranjeras, mostraron el universo múltiple de la soledad latinoamericana, hasta convertirse en mitos. Mitos que se impenetran en la historia e historia que se convierte en mito.

Sin embargo, esa visión clarificaba una América Latina que es un gran espectáculo vital, irracional e ilógico, que lleva a los pintores de la década siguiente a abandonar ese mundo mágico de la irracionalidad para, en una búsqueda total de la necesidad de identificarse, encontrar en Alejo Carpentier la inspiración necesaria para partir de la óptica literaria del autor cubano de "lo histórico maravilloso".

Así empieza a funcionar una necesidad de revisar y valorar la propia historia, en la angustiosa búsqueda de una propia verdad. Usar la historia como punto de partida, donde realicemos un reencuentro con nuestras raíces, con un pasado que marque esa identidad que va más allá de una supranacionalidad impuesta por razones imperiales y que nos explique no sólo el mundo en que vivimos sino el mundo

cumbiamba y el carnaval.
Toda esta magia de la hojarasca constructora de ciudades cainitas, expuestas a

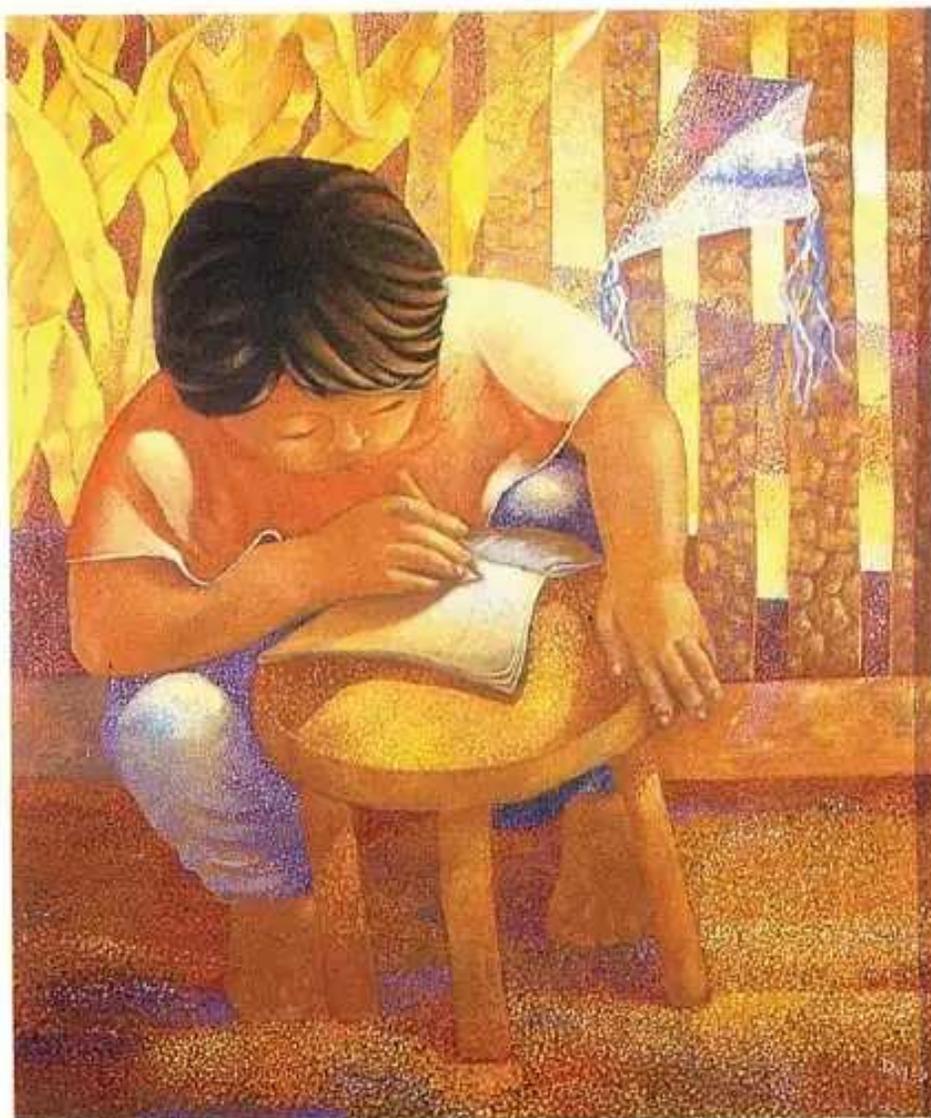
mundo en que vivimos sino el mundo transcurrido, vivido, sensiblemente vivencial.

Así fue como muchos de estos jóvenes pintores se vieron en la necesidad de complementar sus afanes académicos plásticos con el estudio de la historia. A pesar de que esta concepción fue individual, se ha ido paulatinamente convirtiendo en un sentimiento de grupo, cuya sincronía tiende a que plasmen una obra de conjunto, por la corriente de inspiración.

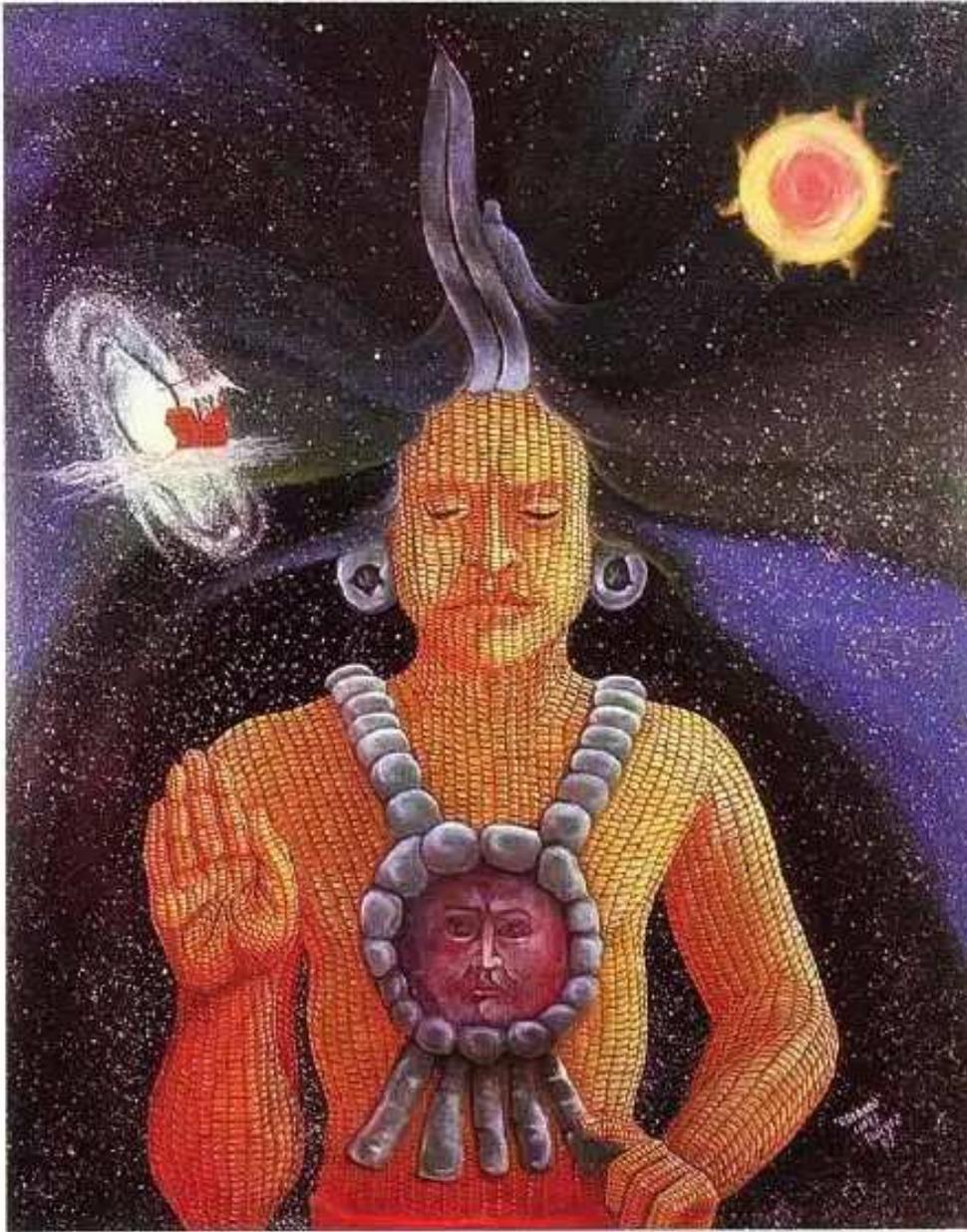
Angel Reyes después de la Escuela de Bellas Artes, se traslada a Guatemala, a estudiar historia en la Universidad de San Carlos de Borromeo, donde obtiene una visión muy proclive al universo constructivo del mundo colonial hispánico. Se convierte en fuentes de su inspiración toda aquella belleza contradictoria y dialectiza no sólo sobre aquel universo estético que impregna las portadas y los frontis coloniales, sino sobre la nostálgica belleza de peninsulares y criollos asfixiados por un mundo de religiosidad, mediante el cual descubre también la vertiente del arte popular, y para expresarse con mayor certidumbre conjuga una mezcla de estilos que van del mero expresionismo a un ulterior subrealismo, dentro de una gama colorista eminentemente tropical.

Angel Reyes es un joven decidido y práctico, cuyo anhelo es no sólo realizar una obra estética a partir de su universo de lo histórico maravilloso sino ser el testimonio directo de ese mundo distorsionado por la propaganda y eventualmente calumniado en la necesidad constructiva de las particularidades

A su vez, Rolando López Tróchez incursiona en ese maravilloso orbe mítico precolombino, en donde el maíz se convierte en el elemento vital generador de vida, a fin de responderse la pregunta inicial de esa nostalgia original que constituye el elemento básico de la existencia de un hombre americano que vivió al margen de la imposición de una cultura occidental y cristiana. La búsqueda de López Tróchez se ubica en el lenguaje de un subrealismo onírico en donde el elemento central es el grano prolífico que impregna no sólo las formas de producción sino una teogonía subyacente en toda la cultura hondureña.



Angel Reyes.



Rolando López Tróchez.

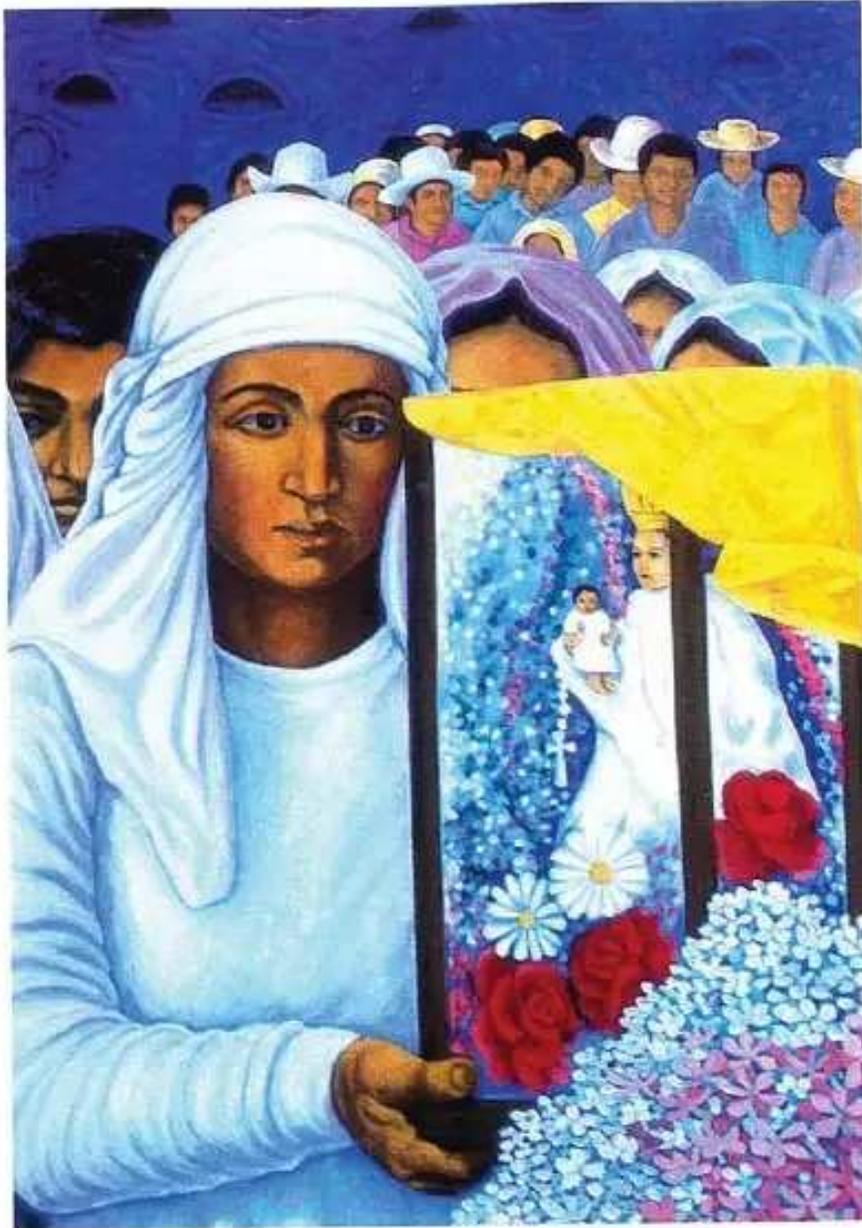
El Gran Señor Escondido.
Oleo sobre tela. 101x81 cm.
Colección Banco Atlántida.

