

El Primer Salón de Grabadores y la autonomía del grabado en Cuba

Por Juan Sarracino

La Habana en la mirada de enero de 1938

En el artículo «El primer Salón de Grabadores», firmado por Armando Maribona y encabezado con los datos de Arquitectura de enero de 1938, una exposición se convierte en argumento: el grabado merece reconocimiento como arte con recursos expresivos propios. Su importancia no reside únicamente en reunir obras. La crónica permite observar cómo una práctica gana visibilidad mediante la enseñanza, la organización de exposiciones y la intervención de la crítica. Esta es la interpretación que propongo a partir del documento conservado en los Archivos Sarracino Gallery. [1]

Conviene fijar primero el alcance de la fecha. El encabezamiento identifica La Habana, enero de 1938, año VI, número 54, y presenta la revista como órgano oficial del Colegio Nacional de Arquitectos. No ofrece el día de apertura ni las fechas completas del salón. Enero de 1938 es, por tanto, la fecha editorial documentada; convertirla automáticamente en fecha de inauguración sería introducir una precisión que la fuente no proporciona. [1, p. 1]

El contexto que el artículo permite reconstruir es concreto: una revista profesional de arquitectura se ocupa de un medio artístico; San Alejandro aporta enseñanza; el Círculo de Bellas Artes organiza; un catedrático universitario interviene en la inauguración. Podemos leer esa convergencia como una forma de reconocimiento institucional. No demuestra, por sí sola, una aceptación general entre el público ni una política cultural compartida por todas esas instituciones.

La autonomía como argumento crítico

Maribona recurre a la enseñanza parisina de las bellas artes para defender la dignidad del grabado junto a pintura, escultura y arquitectura. Después recuerda su papel en la circulación de imágenes de obras que permanecían lejos de muchos espectadores. La reproducción aparece así como un servicio cultural que había permitido atravesar distancias y barreras de acceso. [1, p. 1]

Su relato atribuye a la fotografía y a los procedimientos fotomecánicos el desplazamiento de aquella función. En esa transformación sitúa al grabador creativo y personal. Debemos leerlo como una toma de posición de la crítica de su tiempo, no como prueba de que la creación original nació entonces o de que desapareció toda práctica reproductiva. El propio texto reconoce el prestigio creador del grabado antes de ese cambio.

Tampoco su explicación del gusto cubano mediante un supuesto temperamento exuberante constituye un hecho comprobado sobre una población. Es un recurso retórico con el que contrapone la atracción del color a la recepción del aguafuerte. La autonomía que reivindica es artística: una estampa puede expresar una visión propia. El artículo no define tiradas, pruebas de estado ni criterios actuales de autenticidad.

Personas e instituciones que hicieron visible una práctica

Mariano Miguel ocupa el lugar inicial en la secuencia de Maribona: había estudiado grabado en España, llevó una prensa a Cuba años antes y produjo obras que despertaron admiración, entre ellas «La Comparsa». El texto le atribuye la creación de la cátedra correspondiente en San Alejandro. No fecha estos hechos ni reproduce esa obra; por ello no cabe convertir la mención en una ficha técnica o en prueba de su presencia en el salón. [1, p. 4]

Andrés Nogueira aparece inmediatamente después, mediante una breve indicación de continuidad. Esa frase documenta el lugar que el cronista le concede en su relato, pero no precisa un vínculo de aprendizaje, una sucesión en la cátedra ni una colaboración determinada. La brevedad de la noticia debe mantenerse visible en nuestra reconstrucción.

