

Oller y el nacionalismo puertorriqueño del siglo XIX

Albert Boime

Mi bodegón preferido de Oller es su extraordinario *Plátanos verdes* que para mí ejemplifica su participación en la búsqueda en Puerto Rico de una identidad cultural y nacional (cat. núm. 35). Aunque completamente formado en la tradición pictórica europea, Oller pone a un lado las convencionales manzanas y chinas tan queridas por su amigo Cézanne y en su lugar escoge como tema un vegetal que con justicia puede llamarse el elemento básico de la dieta puertorriqueña. Lleno de fécula y satisficente, el plátano se cocinaba como un vegetal, se freía en "tostones", se hervía en la sopa y con él se hacía un pan para consumo en las tres comidas diarias. Oller aísla su tema en una superficie plana, como un ícono sagrado sobre un altar; le da más prominencia al ponerlo contra un fondo neutral y sobre una superficie que yace cerca del plano inferior de la pintura. Parecido al ancla de un viejo barco, el curvante tallo del racimo cierra la composición en su sitio, sosteniendo los frutos que parecen hacer cabriolas en un jugueteón abandono, como amistosos delfines. Esta obra me habla del amor de Oller por su patria.

Hay un admirable paisaje lleno de aire de Oller llamado *Hacienda Aurora* que nos provee una pastoral ojeada de una hacienda azucarera bajo espesas nubes blancas en un cielo azul brillante (cat. núm. 53). En el primer plano el follaje de la caña se mece suavemente en la brisa, y en el centro vemos el molino azucarero dominado por su alta chimenea. Los cocoteros está esparcidos por acá y allá en el horizonte, y a la distancia surge una cadena de montañas que nos recuerda la sorprendente diversidad del ambiente físico de la isla. Aquí también Oller celebra su lugar de origen, señalando su singular topografía así como su principal cosecha colonial. El azúcar dominó la vida agrícola e industrial de la isla y determinaba el bienestar de una gran proporción de sus habitantes. Miles de campesinos trabajaban cinco o seis meses al año durante la zafra y el resto del tiempo quedaban forzosamente sin trabajo. Estos trabajadores agrícolas recibían sueldos miserables que socavaron la integridad de la vida familiar. El paisaje de Oller no incluye las chocantes injusticias sufridas por los campesinos, sino que imbue la escena de un plácido ambiente, como si "todo está bien en el mundo". Las estructuras hechas por el hombre se ajustan tan fácil y cómodamente a su ambiente natural como las palmas y montañas. Esta obra me habla de la posición social privilegiada de Oller como un criollo liberal.

Oller and 19th-Century Puerto Rican Nationalism

My favorite still-life by Oller is his remarkable *Green Plantains* which to me exemplifies his participation in Puerto Rico's search for cultural and national identity (cat. #36). Although thoroughly trained in the European pictorial tradition, Oller set aside the conventional apples and oranges so dear to his friend Cézanne and instead chose for his subject a vegetable which could be justly considered as the Puerto Rican "staff of life". Starchy and filling, the plantain was cooked as a vegetable, fried in the form of *tostones*, boiled in soup, and baked into bread for use in all three daily meals. Oller isolates his subject on a plain surface like a holy icon on an altar; he further highlights it by posing it against a neutral backdrop and on a surface lying close to the lower picture plane. Similar to an old ship's anchor, the curving stalk of the plantain locks the composition into place, supporting the bananas which seem to cavort in playful abandon like friendly dolphins. This work speaks to me of Oller's love of his native land.

There is a wonderful, airy landscape by Oller entitled *Hacienda Aurora* which provides a pastoral glimpse of a sugar plantation beneath billowing white clouds in a bright blue sky (cat.#53). In the foreground the foliage of the sugar cane sways gently in the breeze, and in the middleground we see the sugar mill dominated by its towering smokestack. Scattered here and there on the horizon are coconut palms and in the remote distance rises a mountain range which remind us of the surprising diversity of the island's physical environment. Here again Oller celebrates the place of his birth, pointing to its unique topography as well as its principal colonial crop. Sugar dominated the agricultural and industrial life of the island and governed the welfare of a large proportion of its inhabitants. Thousands of *campesinos* worked five or six months a year during the harvest season and were forced to be idle the rest of the time. These farm laborers were paid miserable wages which undermined the integrity of their family life. Oller's landscape does not encompass the gross injustices endured by the *campesinos*, but casts the scene in a placid mode as if "all's right with the world". The human-made structures fit as easily and comfortably into the natural environment as do the palms and mountains. This work speaks to me of Oller's privileged social position as a creole liberal.

Oller's grandfather was a distinguished physician who pioneered in the use of vaccines and belonged to Puerto

El abuelo de Oller era un distinguido médico que abrió el camino al uso de la vacuna y pertenecía a la alta sociedad puertorriqueña. Oller se desarrolló en un ambiente próspero y culto donde su talento artístico y musical pudo ser reconocido y fomentado. Tenía solo doce años cuando comenzó a colaborar en la pintura de las iglesias de la isla con su maestro Juan Cleto Noa. El Gobernador Juan Prim quedó tan impresionado con el talento del joven Oller que ofreció becarlo a Roma, pero la madre de Oller rechazó ésto por considerar que su hijo era muy joven. El talento precoz de Oller como cantante le permitió cantar con la Sociedad Filarmónica Puerto Rico, y a los dieciséis años participó en la ópera *Guarionex* basada en la vida del cacique del pueblo indígena de la isla —los taino-arauacos. Guarionex se había rebelado en contra de los conquistadores españoles en 1511 y se le veneraba como un héroe popular, al igual que el guerrero azteca Cuauhtémoc en México.

Como era costumbre entre los jóvenes de su clase, Oller viajó a España a completar su educación. Estudió pintura bajo Federico de Madrazo en la Academia San Fernando en Madrid. Madrazo gozaba de una amplia fama por sus retratos de la aristocracia y el mundo oficial español. Trabajaba exclusivamente para una clientela rica y sus anecdóticas escenas de género estaban dirigidas al gusto de ellos. Pero era un pintor maravilloso y su representación escrupulosa de los detalles y sus opulentas superficies le ganaron la admiración de los críticos franceses cuando expuso en la Exposition Universelle de París de 1855.

Oller regresó a Puerto Rico en 1853 y lanzó su propia carrera como retratista. El próximo año ganó una medalla de plata en la exposición de arte de la Primera Feria de San Juan, acontecimiento inspirado por la primera feria mundial, la Gran Exhibición de Londres, organizada en el Palacio de Cristal en 1851. La Gran Exhibición estimuló que se organizaran exposiciones similares por todo el mundo, incluyendo la versión de Nueva York de 1853 y la exposición de París de 1855. La celebración de San Juan contó con el consentimiento expreso de la Reina Isabel II de España, quien autorizó a la Junta de Comercio de Puerto Rico asignar una partida de hasta 3,000 pesos para la misma. En fin, todas estas exposiciones tenían como objetivo hacer ostensación de las riquezas y cultura nacional para un público internacional. Y no hay duda que daban a los habitantes de los países auspiciadores un sentido de orgullo y auto-estima nacional. Oller participó activamente en éstas y otras exposiciones nacionales, ganando otra medalla de plata en la Segunda Feria de San Juan en 1855.

La participación de Oller en estas exposiciones le estimularon a desarrollar su arte a la par con las más recientes corrientes europeas, y en 1858 se trasladó a París, entonces el centro internacional de la producción, venta y distribución del arte. A finales del año se matriculó en el estudio de Thomas Couture, quien era entonces uno de los más

Rican high society. Oller grew up amid prosperous and cultured circumstances where his musical and artistic gifts could be recognized and encouraged. He was only twelve when he began to collaborate on the painting of the island churches with his first teacher, Juan Cleto Noa. Governor Juan Prim was sufficiently impressed with young Oller's talent to offer him a travelling fellowship to Rome, but Oller's mother refused it on the grounds of her son's youth. Oller's precocious singing talent enabled him to perform for the Puerto Rican Philharmonic Society, and when sixteen he appeared in the opera *Guarionex*, based on the life of a chief (*cacique*) of the indigenous island peoples (Taino-Arawaks). Guarionex had rebelled against the Spanish Conquistadores in 1511 and was revered as a popular hero like the Aztec warrior Cuauhtémoc in Mexico.

In common with most young men of his class, Oller travelled to Spain to complete his education. He studied painting under Federico Madrazo in the Academia San Fernando, Madrid. Madrazo enjoyed a widespread reputation for his portraits of Spanish aristocracy and of the official world. He worked exclusively for a wealthy clientele and his anecdotal genre pictures were also geared to their taste. But he was a marvellous painter whose scrupulously rendered details and lush surfaces earned the admiration of French critics when he exhibited at the Paris Exposition Universelle of 1855.

Oller returned to Puerto Rico in 1853 and launched his own career as a portraitist. The following year he won a silver medal in the art exhibition of the first Fair of San Juan, an event inspired by the original world's fair, London's Great Exhibition, organized at the Crystal Palace in 1851. The Great Exhibition stimulated the organization of similar shows everywhere including the New York version of 1853 and the Paris exposition of 1855. The event in San Juan was expressly authorized by Queen Isabella II of Spain, and the Board of Trade of Puerto Rico allowed to expend up to 3,000 pesos for it. In the end, all of these shows were meant to display signs of national wealth and culture for an international audience. And there can be no doubt that they gave the people of the sponsoring countries a sense of national self-confidence and pride. Oller was particularly active in these and other national exhibitions, winning still another silver medal at the second Fair of San Juan in 1855.

Oller's participation in these shows stimulated him to advance his art along the latest European trends, and in 1858 he moved to Paris —then the international center for the production, sale and distribution of art. Toward the end of the year he enrolled in the atelier of Thomas Couture, who at that moment was one of the most popular painters in France. Couture's famous composition of 1847, the *Romans of the Decadence* (Fig. 1), was shown again with his *Falconer* at the Paris World's Fair of 1855 and

Fig. 1: Thomas Couture. *Los romanos de la decadencia* (*The Romans of the Decadence*). 1847, Musée du Louvre, París



populares pintores de Francia. La famosa composición de Couture de 1847, *Romanos de la decadencia* (Fig. 1) se mostró de nuevo, junto a su *Falconero* en la exposición de la Feria Mundial de París de 1855 y volvió a estimular el interés de la más joven generación de críticos y artistas. A pesar de los ataques hostiles de rivales celosos que eventualmente socavarían su posición, todavía se consideraba a Couture como uno de los más importantes pintores oficiales del Segundo Imperio. Cuando Oller comenzó a trabajar con él, Couture estaba realizando el monumental encargo *El bautismo del príncipe del Imperio* y diseñando las decoraciones del Pabellón Denon, una nueva extensión del Louvre. Además de su talento y reputación, Oller se debió haber sentido atraído por la personalidad de Couture, quien era un amante de la ópera y cantaba en su rica voz de barítono mientras trabajaba. Oller pasó por lo menos dos años con el artista, probablemente dejándolo cuando Couture cerró su escuela en París en abril de 1860.