Rúdico Ernesto Argueta es otro que definió su opción por la Escuela de Historia, pero Ernesto se reencontró con la esencia del mestizo en una cosmovisión no sólo teológica sino también en la formación de ese maravilloso caudal de la religiosidad popular que trata de captar y graficar, así como todos aquellos elementos demostrativos de ese relegado mundo interior del campesino hondureño, con sus mitos y creencias.

Nacido en 1950, se integra a la generación de 1975 con Délmér Mejía, Ramiro Rodríguez, Angel Reyes, Oscar Mendoza, Nelson Salgado y Obed Valladares, siendo este último quien realiza esfuerzos en el campo de la escultura. Estos fundan el llamado grupo "Zots", que pretendía una realización colectiva y, sobre todo, una especie de descomercialización del arte.

De todo ese grupo generacional retorna al individualismo **Oscar Mendoza**, quien fue quizás el más fuerte en el planteamiento de la búsqueda de una nueva estética, sobre todo en la formulación de la forma y en un sentimiento en que el color es una visión complementaria de la composición.

Tanto Ernesto Argueta como Oscar Mendoza ingresaron muy rápidamente



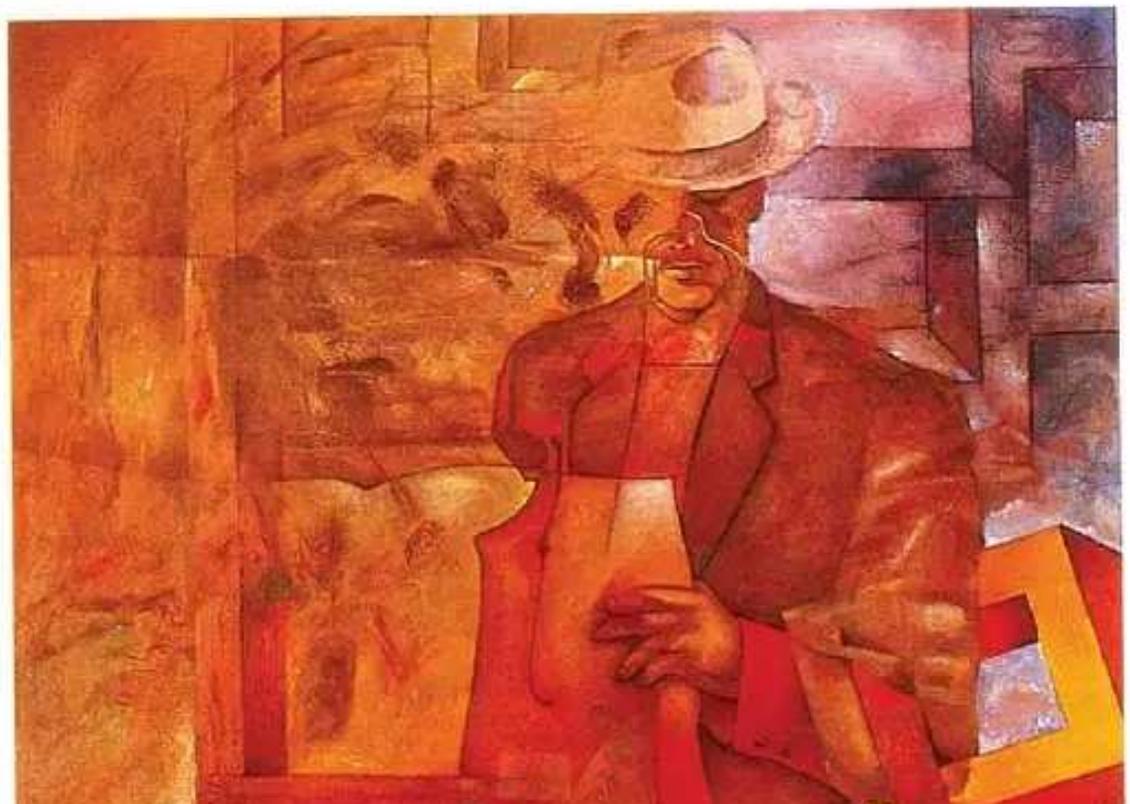
siendo víctimas naturales de cuanto inhibe la docencia en la visión creadora, razón por la cual han ido trabajando muy lentamente como expositores individuales.

Rúdico Ernesto Argueta.

La procesión.

Oleo sobre tela.

Colecc. Privada Sra. Bonnie de García.



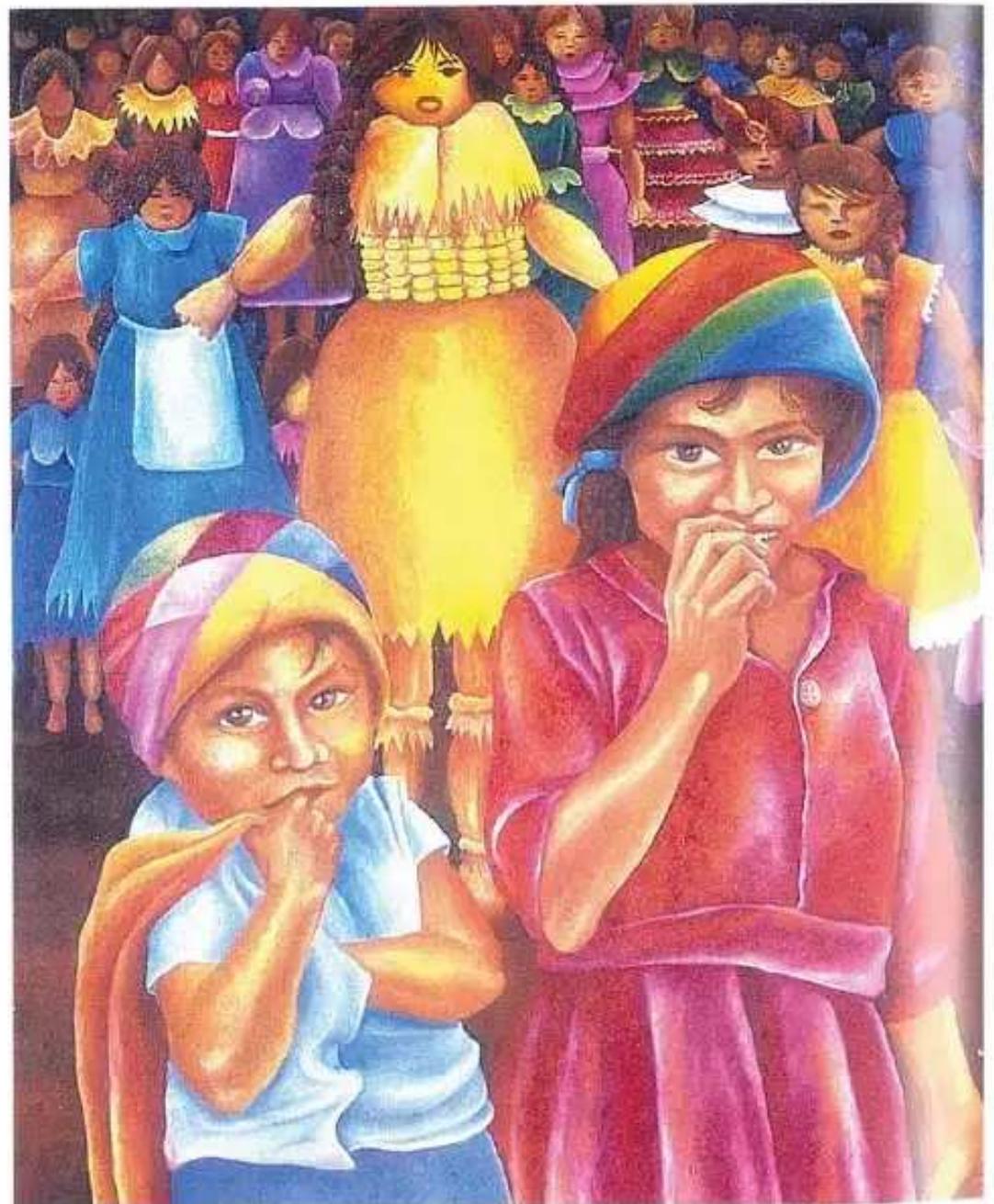
Oscar Menaoza.
Composición con Cornelius.
Oleo sobre tela. 100x120 cm.
Colección privada.



157

Y finalmente, el más joven de estos pintores comprometidos en lo histórico maravilloso es **Eduardo Galeano**, quien oriundo de la ciudad de Gracias, Departamento de Lempira, ha surgido en una importante búsqueda para mostrarnos el universo relegado no sólo de los valores del área Lenca sino también del mestizaje de la zona central, en el surgimiento de la cultura hispánica. Eduardo trabaja asimismo en el lenguaje del expresionismo con una huella no sólo hiperrealista sino que inclusive añade elementos de la vanguardia surrealista a fin de lograr expresarse con propiedad en la narración anecdótica de sus visiones históricas.

Con una gran fuerza obtenida a base de sinceridad narrativa, Eduardo Galeano nos comunica ese maravilloso mundo del área Lenca, con sus costumbres y tradiciones, y además nos oferta una visión crítica de esa cultura, en que el indio —término utilizado por una visión social y no estrictamente étnica— sigue siendo el soporte de las formas de producción y de la injusticia social.



Eduardo Galeano.
Muñequitas de tusa.
Oleo sobre tela. 98x83 cm.
Colección CREDOMATIC

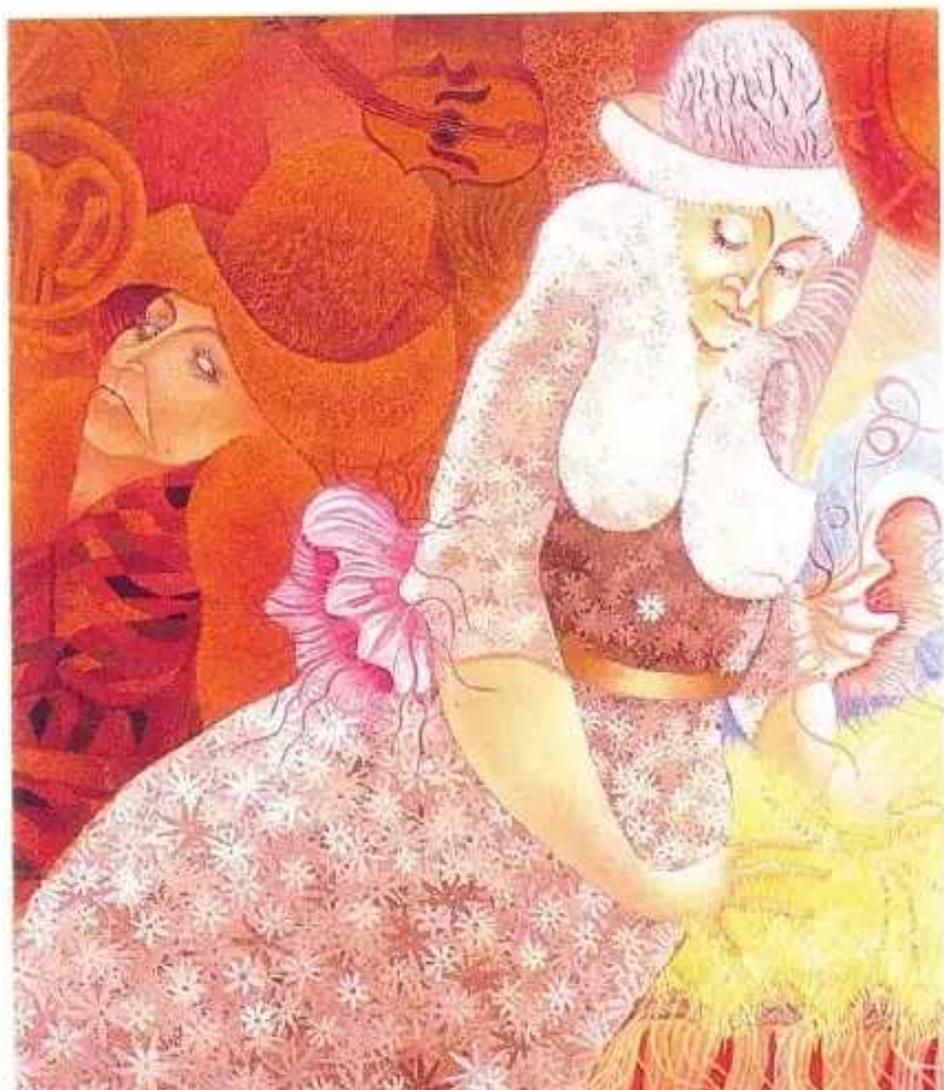
Rony Castillo: La poética de la imagen, y Rolando Caballero: Una vocación necesaria

Rony Castillo (Rony) pertenece a la generación que se gradúa en Bellas Artes en 1978 y cuya vida como pintor se inicia tras haber finalizado cursos de dibujo infantil en la Universidad Pedagógica "Francisco Morazán", donde desarrolla el método

Frainet para la enseñanza de niños. Después de su retorno de Costa Rica, donde culmina un curso de serigrafía artística, empieza a pintar una serie de payasos, en los que expresa un cierto aire de nostalgia y tristeza, posiblemente evocador de esas visiones transcurridas en el entorno de la vida de sus jóvenes educandos.

En la década de los años noventa Rony Castillo, oriundo de la ciudad de La Paz y nacido en 1944, da el salto para viajar a España, donde recibe el natural choque cultural que lo catapulta hacia una obra personal más seria y más definitiva.