Enrique Caravia queda vinculado a otra tarea: reunir y dar forma pública a la producción existente. Maribona atribuye la iniciativa a la Sección de Pintura del Círculo de Bellas Artes, que Caravia presidió. Es significativo que la defensa de la autonomía del grabado se articule desde una sección dedicada a la pintura: la diferenciación del medio se construye dentro de redes ya existentes. La imagen de una plaza madrileña atribuida a Caravia añade su presencia como autor en las ilustraciones, sin proporcionar una lista completa de sus obras expuestas. [1, pp. 3–4]

Luis de Soto, identificado como catedrático de Historia del Arte de la Universidad, leyó una conferencia inaugural. Según el resumen de Maribona, trató la historia del grabado, su influencia cultural y su desarrollo en Cuba desde el siglo XVIII. Estamos ante una noticia sobre la conferencia, no ante su transcripción. El propio Maribona ejerce una función distinta: selecciona antecedentes, valora el salón y reclama continuidad. Su entusiasmo es evidencia de recepción crítica, no una medición de asistencia. [1, p. 4]

Qué dicen las cifras

La formulación es precisa: diecisiete expositores con ochenta y cinco obras originales, de técnicas y estilos diferentes, más el aporte de diez alumnos de la clase de Grabado de San Alejandro. Mantengo esos tres datos separados. El pasaje no cuantifica las obras estudiantiles, de modo que no permite establecer el total general de piezas incluyendo esa aportación. Tampoco enumera los diecisiete nombres ni los diez alumnos. [1, p. 4]

Una diversidad material y expresiva

El cronista enumera monotipia, litografía, buril, aguafuerte, aguatinata —escrita «agua tinta»—, barniz blando, manera negra y xilografía. No distribuye las ochenta y cinco obras entre esos procedimientos. Los pies de las ilustraciones añaden la punta seca. Esa amplitud importa porque la reivindicación no queda asociada a una sola técnica o estilo: Maribona aprecia tanto la espontaneidad como el trabajo paciente y las respuestas inesperadas de los materiales. [1, pp. 3–4]

La nómina técnica del salón debe distinguirse de la lista de procedimientos reproductivos que aparece en la primera página. Que el artículo mencione allí offset o fotolitografía no demuestra que hubiera obras del salón realizadas con esos métodos. Del mismo modo, las reproducciones impresas permiten examinar composiciones, pero no verificar directamente matrices, papeles, tintas o calidad de estampación.

Las imágenes de la segunda página

La segunda página contiene cuatro pies de obra. Se registran aquí como atribuciones del documento, no como un catálogo completo del salón. La reproducción es monocroma y su trama limita la observación de detalles. [1, p. 2; lámina documental 1]

«Atorrante», aguafuerte por Manuel Roig Lobo, es la lectura del primer pie. El título aparece entre comillas en el documento y conserva esa grafía. La composición de la página deja un amplio espacio claro sobre él y una vista horizontal de paisaje urbano inmediatamente debajo. La relación exacta entre ese pie y la imagen requiere cotejo con un ejemplar completo de la revista; no asigno a «Atorrante» un personaje, argumento social o escena que no pueda establecerse con seguridad. En la vista horizontal son observables árboles, arquitectura, caminos y figuras pequeñas, organizados mediante contrastes de luz y sombra.

«Estanque del Retiro», aguafuerte por Ramón Loy, acompaña la imagen superior derecha. El agua ocupa el primer plano; la escalinata y la balaustrada articulan el paso hacia la vegetación y la arquitectura. Los reflejos convierten la superficie del estanque en una zona activa de la composición. Esta lectura formal no identifica una fecha de ejecución ni demuestra que el artista trabajara directamente ante el motivo.

«Recordando», aguafuerte por Mirta Serra, se sitúa junto a la escena de dos hombres sentados. Conservo «Serra», tal como se lee en el pie, sin sustituirlo por otro apellido por familiaridad biográfica. Las figuras acercan sus cabezas y concentran la atención en rostros, manos y bastones. El título orienta hacia el recuerdo; la imagen permite hablar de proximidad y conversación, pero no conocer las identidades de los modelos ni el contenido de su intercambio. Confirmar la forma del nombre es una tarea documental pendiente.

«Atardecer en el puerto», aguafuerte por Margarita García Mendoza, acompaña la imagen inferior derecha. Los mástiles y aparejos dibujan una estructura vertical sobre los cascos de las embarcaciones, mientras sus reflejos prolongan las formas en el agua. El título propone una hora del día, pero la reproducción no permite recuperar una supuesta coloración del original ni nombrar el puerto. El interés visual está en el equilibrio entre la densidad de las embarcaciones y la atmósfera que las rodea.