Couture era un maestro excepcional en ese período, enfatizando la pintura y el color tanto como el dibujo. Trató de establecer una síntesis ecléctica del dibujo clásico, el color romántico y los temas realistas. Su acercamiento atraía a estudiantes aristocráticos y de clase media entre los que se encontraban Manet, el alemán Feuerbach, y el norteamericano Hunt. Su estilo, como el de Madrazo, era apropiado para su particular clientela, combinando para ella lo ideal y lo real para dar al traste con las agotadas escuelas

rekindled the excitement of the younger generation of critics and artists. Despite the hostile attacks of jealous rivals which eventually undermined his status, Couture was still considered to be one of the major official painters of the Second Empire regime. At the time Oller began working with him, Couture was painting the monumental commission of the *Baptism of the Prince Imperial* and designing the decorations for the Pavillon Denon, a new extension of the Louvre. In addition to his reputation and gifts, Oller may have been attracted by the personality of Couture who loved opera and sang melodies in a rich baritone voice while at work. Oller spent at least two years with the master, probably leaving him after Couture disbanded his Paris school in April 1860.

Couture was an exceptional master in the period, stressing painting and color as much as drawing. He tried to establish an eclectic synthesis of classical drawing, romantic coloring, and realist subjects. His approach appealed to his aristocratic and middle-class students among whom were Manet, the German Feuerbach, and the American Hunt. His style, like that of Madrazo, suited his particular constituency, mediating for them a combination of the ideal and the real which overturned the outworn classic and romantic schools. He declared his opposition to them in his pedagogical manifesto published in 1847 which aimed at training students "to reproduce the wonders of nature and ideas of our own time". But never did Couture

romántica y clásica. Enunció su oposición a éstas en su manifiesto pedagógico publicado en 1847 que estaba encaminado a entrenar estudiantes a "reproducir las maravillas de la naturaleza y las ideas de nuestro propio tiempo". Pero Couture nunca tuvo la intención de revelar las duras realidades de la existencia y añadió que estas ideas deben siempre estar presentadas "en un estilo noble y elevado".

El acercamiento de Couture al realismo coincidía con la ideología cultural del Segundo Imperio que estuvo en el poder durante la estancia de Oller en Francia de 1858 a 1865. Generalmente se cree que el Segundo Imperio se oponía a los realistas, y prefería respaldar intentos de regenerar algún tipo de classicismo o romanticismo. De hecho, favorecía el realismo. Naturalmente, que no era el realismo del *Entierro en Ornans* de Courbet o de los *Espigadores* de Millet, sino un realismo mitigado con idealismo como en las obras de Jules Breton y Rosa Bonheur que representaban la vida rural en sus aspectos más atractivos. Un representante del gobierno como el crítico Ernest Chesneau en 1863 expuso la necesidad de desarrollar un realismo significativo en términos históricos, capaz de expresar el carácter de la época contemporánea. Ya en 1856 Frédéric de Mercey, entonces Director de Bellas Artes había dado a entender que el Segundo Imperio entendía cabalmente el potencial ideológico del realismo, en su propuesta al Ministro del Estado de un programa de pintura monumental glorificando los logros del Segundo Imperio y las hazañas heroicas de Napoleón III. Mercey insistió en que estos hechos ilustres sólo podían ser consignados en un tipo de pintura histórica realista, pues sólo esta "podía conservar la imagen de los personajes contemporáneos de una manera exacta y precisa... indicar la disposición de sus locales, el estilo exacto de sus ropas, reproducir, en una palabra, la fisionomía de la época cuyos acontecimientos recuenta".

Excepcionalmente la intención específica de este plan de deificar al emperador, explota el lenguaje realista enunciado por Couture, Courbet y los críticos realistas Duranty y Champfleury. El propio manifiesto de Courbet decía que él quería "estar en una posición de traducir las costumbres, las ideas, la apariencia de mi época" - fraseología que de Mercey tomó prestada expresamente en su propuesta. La declaración posterior de Courbet de que "el arte histórico es por naturaleza contemporáneo" también encontró acogida en la estética oficial.

No fue fortuito el que Oller frecuentara la escuela poco ortodoxa que Courbet abrió a finales de 1861. Courbet no creía en dar instrucción sistemática sino que sentía que la mejor manera de fomentar el talento natural de sus estudiantes era dándoles la mayor libertad posible. Su obsesión con la espontaneidad y originalidad lo llevó a estimular a sus estudiantes utilizando, en su programa poco estructurado, modelos diferentes como caballos, toros y bueyes. Desgraciadamente el programa duró demasiado poco para

intend to reveal the harsh realities of existence and added that these ideas should always be presented "in a noble and elevated style".

Couture's approach to realism coincided with the cultural ideology of the Second Empire which reigned while Oller was in France during the period 1858-1865. It is generally believed that the Second Empire opposed the realists, and preferred backing attempts to regenerate some form of classicism or romanticism. Actually, it favored realism. Naturally, it was not the realism of Courbet's *Funeral at Ornans* or Millet's *Gleaners*, but a realism tempered with idealism as in the work of Jules Breton and Rosa Bonheur which depicted rural life in its more pleasant aspects. Government representatives like the critic Ernest Chesneau elaborated in 1863 the need to develop a historically significant realism that could express the character of the current epoch.

The Second Empire's firm grasp of the ideological potential of realism was already implied in 1856 by Frédéric de Mercey, then Director of Fine Arts, in his proposal to the Minister of State which called for a monumental painting program glorifying the events of the Second Empire and the heroic exploits of Napoléon III. Mercey insisted that these illustrious events could only be recorded in the form of realist history painting which alone "may preserve the image of contemporary personages in a precise and certain manner... indicate the disposition of their locales, the exact style of their clothes, reproduce, in short, the physiognomy of the era whose events it traces".

Excepting for the specific intention of this scheme to apotheosize the emperor, it exploits the language of realism uttered by Couture, Courbet, and the realist critics Duranty and Champfleury. Courbet's own manifesto stated that he wanted to "be in a position to translate the customs, the ideas, the appearance of my epoch" — language expressly borrowed by de Mercey for his proposal. Courbet's later declaration that "historical art is by nature contemporary" also found confirmation in the official aesthetic.

Not fortuitously, Oller was attracted to Courbet's unorthodox school which opened at the end of 1861. Courbet did not believe in offering systematic instruction but felt that the best way to bring out students' native talents was to allow them as much freedom as possible. His obsession with spontaneity and originality disposed him to stimulate students by introducing in his unstructured program unusual models like horses, bulls, and oxen. He also hoped to pose a wide range of social classes including bourgeois, worker, peasant, soldier and sailor, "all the types which comprise society". Unfortunately, the experiment did not last long enough — it closed in the Spring of 1862 — to test out his pedagogical theories.

Diehard enemies of Courbet saw this event as another

poner a prueba sus teorías pedagógicas, pues cerró en la primavera de 1862.

Los enemigos acérrimos de Courbet vieron esto como otro ejemplo de su radicalismo e intransigencia. De hecho, el cómico ensayo no era incompatible con los intentos experimentales de la Administración de infundir en la generación más joven la doctrina realista en las artes visuales. Necesitaba en ese momento un ejército de escultores, pintores y artistas adiestrados en las artes aplicadas para completar la renovación de París y suministrar la vitrina para las exposiciones universales. En 1863 se puso en efecto el famoso decreto pedagógico de noviembre 13 que privó a la *Académie des Beaux-Arts* del control de *l'Ecole des Beaux-Arts* y de la escuela de Roma y las puso bajo el control del gobierno. Como Courbet, los autores del decreto se enfrentaron a la autoridad de la Academia a nombre de la sinceridad y originalidad. Al mismo tiempo, las reformas enfatizaron la necesidad de aunar el arte y la industria y se establecieron estudios y talleres con técnicas modernas en el programa de *l'Ecole des Beaux Arts*.

Mientras tanto, el propio Courbet trataba de acomodar su estilo a las exigencias de clientes acomodados y de la ideología oficial. Claro está, que trabajaba en un ambiente tremendamente represivo y, como la mayoría de los franceses, aguardó hasta que un acercamiento más abierto fuera posible. Cuando comenzó a producir cansadas variantes de sus paisajes y escenas de caza comerciales, sus amigos se lamentaban de su renuncia al compromiso social expresado anteriormente en el *Entierro en Ornans* y *Los picapedreros*. Cuando en 1866 su erótica *Mujer con cotorra* se ganó el aplauso universal de los partidarios del gobierno, muchos de sus antiguos compañeros lo consideraron como una "traición". Incluso en *El estudio*, expuesto por cuenta del propio artista en 1855, se representa a sí mismo vestido de burgués en su taller, flanqueado a un lado por admiradores, amigos y patronos, y por el otro por la "gente corriente", los que explotan y los que son explotados. Como con su escuela, Courbet quería que toda la humanidad desfilara por su estudio, pero claramente sus intereses estaban identificados sólo con la elite de esa sociedad. Sin embargo, la enseñanza y el ejemplo de Courbet ampliaron y extendieron la idea de Couture de producir pinturas históricas relevantes al mundo contemporáneo.

El hecho de que Oller estudiara tanto con Couture como con Courbet durante el Segundo Imperio tuvo una importancia significativa en su vida y su arte. Incorporó las ideas de ellos a su desarrollo general como artista y como puertorriqueño. Resumió su definición del realismo en su propio manifiesto pedagógico dirigido a sus estudiantes de la Escuela Normal a principios de siglo. Comenzó por descartar el arte del pasado, incluyendo el romanticismo y el clasicismo, por considerarlo sin relevancia a la vida moderna; el arte moderno, de hecho, tenía una clara misión social, política y religiosa e iba obligado a contribuir positivamente

example of his radical outlook and intransigence. In fact, the zany trial was not incompatible with the Administration's experimental attempts to indoctrinate a younger generation with its realist position in the visual arts. It required at this time an army of sculptors, painters, and applied artists to complete the renovation of Paris and to provide a showcase in the universal expositions. In 1863 it enacted the famous pedagogical decree of 13 November which wrested control of the *Ecole des Beaux-Arts* and the school at Rome from the *Académie des Beaux-Arts* and placed them under the control of the government. Like Courbet, the authors of the decree challenged the authority of the Academy in the name of sincerity and originality. At the same time, the reforms emphasized the need to unite art and industry and installed ateliers and modern workshop techniques into the program of the *Ecole des Beaux-Arts*.