Posiblemente es Rony Castillo Chavarría uno de los pintores más jóvenes que manifiestan en su obra una excelente calidad artística. En el lenguaje del expresionismo Rony da lo mejor de sí mismo en un período donde maneja lo creado y lo increado. Sus figuras infladas representan ese movimiento pendular que se ubica en el espacio de lo que es creado, constituyendo especie de metáforas en las cuales el espectador advierte la creación como pasado y la increación como futuro.



Rony Castillo.

Esas imágenes voluminosas, entonces, no son solamente argumentos obtenidos de la realidad sino significantes que el espectador ubica y trasciende.

En lo personal Rony Castillo parece haber captado esa pureza definitoria de la infancia a la que se dedica. Hombre tranquilo y claro, busca con su arte la imagen interiorizada de lo lúdico. Nos deja en sus visiones ese sentimiento no sólo de gratuidad sino las visiones interiorizadas que —en vez de llevar a la disolución del yo— hacen que de lo más profundo del alma humana brote el sentimiento por el placer del juego que pendula entre el amor y la espera continuada de la muerte, de la misma manera que reconstruye subliminalmente el placer infantil de evocación de la vida en la más directa pureza.

Así es que coloca sus imágenes en el lienzo con esa idea lúdica de una vida casi caricaturesca, donde la figura femenina, “sus gordas”, ocupan el espacio dentro del espacio del lienzo, ahora desmayadas o erectas en plena tensión, en medio de jardines fantásticos, incitándonos a ese placer que sigue siendo el placer de vivir.

Contrario sensu a las visiones del colombiano Botero, las gordas de Rony Castillo no están a punto de estallar; simplemente son metáforas de la corporeidad, es decir imágenes espaciales en que la estructura se infla para definir el propio espacio de su humanidad. Enfatizamos que son imágenes interiores de ese mismo ludismo mediante el cual él aprecia la vida, dentro del espacio de una pureza e ingenuidad donde proclama la necesaria transparencia de la simpleza del vivir, del transcurrir intemporal de la existencia.

Actualmente inicia una etapa donde proclama a “las flacas”. En ese deambular no sólo por el tiempo de lo creado y lo increado sus figuras se estilizan hasta la

campo preciso y precioso de la metáfora que es definitivamente la poetización de las imágenes.

En los momentos finales de la década de los años noventa Rony Castillo sigue entregando al público hondureño, con gran sinceridad y transparencia, lo mejor de sí mismo en el campo de una pintura intimista donde el *fluir* de lo temporal nos ofrece una lectura lineal que siempre es oscilante entre el pasado, el presente y el futuro.

De esa generación que se gradúa en Bellas Artes en 1978, donde además de Rony Castillo está también **René Antonio Sagastume** (quien actualmente trabaja en Canadá, en historias de dibujos animados) el joven Rolando Caballero, nacido en Agua Blanquita, Santa Bárbara, ingresó en el campo artístico de una especialidad sumamente complicada, cual es la restauración artístico-pictórica.

Se inicia en el cuerpo de restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia, donde descubre dentro de sí mismo la conflictiva problemática de la urgente necesidad de la conservación del patrimonio artístico que conforma la raíz de la identidad de la nación.

Así da comienzo a un largo y arduo camino que le ha obligado a una rigurosa tarea de profesionalización, la que encontró en su estancia en la Veragua de Panamá, donde fue discípulo de la maestra Angela Camargo. Posteriormente logra llegar a la Escuela “Manuel del Castillo Negrete”, más conocida por su capacidad teórica como Escuela de Churubusco, en México. Realiza, además, un taller práctico en San Juan del Obispo, Antigua Guatemala, para años más tarde regresar a otro curso de refrescamiento en la ciudad Virreinal.

Casi el peso, no solo de responsabili-

languidez. Sus representaciones se tornan esquemáticas y muestran únicamente actitudes humanas, ubicadas siempre en ese

dad, sino un innato sentido del buen gusto, hacen del maestro Rolando Caballero el protagonista principal de toda la labor

160



Rolando Caballero.

La divina pastora.

Restaurador del cuadro del pintor

José Miguel Gomes.

Colección privada de la

Sra. Fanny de Quiñónez.

de recuperación que se ha realizado en la última década.

Entre sus trabajos más connotados se encuentra el rescate que realizó en la ermita de San Sebastián, en el Valle de Comayagua, donde no sólo recuperó las obras del

La mayoría de las obras del pintor colonial Gomes, tales como "La Divina Pastora", el "San José de Calazán", "San Cristóbal", "San Francisco recibiendo los estigmas", de la misma manera que otros lienzos anónimos pero centrales en el patrimonio nacional, han sido rescatados con gran magnificencia técnica por este joven maestro que se ha integrado con gran amor a esta labor incomprendida pero necesaria.

Desde inicios del noventa trabaja a medio tiempo con el organismo posiblemente más comprometido con el rescate del patrimonio —la Fundación Privada para el Museo del Hombre Hondureño. Rolando Caballero disfruta inmensamente de todo esto, que hace con pulcritud, buen gusto y especial devoción en esa complicada profesión.

Se apasiona no sólo por el lienzo —el que va descubriendo a medida que trabaja— y se va compenetrando con el pintor, cuya personalidad busca descubrir a través de la obra. Confiesa que haber recuperado el lienzo titulado "La divina pastora" se convirtió en un placer interior que degustó con enorme afecto. Hace dos años concluyó la restauración del lienzo colonial "La visita de la Virgen María a su prima María Isabel", del pueblo de Ilama, en su región natal, que posiblemente ha sido una de sus experiencias cumbres. En Rolando Caballero se ha creado una especial vocación de donante, en esa entrega que hace día con día no sólo de su talento sino de su especialidad en una obra tan urgente como necesaria.

La mujer en la pintura

Durante todo el período colonial se desconoce el hilo en que la mujer pudo expresarse a través de la creación visual. De las múltiples investigaciones realizadas parece que la mujer dirigió sus esfuerzos constructivos hacia la supervivencia económica, colaborando con el hombre en el proceso productivo de la colonización, que la llevó a ser la forjadora de la chacra o granja.

Fue ese instinto creativo lo que impulsó a desarrollarse la estancia de ganado mayor, concedida por gracia real, en los sistemas jurídicos de entrega de tierras o por composición (pago a la Audiencia respectiva, o a la municipalidad, de la tierra concedida previamente por gracia real).

El límite indefinido en que la estancia se convierte en hacienda es cuando surge el "obraje", que consiste en la racionalización de los excedentes de la ganadería, en la que la mujer es la principal promotora, con el surgimiento de las industrias lácteas, tales como la fabricación de quesos, jabones derivados de la grasa animal, etc.

Posteriormente y en el período independentista y postindependentista, la mujer se expresó como grupo de opinión en lo relativo a la transmisión cultural de una generación a otra, e inclusive se aproximó a la degustación de las bellas artes y la música, accediendo a las artes visuales por el camino de la copia del dibujo y la reproducción de grabados tomados de libros y revistas, como ornamentación y no como

la mujer empieza a practicar el dibujo, la acuarela y la aguada, que se institucionalizan "como un arte femenino o de señorita". En aquella idea permanente de la educación como adorno las mujeres llenaban el espacio de la decoración de los hogares, en un instinto cultural que las hacía desde ornar su propio papel de carta hasta las reproducciones de retratos de los seres amados.

Una tradición impenetrada en el prejuicio fue la que les negó por muchos años el acceso a escuelas de arte y a círculos de socialización en que pudieran expresarse con libertad. **Teresita Fortín** fue un ejemplo clásico de esa dependencia del prejuicio cultural. Cuando ella obtiene su beca para estudios superiores en París, su padre —hombre letrado y culto— le regala una máquina de fotografía para consolarla de la negación del permiso para ir al viejo continente. **Luisa Xatruch de Lardizábal** y **Luisa Valdez** son posiblemente las primeras mujeres fotógrafas en esa necesidad interior de aprisionar la realidad del entorno vivido.

Hasta 1935, en que se funda la Escuela Nacional de Bellas Artes, es que la mujer empieza a expresarse no directamente en la línea de la pintura sino en lo que se llamaba "artes aplicadas", donde se ubicaban el dibujo, el modelado, la xerigrafía y el pirograbado. Anteriormente la pintura había sido vista como parte de las lla-

capacidad de expresión.

Después de la Reforma Liberal acaecida en el último cuarto del siglo XX es cuando

madras manualidades, que era una forma de arrojar a las mujeres en el amplio cesto del decorativismo, del trabajo de finas

manos y no de la expresión del pensamiento.

Permanentemente conflictuadas en la inmensa carga que la sociedad les imponía como destino, las mujeres hondureñas no opcionaban por una visión crítica del mundo y permanentemente se dividían entre el papel de reproductoras y su capacidad de ente social.

Sin embargo, la Escuela de Bellas Artes creó un clima donde las mujeres se convirtieron en piezas fundamentales de la formación de ese ambiente. Los maestros pintores que surgen de esa primera generación de la Escuela de Bellas Artes recuerdan con afecto cómo sus compañeras más queridas eran las que proporcionaban una fuerte sensibilidad proclive al desarrollo artístico.

María Elena Casanova, Esperanza Bonilla, Célica Orellana, de la misma manera que **Trinita Luna**, fueron no sólo las auspiciadoras emocionales de esa primera generación sino que le dieron el necesario aliento para la formación crítica del universo artístico.

Sin embargo, casi todas ellas se quedaron sin el desarrollo de una obra personal, pues cambiaron su destino artístico para seguir la tradición, como era el matrimonio y la familia. Presas de su propia emotividad, renunciaron dolorosamente hasta dividirse internamente, cuestionándose a sí mismas sus niveles de autorealización.

María Williams de Talavera, nacida en el Departamento de Valle y formada en la Universidad de San Francisco California, es una de las pioneras del avance profesional de la mujer en la pintura.

Tras esos rudimentos de iniciación pictórica en el extranjero se empieza a denotar como discípula del "Estudio de Arte" que funda el maestro cubano Gelasio Giménez, de donde obtiene la visión pictórica muy proclive al hiperealismo crítico, que deja plasmada en la primera exposi-



María Williams de Talavera

ción que realiza en el Instituto Interamericano de Cultura, en la que presentó una serie de sus "maniqués", que era la representación crítica de los personajes humanos de su propio ambiente, en una evocación plástica de los olvidados motivos escultóricos de los santos coloniales, degradados, abandonados y mudos, sin pelucas y ornamentos exteriores, que simbolizaban aquellos seres sin alma y sin carácter de su propio entorno de trabajo e inmersos en la tradición nacional.

Posteriormente laboró el tema manido de las flores, recreando también una colección de sus "girasoles", donde realizó con gran audacia una proclamación de la intimidad femenina. En ese período María Williams trasladó su propio sentimiento interior frente a la problemática del amor y del sexo, en esas flores solares que proclamaban existencialmente no sólo su vida recóndita sino también las pulsiones de las cuales se sentía víctima.

Años después, en Guatemala, renovó su impulso estético con las clases que recibió del conocido artista Xipacná de León, arrancando una línea totalmente diversa a la anterior, en la que concluyó hermosos juegos dentro de la gama cremosa pastel, en las que redescubrió las escenas de la vida cotidiana impresas en el paisaje de casas blancas, de calles soledosas, en admirables juegos de utilización de los tonos oscuros y brumos, para marcar los elementos de luz y sombra.

En esa misma época pinta algunos lienzos figurativos religiosos, reproduciendo imágenes de Jesús de Nazaret obtenidas de una visión de autoreproducción interior, mediante iconografías hieráticas, donde vuelve a utilizar las flores como símbolos trascendentes ya no de su propia interioridad y angustia sino como elementos mágicos de pureza y sacrificio.

vos en que utilizó para bodegones y naturalezas muertas objetos de la alfarería tradicional centroamericana, en hermosas combinaciones con frutas y flores y en las cuales se destacaba aquellos componentes de la tierra primigenia como una transposición de ese agónico yo interior que busca autoproclamarse en el minuto final que es la espera cristiana de confundirse con el inicial elemento: la tierra. Gozó de grandes plenitudes y enormes desencantos.

Al final de su existencia la poeta Clementina Suárez, quien la comprendió tanto en vida como vivió su muerte, la acompañó generosamente hasta ese gran ingreso final que puede ser la prolongación de esta experimental y previa antesala a la vida eterna.

Carmen Maradiaga de Valenzuela es alumna del taller del maestro Mario Castillo, también en la década de los años sesenta, y se destaca sobre todo en la excelente factura de la composición de bodegones y naturalezas muertas que atrapa ópticamente en la delicada reproducción de los espacios traslúcidos de cristales, vidrios y cerámicas.

Carmen es una pintora dentro de los lineamientos de un lenguaje postimpresionista, con un magnífico oficio en el cual trasciende su capacidad de sensible inspiración y donde a través de la composición del uso y manejo de colores finamente mixtados nos permite ver una interioridad de gran exquisitez y pureza.

Maradiaga de Valenzuela nunca ha intentado ser en realidad una pintora profesional sometida al intenso rigor de la presentación ante el gran público. Pinta en su propio taller, por una necesidad interior de autorealizarse y con un gran temor a la crítica y a la competitividad.

Su pintura es por lo tanto un ansia, una especie de catarsis donde ella a base de un

En la última fase de su vida, atormentada por la implacable enfermedad que la llevó a la tumba, realizó intentos decorati-

excelente oficio plasma su realidad íntima, en una especie de privado ensueño.

María del Carmen Durón, conocida como la Chiquí Durón, es una personalidad de las más jóvenes y más extrovertidas que plantea en la forma pictórica la rebeldía y la inconventionalidad de su propia vida. Ubicada en un medio social que le ha permitido viajes y oportunidades de formación profesional, no se preocupa mucho por perfeccionar su lenguaje. Tampoco posee la constancia como para desarrollar hasta agotar una fase pictórica o un tema.