Estos pies vinculan obras con dos nombres femeninos, un dato que merece integrarse en la historia de la práctica. No permiten calcular la proporción de mujeres entre los diecisiete expositores, determinar su condición de alumnas o establecer sus trayectorias. Esa investigación requiere otras fuentes, no la ampliación imaginaria de estas leyendas.

El predominio del aguafuerte en esta página también impone una cautela: cuatro ilustraciones de una técnica no desmienten la variedad descrita por el cronista. Revelan una selección visual cuya representatividad respecto del conjunto desconocemos. No sabemos quién eligió las imágenes ni con qué criterio.

La tercera página y el alcance de la memoria

«Plaza de la Cruz Verde (Madrid)», aguafuerte por Enrique Caravia, ofrece una escena urbana en la que edificios, torre, plaza y vehículos organizan planos sucesivos. La arquitectura domina sin borrar la actividad de la calle. Es una interpretación formal de la reproducción, compatible con la identificación topográfica del pie; no una prueba de residencia, viaje o fecha de ejecución del artista. [1, p. 3; lámina documental 2]

«Cardenal», punta seca por Antonio Rodríguez Morey, concentra la imagen en una cabeza y el torso. Los trazos del rostro y la ropa contrastan con zonas apenas trabajadas, haciendo del retrato una presencia expresiva sin necesidad de describir todo el fondo. La técnica procede del pie; la reproducción no permite examinar la rebaba de la matriz. El título tampoco autoriza a identificar al personaje con un cardenal histórico específico.

«Virgen de Covadonga», buril por Francisco Javier Baez, reúne una figura mariana coronada con el Niño, seres alados, una estructura rocosa y construcciones. Conservo aquí la forma «Baez» del pie. Las inscripciones forman parte de su condición de imagen devocional, aunque no transcribo los renglones pequeños cuya lectura no resulta segura. La reproducción permite analizar la organización simbólica del conjunto, no verificar una advocación mediante un examen del objeto físico.

Esta última imagen exige distinguir ilustración y participación contemporánea. Una investigación de archivo publicada por Domingo J. Buesa Conde relaciona a Francisco Javier Báez con estampas devocionales históricas y remite a una cronología de 1748–1828. Ese contexto externo refuerza la cautela: no incorporamos a Báez como expositor vivo del salón. La hipótesis de una ilustración destinada a representar los antecedentes históricos del grabado es plausible, pero el artículo no explica su función ni acredita que esa estampa estuviera expuesta. [2, p. 245, n. 18]

Qué transforma el salón

El valor del documento reside en mostrar una articulación: medios de trabajo, enseñanza, iniciativa expositiva y discurso crítico. La reivindicación del grabado como arte autónomo no depende de que todas las estampas tengan un mismo tema ni de que renuncien a la tradición. Paisaje, retrato y devoción conviven en las ilustraciones; distintas técnicas aparecen reunidas en la crónica. Esa convivencia permite pensar la autonomía como capacidad expresiva y reconocimiento, sin imponer al conjunto un programa estético uniforme.

Queda abierta la búsqueda del catálogo, las fechas del acontecimiento, la conferencia de Soto y el ejemplar de Arquitectura que permita cotejar texto, pies y montaje. El cierre de Maribona elogia a un público selecto y desea nuevas reuniones: documenta una aspiración de continuidad, no su cumplimiento. Nuestro trabajo de archivo consiste en conservar esa expectativa con sus pruebas y sus límites.

Nota documental y referencias

[1] Armando Maribona, «El primer Salón de Grabadores», encabezamiento de Arquitectura, La Habana, enero de 1938, año VI, núm. 54. PDF recibido, cuatro páginas. Las citas remiten a su paginación digital, no a una paginación original verificada. Su texto está recompuesto y sus imágenes reproducidas; el archivo se conserva íntegro como facsímil del PDF recibido, sin certificar fidelidad material al impreso de 1938.

[2] Contexto externo: Domingo J. Buesa Conde, «Fondos documentales aragoneses para el estudio del mundo americano. El Archivo del obispo Bergosa», Artígrama 24 (2009), pp. 239–260, especialmente p. 245 y nota 18.
<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/download/7705/6421/27519>

Juan Sarracino

Fuentes consultadas: Archivos Sarracino Gallery.