Meanwhile, Courbet himself was trying to accommodate his style to the demands of well-to-do patrons and of the official ideology. Of course, he labored in a terribly repressive climate and, like the majority of French people, bided his time until a more open approach was possible. As he began to turn out sleepy variations of his landscapes and commercial hunting scenes, his friends lamented his renunciation of the social commitment expressed earlier in *Funeral at Ornans* and *Stonebreakers*. When in 1866 his erotic *Woman with a Parrot* gained the universal acclaim of the government's partisans, many of his past associates viewed it as a "sellout". Even the *Studio*, exhibited independently in 1855, pointed to his changing perspective: he depicted himself in bourgeois attire in his workshop, flanked on one side by admiring friends and patrons, and on the other by the "common people", those who exploit and those who are exploited. As in the case of his school, Courbet wanted all of humanity to parade through his studio, but he clearly identified his interests with only the elite portion of that society. Nevertheless, Courbet's teaching and example certainly extended and amplified Couture's idea of making history paintings relevant to the contemporary world.

The fact that Oller studied with both Couture and Courbet during the time of the Second Empire had a significant bearing on his life and art. He absorbed their ideas into his general development as an artist and as a puertorriqueño. He summed up his definition of realism in his own pedagogical manifesto delivered to his students of the Normal School at the beginning of the century. He began by dismissing the art of the past, including romanticism and classicism, as irrelevant to modern life; modern art, in fact, had a distinctly social, political, and religious mission and was obligated to contribute positively to society. This meant total commitment to the realist vision: "Like the writer, the artist

vamente a la sociedad. Esto implicaba la necesidad de una total entrega a la visión realista: "El artista, como el literato, tiene que ser de la época en que vive; debe ser de su país, de su legión, si quiere ser verídico". El artista, finalmente, "tiene la obligación de servir para algo; su cuadro debe ser un libro que instruya, que sirva para mejorar la condición humana, que fustigue el mal, que ensalce el bien..."

Hemos visto que Couture estaba de acuerdo en principio con la posición de Oller, pero había recibido su formación en la tradición de la *grande peinture*. Era uno de los artistas que de Mercey recomendó para el programa pictórico del Segundo Imperio y eventualmente recibió la comisión para *El bautismo del príncipe del Imperio* (Fig. 2). Representa un hecho verdadero que anunciaba la continuación de la dinastía napoleónica y apuntaba hacia unas relaciones más cercanas con la Santa Sede a mediados de la década de 1850. La pintura es típica del realismo de consenso del gobierno en la representación fotográfica de los soberanos, miembros de la corte, y el nuncio papal, pero también incluye a Napoleón I ocupando un alto sitio en el transepto de Notre Dame y varios militares que simbolizaban las recientes victorias en la Crimea. Así, la pintura de Couture es una especie de "alegoría real" que revela una visión representativa del poder militar y diplomático del Segundo Imperio en 1856.



Fig. 2: Thomas Couture. *El bautismo del príncipe del Imperio* (*The Baptism of the Prince Imperial*). 1856, Musée de Compiègne, París

El realismo ambiguo de Couture lo revela también la sorprendente sugerencia a sus estudiantes de que pintaran una locomotora en el contexto del arte monumental. Como es natural, todo el mundo en esta época se vió afectado por el auge ferroviario, y hasta Courbet pensó en decorar las estaciones de ferrocarril con escenas monumentales de la vida e industria moderna. Couture, sin embargo, parece haber sido el primero en proponer la locomotora como motivo central de una pintura de caballete. Pero la concibió no en su función práctica de transportar pasajeros y mercancías a todas partes del continente, sino como una bestia rugiente parecida a un gran dragón. De manera parecida, recomendó utilizar a la clase

must participate in the epoch in which he lives; he must be of his country, of his people if he wants to be authentic. "The artist, finally, "has an obligation to stand for something; his picture must be a book that instructs, that serves to ameliorate the human condition, that castigates evil and exalts the good"...

We have seen that Couture subscribed in principle to Oller's position but had been socialized in the tradition of *grande peinture*. He was one of the artists recommended by de Mercey to carry out the Second Empire program and eventually won the commission for the *Baptism of the Prince Imperial* (Fig. 2). It depicted an actual event heralding the continuation of the Napoleonic dynasty and signalling closer ties with the papacy in the mid-1850s. The work typified the government's consensus realism in its photographic depiction of the sovereigns, members of the court, and the papal envoy, but it also included Napoléon I occupying a lofty station in the transept of Notre Dame and several military types symbolizing the recent victories in the Crimea. Thus Couture's painting is a kind of "real allegory" revealing a cross-section of Second Empire diplomatic and military clout in 1856.

Couture's ambiguous realism is also revealed in his startling suggestion to students to paint the locomotive in the context of high art. Naturally, everyone in this era was affected by the railway boom and even Courbet had the idea of decorating railway stations with monumental scenes of modern life and industry. Couture, however, seems to have been the first to propose the locomotive as the central motif of an easel picture. But he envisioned it not in its practical function of transporting passengers and goods to all parts of the continent but as a raging beast akin to a great dragon. Similarly, he recommended the Parisian working class as subjects for modern painting: "These are new subjects. Our workers have not been represented; they remain yet to be put on canvas". Yet his social attitude toward the workers is exemplified by his observation that they are a happy and hopeful lot "for all know that with work and economy at first, followed by intelligence and industriousness, they have a chance of rising in the social scale". His was an essentially conservative viewpoint which failed to acknowledge modern capitalist exploitation and control.

Although momentarily inspired by the Revolution of 1848, he opposed the workers' insurrection of June 1848 and grew increasingly disenchanted with the possibilities of revolutionary reform. He identified his interests with the entrepreneurial middle-classes, seeking the middle way in art and in politics. He did grasp the changing nature of society and the advances made possible through modern industry, but in the end he subscribed to a hierarchy and authority which could

obrero parisina como tema para la pintura moderna: "Estos son temas nuevos. No se ha representado a nuestros trabajadores; todavía falta pintarlos". Sin embargo, como ejemplo de su actitud social hacia los trabajadores tenemos su observación de que eran un grupo feliz y optimista. "Porque todos saben que con trabajo y economía al principio seguidos a continuación por inteligencia y laboriosidad, tienen la oportunidad de ascender en la escala social". El suyo era un punto de vista esencialmente conservador que no tomaba en cuenta la moderna explotación y control del capitalismo.

Aunque momentáneamente inspirado por la Revolución de 1848 se opuso al levantamiento de los obreros de junio 1848 y fue progresivamente desilusionándose ante la posibilidad de una reforma revolucionaria. Identificó sus intereses con los de las clases medias empresariales buscando el término medio en el arte y la política. Se dio cuenta del aspecto cambiante de la sociedad y de los avances que la industria moderna hizo posibles, pero al final se solidarizó con una jerarquía y autoridad que pudieran frenar la movilidad social.

Desde esta perspectiva rechazó los aspectos más duros de la existencia como no dignos de pintarse. Señaló: "Descarten los temas horribles, la misión de ustedes es una misión de paz y amor. La riqueza de la tierra, los nobles sentimientos humanos deben de ser suficientes para servir de inspiración. Todo tiene su lugar en este mundo... Como pintor, la misión vuestra es de hacer que las bellezas de la tierra sean comprendidas y amadas". Por las mismas razones rechazó la forma extrema del realismo de Courbet. En 1865 Couture pintó la famosa sátira titulada *El realista*, mostrando un artista contemporáneo sentado sobre la cabeza de un Júpiter olímpico pintando la cabeza de un cerdo, símbolo de la estupidez y terquedad (Fig. 3). Couture atacaba a los realistas por su vulgaridad y su fea temática; los artistas genuinos van más allá de limitarse a copiar la realidad, le infunden un ideal estético y filosófico capaz de exaltarla. Al mismo tiempo, Couture revela su propio amor al realismo en la fiel reproducción de la cabeza del cerdo y de los accesorios misceláneos que cuelgan de la pared, todos representados con un peculiar amor por las texturas y los utensilios cotidianos que parece haber transmitido a Oller.

El 1865 fue un año importante para Oller; fue admitido por segunda vez al Salon (como estudiante de Juan Noa y Couture) y regresó a Puerto Rico a seguir su carrera definitiva. Que había ya establecido una reputación local lo muestra el hecho de que fue invitado a quedarse en la mansión del gobernador, en ese momento el Teniente-General Félix María Messina. Messina fue sustituido poco tiempo después por José María Marchessi, conocido como el Gobernador de Calamidades. Marchessi no simpatizaba con los liberales; era anti-abolicionista y persiguió a los líderes de la independencia. En 1866 Cézanne trató de

keep a lid on social mobility.

From this perspective he eschewed the harsher aspects of existence as being unworthy of painting. He claimed: "Put horrible subjects from you; your mission is one of peace and love. The richness of the earth, noble human sentiments, ought to be sufficient to inspire you; everything has a place in this world... As a painter, your mission is to make the beauties of the earth loved and understood". For the same reason he rejected Courbet's extreme form of realism. In 1865 Couture painted a famous satire entitled *The Realist*, showing a contemporary artist seated on the head of the Olympian Jupiter painting the head of a pig, symbol of stupidity and intractability (Fig. 3). Couture attacked the realists for their vulgarity and ugly subject matter; genuine artists do more than simply copy reality, they infuse it with an aesthetic and philosophical ideal capable of elevating it. At the same time, Couture revealed his own love of realism in the faithful reproduction of the pig's head and the miscellaneous accessories hanging on the wall, all depicted with his peculiar love of textures and everyday utensils which he seems to have transmitted to Oller.



Fig. 3: Thomas Couture. *El realista* (*The Realist*). 1865, Crawford Municipal School of Art, Cork, Irlanda

1865 was an important year for Oller; he was admitted for the second time to the official Salon (as a student of Juan Noa and Couture) and he returned to Puerto

persuadir a Oller a regresar a París en un barco mercante, quizás insinuando el malestar de Oller con la situación política. Pero Oller se quedó y dos años más tarde (1868) tuvo una exitosa exposición de sus cuadros en las Fiestas de San Juan. Ese mismo año también abrió su primera escuela de arte (con un sorprendente número, 237, de estudiantes) y publicó su tratado de dibujo y perspectiva titulado *Conocimientos necesarios para dibujar de la naturaleza, elementos de perspectiva al alcance de todos*. Este libro estaba inspirado en parte por *Méthode et entretiens d'atelier* de Couture, publicado el año anterior. Tanto Oller como Couture enfatizaban un acercamiento directo a la instrucción, dándole soluciones prácticas y detalladas a los problemas que confrontaban los neófitos.

Oller parece haber permanecido indiferente ante los acontecimientos revolucionarios de 1868. El 6 de enero de 1868 el Comité Revolucionario de Puerto Rico fue formado en Santo Domingo por el gran líder independentista Dr. Ramón Emeterio Betances y sus colegas Carlos Elio Lacroi, Mariano Ruiz Quiñones y Ramón Mella. Su programa incluía la proclamación de la república independiente de Puerto Rico, con un Comité Revolucionario que iba a funcionar como el gobierno provisional de la república. Desempeñaron un papel importante en el levantamiento conocido como El Grito de Lares que tuvo lugar en septiembre de 1868 bajo la influencia de los acontecimientos revolucionarios en España que derrocaron a Isabel II. Anterior a esto, Betances había hecho un acercamiento para obtener el apoyo de los principales liberales, que no tuvo éxito. Estos alegaban desear un cambio pacífico y evolutivo más bien que una rebelión armada. Betances entonces trató de conseguir el apoyo del pueblo mediante la ayuda de las artes populares: diseñó una bandera rebelde e inspiró el himno revolucionario "La Borinqueña", compuesto por Félix Astol Artés con letra de la poeta Lola Rodríguez de Tió.