Una necesidad interna de expresión la lleva a realizar exposiciones cada vez que puede y donde puede. Posiblemente en ella se representa mejor una generación femenina que interpreta su propia realidad interior en un desafío constante, no sólo de descubrir ese intento femenino por ser, por evidenciar un *peut-etre*, proclamar una constancia de poder ser mujer irradiando constantemente mensajes simbólicos que expresan no sólo esa rebeldía interna sino que se transforman codificando esos mensajes de inconformidad del papel que la sociedad entrega a la mujer a través de una manera específica de ver el mundo.

María Elena Carrasco (Nicky) se forma en la Escuela Nacional de Bellas Artes y posteriormente accede a un curso para restauración de cerámica en Santa María, La Antigua, Panamá, en donde colabora con algunos pintores colombianos, entre ellos Jorge Olvera Flores, con quien realiza el mural exterior del Hotel Fiesta de Balboa, Panamá.

Propone su primera exposición individual en 1978, en la Galería de la Editorial Nuevo Continente, con treinta y cinco lienzos de diversos formatos, y en la cual se expresa en el lenguaje post-impressionista, neofigurativo de construcción, por el color.

De fuerte raigambre popular. Nicky

la tradición, como por ejemplo la urdimbre interna que va del amor a la muerte, dicha como en los temas de las floristerías en que mujeres estereotipadas ofertan al público desde las piñatas tradicionales para la alegría infantil hasta las coronas y palmas fúnebres.

Actualmente reside en Nueva York, donde ofrece al público algunas exploraciones del arte simétrico y sobre todo del arte conceptual muy comprometido dentro de la línea del postmodernismo norteamericano.

Alma Sagrario Flores (Salma), graduada en Letras por la Universidad Nacional Autónoma, es nominada en 1980 para el Premio Banco Central de Honduras, en donde surge como pintora con un estilo muy propio y que nos ofertó una nueva visión de paisaje deconstruido del concepto tradicional costumbrista.

Sobre grandes espacios de tonos oscuros, Salma, que es su nombre artístico, creó una colección de cerca de cincuenta lienzos, en donde expuso dentro de ese lenguaje —aparentemente desarticulado— visiones interiores no sólo de esos paisajes urbanos sino del mundo interior por medio del cual la mujer se acerca objetivizando en forma directa los cuestionantes de ese orbe femenino. Las visiones religiosas, las concepciones sobre la maternidad y la búsqueda de un rostro para el amor, se plasmaron en la obra de Salma.

Actualmente se ha retirado un tanto de la pintura y ejerce la docencia en la ciudad de La Ceiba

Julia de Carías, graduada también en la Escuela de Bellas Artes, es quizá una de las pintoras hondureñas con una gran formación estética y una sensibilidad exacerbada que la conduce a una dispersión de los lenguajes de expresión, ya que Julia de Carías no sólo pinta sino que hace cerámi-

De fuerteraigambre popular, Nicky Carrasco recogió la búsqueda de los temas populares impregnados del realismo mágico en el cual se entremezclan visiones de

ca y modelado, labores que alterna con la docencia. Gran admiradora del catalán Joan Miró, Julita ha incursionado inclusi-

ve en algunas técnicas del diseño de tapices, alfombras y materiales decorativos en un lenguaje extraconvencional en que los colores en espectrales contrastes cromáticos ofertan excelentes visiones no sólo de su propio mundo interior sino que llegan, inclusive, a la búsqueda de una estética purista.

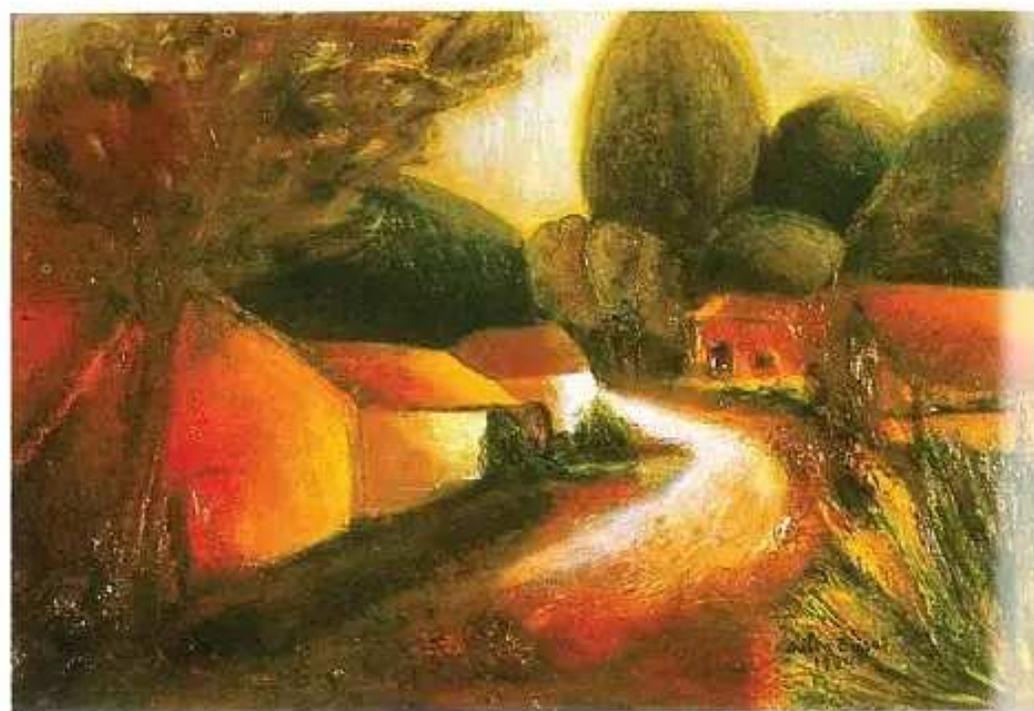
Mujer de familia y de gran responsabilidad en el campo doméstico, no asfixia su creatividad sino que la maneja paralela a esa opción volitiva de poder compaginar su función de reproductora con su necesidad de realización.

Julia Padilla Valenzuela es quizá la pintora más profesional de esta generación nueva de mujeres que busca expresarse a través del arte.

De muy joven realizó estudios en París y en Roma, donde se aproximó al aprendizaje de la escuela postimpresionista. Ella misma confiesa que esa época no fue propicia exactamente ni para su propio desarrollo en el arte, sino más bien el detonante que la sensibilizó hacia una vida propia que le permitía expresarse.

Durante ese período en que incluso se casó, alcanzó la maternidad y vivió experiencias dolorosas como la muerte del padre, de varios hermanos, y fue como encontró esa necesidad interna de comunicarse con el gran público a través de la realización de una obra.

Por circunstancias anecdóticas tiene que vivir en Washington, donde realiza con más seguridad y precisión estudios de arte que la llevan a otros lenguajes y técnicas, como el *collage* y las creaciones *op* y los ensayos del visualismo gráfico. Así es como fue ganando seguridad y confianza en sí misma, para luego iniciar exposiciones in-



Julia Padilla Vega.

Paisaje

Oleo sobre tela. 100x150 cm.

Cortesía de Galería Trío's.

Una estadía en Nueva York, por razones familiares, la hizo cambiar totalmente su concepción del arte, que es lo que actualmente desarrolla. Cierta compromiso con el arte conceptual, que entremezcla con su raíz postimpresionista, en que el dibujo continúa siendo el soporte básico y cierta visión expresionista en el colorido, que se convierte en el elemento vital sin llegar a ser *fauve*.

Julita Padilla, como se le llama en el ambiente, ha logrado crearse un propio público y nos entrega en ciclos alternativos anuales gran parte de su producción muy inspirada en esta escuela neoyorquina que prepara el espacio de un arte nuevo de la postmodernidad y que evoca la intención de las mujeres del mundo de mostrarnos frente a un nuevo patrón estético no sólo las imágenes interiores de su propio universo sino aquellas otras críticas

individuales que han permitido que el público pueda ir apreciando las diversas fases de su obra.

del entorno social en que las relaciones humanas de la cotidianeidad ofertan nuevas ideas necesarias y precisas para el

establecimiento de una nueva visión de las relaciones, los derechos y los deberes de un mundo mejor.

Aun cuando no existe una conexión directa entre muchas de las mujeres de la Escuela de Nueva York, el lenguaje que Julita Padilla Valenzuela realiza en su obra nos deja evocar el compromiso que otras mujeres integradas a esa escuela neoyorquina realizan a partir de los conceptos estéticos de Arp en la obra "Chris Phillips" y de Angela Weyersberg, dos triunfadoras de esa tendencia norteamericana que al final nos abre la puerta de una nueva estética y de una era por venir.

Esta búsqueda constante dentro de un plano de amorosa humildad hace de Julita Padilla una pintora de gran categoría y con mucha universalidad.

Nury Reina de Toffee podemos decir fue una de las grandes pioneras de las mujeres pintoras. Nury marcó su vida en dos etapas: la de recién egresada de la Escuela de Bellas Artes, en que se expresó con cierta timidez dentro del lenguaje del impresionismo, muy comprometida con su generación dentro de cierto movimiento que se desarrolló en la Escuela, donde se seguía viendo la pintura como un oficio para ganarse la vida.

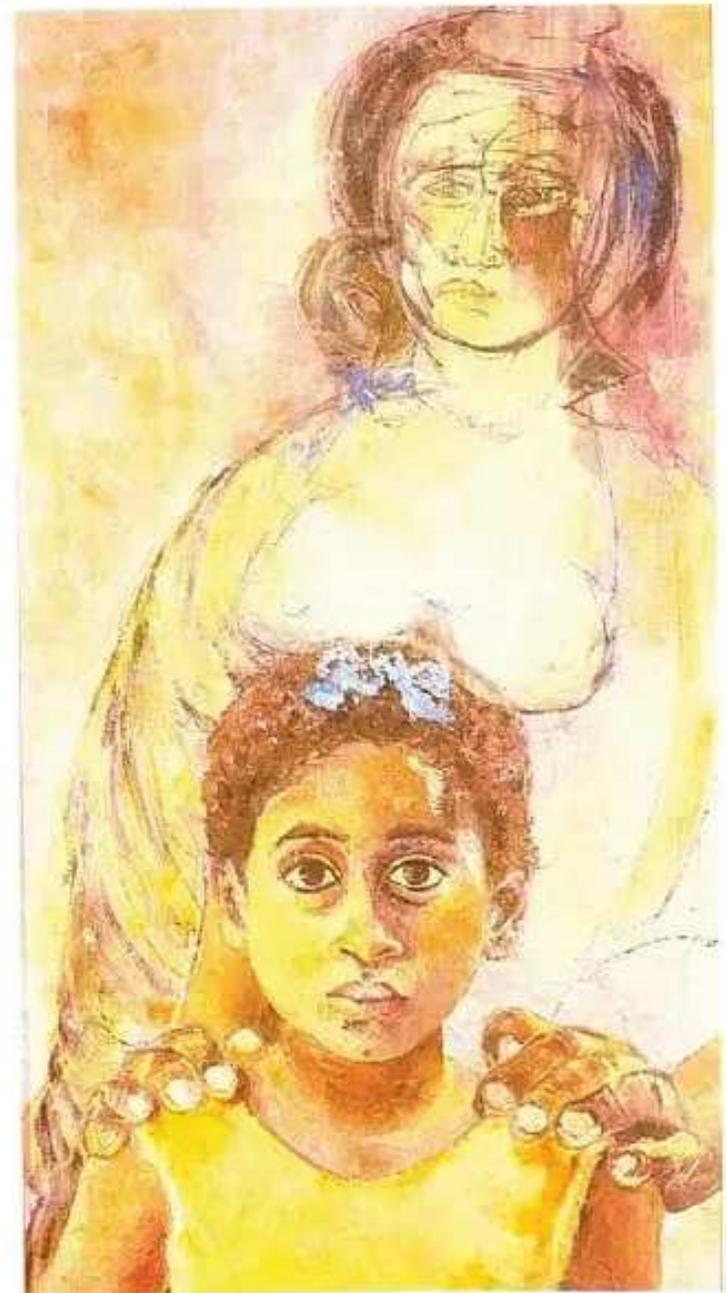
Posteriormente accede al lenguaje del expresionismo, donde establece ya una idea más comprometida con su yo interior y codifica la expresión no sólo en visiones de su proclamación personal sino también en evidencias críticas del entorno social.

Una de las obras de Nury Reina de mayor validez es una figura titulada "Gato", en que podemos aceptar ese gesto del expresionismo casi como un autorretrato, construido a base de tonos azules en una gama de colores sombríos que se convierten en una visión premonitoria de su propia vida y actuar, así como en el presentimiento

de un grupo que propuso e impulsó la creación de un gran clima cultural, por lo cual participó en la realización de *reclames*, afiches y carteles para la promoción de teatro, cine, etc.

Desgraciadamente su integración a la vida docente, en la cual descargó todo ese sentimiento creativo en una visión de comunicación, le impidió el desarrollo total de una labor artística más profesional.

Podemos también mencionar el esfuerzo de trabajo de **Celsa Flores** y de **María Ofelia García Casanova** (Mafela), quienes intentan con cierta sinceridad obtener un



Celsa Flores.

plia vida y actual, así como en el presente.
mimiento vago de una existencia corta.