Lámina documental 1

Página 2 del PDF recibido. Reproducción íntegra sin reconstrucción de detalles.

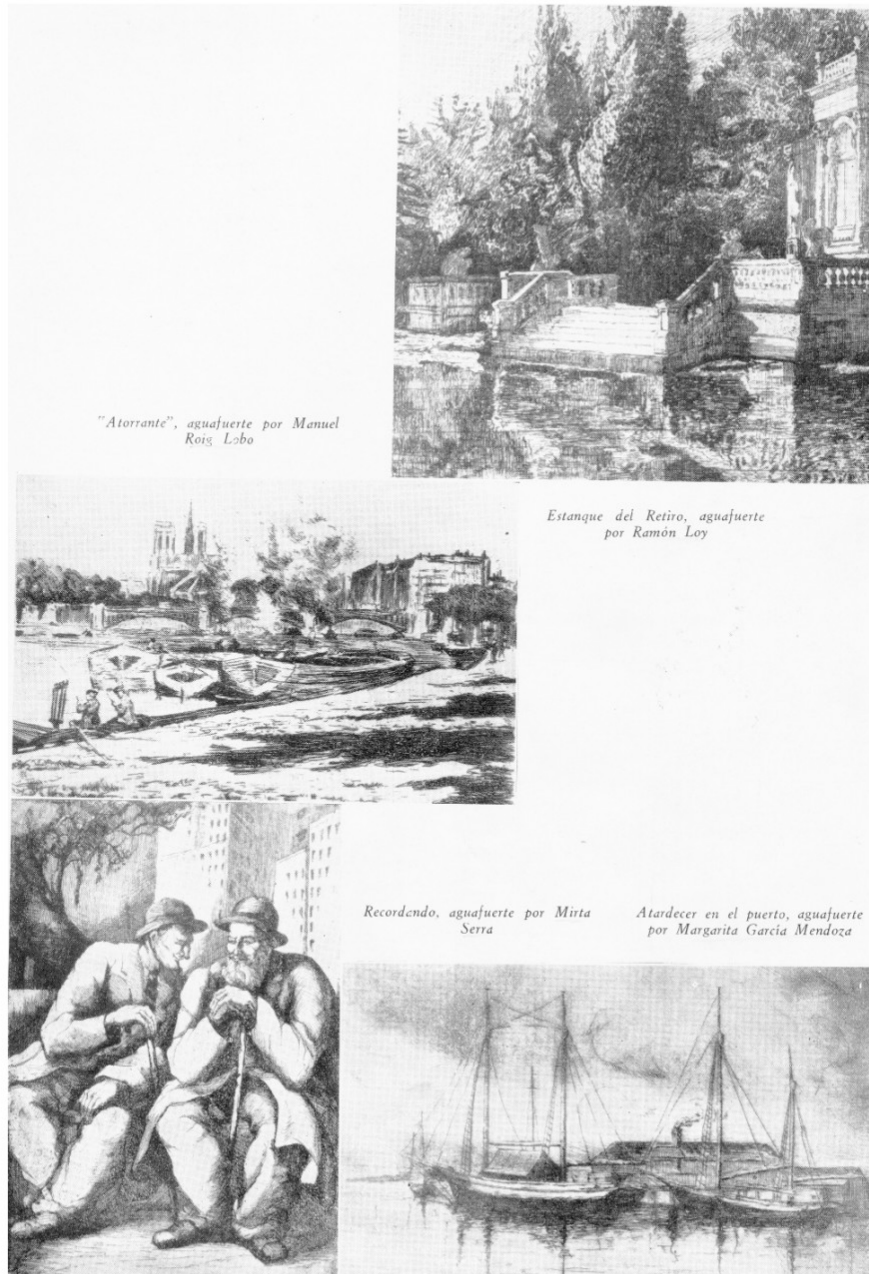


Lámina documental 2

Página 3 del PDF recibido. Reproducción íntegra sin reconstrucción de detalles.