Justo antes de la medianoche del 23 de septiembre de 1868 la columna de rebeldes encabezados por Manuel Rojas tomó el pequeño pueblo de Lares sin dificultad y temprano al otro día proclamaron la República de Puerto Rico. La corta y valerosa revolución, sin embargo, fue de breve duración: el Ejército Español la suprimió en octubre y capturó a sus líderes. Pero la magnitud del levantamiento y su apoyo obligaron al gobierno de Amadeo I, Duque de Aosta, el monarca constitucional que subió al trono de España luego de la abdicación de Isabel II, a conceder algunas reformas liberales. En 1870 el Gobernador Baldrich promulgó una de las más liberales medidas sobre la libertad de prensa que Puerto Rico tuvo jamás y se concedió una amnistía a los prisioneros tomados con motivo de El Grito de Lares. Al restaurar todas las libertades civiles durante su incumbencia, Baldrich acrecentó el prestigio de los liberales y efectivamente neutralizó las actividades de los radicales.

Rico to take up his definitive career. That he had already established a local reputation is shown by the fact that he was invited to stay in the mansion of the governor, at that time Lieutenant-General Félix María de Messina. Messina was replaced shortly after by José María Marchessi, known as the *Gobernador de Calamidades*. Marchessi was not sympathetic to liberals; he was anti-abolitionist and persecuted independence leaders. In 1866 Cézanne tried to persuade Oller to return to Paris in a merchant ship, perhaps hinting at Oller's unhappiness over the political situation. But he remained, and two years later (1868) he held a successful show of his paintings during "Las Fiestas de San Juan". Also that year he opened his first art school (with a remarkable 237 students) and published a treatise on drawing and perspective entitled *Conocimientos necesarios para dibujar de la naturaleza, elementos de perspectiva al alcance de todos*. This book was inspired in part by Couture's *Méthode et entretiens d'atelier*, published the year before. Both Oller and Couture emphasized a direct approach to instruction, supplying practical, step-by-step solutions to the problems facing the neophyte.

Oller seems to have been unmoved by the revolutionary events of 1868. On 6 January 1868 the *Comité Revolucionario de Puerto Rico* was formed in Santo Domingo by the great independence leader Dr. Ramón Emeterio Betances and his colleagues Carlos Elio Lacroi, Mariano Ruiz Quiñones, and Ramón Mella. Their program called for the proclamation of an independent republic in Puerto Rico, with the Revolutionary Committee set up to function as the provisional government of the republic. They played a major role in the uprising known as the Grito de Lares (Proclamation or Cry of Lares) which broke out in September 1868 under the influence of revolutionary events in Spain which unseated Queen Isabella II. Earlier in the year, Betances had approached the leading liberals in the island to obtain their cooperation, but in this he was unsuccessful. They claimed to seek a peaceful, evolutionary change rather than armed rebellion. Betances then tried to enlist the support of the people with the aid of the popular arts: he designed a rebel flag and inspired a revolutionary anthem, *La Borinqueña*, composed by Félix Astol Artés with words by the poet Lola Rodríguez de Tió.

Just before midnight on 23 September 1868 the column of rebels headed by Manuel Rojas secured the small town of Lares without difficulty and early the next morning proclaimed the Republic of Puerto Rico. The brave little revolution, however, was short-lived: the Spanish army mowed it down in October and captured the leaders. But the magnitude of the revolt and its support did force some liberal concessions from the

Otra gran medida liberal causó la caída de Baldrich. El 4 de junio de 1870 las Cortes aprobaron un bando concediéndole la libertad a los hijos nacidos de madres esclavas. Luego de la aprobación, el 23 de junio, de la ley emancipando los esclavos mayores de sesenta años y los nacidos después del 17 de septiembre 1868, hubo un período de agitación tumultuosa provocada en gran medida por los dueños de esclavos. En julio del próximo año Baldrich tuvo que declarar el estado de sitio en San Juan y en toda la isla. La agitación culminó en peleas callejeras que degeneraron en una serie de motines que duraron dos días. Queda claro que los esclaveros fomentaron estos disturbios para establecer un nexo entre la causa abolicionista y los desórdenes públicos. Como resultado de los motines, Baldrich fue relevado de su cargo dos meses más tarde.

El próximo paso importante en la liberación de Puerto Rico fue la abolición de la esclavitud. Luego de largos años de lucha por parte de los abolicionistas —incluyendo a Betances y a José Julián Acosta, fundador del Partido Liberal Reformista— la Asamblea Nacional de la República Española aprobó la medida el 22 de marzo de 1873. La abolición, de hecho, era la plataforma esencial tanto de radicales como liberales. Betances comenzó su carrera política como un abolicionista, utilizando su fortuna y prestigio a favor de los esclavos negros. La reacción represiva del gobernador Marchessi a los intentos de Betances lo convencieron de la futilidad de la reforma y finalmente él tomó un camino revolucionario. Pero la abolición de la esclavitud fue una de las más gloriosas contribuciones del liberalismo puertorriqueño del siglo XIX, cumpliendo la meta principal de liberales como Ruiz Belvis, Quiñones y Acosta y del famoso Comité de Información. La abolición de la esclavitud mantuvo las esperanzas de los liberales quienes continuaron apoyando un programa de reforma en vez de uno revolucionario.

Oller se identificó con la posición reformista y usó su arte para celebrar su gran logro de abolir la esclavitud. Sus amigos y los sujetos de sus retratos incluían destacados liberales de su época incluyendo a Julián E. Blanco, Manuel Sicardó y Osuna, Román Baldorioty de Castro, José Julián Acosta, y los poetas José Gualberto Padilla y José Gautier Benítez. Como la mayoría de ellos, defendió la abolición, asumió un tono anti-clerical y buscó expresar una identidad y cultura nacional. En términos políticos ellos favorecían el concepto de "autonomía", concepto institucionalizado con la fundación en 1887 del Partido Autonomista Puertorriqueño. Sus líderes incluían tanto a Baldorioty de Castro como a Acosta quienes no querían separarse de España, pero demandaban un grado de autonomía interna. Su filosofía más tarde desarrolló el famoso lema "no somos ni radicales ni conservadores, somos meramente realistas". Si aplicamos ésto al campo del arte equivale perfectamente a la posición del *juste milieu* (justo medio) del

government of Amadeo I, Duke of Aosta, the constitutional monarch who assumed the throne of Spain after Isabella's abdication. In 1870 Governor Gabriel Baldrich promulgated one of the most liberal press laws ever applied in Puerto Rico, and amnesty was accorded the prisoners connected with the Lares rebellion. By restoring all civil liberties during his term of office, Baldrich enhanced the prestige of the liberals and effectively neutralized the activities of the radicals.

One other major liberal advance proved to be Baldrich's undoing. On 4 June 1870 the Spanish Cortes approved a bill granting liberty to the sons of slave mothers. After the approval, on 23 June, of the law emancipating slaves more than sixty years of age and those born after 17 September 1868, there resulted a tumultuous period of agitation provoked in large part by the slaveowners. By July of the following year Baldrich had to declare state of siege in San Juan and throughout the entire island. The agitation culminated in a street fight which degenerated into a series of riots which lasted two days. It is clear that the slave-owners fomented these disturbances in order to link the abolitionist cause with public disorders. As a result of the riots, Baldrich was relieved of his post less than two months later.

The next major step in the liberalization of Puerto Rico was the abolition of slavery. After long years of struggle by the island's abolitionists —including Betances and José Julián Acosta, founder of the Liberal Reform Party— a bill was approved on 22 March 1873 by the National Assembly of the Spanish Republic. Abolition in fact had been the main plank in both radical and liberal platforms: Betances began his political career as an abolitionist, exerting his wealth and prestige in behalf of black slaves. Governor Marchessi's repressive response to his appeals convinced Betances of the futility of reform and he finally took to a revolutionary path. But the abolition of slavery was one of the most glorious contributions of 19th-century Puerto Rican liberalism, fulfilling the main goal of liberals such as Ruiz Belvis, Quiñones, and Acosta of the famous Committee on Information. The ending of slavery sustained the hopes of the liberals who continued to support a program of reform as opposed to revolution.

Oller identified with the liberal position on reform and used his art to celebrate their great achievement in the ending of slavery. His friends and sitters included the outstanding liberals of his age including Julián E. Blanco, Manuel Sicardó y Osuna, Román Baldorioty de Castro, José Julián Acosta, and the poets José Gualberto Padilla and José Gautier Benítez. Like most of them, he advocated abolition, assumed an anti-clerical tone, and searched for an expression of national culture and iden-

maestro de Oller Thomas Couture quien también encontró su "realismo" en una posición intermedia. Para Oller también el realismo significaba el punto de vista político de una clase determinada: la burguesía criolla. Este grupo intentaba principalmente eliminar los abusos más flagrantes del sistema colonial sin cambiar fundamentalmente la relación poder colonial/colonia.

Los Liberales/Autonomistas jugaron un papel central en el desarrollo y expansión de la cultura puertorriqueña. Bajo su influencia, el Consejo Municipal de San Juan pasó una resolución en 1873 subvencionando a jóvenes puertorriqueños que estudiaban pintura y música en Europa. Esta decisión fue el resultado del creciente interés en las artes estimulado por las exposiciones regionales y por el éxito de la academia de dibujo y pintura de Oller. En 1889 Oller abrió otra escuela de dibujo en el Ateneo Puertorriqueño fundado por Acosta y otros liberales. Acosta estaba envuelto en todos los niveles de la educación y la cultura en la isla, sirviendo como primer principal de la Secundaria y fundador de varios periódicos progresistas incluyendo *El Clamor del País*. El Ateneo Puertorriqueño tuvo un papel brillante en el desarrollo de la cultura literaria, artística y científica de la isla. Oller ejecutó varios encargos para esta institución y en 1908 le otorgaron una medalla de oro por distinguidos servicios.

Oller creía que el poder colonial era capaz de liberalizar su política. Tuvo una relación cercana con el Gobernador General Baldrich, en el período de reforma liberal del 1870-1871 y le pintó el retrato al General. Oller lo representa como un héroe distinguido y muy condecorado (cat. núm. 9). Oller también pintó al monarca constitucional que presidió la mayor parte de las reformas de este período, Amadeo I. El rey compensó a Oller por sus servicios nombrándolo Pintor de la Real Cámara el 3 de marzo de 1872. De esta manera Oller logró sobresalir durante el período liberalizante del Gobernador Baldrich (1870-1871) y de Amadeo I (1870-1873).