Por su matrimonio con el dramaturgo
Santiago Toffee, Nury fue además de exce-

El padre ausente.
Oleo sobre tela. 92x50 cm.
Colección privada del
Ing. Carlos R. Flores.

lenguaje profesional, debatiéndose la primera en la búsqueda de una expresión propia y, la segunda, entre la realización de un oficio de vida y el plano purísimo de la expresión.

En la última década de los años noventa la mujer está convencida de que el ambiente sexista que impregna el medio evita que su obra sea definitivamente apreciada, razón por la cual han pensado en la creación de sus propias academias y en la integración de un círculo femenino del arte, con gran peligrosidad ya que las lleva a reducirse a un *ghetto* mental.

El paso por Honduras de dos excelentes pintoras —una peruana y otra brasileña: Mónica Luzza y Sonia Ribeiro— sirvieron para que en derredor de ambas se estableciera este taller, de donde surgieron algunas personalidades muy propias de la "pintura femenina", como Xenia Mejía, que es hasta el momento si no la más joven una de las más audaces promesas del arte postmodernista que se inicia en esta década y que precisa al público de observadores de la batalla pictórica que libran los hondureños cotidianamente para la realización de un arte universal, que emane definitivamente sus efluvios positivos dentro de las visiones universales, que son las únicas valederas para la expresión en que se cimentará el tránsito del milenio.

Fin de texto

Llamamos "texto" a esta serie de opiniones, pensamientos y objetivaciones que hemos venido realizando en una especie de intento de reconstruir la historia nacional a través de las imágenes artísticas más relevantes, en el lapso de las huellas que inician al hombre poblador de estas tierras, que son ahora la República de Honduras.

Y nos empeñamos en llamarle "texto" para hacer una recurrencia etimológica con el sentido que quiere decir texto=tejido. Este se teje, se entrelaza por medio de los códigos o voces que pueden ser condicionantes de su calidad *sine qua non*, que es su tersura, tersura que debe establecerse por la urdimbre de los hilos del tejido, por la integración de tales hilos. Estos pueden ser hermenéuticos, simbólicos, culturales, el de las acciones y el de los semas.

Estos códigos al entrelazarse se pierden en el tejido, formando la red con mil entradas abiertas al espectador.

Hemos tomado de Mercede Eliade el primer título, "La Nostalgia de los Orígenes", donde realizamos un simple señalamiento de la pintura ruprestre de las cuevas hondureñas, para dejar constancia cómo desde sus orígenes —en tanto especie— el hombre ha sido capaz de mirar a su alrededor y reproducir e intentar el mundo que lo rodea, inclusive antes de ser capaz de mirarse a sí mismo, antes de intentar su retrato.

En esas cuevas, abrigos y resguardos, donde se amparaba su vida de nómada, aparecen inclusive constancias del primer contacto con los invasores hispánicos y donde emerge subliminalmente la muerte. En estas imágenes se representa las apariencias del mundo y el hombre se sabe también separado del universo que lo fascina, alucinándolo, conocimiento que tiene de la muerte en la representación directa de esa separación de la vida y de la naturaleza.

Posteriormente tratamos de interpretar la estética de los grupos étnicos que construyeron las grandes civilizaciones del pasado, y su organización social: Mayas, Chontecos y Lenca.

sentimiento de esquematización de todas aquellas representaciones del universo.

El período colonial es tratado muy someramente y sólo visto desde el concepto de la aceptación —por los aborígenes— de un nuevo universo de la cultura “occidental y cristiana”, que creó la dicotomía interna que desembocó en la mestización y en el surgimiento del sentimiento criollista. Después se considera el período de independencia y el personaje central en la apreciación de la cultura, el Presbítero José Trinidad Reyes.

El protagonismo de los llamados “pintores de la legua”, hasta llegar al período denominado de “La Reforma Liberal”, donde se desarrolla una aceptación plena no sólo de la cultura occidental y cristiana (con su visión laica) sino de su tendencia al racionalismo y la formación del Estado burgués.

El siglo XX arranca con los llamados “Precursores de la Plástica”, que se debaten entre la universalización de los lenguajes y de los conceptos y la creación de una “pintura nacional”.

Las referencias obligadas al escenario mundial y nacional son realizadas para que el lector se ubique con mayor claridad en el drama que se desarrolla entre el artista y la sociedad, hasta llegar a la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, pasando por una generación perdida por disolución del propio yo —que hace que la primera generación se inserte en las propuestas universales del arte y de la cultura.

Ha sido obligatorio el análisis de las grandes individualidades, realizándolas por el método de las generaciones. Es decir, englobando los trabajos, las tendencias y las reacciones, a manera de poder ofrecerle al lector una mayor comprensión del trabajo, de la búsqueda, de los anhelos y de la intención en que se ubican todos estos protagonistas.

Es preciso comprender que desde los años 50 y 60 de nuestro siglo se fueron extinguiendo las vanguardias al irse enfriando la fe en un futuro mejor, hacia el que apuntaban aquellos movimientos rebeldes y emancipatorios, de donde puede partir una seria crisis que abarque todos los planos de la estética. De la lectura de este texto se puede obtener la visión del desafío que van a enfrentar los jóvenes pintores del último lustro del presente siglo.

Los que están plasmados ya no confrontarán esos problemas. En todo caso, para ellos serán menores porque sólo les restará renovarse en lo que representa su idea de comunicación. Renovarse o morir será otra vez el eterno problema. Pero para los jóvenes los planteamientos son más peligrosos. En la

tercera edad de la máquina no posee el artista aquella pasión representativa que embargó a comienzos de siglo a Marinetti, a Leger o a Diego Rivera.

Se encontrarán que el espíritu épico de la modernidad mecánica se ha perdido, de la misma manera que, el "movimiento moderno" propuesto por el grupo *Bauhaus*, la simplicidad elitista del cubismo y del funcionalismo que se proyectó en dos dimensiones: una hacia la negación del tiempo lineal y, la segunda, a la postulación de un tiempo sin tiempo del origen, el instante o el ciclo, que produjo según Octavio Paz que

cada movimiento artístico negaba al precedente y, a través de cada una de estas negaciones, podía desplegarse una mente, y sólo en una edad crítica como la nuestra la crítica ha sido creadora. Hoy somos otra mutación: el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones virtuales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia.

La negación ha dejado de ser creadora.

No digo que vivamos el fin del arte, vivimos el fin del arte moderno.

(**Los Hijos del Limo.** Seix Barral, Barcelona. 1974. pp. 194 y ss)

Es por estas razones que no incluimos en este texto, que se propone crear una parábola —sin más propósito que buscar una sistematización cronológica y ligeramente interpretativa del quehacer de los pintores hondureños— significativa para ulteriores estudios de investigadores que lo manejen como materia prima necesaria para otros enfoques y propuestas.

Sin embargo queremos salvar que se ha incluido únicamente a aquellos pintores y sus relacionadores en función de la producción artística, a fin de completar la visión global de arte y sociedad.

Por lo tanto omitimos a aquellos que se han desenvuelto en líneas totalmente decorativas o modas y modos que no consideramos estrictamente artísticos, como el caso del foto-realismo, de la misma manera a aquellos que conducen su arte como instrumento cotidiano para ganarse el pan de cada día.

Pero queremos subrayar la importancia de la pintura dentro de la sociedad, porque es este arte el que ha acompañado al hombre desde siempre. Que creemos que fuera de ella su centro se encuentra en la mirada de quien la contempla y la cercanía de esa contemplación es absoluta, porque no hay ninguna distancia entre la mirada y el objeto de la mirada. Este

ninguna distancia entre la mirada y el objeto de la mirada. Este (el objeto) se le entrega al espectador en el instante mismo en que la mirada se dirige a él, estableciendo primero un tímido coloquio como para domesticarse (en el sentido de que habla

Saint-Exupery) para después disolverse en el plano más directo para la intensidad: el amor y el odio.

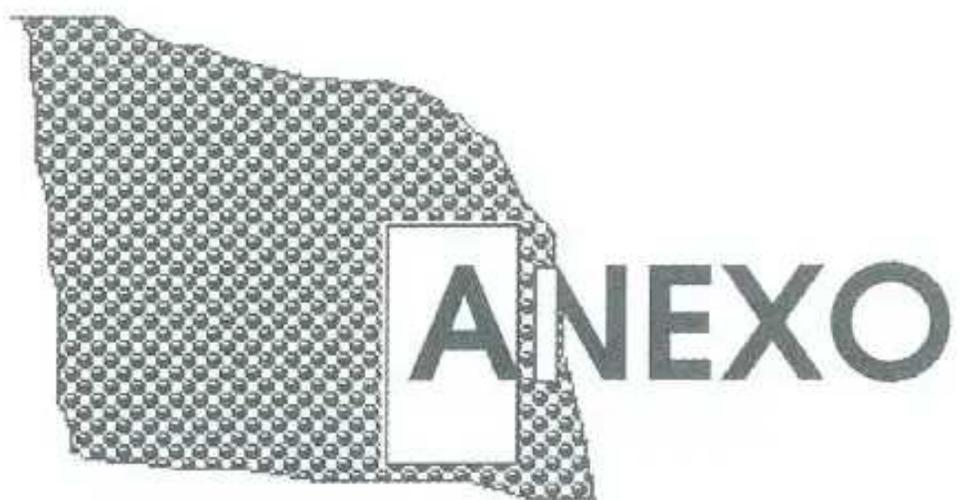
Incluyo, además, los tres Manifiestos más importantes que han sido lanzados durante el siglo XX, por considerarlos liminares en los intentos de acción de la plástica nacional, y sobre todo porque reflejan el pensamiento, ya sea individual o colectivo, de los grupos protagonistas en su momento y porque marcan sobre todo la necesaria relación histórica entre arte, promoción y público.

Esta ha sido la motivación fundamental en el presente trabajo: crear ese sentimiento de domesticación entre el creador y el público.

Es decir, salvar la visión del utilitarismo y que se conserve una cierta racionalidad de la utopía. Es más bien un retorno al papel de *voyeur* que revaloriza, desde la mirada original, al manantial del Ser.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, TEODORO. **Claves**. Editorial Alberto Corazón. Barcelona. 1969.
- BARTHES, ROLAND. **Lección inaugural de la Cátedra de semiología literaria del College de France**. Siglo XXI, México, 1982.
- BAUDRILLARD, JEAN et al. **La postmodernidad**. Editorial Kairos. Barcelona, España. 1985.
- BLANCH, ANTONIO. "Estética de la postmodernidad". Rev. **El Siervo**. N°. 458. Abril 1989. Barcelona. España.
- BORDMAN, GERALD. **La pintura americana**. Editores Asociados Mexicanos. Edamex. 1982.
- COSSIO DEL POMAR, FELIPE. **Nuevo Arte: Teorías de la pintura contemporánea**. Editorial América. México, 1939.
- EGOROV, ALEXIS. **Problemas de la estética**. Editorial Progreso. Moscú. 1981.
- FRANZA, CARLO. **Arte e crítica**. Severgnini, Milano 1982.
- GARCIA PONCE, JUAN. **Las huellas de la voz**. Ediciones Coma. México 1982.
- HAUSER, ARNOLD. **Historia social de la literatura y el arte**. Editorial Labor, Madrid, España. 1976.
- LAUER, MILKO. **Introducción a la pintura peruana del siglo**. Mosca Azul, Editores.
- LEVI STRAUSS, CLAUDE. **Arte, lenguaje y etnología**. Siglo XXI, Editores. México, 1971.
- LUKACS, GEORGE. **Una nueva estética**. Ediciones Punto Omega. Barcelona. 1980.
- PAZ, OCTAVIO. **Los hijos del limo**. Editorial Seix Barral. Barcelona, España. 1974-1981.
- PAZ, OCTAVIO. **El Arco y la lira**. Fondo de Cultura Económica. México. 1986.
- TOLEDO PALOMO, RICARDO. **Las artes y las ideas de arte durante la independencia. (1794-1821)**. Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala. 1977.



PRIMER MANIFIESTO A LOS PINTORES DE HONDURAS. "Hojas escritas con lápiz" por Pablo Zelaya Sierra.

Desde que principié mis estudios, tuve el angustioso problema de orientarme entre las distintas tendencias que, a mi espíritu ofrecía el gran movimiento del arte moderno. Naturalmente, debía empezar, teórica y prácticamente, por el arte clásico, para saber qué era esto del arte clásico, y distinguir lo sustancial y permanente de lo secundario y adjetivo. Después de esta etapa de clausura, en los museos, decidí, por convicción y por obra de los mismos museos, respirar el aire libre de las nuevas ideas, y tomé los caminos difíciles, abismos y, a veces callejones sin salida de las nuevas teorías, que daban origen a lienzos que yo, entonces no comprendí, pero contaban con todas mis empatías.

Esto era en 1920. En los que se llevaba de siglos, en arte como en filosofía, en todas las ciencias, etc., circulaban nuevos valores por el pensamiento de los hombres más versados en aquellas disciplinas. Se había hecho un análisis riguroso de los principios de la ciencia y del arte, y una crítica, en el más alto sentido de esta palabra de toda obra humana. Se trataba de definirlo todo.

Y así continúa Europa. Siempre hacien-

voluntad fuerte para ponerlas en práctica. Y, profesándolas, no traicionarnos a nosotros mismos.

Con esta honda preocupación he trabajado y por lo mismo extrañará lo ecléctico de mi obra. Academia, impresionismo, cubismo y postcubismo. Puede que alguien diga: ¿Y todo esto para qué, si lo que hace falta es pintar bien? Sí, pero también hace falta una vocación a toda prueba como materia prima, y después el cultivo de la vocación en los grandes museos, en las bibliotecas de arte, en las visitas a las exposiciones, y complementando todo lo anterior, con el estudio de la naturaleza.