En 1878-79 Oller pintó *La Carga de Treviño* (cat. núm. 15). Contreras simpatizaba con los liberales. Cuando el gobernador reaccionario General Romualdo Palacios, inició una campaña de represión y tortura contra los liberales a finales de la década de 1880 (los "compontes"), fue dado de baja y Contreras pasó a ocupar su cargo como Gobernador Interino. Contreras terminó el reino de terror en contra de los autonomistas miembros de la sociedad secreta llamada La Torre del Viejo, fundada en 1887 para la ayuda, protección y defensa mutua de los patriotas puertorriqueños de los abusos de la política colonial española. Juraron patrocinar sólo los comercios y empresas puertorriqueñas. Esto era uno de los bastiones en el programa del Partido Autonomista.

También revelador de la posición de Oller es su retrato póstumo del poeta José Gualberto Padilla, representado en atuendo formal dirigiéndose a una audiencia, probable-

tity. Politically they favored the idea of "autonomy", a concept institutionalized with the founding in 1887 of the Partido Autonomista Puertorriqueño. Its leaders included both Baldorioty de Castro and Acosta who did not want to separate from Spain but demanded some degree of internal autonomy. Their philosophy was later developed into a famous slogan: "We are neither radical nor conservative; we are merely realistic". When applied in the realm of art it matches perfectly the *juste milieu* position of Oller's teacher Couture who also found his "realism" somewhere in-between. For Oller as well realism meant the political viewpoint of a particular class: the creole bourgeois. This group attempted mainly to eliminate the most flagrant abuses of the colonial system short of fundamentally changing the colonial power/colony relationship.

The Liberals/Autonomists were central to the development and expansion of Puerto Rican culture. Under their influence, the San Juan City Council passed a resolution in 1873 subsidizing Puerto Rican youths studying music and painting in Europe. This decision resulted from the increased interest in the arts stimulated by the regional exhibitions and the success of Oller's painting and drawing academy. In 1889 Oller opened another drawing school in the *Ateneo Puertorriqueño* which was founded by Acosta and other liberals. Acosta involved himself on every level of culture and education in the island, serving as the first principal of its Secondary institution and founder of several progressive newspapers including *El Clamor del País*. The Puerto Rican Atheneum played a brilliant role in the spread of literary, artistic, and scientific culture in the island. Oller did several commissions for this institution and in 1908 it awarded him a gold medal for distinguished achievement.

Oller believed that the colonial power could liberalize its policies. He was close to General Baldrich in the period of liberal reform 1870-1871 and painted the governor's portrait. Oller shows him as a distinguished and heavily-decorated hero (cat. #9). Oller also portrayed the constitutional monarch who presided over most of the reforms in this period, Amadeo I. The king rewarded Oller for his services and appointed him Pintor de la Real Cámara on 3 March 1872. Thus Oller attained prominence during the liberalizing period of Governor Baldrich (1870-1871) and Amadeo I (1870-1873).

In 1878-9 Oller painted *The Charge of Treviño* (cat. #15). Contreras sympathized with the liberals. When the reactionary governor, General Romualdo Palacios, initiated a campaign of oppression and torture against liberals in the late 1880s, he was recalled in favor of Contreras who took over as Acting Governor. Contreras nullified Palacios' reign of terror against Autono-

mente en el Ateneo. Conocido como "El Caribe", Padilla defendió las clases inferiores y respaldaba la abolición. Padilla también dedicó mucha de su poesía a la topografía y flora de su país natal buscando como Oller, su carácter único como entidad tanto física como cultural. Oller debió haberse identificado bastante con Padilla pues en sus bodegones y paisajes representa el equivalente pictórico del poema épico inconcluso de Padilla *A Puerto Rico*. Abunda en conmovedoras descripciones del paisaje de Puerto Rico y alusiones a plantas indígenas como el bambú, el cedro, la palma, la piña y el ubicuo plátano. A la misma vez, tanto Oller como Padilla aceptaron básicamente la idea del colonialismo, viéndolo como una especie de enfermedad benigna capaz de curarse por medio de un paliativo eficaz. Así, en este retrato de Padilla, Oller pone en una mesa contigua al poeta una réplica de la Estatua de la Libertad, anticipando su aceptación a la toma de poder por parte de los Estados Unidos el próximo año.

La posición liberal de Oller se hace quizás más evidente en su preocupación pictórica con los issues de la esclavitud y la abolición. Entre sus retratos más tempranos está la figura del primer historiador de Puerto Rico Fray Iñigo Abbad y Lasierra cuya *Historia Geográfica, Civil y Natural de la Isla de San Juan de Puerto Rico* (1796) describía las crueldades que tuvieron que padecer los negros bajo el sistema esclavero de producción y la naturaleza de la economía colonial basada en las haciendas de caña, algodón, tabaco y café. La obra de Fray Iñigo influyó en los que más tarde ponderaron estos problemas como Baldorioty de Castro y Acosta. Oller mismo realizó varios ejemplos de este tipo de crítica social incluyendo el *Negro Flagelado*, que un crítico contemporáneo consideró "elocuente testimonio a favor de la propaganda abolicionista".

Otro ejemplo es su obra *La escuela del maestro Rafael*, retrato póstumo hecho para el Ateneo (cat. núm. 32). Un negro nacido en San Juan, el maestro Rafael, figuró entre los fundadores de la enseñanza para los niños esclavos. Nunca cobró por sus clases sino que prefirió ganarse la vida como artesano tabaquero. Abrió su escuela en 1810 para niños negros y mulatos. La representación de Oller es a la vez positiva y condescendiente: muestra al maestro Rafael mirando pensativo al espectador al parecer abrumado por los traviesos y ruidosos niños. No le representa como un maestro austero sino como un ser un poco cómico y patético atolondrado por la traviesa conducta de sus alumnos. En la pared del interior de la escuela encontramos imágenes de la Sagrada Familia y de la Crucifixión asegurando al espectador que todo se encuentra bajo la atenta tutela de la Iglesia. Católico devoto, el maestro Rafael impartió a los alumnos ideales religiosos. Así su papel pionero en la educación de los niños negros no constituía una amenaza a la base de la economía colonial sino que incluso representaba otra forma más de control. Visto en este contexto, la presencia de los alumnos disco-

mist members of the secret society, La Torre del Viejo, founded in 1887 for the assistance, protection and mutual defense of Puerto Rican patriots against the abuses of Spanish colonial policy. They swore to support only native Puerto Rican firms and businesses, one of the major bulwarks of the Autonomist Party.

Also revealing of Oller's position is his posthumous portrait of the poet José Gualberto Padilla, shown addressing an audience in formal attire probably at the Atheneum. Known as "El Caribe", Padilla spoke for the underclasses of Puerto Rico and supported abolition. Padilla devoted much of his poetry as well to the topography and flora of his native land, seeking as did Oller its uniqueness as both physical and cultural entity. Oller must have identified closely with Padilla since his still-lives and landscapes represent the pictorial equivalent of the poet's unfinished epic work *A Puerto Rico*. It is filled with breathtaking descriptions of Puerto Rican landscape and allusions to such indigenous plants as the bamboo, cedar, palm, pineapple, and the inevitable plantain. At the same time, both Padilla and Oller accepted the basic idea of colonialism, seeing it as a kind of benign sickness capable of being cured by an effective palliative. Thus in his portrait of Padilla, Oller placed on the table next to the poet a replica of the Statue of Liberty, anticipating his assent to the United States takeover of the island the following year.

Oller's liberal position is perhaps most striking in his pictorial preoccupation with the issues of slavery and abolition. Among his earliest portraits is an effigy of the first Puerto Rican historian, Friar Iñigo Abbad y Lasierra, whose *Historia Geográfica, Civil y Natural de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico* (1796) described the cruelties endured by black people under the slave system of production and the nature of the colonial plantation economy based on sugar cane, cotton, tobacco, and coffee. Friar Abbad's work influenced later thinkers on the problem such as Baldorioty de Castro and Acosta. Oller himself executed several examples of such social criticism including *The Flogged Negro*, which one contemporary critic perceived as "eloquent testimony in favor of abolitionist propaganda".

Another case is his study of *Maestro Rafael Cordero Molina*, a posthumous portrait for the Atheneum (cat. #32). A black born in San Juan, Rafael had been one of the founders of elementary instruction for slave children. He never accepted money for his classes but preferred to earn his living as a tobacco worker. He opened his first school in 1810 for black and mulatto youths. Oller's representation is both sympathetic and condescending: it shows Rafael looking wistfully at the spectator — seemingly overwhelmed by the boisterous and mischievous children. Rafael is not shown as the austere

los tenía un aspecto irónico que muy bien pudo haber provocado risa en los mecenas de Oller. Sin embargo, el maestro Rafael era un héroe de los abolicionistas y de sus defensores: Padilla le dedicó un poema titulado "Al Maestro Rafael".

Es significativo que la pintura más importante de Oller sobre este tema es también su obra maestra, *El Velorio de Angelito* (cat. núm. 43). Gracias al penetrante estudio de Haydee Venegas sobre esta pintura estamos en situación de comprender las implicaciones sociales y políticas de la compleja y enigmática obra maestra de Oller. Uno de los biógrafos de Oller señaló que la pintura representa la suma de los estudios, experiencias, ideas, fuentes de inspiración y audacia del artista. Esto queda confirmado por el hecho de que Oller trabajó en esta obra, intermitentemente, por alrededor de diez años (1883-1893), tratando de lograr una pintura que estuviera a la altura de las obras maestras de sus preceptores Couture y Courbet. Pero sobre todo, quería producir un ejemplo concreto de su visión realista, una obra que diera cuerpo a su definición del arte como un acto social, político y religioso, que a la vez hiciera una seria manifestación sobre su propia época, su propia gente y su lugar de origen.

Escogió como tema el velorio a un niño muerto, una costumbre popular celebrada mayormente por los campesinos y la gente negra. No todas las clases sociales en Puerto Rico celebraban este ritual pues muchos lo consideraban una herejía. El velorio consistía en velar el cadáver durante toda la noche, de acuerdo con la creencia popular de que un niño, libre de pecado, iría directamente al cielo. Esto implicaba hacer una festiva celebración en la cual se rezaba y se cantaban canciones para consolar a los padres del niño. Lo que molestaba a personas de conciencia social en la época de Oller era que la celebración a menudo asumía un carácter de bacanal tolerada por algunos segmentos de la Iglesia.

La propia descripción de Oller de esta pintura señala que el velorio era una costumbre todavía vigente entre los campesinos y era fomentada por algunos sacerdotes. La familia y los amigos del niño muerto se reunían para celebrar la vigilia cerca del cadáver que había sido cuidadosamente colocado sobre una mesa decorada con flores y encajes. La madre se muestra alegre, rehusando expresar su pena pues, las lágrimas mojarían las alas del "pequeño angelito" que debe volar al cielo. Ella ríe y le ofrece un trago al cura que mira con expresión de gula al lechón asado que están trayendo. En esta típica choza rural los niños juegan, los perros se divierten, los amantes se abrazan y los músicos se emborrachan. Oller lo resume así: "Esta es una orgía de apetitos brutales bajo el velo de una superstición grosera".

Oller se apresuró a completar *El Velorio* para la Exposición de Puerto Rico de 1893 que conmemoraba el cuarto centenario del descubrimiento de la isla. Este era el vehí-

teacher but as a kind of comical, touching creature beset by the pupils' misbehavior. On the walls of the school interior are images of the Holy Family and the Crucifixion reassuring the spectator that all of this is taking place under the watchful guidance of the Church. A devout Catholic, Rafael did in fact socialize his pupils into religious ideals. Thus his role as pioneer of instruction for black children constituted no threat to the basic colonial economy but even represented another form of control. Seen in this context, the sight of the rowdy pupils has an ironic twist and could be safely laughed at by Oller's patrons. Nevertheless, Rafael was a hero to the abolitionists and their supporters: Padilla dedicated a poem to him entitled "*Al Maestro Rafael*".

Significantly, Oller's most important work on this theme is also his masterpiece, *El Velorio de Angelito* (cat. #43). Thanks to Haydee Venegas' penetrating study of this painting we are now in a position to understand the social and political implications of Oller's complex and puzzling magnum opus. One of Oller's biographers observed that the picture represented the summation of the artist's studies, experience, ideas, inspirations, and audacities. This is confirmed by the fact that Oller labored on it off and on for ten years (1883-1893), striving for an achievement that could equal the masterpieces of his teachers Couture and Courbet. Above all, he wanted to produce a concrete example of his realist vision, a work which would embody his definition of art as a social, political, and religious act and at the same time make a serious statement about his own time, his own people, and his native environment.

He chose as his theme the holding of a wake over a child's corpse, a folk custom celebrated mainly by *campesinos* and black people. Not all classes in Puerto Rico observed the ritual since many people believed it to be heretical. The wake meant an all-night watch or vigil over the corpse, corresponding to the popular belief that a child, free of sin, could go directly to heaven. This called for a festive celebration in which prayers were uttered and songs sung to console the child's parents. What disturbed socially concerned people in Oller's time was that the festivals often assumed a bacchic character which was tolerated by some segments of the Church.

Oller's own description of the painting notes that the wake was a custom still observed by rural people and encouraged by certain priests. The family of the deceased child and their friends gathered for the vigil near the corpse which was carefully laid on a table decorated with flowers and lace. The mother is cheerful, refusing to express her grief because tears dampen the wings of the "little angel" who must fly to heaven. She laughs and offers a drink to a priest who is greedily

culo perfecto para su pintura histórica nacionalista; de hecho, entre más de 150 obras allí exhibidas, más de una tercera parte eran de Oller. Pero la pintura que llamó más la atención fue *El Velorio* que inspiró una serie de reseñas y hasta todo un panfleto entero de la pluma del crítico José de Zequeira. Zequeira reaccionó más a la posición liberal de Oller que a su papel de pintor profesional de la vida diaria. Comprendió que la pintura —la primera en revelar al público esta “repugnante práctica en la vida de Puerto Rico”— era una protesta en contra de este ritual semi-bárbaro, pero sintió que Oller por su obsesión con el realismo descuidó el más “sublime de los amores—el amor de madre”. Zequeira además se molestó por la degradación de los curas que participaban en estas salvajes orgías de sus feligreses. Menos duro y más favorable que Zequeira fue el crítico del periódico autonomista, el *Boletín Mercantil*; describió la pintura como “una ruda sátira de nuestras costumbres, no riendo como Cervantes, sino mordiendo como Voltaire”.

Venegas ha revelado las solapadas alusiones religiosas en la obra que burlan el ritual cristiano tradicional y apuntan hacia una forma de culto demoníaco. El joven que entra lleva el lechón asado amarrado a una larga vara que forma la vertical de una cruz, junto con la horizontal de una viga del techo justo detrás de la cabeza del cerdo. La curiosa posición del cuerpo del cerdo en relación a esta cruz claramente hace una referencia irrisoria a la Crucifixión. La idea queda reforzada por el gesto del joven que recuerda el de los monaguillos que llevan cruces en las procesiones. La gula del cura al contemplar hambrientamente al lechón es una burla de la verdadera reverencia. Agachado en el techo hay un gato cuya mirada también está fijada en el cerdo, formando una diagonal que culmina en la cabeza del cura. Aquí Oller hace referencia a la relación de los gatos con la brujería y los hechizos. Los campesinos de Oller también se mofan de la Eucaristía al sustituir el licor clandestino conocido como “pitorro”, por el vino y los plátanos, el plato básico de la mesa criolla, por el pan.

Entre los celebrantes de la orgía una figura se aparta en contraste con todas las demás, este es el negro mendigo que ocupa el centro compositivo de la pintura. Vestido en ropa burda, pero severa, contempla con dignidad y actitud compasiva el cuerpo sin vida sobre la mesa. Símbolo de sobriedad y reverencia, encarna la crítica explícita al bárbaro espectáculo. Dos rayos de luz penetran a través de las rendijas en los maderos, uno cae sobre el niño muerto, el otro sobre el hombre negro. Esta alusión a la Presencia Divina también está sugerida por la vela encendida sin protector en la viga a la izquierda. De esta manera Oller hace énfasis en la figura del negro para señalar el verdadero espíritu religioso en medio del ritual satánico.

Oller logró desarrollar una iconografía criolla que manifestaba su posición social y política. Criticó el sacerdocio que explota la credulidad de la gente en beneficio propio, y

preoccupied with the roast suckling-pig which has just been brought in. In this typical rural shack children play, dogs divert themselves, lovers embrace, and musicians get drunk. Oller sums up: “This is an orgy of brutal appetites under the veil of a coarse superstition”.

Oller hastened to complete *El Velorio* for the 1893 Exposición de Puerto Rico which was to celebrate the 400th anniversary of the discovery of the island. This was the perfect vehicle for his nationalist history painting; indeed, of over 150 works exhibited at the exposition almost a third were by Oller. But the picture that excited the most attention was *El Velorio* which inspired a rash of reviews and even an entire pamphlet by the critic José de Zequeira. Zequeira responded more to Oller’s liberal thought than to his professional role as a painter of daily life. He understood the picture —the first to reveal to the public “this repugnant occurrence in the life of Puerto Rico”— to be a protest against the semi-barbaric ritual, but he regretted that in Oller’s obsession with realism he neglected the most “sublime of loves —the maternal love”. Zequeira was further disturbed by the degradation of the priests who participated in the wild saturnalia of their parishioners. Less harsh and more sympathetic than Zequeira was the critic of the Autonomists’ journal, *Boletín Mercantil*; he described the picture as “A rude satire of our customs, not funny like Cervantes, but morbid like Voltaire”.

Venegas has disclosed the hidden religious allusions in the work which mock traditional Christian ritual and point to a form of devil-worship. The youth just entering carries the roast suckling-pig fastened to a long pole which forms the vertical of a cross together with the horizontal of a ceiling beam just behind the head of the pig. The curious position of the pig’s carcass in relationship to the cross clearly contains a derisive reference to the Crucifixion. This idea is reinforced by the pose of the youth which recalls choir-boys who carry the cross in processions. The cupidity of the priest as he gazes hungrily on the pig mocks true piety. Crouched in the ceiling is a cat whose eyes are similarly fastened on the animal, forming a diagonal culminating with the priest’s head. Here Oller invokes the conventional association of the cat with witchcraft and sorcery. Oller’s *campesinos* also jeer at the Eucharist in substituting the clandestinely made “moonshine” known as *pitorro* for the wine and the plantain bananas —the main staple of the creole table— for the bread.

Amid the orgiastic revellers one figure stands apart in striking contrast to all the rest: this is the black beggar who occupies the compositional center of the picture. Clad in crude but severe clothing, he contemplates with a dignified and compassionate demeanor the lifeless body on the table. Symbolizing restraint and piety, he represents an explicit criticism of the barbar-

ridiculizó con igual intensidad las costumbres de la vida rural. En esta composición dos campesinos se preparan para pelear con sus machetes, expresando el punto de vista estereotipado de los burgueses de que la gente del campo como conjunto gustaban de resolver sus riñas con su principal instrumento de trabajo. La pintura revela la preocupación de Oller por la emancipación, pero a la misma vez sugiere que para los negros la salvación es sólo posible en la vida venidera. Oller pintó un cuadro concorde a su definición del realismo, que "represente nuestras costumbres, que corrija nuestros defectos". Pero su actitud hacia estos defectos estaba condicionada por su perspectiva social privilegiada.

Al hacer esta magistral representación de su doctrina artística Oller tuvo presente el ejemplo de sus maestros franceses Couture y Courbet. Ambos incorporaron elementos satíricos y caricaturescos en su pintura "seria" de historia, tradicional ingrediente crítico en las pinturas realistas. El realismo a menudo atacaba los convencionalismos burgueses pero no se valió de los medios sofisticados del arte "elevado" sino de la dura invectiva de caricaturistas como Daumier. El realismo nunca fue sencillamente un intento de reproducir fielmente el mundo empírico sino a menudo un medio de explorar las contradicciones e injusticias de la vida diaria. Encararse con la realidad de manera realista no es lo mismo que reproducirla concienzudamente. Oller y Courbet en este sentido fueron más lejos que Couture, pero Oller ciertamente recordó la sátira de Couture *El realista* cuyo foco es la cabeza del cerdo, cuando concibió *El Velorio*.

Los tres, además, compartían una actitud anti-clerical; Couture consistentemente ridiculizó al gremio eclesiástico, llegando a representarlos como simios en su dibujo *Ciudadanos, debéis tener un Rey*, mientras que en el *Estudio* de Courbet se incluyen tanto el clero como los rabinos entre los que "medran con la muerte". Quizás el ejemplo más asombroso de esta actitud es su *Retorno de la conferencia*, que muestra a los curas regresando borrachos de la conferencia eclesiástica del lunes, y que fue rechazada por el jurado del Salon en 1863 por ser un "ultraje a la moralidad religiosa". Ya tenemos una alusión de que Oller tenía convicciones similares en la carta que Pissarro le escribe en 1865 que tiene varias críticas acertadas contra los jesuitas.

Oller estudió los lienzos importantes de sus maestros que, afines a la *Comedia humana* de Balzac, daban forma a enunciamentos enciclopédicos sobre la sociedad y la cultura. El joven cargando el cerdo recuerda la figura a la izquierda del *Entierro en Ornans* aguantando la cruz (así como a los monaguillos del *Bautismo* de Couture), mientras que la pareja que baila frenéticamente a la izquierda en *El Velorio* estaba basada en los amantes a la derecha del *Estudio* (Fig. 4) de Courbet. Los animales haciendo cabriolas en el primer plano de la pintura de Oller recuerdan los perros y gatos en el primer plano del *Estudio* y el

ous spectacle. Two rays of light pierce through chinks in the logs, one falling over the dead child the other on the black man. This hint at the Divine Presence is also suggested by the unprotected lit candle on an upright at the left. Thus Oller focuses on a black person to point up the genuine religious spirit in the midst of a satanic ritual.