Así es como adquiere el pintor la cultura artística, dicho sea de paso, muy diferente de la literaria, y así se puede apreciar los valores en arte y el porqué de ellos.

Con los artistas de la segunda mitad del siglo pasado y los lustros que llevamos del siglo XX se pueden formar tres grupos. El primer grupo compuesto de aficionados artistas incompletos. Medallados, académicos y por todos aquellos que al hacer su obra personal no siguieron los impulsos de su espíritu, respetando los principios del arte, sino que pensaron en

Y así continúa Europa. Siempre naciendo historia.

Con una exigencia tal, que no basta conocer el movimiento transformador y sentir las ideas sino que se hace necesario una

principios del arte, sino que pensaron en agradar al público o bien, por no disponer de la preparación suficiente ignoraron el *minimum* de cualidades que debe reunir una obra discreta. Todos estos artistas

emplean el tónico a manera de un común denominador.

Si pertenecen a la música, serán los compositores de cantatas, *couplet*, etc., música pegajosa, como alguien la llamara, que se mete en los oídos y que sin darnos cuenta se tararea. Si de literatos se trata, serán los autores de obras insustanciales, leídas por un numeroso público que busca en los libros la distracción y no el satisfacer apetencias espirituales.

Si de escultores les agrada la apariencia del *biblot* no importándoles el tamaño.

A este tipo despreciable de escultura pertenecen, con muy pocas excepciones los monumentos de América desde el Canadá hasta la Tierra del Fuego y la mayoría de lo que se ha levantado en Europa en el siglo XIX.

En arquitectura, optarán por las cosas ornamentales de Cayola del peor gusto, sin un sentido decorativo, distribuido en los motivos como si se tratase de una obra de confitería, olvidando las proporciones de la masa y el valor intrínseco de los materiales.

En pintura les agrada el tema mientras más anecdótico mejor, la composición, los acordes de color, la fuerza expresiva, y los materiales quedarán supeditados a las asociaciones literarias que evoque el cuadro.

Con un concepto fotográfico del arte creen que la pintura debe imitar la naturaleza. Para algunos, el ideal pictórico es conseguir el aspecto superficial de las cosas, los brillos de los objetos metálicos los rasos, las sedas, las cualidades de las cosas.

En vez de interesarse por la calidad de la obra se afanan por dar ambiente a las figuras, esto es, intentan pintar el arte olvidando las formas. Algunos presumen de modernos, sólo porque quieren dar la sen-

Además con esa aparente luz del sol que hay en los cuadros, conseguidos con procedimientos tan ingenuos como empíricos no existe una expresión artística, ni profunda, ni delicada, como toda obra hija de la imaginación.

Con un concepto de dibujo mezquino, sólo comprenden las figuras bien proporcionadas sin tomar en cuenta que el dibujo como el color está bien cuando guarda equilibrio perfecto con las demás partes del cuadro.

Para ellos, el arte es algo que se puede medir, pero no en el sentido de los cánones griegos y egipcios o como Alberto Durero al aplicar al arte su espíritu geométrico.

Juzga la cualidad artística de los modernos con una gran mistificación, manera de pensar que tiene su origen por una parte, en la preparación incompleta que reciben en las escuelas de bellas artes, y por otra parte en una falta de documentación sobre el arte antiguo, que no les permite darse cuenta del eterno fermento que llevan las obras maestras.

Es divertido cómo invocan, a cada momento, los nombres de los clásicos vistos desde un campo limitadísimo, considerándose o considerándolos discípulos de un gran maestro Velásquez, caso el más frecuente nada más que por tratar de imitar la manera de poner el color en el lienzo.

Es lo mismo que suponer a un escritor discípulo de nuestro poeta Juan Ramón Molina porque le copia la forma de letra.

Contribuye a la formación de este grupo la falta de la educación visual del profano.

Tampoco la tiene auditiva.

En la mayoría de las personas los órganos que corresponden a esas funciones desempeñan un papel puramente defensivo. Para muy pocos son órganos intermedios de la fricción estética, y si alguna vez

sación de la luz del sol que es un imposible. Ignoran que los colores más brillantes que suministra la industria son tierra negra en relación con la luminosidad solar.

sirven para el goce artístico es a medias, cuando lo que se ve o se oye, no concuerda completamente con la sensación del carácter sensorial. Esta es a mi juicio la si-

tuación de una gran mayoría de artistas y del público.

El segundo grupo está integrado por una minoría de hombres de todas las artes. Esta minoría, como las de otras actividades humanas, es la que en todos los países lucha siempre por un auténtico progreso.

Los principales representantes de esta elite ya pertenecen al dominio de la historia del arte y su influencia viene desde la segunda mitad del siglo pasado con Eduardo Manet y Augusto Renoir, que al estudiar los cuadros de los grandes pintores españoles, Velásques y Goya, encuentran en estos maestros, sobre todo en el último, las enseñanzas para sus aspiraciones.

Los primeros cuadros de Manet y Renoir son rechazados en las exposiciones oficiales. Emilio Zola es uno de los defensores de los nuevos artistas. Pronto surgen los nombres de Claudio Monet, Siley, Van Gogh, Gauza y otros.

Es la hora del impresionismo. Se produce escándalo en el público de París, que se da cita en las salas de exposiciones para reírse de la nueva escuela. Desde entonces devienen hablando de modas en pintura. Algunos años después, los cuadros que sirvieron de mofa, entraban con toda clase de honores a los museos del Louvre, Londres, Berlín, Nueva York, etc., cotizándose a precios altos.

Hubo sus mártires como Paul Gauza, mezcla de francés y peruano. Los artistas empezaron por desterrar el lugar común de la pintura de historia, lo grandilocuente y la escenografía, para dedicarse a estudiar la naturaleza en la calle, en los parques, y en todas partes, amando a la vida y las cosas e interpretándolas con espíritu franciscano.

El más grande de todos los

Seurat, quien da un paso hacia la ordenación de los elementos constitutivos del cuadro. Corren los años de 1908 al 11. Unos cuantos hombres con conocimiento de los medios propios de la pintura, así como con sus fronteras con los artes prehistóricos, el de los primitivos italianos, de los pueblos orientales y del arte negro fueron los iniciadores de la campaña más seria que registra el arte moderno, por crear nuevos modos de expresión y de conformidad con la época.

La que ya se esbozaba con Cezanne y Seurat toma forma definida arbitrariamente bautizada con el nombre de cubismo, cuyos conceptos muy pronto invaden los estudios de los pintores y las tertulias de los artistas.

El problema consistía en hacer pintura pura y construir el cuadro a base de las dos dimensiones que tiene la tela, haciendo el análisis de los diferentes aspectos y perfiles de un objeto. En los cuadros que entrañaban una segunda creación, se veían combinaciones de figuras geométricas, en especial triángulos y cuadriláteros en colores por ser acordes quintaesenciados en finísimas gamas.

Aquellas obras se recibieron con tal extrañeza que los artistas incomprensivos los calificaron de simples, bromas para llamar la atención, no pudiendo atribuirles a incapacidad de sus autores, conocida su competencia desde sus años de aprendizaje, pues algunos de ellos habían obtenido premios en las escuelas de bellas artes. Otros les dieron una interpretación social en la creencia de que era una pintura para irritar a los burgueses.

Para otros, eran y son todavía monstruosidad, producto de la moda dijeron entonces, y lo dirán por muchos años, confundiendo lamentablemente las pre-

impresionistas fue Paul Cezanne, que tuvo un afán constructivo, en momentos en que la forma se diluía en efectos luminosos. El ejemplo de Cezanne es continuado por

ocupaciones del pensamiento con los trabajos de las mujeres.

Al hombre, con afán creador, se le plantean problemas, y quiere resolverlos.

Por eso, hay nuevas teorías y hechos nuevos, y el mundo evoluciona, gracias a los no conformistas.

Si los griegos se hubieran contentado sólo con los elementos que les brindaba el arte egipcio no tendríamos el Partenón ni admiraríamos la serenidad de sus estatuas. Y si el arte cristiano satisfecho con lo que había, muchísimo y magnífico, se hubiese dedicado a la imitación del pasado, no contemplaríamos las maravillosas catedrales góticas.

Toda la historia del arte es una renovación constante.

Esta clase de modos, que impone la inteligencia, termina por ser aceptada por los reacios ya tarde, cuando por evolución natural ha pasado de moda. Así ha aparecido siempre y se ha tratado de avanzar en la marcha ascendente de la historia. El ejemplo más próximo que se presenta es el impresionismo, refugiado ahora en las escuelas de bellas artes y academias donde lo combatieron cuando estaba vivo.

Lo que consideran hoy en estas instituciones lo consideran muy moderno, que otras exigencias inquietaran el arte.

El mismo fenómeno que pasaba en la pintura se repetía en las zonas de las demás artes. Algunos principios servían de fundamento a todas ellas y se proclamaban en conferencias, audiciones musicales, exposiciones artísticas, en la prensa y en los libros.

Más o menos se lanzaban a todos los órdenes en lo económico y lo social. Se pueden aprovechar mejor las energías humanas otorgando al espíritu mayores posibilidades de cultura, nuevas perspectivas y nuevos horizontes. La vida moderna, con las máquinas, ha perfeccionado nuestra vista, nuestros sentidos en general. Y por tanto, nuestro espíritu exige un

pero no en la técnica sólo sino técnica más espíritu.

La obra de arte no se ve: se siente, se vive. Admiramos las producciones del arte antiguo porque satisfacen nuestra necesidad poética. La naturaleza es bella cuando por un azar feliz se encuentra en orden.

El pintor debe ser un poeta, un artista puro. El lirismo de sus cuadros solamente se conseguirá por los medios pictóricos, excluyendo toda asociación literaria, que para esto ya está la literatura. El cuadro debe quedar en el plano de las matemáticas y de la poesía.

Se conceptúa el cuadro como un objeto independiente de la naturaleza, para cuya construcción se ha necesitado la geometría y lo más selecto del espíritu. Un cuadro es un objeto no una ventana sobre un escenario.

Triunfa el cubismo, y los gobiernos adquieren cuadros para los museos y las grandes galerías de París y Nueva York se enriquecen con ellos. Mas, en el mundo abundan la mistificación y los *snob*, que hicieron un cubismo de guardaropía que dio por resultado el descrédito ante las personas que carecían de un concepto claro de su escuela y lo que significaba aquel movimiento.

Coincide este suceso con la difusión de la psicología de Freud, que parece que influyó en los artistas más jóvenes pintores y literatos, para buscar en el subconsciente, en las zonas más oscuras del espíritu, los motivos y elementos de sus creaciones dando marcha al ultracubismo. El cubismo deja para el arte una lección de orden y disciplina. Lección que debe practicar todo estudiante de pintura que quiera seriamente hacer algo.

En el arte decorativo, como una consecuencia del cubismo, fue un aire

arte de preciso intento.

La obra artística es el reflejo o la resonancia de la espiritualidad de una época, de un pueblo. El arte se apoya en la técnica,

saludificador que marca sus huellas en los objetos, en el mueble, en la decoración, iluminación y arreglo de las cosas, en las proporciones de los edificios, etc., con esta

influencia que no es poca y que no constituye su objetivo primordial, queda justificada su aparición y el genio de sus creadores: el español Pablo Ruiz Picasso, y en los franceses el escritor Apollinaire y el escultor Braque.

El tercero y último grupo, con el que mis ideales están más de acuerdo, formado por hombres con disciplina en las filas del cubismo tiene por norma llevar a los cuadros las leyes constructivas olvidadas desde el segundo renacimiento italiano.

Gino Severini en su libro *Du Cubisme au Clasicisme* define con claridad esas leyes.

Se desea volver a los principios de la gran pintura, adaptándolos naturalmente a nuestro tiempo. Se trata de comprender que lo esencial, a Giotto, Pablo Uccello, Nasaccio, Signorelli, Domenico Veneziano, Durero y Leonardo, cuyas obras se fundamentan en las matemáticas que se omiten al convertir el arte en sensual y naturalista. Se piensa que el estudio de las matemáticas, en particular de la geometría, es el cimiento fuerte de una cultura sólida tan necesaria en nuestra época de improvisaciones. Cualquiera que compra una caja de colores se pone a pintar con pretensiones de gran maestro. Se afirma que "el espíritu ha creado la geometría y que la geometría responde a nuestra necesidad de ordenar". El ángulo recto, el triángulo, rectángulo, equilátero y el cuadrado con sus propiedades, son los elementos para la construcción de los cuadros como lo fueron en las obras de los grandes maestros. Se ha demostrado que tales figuras se encuentran en la arquitectura de las civilizaciones antiguas.

El artista de este grupo intenta formar una obra eurítmica producto de "una comprensión del universo, según las leyes de las vibraciones y las ondulaciones", indagando las leyes de la óptica y la teoría del

armonía se apoya en las relaciones y los números, no hay razón para que en las obras de arte, especialmente en la plástica, se olviden las matemáticas, ya que las ciencias obedecen a ciertas leyes.

"Existe —como dice Paul Valerie— el eterno deseo de encadenar la morfología física y biológica a las ciencias de las formas creadas por la sensibilidad y el trabajo humano". Estas serían las bases generales de una escuela de bellas artes, moderna, donde los alumnos estudien los grandes principios de la tradición en forma viva, ya que las escuelas actuales están desacreditadas porque son fábricas de falsos artistas donde se desorienta y adquieren unas cuantas fórmulas que se aplican maquinalmente.

Tegucigalpa, 1930.

gando las leyes de la óptica y la teoría del color, lo que no es obstáculo al mantenimiento de lo fundamental en la pintura, calidad de la materia e ingenuidad de la obra. La música proporciona una pauta, la

MENSAJE A LOS JOVENES PINTORES.