Oller succeeded in constructing a creole iconography manifesting his social and political position. He derided the priesthood which exploits the people's credulity for its own gain, and ridiculed with equal intensity the customs of the rural areas. In the composition two *campesinos* prepare to fight with their machetes, expressing the stereotypical bourgeois view of rural people as a group who enjoyed settling quarrels with the main instruments of their labor. The picture reveals Oller's concern for abolition, but at the same time suggests that salvation for the blacks is obtainable only on the next plane of existence. Oller painted a picture according to his definition of realism, one which "represents our customs, which corrects our defects". But his insight into those defects was qualified by his privileged social perspective.

In forging this magisterial statement of his artistic doctrine Oller called upon the example of his French teachers Couture and Courbet. Both incorporated caricatural and satirical elements into their "serious" history paintings, traditionally a critical ingredient in realist pictures. Realism often attacked bourgeois conventions not with the sophistication of high art styles but with the harsh invective of cartoonists like Daumier. Realism was never simply an attempt to replicate faithfully the empirical world but often a means of exploring the contradictions and injustices of everyday life. To face reality realistically is not the same as reproducing it conscientiously. Oller and Courbet went beyond Couture in this respect, but Oller certainly recalled Couture's satire of the *Realist*, with its focus on the pig's head, when he conceived *El Velorio*.

All three, moreover, shared a marked anti-clerical bias; Couture consistently ridiculed the ecclesiastical profession, even depicting clerics as apes in his drawing of *People, You Must Have a King*, while Courbet's *Studio* includes both the priesthood and the rabbinate among those who "thrive on death". Perhaps Courbet's most remarkable example of this attitude is his *Return from the Conference*, showing drunken priests returning from the Monday ecclesiastical conference, and which was refused by the jury of the 1863 Salon for being an "outrage against religious morality". We already get a hint that Oller held similar convictions in Pissarro's letter to him of 1865 which aimed several well-pointed barbs at the Jesuits.

Oller studied the important canvases of his masters

Fig. 4: Gustave Courbet. *El Estudio* (*The Studio*). 1855, Musée du Louvre, París



Entierro.

Pero la obra que más influyó en la concepción de Oller, fue *Los romanos de la decadencia* de Couture. Ambas pinturas usan la idea de una orgía en contraste con una tradición más cuerda para señalar la corrupción y libertinaje contemporáneos. Así como los jaraneros de Couture se burlan de la noble tradición clásica de sus antepasados simbolizada por la estatua de Germánico que se yergue en el centro, asimismo los participantes en la orgía de Oller se burlan de los rituales sagrados de la Iglesia encarnada en la alusión a la Crucifixión. Más específicamente los fiesteros campesinos y los miembros de la familia alzan los brazos, beben, bailan y juegan en despreocupado abandono como los de la saturnalia de Couture. Se establece un paralelo cercano entre la figura en la obra de Oller vista por encima de la muchedumbre, que tira de la cuerda y la de Couture que se ha subido al pedestal de una estatua en un nicho a la derecha de la composición para ofrecerle un trago. La serie de vigas verticales en la choza rural irónicamente hacen eco de las columnas corintias de la gran sala de Couture, mientras que las sillas viradas y las flores esparcidas en el primer plano de la obra de Oller recuerdan las urnas caídas y las flores de *Los romanos*. De manera más significativa, el mendigo contemplativo claramente asume el papel de los dos austeros filósofos, severamente ataviados, en el extremo derecho de la pintura de Couture cuya presencia

which akin to Balzac's *Human Comedy* embodied encyclopedic statements about society and culture. His youth carrying the pig echoes the figure at the left in *Funeral at Ornans* holding the cross (and also the choirboys in Couture's *Baptism*), while his wild dancing couple at the left of *El Velorio* was based on the lovers on the right of Courbet's *Studio* (Fig. 4). The cavorting animals in the foreground of Oller's picture recall the foreground canines and felines in both the *Studio* and *Funeral*.

But it was Couture's *Romans of the Decadence* that had the most influence on Oller's conception. Both pictures use the idea of the orgy in contrast with a saner tradition to point up contemporary corruption and debauchery. Just as Couture's revellers mock the noble classical tradition of their ancestors symbolized by the statue of Germanicus rising in the center, so Oller's orgiasts mock the sacred rituals of the Church incarnated in the allusion to the Crucifixion. More specifically, the festive *campesinos* and family members raise their arms, drink, dance, and play in carefree abandon like those in Couture's saturnalia, with a close parallel established between the Oller figure tugging at the rope above the crowd and the Couture who has leaped on the pedestal of a niche statue at the right to offer it a drink. The series of wooden uprights in the rural shack ironi-

implica una crítica explícita al espectáculo que se ven forzados a presenciar. Hay, sin embargo, una importante diferencia entre las dos pinturas que también separa las dos generaciones: Couture tuvo que hacer su sátira de la Monarquía de Julio utilizando la antigüedad clásica mientras que Oller podía poner la suya en el contexto de la cultura contemporánea de Puerto Rico.

La Pedagogía Artística de Oller

La contribución pedagógica de Oller refleja sus preocupaciones sociales; le interesaba llegar al más amplio público posible y dedicó gran parte de sus energías a la educación artística de las mujeres jóvenes. Su *Conocimientos necesarios para dibujar de la naturaleza*, que pasó por varias ediciones, se publicó por primera vez en 1868 y subrayaba su esperanza de poner materias como el dibujo y la pintura "al alcance de todos". En esto estaba ampliando los preceptos de Couture cuyo *Méthode et entretiens d'atelier*, publicado en 1867, también estaba encaminado a revelar los misterios de la producción artística a un público popular. Oller insistió en su introducción que no estaba interesado en escribir un tratado pretencioso, sino sólo una "simple cartilla" para el neófito.

Oller fue más lejos respecto a esto que su maestro al ensalzar la geometría como la base de todo el estudio del arte. La joven generación liberal ya no sentía lazos residuales que los unieran al currículo académico formal con su énfasis en el dibujo de la figura humana y quería darle un nuevo rumbo a base de principios empíricos. En este sentido Oller compartía el punto de vista científico y positivista de la educación artística del Segundo Imperio que enfatizaba la geometría debido a la necesidad de adiestrar artistas industriales con la mayor rapidez posible para participar en la reconstrucción de París bajo la dirección del Barón Haussmann. Uno de los principales portavoces del gobierno en este campo era Eugène Guillaume quien asumió la dirección de l'École des Beaux-Arts poco después de las importantes reformas pedagógicas de 1863. Guillaume predicó durante toda su vida la necesidad de fundamentar la instrucción artística en principios geométricos y sus ideas ciertamente influyeron en los autores de las reformas. Aún cuando mantenía la distinción entre las Bellas Artes y las artes aplicadas, Guillaume, sin embargo, quería que ambas partieran de los mismos principios básicos, lo que ayudaría a unificarlas en la formación de un "estilo nacional". Al basar la instrucción elemental del dibujo en un sistema geométrico se establece una teoría general capaz de llegar a todos. La base de este punto de vista fue el esfuerzo del Segundo Imperio para promover una mayor cooperación entre el arte y la industria con el propósito de competir con mayor eficacia en el mercado mundial. De central importancia en este concepto era la exposición universal--la vitrina del mundo.

cally echo the opulent Corinthian columns of Couture's grand hall, while Oller's overturned chairs and scattered flowers in the foreground recall the fallen urns and flowers in the *Romans*. Most significant of all, Oller's contemplative beggar clearly assumes the role of the two stern, heavily-clad philosophers at the far right of Couture's painting whose presence implies an explicit criticism of the spectacle they are forced to witness. There is, however, a major difference between the two pictures which also distinguishes two generations: Couture had to set his satire of July Monarchy society in antiquity, while Oller could set his in the immediate context of contemporary Puerto Rican culture.

Oller's Artistic Pedagogy

Oller's pedagogical contributions reflect his social concerns; he aimed at reaching the largest possible audience and devoted much of his energy to the art education of young women. His *Conocimientos necesarios para dibujar de la naturaleza*, which ran through several editions, was first published in 1868 and emphasized his hope to place subjects like drawing and perspective "al alcance de todos". Here he extended the precepts of Couture whose *Méthode et entretiens d'atelier*, published in 1867, also aimed at demystifying art production for a popular audience. Oller insisted in his preface that he was not interested in writing a pretentious treatise but only a "simple cartilla" for the neophyte.

Oller went further in this respect than his master in emphasizing geometry as the base of all art studies. The liberal younger generation no longer felt residual ties to the formal academic curriculum with its stress on figure drawing and wanted to shape a new direction along empirical principles. In this he shared the scientific and positivistic outlook of the Second Empire's art education which stressed geometry in its need to train industrial artists as rapidly as possible to participate in the rebuilding of Paris under Baron Haussmann. One of the government's leading spokespersons in the field was Eugène Guillaume who assumed the direction of the *Ecole des Beaux-Arts* not long after the momentous pedagogical reforms of 1863. Guillaume preached throughout his life the need to ground art instruction on geometrical principles and his ideas certainly influenced the authors of the reforms. While maintaining the distinction between the fine and the applied artist, Guillaume nevertheless wanted both to begin with the same basic principles to help them unite in the forming of a "national style". By basing elementary drawing instruction in a geometrical system it could address everyone as a general theory. Underlying this point of view was the Second Empire's push for greater cooperation between art and industry to compete more effec-

Oller parece haber simpatizado con este punto de vista general que no sólo afectó a artistas como Gérôme y Puvis de Chavannes, sino también vanguardistas como los amigos de Oller, Cézanne y Guillaumin quienes estudiaron en una escuela de arte industrial subvencionada por el gobierno. La geometría coincidía con la doctrina realista en que ésta mostraba la construcción real de los objetos y permitía al artista/espectador ver estos objetos como en efecto eran. Distinto a Oller, el concepto geométrico del mundo de Cézanne tenía menos que ver con castigar el mal y ensalzar el bien que con ejercer dominio sobre un mundo que parecía escapársele progresivamente de su estática visión política. Esto podría explicar porqué Oller tuvo un rompimiento con Cézanne a mediados de la década de 1890, cuando éste último asumió una posición anti-Dreyfus en la controversia más importante de la década.

Exceptuando el acercamiento geométrico, la *Méthode et entretiens* de Couture ayudó a Oller a formular sus preceptos. Por ejemplo, Couture escribió que al comenzar su dibujo el estudiante debe establecer, o en su imaginación o en la realidad, una línea vertical y otra horizontal antes de esbozar el objeto a reproducir. El próximo paso era indicar los lugares sobresalientes por medio de leves líneas y puntos, logrando esto en parte al cerrar los ojos un poco para desenfocar los detalles y captar sólo las principales zonas de luz y sombra. Una vez que el artista determinaba las bases podía abrir los ojos y añadir los detalles. Couture le aconsejaba a los estudiantes a establecer desde el principio las luces y sombras predominantes tal como aparecían en la naturaleza: estas grandes divisiones entonces podrían servir a manera de guías para localizar los diferentes valores de las sombras así como de los medios tonos.

Oller siguió estos principios en sus propias lecciones, comenzando con las líneas verticales y horizontales como guías. Como paisajista, sin embargo, le daba más énfasis a la importancia del horizonte: "El horizonte es la base de todas las operaciones". Oller adoptó la sugerencia de Couture quien recomendaba a los estudiantes cerrar un poco los ojos para captar las formas de las sombras y entonces esbozarlas ligeramente. También insistía en que la base de la armonía pictórica era la transcripción exacta de las luces y sombras dominantes. Tanto Couture como Oller compartían una preocupación primordial por el efecto general de la luz que persiguieron sin tregua en sus maravillosos bocetos al óleo. A ambos les preocupaba conservar la espontaneidad de sus estudios preliminares en las obras terminadas y trataron de orientar a sus estudiantes en este difícil proceso. Oller creía que la transposición se podía lograr más felizmente concentrando en la línea del horizonte como punto de referencia.

El amor de Oller por el color y los bocetos lo llevan a atacar la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc publicada en 1867. Blanc era un conservador en materia

tivamente on the world market. Central to the promotion of this idea were the universal expositions —the showcase of the world.

Oller seems to have been in sympathy with this general viewpoint which not only affected official artists like Gérôme and Puvis de Chavannes, but avant-garde friends of Oller like Cézanne and Guillaumin who studied in a government-subsidized industrial art school. Geometry coincided with the realist doctrine in that it taught the real construction of objects and allowed the artist/spectator to see these objects as they actually were. Unlike Oller, however, Cézanne's geometric conceptualization of the world had less to do with castigating evil and exalting the good than with exerting control over an environment which seemed to slip increasingly from his politically static view. This may explain why Oller broke with Cézanne in the 1890s when the latter took an anti-Dreyfus position in the greatest controversy of the decade.

Except for the geometrical approach, Couture's *Méthode et entretiens* did help Oller formulate some of his guidelines. For example, Couture wrote that at the start of a drawing the student should establish, either in imagination or reality, a vertical and a horizontal line before sketching the object to be reproduced. The next step was to indicate all the main places by slight lines and points, accomplishing this in part by partially closing the eyes to blur the details and catching only the main divisions of light and shade. Once the artist determined the bases the eyes could be opened and the details added. Couture advised students to establish from the outset the dominant lights and shadows as they appeared in nature: these large divisions then could serve as a guide in locating the different values of the shadows and their half-tones.

Oller followed these principles in his own instruction, beginning with the vertical and horizontal lines as guides. As a landscapist, however, he placed more emphasis on the importance of the horizon: "*El horizonte es la base de todas las operaciones*". Oller borrowed Couture's suggestion that students partially close their eyes to grasp the forms of the shadows and then sketch these forms in lightly. He, too, insisted that the basis of pictorial harmony was the accurate transcription of the dominant light and the dominant dark. Both Couture and Oller shared an overriding concern for the general light effect (*efecto general*) which they pursued relentlessly in their marvelous oil sketches. Both were preoccupied with preserving the spontaneous feeling of their preliminary studies in final works and tried to help students find their way in this difficult process. Oller believed that the transfer could best take place by concentrating on the horizon line as the main point of reference.

estética y su libro gozó de un renovado éxito al fin del siglo entre los vanguardistas como Seurat, que querían ir más allá de lo que ellos percibían como las preocupaciones esencialmente materialistas de los Impresionistas. Una de las discípulas de Oller quedó influenciada por ésto y Oller se sintió en la obligación de aclarar las cosas señalando los errores y contradicciones de Blanc.

Como Couture, Blanc creía que el artista debía idealizar la naturaleza, guardándose cuidadosamente de no "reproducir sus aspectos más desgraciados (*les pauvretés*)". Oller cita el pasaje de la *Grammaire* de Blanc (p. 9) que enuncia que "el artista que entiende lo Bello es superior a la naturaleza que lo revela". Oller objeta a esta noción aduciendo, que no existe una categoría absoluta como "lo Bello" sino que el concepto es relativo al artista que vive en un determinado tiempo y lugar. La naturaleza, además, es un campo inagotable de investigación para el arte y la ciencia y con cada año que pasa se van añadiendo conocimientos que extienden nuestra visión. Oller hace referencia a la cita de Blanc, tomada de Rafael, de que el artista representa al mundo no como es sino como debe ser (*Grammaire*, p. 567), pero Oller reitera que los críticos, al igual que los artistas, están influidos por el momento en que viven y lo que es cierto para el arte del pasado ya no tiene vigencia. El arte de la antigüedad, del Renacimiento y de la Edad Media estaban condicionados por sus respectivas circunstancias históricas. El arte moderno, sin embargo, es más complejo y difícil que el arte del pasado, pues tiene que ser realista, ensalzar las virtudes y castigar los vicios. Sobre todo, mientras la ciencia no haya pronunciado la última palabra, no podrá existir una categoría absoluta en cuanto a la creación.

Oller también criticó a Blanc por declarar (siguiendo a Burke) que lo artísticamente sublime "confunde" o abruma la mente. Oller pensaba que lo sublime en el arte implicaba el momento de clarificación e iluminación de la mente, cuando esta lograba nuevas percepciones sobre la naturaleza de la condición humana. Oller también rechazó las aseveraciones de Blanc de que "lo Bello" en el arte no se debe confundir con lo meramente agradable o lo útil. Señaló, al contrario, que en el arte moderno lo bello es lo que resulta más útil para la sociedad al enfrentarse con las condiciones específicas de su tiempo y lugar.

Oller criticó a Blanc como un intelectual que no estaba familiarizado con la práctica artística. Especialmente atacó al escritor por declarar el dibujo superior al color porque éste apelaba a la razón en vez de a los sentidos. Oller insistió en que ambos deben asumir igual importancia y son indispensables al arte, que era imposible concebir el uno sin el otro. Oller incluso llegó a sugerir que en la época moderna, el color, al estar relacionado con el estudio de la luz, debe considerarse más importante que el dibujo. El conocimiento del color ha ido paralelo con los descubrimientos científicos de las leyes de la luz y el artista que

Oller's love for color and sketching led to his attack on Charles Blanc's *Grammaire des arts du dessin*, published in 1867. Blanc was an aesthetic conservative whose book enjoyed a revival near the end of the century among avant-garde types like Seurat who wanted to get beyond what they perceived as the exclusively materialistic concerns of the Impressionists. One of Oller's disciples fell under its sway and he felt it his obligation to set the record straight by pointing out Blanc's inaccuracies and contradictions.

Like Couture, Blanc believed that the artist had to idealize nature, carefully guarding against "reproducing its wretched aspects (*les pauvretés*)". Oller quoted Blanc's section in the *Grammaire* (p. 9) declaring that "the artist who understands the Beautiful is superior to nature who reveals it". Oller objected to this notion, claiming that there is no absolute category known as the Beautiful but that the concept is relative to the artist living in a particular time and place. Nature, moreover, is an inexhaustible field of investigation for art and science and each succeeding year adds to our knowledge and enlarges our view. Oller referred to Blanc's quote from Raphael that the artist portrays the world not as it is but as it ought to be (*Grammaire*, p. 567), but Oller reiterated that critics as well as artists are influenced by the time in which they live and what held true for the art of the past is no longer longer relevant. The art of antiquity, the Renaissance, and the Middle Ages was conditioned by their respective set of historical circumstances. Modern art, moreover, is more difficult and complex than past art since it must be more down-to-earth in teaching virtues and correcting vices. Above all, as long as science has not yet said its last word there can never be an absolutist category of creation. ♪

Oller also criticized Blanc for claiming (after Burke) that the artistically sublime "bewilders" or overwhelms the mind. Oller felt that the sublime in art implied the moment of clarification and illumination of the mind, when it glimpsed a new insight into the nature of the human condition. Oller also rejected Blanc's statement that the Beautiful in art should not be confused with the merely agreeable or useful. Oller asserted that in modern art the beautiful is that which is most useful to society in addressing the specific conditions of one's own time and place.

Oller chided Blanc as an intellectual who was without understanding of the artist's actual practice. He especially attacked the writer for claiming that drawing was superior to color because it addressed the thought instead of the senses. Oller insisted that both should be understood as equally important and indispensable to art, that it was impossible to conceive of one without the other. Oller even suggested that in the modern period, color, as related to the study of light, could be

quería captar el drama y la gama de experiencias de la vida moderna no tenía más remedio que enfatizar el color.

Oller observó que la ciencia moderna estaba rápidamente destruyendo los conceptos falsos proclamados por escritores como Blanc. La física, la química, los adelantos en el estudio de la anatomía, la perspectiva lineal y aérea habían provocado un desarrollo filosófico que produjo un cambio radical en el pensamiento artístico. El dibujo era necesario, pero la luz y el color constituían la base de la vida, la unidad e invención en la pintura moderna. El más ardiente deseo de Oller era ser colorista.

Su manifiesto pedagógico, citado anteriormente, enfatizaba la necesidad de un acercamiento entre el arte y la ciencia: "El arte y la ciencia van tan unidos como los pulmones y el corazón, si uno falta, cesa la función del otro". Así el arte y la enseñanza en Oller estaban vinculadas a sus actitudes sociales y políticas. Promovió la difusión del arte y de la ciencia en la isla para liberar a su pueblo del pensamiento dogmático de la Iglesia y del colonialismo incondicional. Como Couture y Courbet, Oller quería establecer una cultura nacional basada en una identificación más abarcadora del arte y la sociedad.

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a la Srta. Haydee Venegas y la Sra. Marimar Benítez por su generosidad y consideración, sin su ayuda este escrito no se hubiera realizado.

considered as more important than drawing. Knowledge of color advanced in tandem with the scientific discoveries of the laws of light and the artist who wanted to capture the drama and the range of experiences in modern life had no other choice than to emphasize color.

Oller observed that modern science was rapidly destroying the false precepts proclaimed by writers like Blanc. Physics, chemistry, advances in the study of anatomy and linear and aerial perspective had given rise to a philosophical evolution producing a radical change in artistic thought. Drawing was necessary but color and light provided the basis for life, unity, and invention in modern painting. Oller's most ardent wish was to be a colorist.

His pedagogical manifesto, quoted earlier, stressed the need for a greater alliance between art and science: "Art and science go together like the lungs and heart; if one malfunctions the other ceases to function". Thus Oller's art and instruction were of a piece with his social and political views. He promoted the spread of art and science in the island to liberate the thinking of his people from the dogmas of Church and unconditional colonialism. Like Couture and Courbet, he wanted to found a national culture based on a more inclusive approach to both art and society.

I wish to express my deepest gratitude for the generosity and consideration of Haydee Venegas and Marimar Benítez, without whose support this project could not have been written.