Por Francisco Salvador.

Cuando Confucio Montes de Oca exhaló su último extertor, los cocoteros de La Ceiba lanzaron alaridos vegetales y aquel pequeño arbusto, su "YO", sin fuerza, se derrumbó como un esqueleto de animal en la arena.

Cuando Pablo Zelaya Sierra se mojaba las manos de sangre entre los silbidos de balas y metralas y veía que un puntapié hacía rodar las cabezas de los campesinos como pelotas de fútbol ... Cuando Juan Ramón Molina apresuró más de lo debido la jeringa para inyectarse cinco centímetros de morfina en lugar de tres y los ojos verdes se le irisaron como hilos de estrellas en la noche negra... Cuando Jacobo Cárcamo quiso oír una melodía en el triste sanatorio de su suerte, y solamente un zumbido de moscardón le bailaba dentro del cerebro Esos instantes, ese momento unido, terrible y macabro, seguirá movilizándose en el viento hondureño hasta que, después de esta tempestad de ignorancia, la libertad del hombre invada, como luz, todos los rincones. Algún día el artista respirará contento de sus agonías. Algún día el hombre soñará en el trabajo justo y estimulado. Algún día, la lucha cosechará frutos abiertos, granadas sangrantes de

tas. Algún día, la pintura hondureña reflejará hondamente nuestro quehacer cotidiano y el pueblo sabrá gozarla como una sandía llena de agua y azúcar. Algún día, el color y la forma servirán de combate para depurar nuestra tradición, el alma auténtica.

Aníbal Cruz, con sus pequeños veinte años a cuestas sufre y transmite inocentemente ese instante de agonía e insatisfacción. El hambre se le transforma en objetos y composiciones sublimadas, y el vigor de su mestizaje se sale del lienzo para entregarse como espíritu permanente. Aníbal Cruz, con sus pobres tres años de trabajo, agranda el tiempo como si fuera un siglo, y busca temiblemente el hallazgo, como el perro cariñoso el alimento escondido.

Romper las puertas, aniquilar las conveniencias, gritar abiertamente con sonidos vigorosos, con anillos, eso es lo que necesitamos los artistas que no debemos conformarnos con los convencionalismos, los lances oportunos, el empleo anquilosado, el sentimentalismo barato, la falsedad inoperante de antepasados muertos. Una pintura de guerra, de exageración y expresionismo, pintura de amor apasionado es lo que nuestro pueblo necesita

dolor y alegría.

Algún día, la belleza será el motivo principal de nuestra vida, y la música llenará nuestras horas como alimento terrestre, semen creativo de reproducciones infini-

sta.

Nuestro pueblo, pobre de alimento, ¡huérfano de espíritu! Esa pintura, los jóvenes, vosotros, deberán conquistarla con toda la injusticia que la vida les de tirando

poco a poco. Cuando obtengan el valor y la entereza, cuando se depuren y las limpiezas lleguen por un proceso de arduas experiencias, entonces nuestra alma verdadera aparecerá en los colores y la forma. Ese día la libertad cantará de casa en casa, el himno extraordinario de la verdad. "Un sueño sin estrellas es un sueño olvidado" dijo Paul Eluard en los años heroicos del surrealismo. Existir en un mundo cósmico como el nuestro no tiene ya la menor importancia. Pero la vida es un don extraordinario. ¿No basta, pues, pasarla bien, sin el menor problema de conciencia? ¡He allí la materia!, ¿solamente hay que utilizarla, devorarla, destruirla? ¡Cuando el hombre llega a la destilación de su existencia, se sintetiza en el pensamiento, se hace espíritu y entra el poder de la revelación! Ese momento significa un entrarse en sí mismo, un adentrarse.

Utilizar la plástica para encontrar este mundo sumergido en nosotros mismos, es ya apartarse de lo común y cotidiano. La creación plástica de Gregorio Sabillón, joven pintor hondureño nos produce una revelación: revela una actitud diferente, no ya de manifestar la realidad, pero de inventarla a través del sueño, del mundo depresivo en que el hombre, a través de su existencia, pena, se mueve, se contorsiona, se transforma y sobrevive. Este mundo de locura, en que las formas surgen por la imaginación, nos produce precisamente penetrar en el mundo único y limpio de la imaginación humana.

Estamos pues frente a la imaginación misma, y por ello, podemos encontrar la magia, el sobrenaturalismo, —como decía Apollinaire— y el sueño de la revelación de las cosas.

La pintura es una expresión de angus-

Pintura propia: una expresión que parte de la invención misma, sin reflejos ni copias de la realidad circundante.

Qué extraño que un joven hondureño, nacido a la orilla de nuestros anchos ríos, forrados de tropical vegetación, se sumerja en sí mismo, y tomando la figura humana, agrandándola, deformándola, la ubique en el medio de una arquitectura que es su cerco, su casa, su ciudad.

Figura humana y arquitectura son dos elementos básicos en esta manifestación plástica, que en el futuro, nos producirá magníficas realizaciones.

Este mundo de la angustia, del escarbarse en sí mismo, de retratar ese torbellino exuberante del propio cerebro humano, marchará, estoy seguro, hacia superiores objetivos que se identifiquen con el movimiento social de nuestro siglo, es decir, deberá ponerse al servicio ya no sólo de la individualidad, sino en función de todos, para que todos nos conozcamos mejor, y seamos mejores. Ante todo, una postura frente al mundo. Ya sólo esto vale para los demás.

"El hombre, sólo es hombre por dentro" me declaraba Salarrué, recientemente, entre la bruma y oscuridad de los cerros donde tiene ubicada su mansión.

"El hombre, sólo es hombre por dentro".

Tegucigalpa, 1968.

ta... La angustia del ser es válida y valerosa, pues se atrapa con las manos la propia verdad, esa búsqueda interminable de la verdad en todo: en el mundo, en la naturaleza, en nosotros mismos y en el amor.

187

Editorial Nuevo Continente **y** **Galería de Arte Leo**

En 1972 se reconstituye la Editorial Nuevo Continente surgiendo como una Sociedad de Responsabilidad Limitada con el propósito de ampliar el esfuerzo personal que venía realizando el poeta Oscar Acosta con publicaciones sueltas.

El logotipo de la editorial que el poeta Acosta había utilizado representaba dos anillos encerrados entre dos líneas horizontales, que cambió simbólicamente al establecer sus oficinas en Avenida Cervantes N°. 1230, y a partir de esa fecha el logotipo continúa con sus dos círculos colocando encima las dos horizontales como dando idea de dos círculos al vuelo.

La editorial buscaba reunir y amparar los talentos nacionales en la literatura y el arte, a fin de propiciar un clima tanto para la creación literaria como para la producción artística.

También, después de un excelente estudio de mercado realizado para esos fines se pensó en la sustitución de libros para el uso universitario en la forma llamada *readers*, o antologías críticas que propiciarán la divulgación del pensamiento universal necesario en ese momento.

La Editorial estaba conformada con un capital social suscrito y pagado de treinta mil lempiras y sus socios iniciales fueron el

integrados por Miguel Angel Ruiz Matute, Arturo Luna, Juan Ramón Laínez, Gelasio Giménez, Ezequiel Padilla y Alma Sagrario Flores Colindres (Salma), realizaron un manifiesto que justificaba la visión del arte en que se iba a trabajar, que textualmente dice: "Hemos creado dentro de la Editorial Nuevo Continente, el taller de Arte Leo, en cuya galería permanente presentamos exposiciones de artistas que trabajan en nuestro taller o en el propio, todos ellos compenetrados con nuestras ideas.

Pretendemos ofrecer un sentido diferente del arte, que juzgamos válido para nuestro medio, aprovechando una dimensión que le es innata.

La obra de arte —esa creación no siempre-racionalizable— tiene la propiedad de independizarse de su autor tan pronto ha sido ejecutada y se hace pública. Es del artista mientras no está acabada, pero una vez acabada le deja de "pertener" se vuelve universal.

Una obra de arte es a su modo una interpretación del universo, una teoría: indica cómo un buen espectador ve el mundo. La obra de arte, con su presencia, da personalidad al lugar donde se encuentra: lo modifica, logra despertar naturale-

poeta Oscar Acosta y Leticia de Oyuela.

La Galería de Arte Leo contó inicialmente con un taller colectivo —el primero de esa época— en que un grupo de pintores

zas muertas, como una habitación logra también unificar la multitud de puntos de vista de quienes se sienten atraídos por ella.

188

Por eso y entre muchas otras cosas, una obra de arte es siempre una y varias objetivaciones del universo.

Pero hay que devolverle a la obra de arte lo que el mercado y los museos le han arrebatado: su espontaneidad y su carácter social.

El arte para verlo, no tiene para qué ser enteramente contemplativo. Tampoco ha de estar hecho para tenerlo bajo la custodia de una caja fuerte.

Si el hombre se realiza en su trabajo, cuando el trabajo no le es hostil, entonces la obra de arte representada, por la forma como se lleva a cabo, es ideal de toda actividad humana: ser fruto de un esfuerzo libre y sin otro compromiso que el ejercicio de las propias posibilidades, sin otro compromiso que llevar el poder creador del hombre hasta sus límites.

Por lo tanto, podemos ¿por qué no?, encontrarnos con esa realización artística del hombre en cualquiera de sus producciones, por más humildes o comunes que sean, en una mesa, un jarrón, en cualquier utensilio de la vida diaria, reflejos también a su modo de un universo cultural, animadores de los lugares en que reposan y unificadores de diversos puntos de vista, siempre y cuando han sido producidos de libre y gozosa creatividad y han logrado, además esa especial "calidad" que define lo artístico.

Este tipo de arte, como todo arte, sin embargo, no persigue por óptico y técnico que sea, fabricar objetos para el consumo, si bien está encerrado en el ciclo del consumo.

No pretende competir con la técnica contemporánea aunque aprovecha sus resultados. No trata de contribuir al progreso de la técnica o de hacer un "arte industrial".

objeto producido unifica ideas y esfuerzos de diversos productores que se convierten en uno sólo a través de una obra concreta. Individualizado el objeto para quien lo contempla o adquiere, el mismo es hijo de una múltiple generosidad que va ordenada a trabajar con dignidad y con belleza para los otros y para uno mismo, para el enriquecimiento de la propia realidad.

Experimentar ideas nuevas y evitar la complacencia con las ideas hechas y habituales, abrir nuevos caminos y en todo momento hacer entrega sincera y espontánea de lo mejor que hay en nosotros a través de estos nobles materiales concretos que el hombre utiliza para expresar su mundo, nuestro propio cambiante mundo, tal es en síntesis lo que define las intenciones de la Galería de Arte Leo."

De esta manera, la Galería de Arte realizó las exposiciones siguientes: Miguel Ángel Ruíz con la exposición "El Cantar de los Cantares"; además se promovió la exposición privada que realiza en la Residencia de la Familia Gloetzner, en Santo Domingo, República Dominicana, y la realizada de dibujos del mismo autor en *Gallery International* de Nueva York, coordinando además la gran muestra realizada en el Hotel Honduras Maya en conmemoración del 400 aniversario de la fundación de Tegucigalpa, con una colección de cuarenta y cinco lienzos que mostraban también las bodas de plata del pintor con la pintura hondureña.

En 1973 presenta una exposición personal con treinta lienzos y siete biombos del pintor Gelasio Giménez. Expone además al dibujante Guillermo López Rodezno. Inaugurando una línea internacional llamada "Exposición Contacto", introduce al autor francés Jacques Prehu. Al pintor Ricardo Bográn con cuarenta y cinco dibu-

Se trata de buscar una experimentación dirigida hacia nuestra sociedad, experimentación en el arte y en la artesanía, en el sentido más noble de ese vocablo. Cada

cartón bogran con cuarenta y cinco dibujos. Presenta la primera exposición individual de Ezequiel Padilla titulada "El transporte colectivo", con veinticinco cuadros al óleo de gran formato.

En 1974 ofrece el retorno a la pintura de Teresita Fortín, con una colección de treinta lienzos titulados "Los Recuerdos", en el Salón "Marco Aurelio Soto" de la Biblioteca Nacional. Y en 1976 la colección "Mi Vida", con cuarenta lienzos al óleo.

En 1975 expone una colección de sesenta cerámicas y cobres esmaltados de Arturo Luna, que posteriormente forman parte de la gran exposición que el desaparecido autor presenta en el Museo Nacional de Arte de Santo Domingo, República Dominicana. En esa misma fecha se da una exposición individual de Juan Ramón Laínez, titulada "Los Motivos del Mar", con treinta y cinco lienzos de diferentes formatos.

En el mismo año se cuenta con la joven pintora Alma Sagrario Flores (Salma), que elabora su primera exposición individual. En el año siguiente se tiene una exposición individual de María Talavera Williams, y otra individual para dar a conocer al pintor isleño Günter Cordowski, con veinticinco piezas entre acuarelas y acrílicos, y esculturas de inspiración africana de Max Coburn.

Dentro de la línea de Exposición Contacto se estuvieron los pintores nicaragüenses Bayardo Gámez y Humberto Pasos, el primero con dibujos al grafito y carbón, y el segundo con grabados sobre linóleo.

En 1977 se presentó la primera muestra individual del *naïve* Roque Zelaya, coordinando además la primera muestra mundial de la pintura primitiva realizada con el patrocinio del Instituto Italo Americano efectuado en Roma, Italia, en la cual fueron aceptados dos lienzos de Teresita Fortín, dos de José Antonio Velásquez y uno de Roque Zelaya.

Tanto la Editorial Nuevo Continente

articularon el necesario clima de libertad de expresión tanto en los campos de la literatura, la sociología y naturalmente en el arte que precisa de una gran libertad para la creación, lo que unido a la crisis de salud de su Directora, Leticia de Oyuela, obligaron a cerrar las puertas en el primer lustro de la década de los ochenta.

Sin embargo, ese pionerismo fue ejemplarizante para la formación de otras galerías e instituciones culturales, que integraron el espacio cultural en cierto resurgimiento institucional que dio paso a la formación del Ministerio de Cultura y Turismo, hacia el cual emigraron algunos miembros iniciales del Taller de Arte Galería Leo.

El sentimiento artístico del Taller de Arte Leo, unido a la visión de las publicaciones de la Editorial Nuevo Continente, auspiciaron modificaciones fundamentales como el espacio de la ilustración de libros y revistas, además de la búsqueda de una estética más directa en las tapas y portadas de libros, de la misma forma que del afiche o cartel.

Tanto la Editorial Nuevo Continente como la Galería de Arte Leo auspiciaron además conciertos y presentaciones musicales y sus recordadas "tertulias", en las que se presentaron poetas y autores, creando el necesario espacio para la comunicación no sólo nacional e interregional sino que se aprovechó para que los autores de la plástica se identificaran con sus primeros hermanos los literatos.

En el libre espacio de la Galería de Arte Leo y en el marco de esa visión muy a *del tout art*, se realizaron además esfuerzos de artesanía fina donde se mezclaban los diseños de excelentes artistas, como Ezequiel Padilla, que con un talento bricolage utilizaban los nobles materiales hondureños:

Tanto la Editorial Nuevo Continente como su Galería de Arte Leo fueron decayendo lentamente en los momentos en que el gobierno hondureño optó por las teorías de la seguridad nacional, que des-

nzaban los nobles materiales hondureños: plata, oro, fragmentos de cerámica precolumbina y coral y nácar, obsidiana y jadeíta para realizar hermosas piezas de joyería sobre diseños exclusivos de los artistas

nacionales, donde conversaron personajes del arte y la literatura.

También se recogió los más finos trabajos del arte popular, participándose en la promoción de nuestras formas tradicionales de alfarería, manualidades y esfuerzos colectivos como trabajos en flores secadas a la sombra, trabajos con semillas producto de una búsqueda de soluciones productivas de grupos campesinos organizados en ansia de una vida mejor.

Es muy probable que este esfuerzo, que se centra de la década de los setenta a los ochenta y cinco, haya sido la base sólida para la formación de nuevos criterios que actualmente constituyen el excelente clima de revalorización sobre la integración, necesario en los esfuerzos de una colectividad que busca expresarse en ese complejo mundo del arte que exige mediciones más cualitativas que cuantitativas.

Las Galerías de Clementina Suárez

Esa extraordinaria mujer-poeta que se llamó Clementina Suárez constituyó, por sí misma, uno de los más importantes hitos en la plástica hondureña. Desde su apasionada juventud fue creando un inveterado clima para el desarrollo del arte que tuvo su detonante en el México durante la etapa y desarrollo del clímax del muralismo mexicano, donde vivió y donde organizó su Galería de Arte Centroamericano, ubicada en la Calle de Nayarith N^o. 4, de la Colonia Roma.

Su hija Alba Rosa Suárez nos cuenta que cuando en el año 1958 Clementina regresa a su patria y viene cargando con gran dificultad sus pinturas, esculturas y artesanías, se instala en una casa que alquila en la Calle Salvador Corleto del Barrio La Hoya.

El Doctor Villeda Morales, Presidente de la República, la nombra Directora de Misiones Culturales, cargo adscrito al Ministerio de Educación. Para esa fecha publica su poema "Canto a la encontrada patria y su héroes", que dedica a la memoria del General Francisco Morazán, con lo cual llama a su Galería "Morazanida", que inaugura en 1959.

Clementina tenía la experiencia de la

En México su esfuerzo se encaminó a divulgar la pintura centroamericana.

Su casa era el centro de acción donde exhibían artistas de la talla y valía de Francisco Zúniga, Francisco Amiguetti, Alvaro Canales, Fernando Leal y José María Vides, a quienes ayudó y de quienes fue también modelo y musa.

La Galería Centroamericana de la Calle Nayaritera permanentemente visitada por escritores como Salomón de la Selva, María o Aura Rostand, Rafael Heliodoro Valle y los antiguos amigos olanchanos Alfonso Guillen Zelaya y Lorenzo Zelaya, Miguel Angel Asturias, Margarita y Rafael Paz Paredes, Rosendo Ignacio y Angel Argüello. En ese ambiente publica su libro "Francisco en Harlem".

De esa feliz época es cuando empieza a crear su fabulosa colección pictórica. Los bellísimos retratos que le hizo don Francisco Zúniga, los grabados y acuarelas de don Paco Amiguetti, los óleos de María Izquierdo, y el famoso retrato que Diego Rivera le dedicara con gran afecto.

Gran amadora del amor ahí se desposa con el pintor salvadoreño José María Vides, recientemente fallecido, y con quien se marcha a El Salvador; allí se instalan en

galería de México, que era vista desde una visión no profesional. Para ella lo importante eran los artistas, promoverlos, entregarles su fe y buscar comprensión para ellos.

una casa en Planes de Renderos, donde convivieron inspirando la continuidad de la obra del gran pintor salvadoreño.

Inventora, no sólo de acciones sino de situaciones y necesitada perpetuamente

192

de su libertad de creación y de invención, abandona el rincón familiar para organizar uno de los mayores sueños de su vida como fue la galería que llamó "El Rancho del Artista", donde dio vuelo a su intensa creatividad y a su pasión protectora por todos aquellos creadores en el campo artístico.

Protegida del gran mecenas Francisco Núñez Arrue vivió ahí Clementina sus mejores días, impulsando y propulsando a toda una generación de pintores tales como Carlos y Benjamín Caña, Camilo Minero, Luis Angel Salinas, Santonio Guandique, Víctor Manuel Preza, Mario Escobar, Raúl Elán Reyes, Julia Díaz, Federico Morales Rodríguez, Rafael Salavarría, Pedro Acosta García, Miguel Angel Arellano, y donde cultivó—como sólo ella lo sabía hacer— la amistad fraterna y comprensiva de Salvador Salazar Arrué (Salarrué), la de Roque Dalton y de su hermana en la poesía Claudia Lars.

Para esa época publica, con el auspicio del Ministerio de Cultura, su libro central "Creciendo con la hierba", obra que la consagra definitivamente como poeta en las letras latinoamericanas. Ese retorno a Honduras a final de la década de los años cincuenta quizá es uno de los impulsos más certeros porque definió el espacio cultural de la pintura centroamericana que en cierta manera rompía el aislamiento pictórico hondureño.

Las galerías de Clementina Suárez no eran galerías que se signaban dentro del espacio de la comercialización del arte. Eran más bien el entorno exultante de una gran personalidad, eran el entorno necesario de una mujer exquisita y extraordinaria que imponía al valorar una dimensión estética personal.

La Galería Morazánida fue durante toda

que les daba protección contra un medio hostil que negaba las formas de expresión y de producción en el campo estético.

Clementina logró crear el clima propicio para la producción artística, revalorar la pintura centroamericana y comprender a los jóvenes valores hondureños.

Después, en 1964, abre su "Galería Estudio Clementina Suárez" en una casa ubicada en la novena avenida, segunda calle del Barrio La Hoya, que adapta para galería gracias a las reformas que le realizó su pariente y amigo, el arquitecto Roberto Elvir Zelaya, donde establece una época en la que exhibe toda su magnífica colección acumulada durante años. Otra vez, convierte su galería en la casa patrocinadora de cuantos poseían alguna inquietud intelectual.

No sólo era la galería en sí una exposición permanente de todo lo importante del arte centroamericano, sino además el sitio obligado para el debate y la necesaria toma de posiciones en aquellos momentos en que era importante la participación.

En 1968 la Universidad Nacional Autónoma de Honduras le rinde el más importante reconocimiento a su obra en la labor cultural, donde en solemne sesión académica el escritor Medardo Mejía pronuncia uno de sus más hermosos discursos

La ceremonia tuvo como marco la exposición de su increíble colección de retratos, de todos aquellos pintores a los que ella protegió y cuya amistad cultivó durante muchos años.

Clementina Suárez no sólo apoyó a los talentos declarados sino que descubrió las mejores vertientes de la producción artística nacional e internacional, gracias a una personalidad donde la honestidad y la sinceridad eran fundamentales. Protegió a pintores que hoy se encuentran definitiva-

La Galería Morazánida fue durante toda una década un centro cultural al cual se acogieron todos aquellos que retornaban del extranjero y encontraban en la Galería Morazánida el necesario cojín de apoyo

pintores que hoy se encuentran definitivamente plasmados en el arte nacional y centroamericano.

Mientras vivió tuvo un concepto claro y preciso de la importancia del arte. Antes

de morir expresó su deseo para que la obra que ella había acumulado se constituyera en un museo, para que lo disfrutaran las generaciones futuras, para lo cual donó en vida su magnífica colección de retratos para el proyecto de Museo Metropolitano, en el cual trabaja el Rotary Club de Tegucigalpa Sur, donde descansarán definitivamente sus restos siempre en el entorno en que ella vivió, con sus cerámicas, esculturas y máscaras que tanto amó.

Su hija Alba Rosa Suárez ha recogido la idea central de montar en la que fue su residencia y galería un museo de vida en que no sólo queden aquellas otras obras que fueron su más precisado tesoro y el entorno necesario de su fructífera existencia, sino que se constituya también el holocausto final de una vida dedicada al arte y a la poesía, que fueron las motivaciones centrales de esa existencia ejemplar desaparecida como el último grito alertador y desgarrador que nos muestra la violencia que empieza a presidir la sociedad hondureña de la última década.

Al proporcionarnos estos datos sobre la actividad galerística, su hija Alba nos confiesa que su madre "nunca fue en verdad una galerista comercial sino más bien una tenaz coleccionista que quiso dejar el testimonio del aporte cultural de mi madre en el campo artístico, realizado en el registro minucioso, delicado y doloroso de mis recuerdos, en el que de ninguna manera pretendo sumar todo lo que ella realizó en el mundo del arte ya que no he incluido las exposiciones itinerantes y otras actividades en su tesonera lucha para ayudar a los jóvenes pintores y poetas que sólo una biografía realizada mediante una seria investigación podría relatar.

Este es más bien un testimonio de amor."

Contenido

Primera parte:

<i>Nostalgia de los orígenes</i>	15
<i>La pintura prehispánica</i>	19
<i>La aceptación</i>	25
<i>El tránsito independentista</i>	39
<i>El Padre Reyes: Promotor cultural</i>	43
<i>La euforia federalista y una nueva motivación: El retrato</i>	49
<i>La Reforma Liberal y las señales entre siglos</i>	53

Segunda parte: Siglo XX:

<i>Pablo Zelaya Sierra: la búsqueda de la profesionalización</i>	61
<i>Confucio Montes de Oca</i>	69
<i>Zúñiga Figueroa y Maximiliano Euceda: Dos vocaciones inconclusas</i>	73
<i>El sentido de lo primitivo y lo naif: Teresita Fortín y Velásquez</i>	77
<i>La generación perdida</i>	84
<i>La Escuela de Bellas Artes y Arturo López Rodezno</i>	89
<i>La primera generación y un solo camino. La necesidad de pintar</i>	93
<i>Dante Lazzaroni Andino</i>	95
<i>Miguel Angel Ruiz Matute: La agonía del color</i>	97
<i>Alvaro Canales: La pintura y el ideal</i>	102
<i>Moisés Becerra: La conciencia de un destino</i>	105
<i>Arturo Luna: El ceramista que quiso ser pintor</i>	108
<i>Mario Castillo: La belleza de la realidad</i>	112

Tercera parte:

<i>Carlos Garay y los paisajistas nacionales</i>	119
<i>La reacción al paisaje:</i>	122
<i>Dino Fanconi y Mauricio Flores Gómez</i>	122
<i>Aníbal Cruz y César Rendón</i>	123
<i>Gelasio Giménez: Un huésped renacentista</i>	126
<i>Juan Ramón Laínez y Felipe Burchard: La angustia de lo fantástico</i>	128
<i>Armando Lara Hidalgo y Nelson Salgado</i>	130

<i>Benigno Gómez y Maltez y la búsqueda constante de la forma</i>	133
<i>Los dos Padillas</i>	136
<i>Virgilio Guardiola: Un pintor líder</i>	140
<i>Julio Visquerra y Gregorio Sabillón</i>	143
<i>Roque Zelaya: La poética de la realidad</i>	148

<i>Antonio Dubón: El arte de la mancha</i>	151
<i>Los pintores de lo histórico maravilloso</i>	154
<i>Angel Reyes</i>	155
<i>Rolando L. Tróchez</i>	155
<i>Rúdico Ernesto Argueta</i>	156
<i>Oscar Mendoza</i>	156
<i>Eduardo Galeano</i>	158
<i>Rony Castillo: La poética de la imagen, y</i>	159
<i>Rolando Caballero: Una vocación necesaria</i>	160
<i>La mujer en la pintura</i>	162
<i>Fin de Texto</i>	171
Bibliografía	177
Manifiestos:	
<i>Manifiesto de Pablo Zelaya Sierra</i>	181
<i>Mensaje a los jóvenes pintores. Por Francisco Salvador</i>	186
<i>Editorial Nuevo Continente y Galería de Arte Leo</i>	188
<i>Las galerías de Clementina Suárez</i>	192