

La trayectoria de los desplazamientos en la vida y formación del artista Ramón Frade –tránsitos-y cómo estos inciden en los cambios estilísticos y formales de su producción artística –transiciones- es el asunto que da origen a la exposición *Tránsitos y transiciones*. En este contexto se relaciona a Frade con los pintores contemporáneos a él en Puerto Rico y con aquellos pintores extranjeros que formal e ideológicamente influyen en su obra o sirven de ejemplo para establecer paralelismos con su producción artística.

### **República Dominicana: patria intelectual**

Frade se expuso a la emigración desde muy temprano en su infancia. Siendo adoptado a los dos años por un comerciante español y su esposa dominicana, pasa su niñez en los países de origen de sus padres, del 1877 al 1885 en Valladolid y Madrid y del 1885 al 1896 en Santo Domingo. Tanto la profesión de fotógrafo de su padre biológico como la de productor teatral de su padre adoptivo influyen en sus intereses artísticos. De niño admiraría las obras maestras del Museo del Prado y ya cuando se muda a los doce años con su familia a la República Dominicana, asiste a la Escuela Municipal de Dibujo de Santo Domingo.

La República Dominicana es la patria intelectual del artista, allí Frade entra en contacto con el pensamiento hostosiano, las ideas políticas de los exiliados puertorriqueños que luchaban por la independencia y la formación artística de fundamento académico. En Santo Domingo funda grupos de teatro trabajando como actor y escenógrafo, asiste al taller del pintor Luis Desangles (1861-1940), trabaja en una compañía francesa de telégrafo, se desempeña como dibujante de la revista *El lápiz* - primera revista ilustrada sobre cultura que se publica en la ciudad - y trabaja como retocador de negativos en el taller del fotógrafo Julio Pou.

Las enseñanzas que Frade recibe en la Escuela Municipal de Dibujo de Santo Domingo partían de la orientación que el pintor español de la escuela de Madrid, Juan Fernández Corredor y Cruz, dio a la misma. El aprendizaje artístico que inicia Frade en la escuela establecida por Fernández Corredor concurren con la educación que obtiene entre el 1891 al 1894 en la Escuela Normal fundada por Eugenio María de Hostos. Es la obra de tendencia romántica inmersa en la corriente del nacionalismo y que domina desde la mitad del siglo XIX español, la que está en vigor cuando Frade comienza su orientación artística. Los pintores dominicanos con quienes Frade comparte lecciones, como Luis Desangles y Abelardo Rodríguez Urdaneta (1870-1933) entre otros, serán los creadores de una obra que retrata los tipos y el paisaje nacional dominicano. De hecho, estos artistas han sido reconocidos como los impulsores de la pintura dominicana.

Pero en Frade también incide otra formación: la académica francesa. Frade comparte en el 1892 con un diplomático y pintor francés, Adolphe Laglande. Éste con toda probabilidad, inculca en el joven los principios de la instrucción “académica”, el aprendizaje de la técnica, el estudio de los maestros del arte y el examen de los escritos de Winckelmann, propulsor del movimiento neoclásico. En este periodo Frade muestra un marcado interés por la arquitectura mediante la representación de las edificaciones antiguas y emblemáticas de la ciudad de Santo Domingo. Este es el caso de varias

pinturas que recogen el panorama arquitectónico de la ciudad y los dibujos de sus monumentos y tipos populares publicados en la Revista *El Lápiz*. De hecho, la ornamentación arquitectónica será una de las facetas que más interesa al pintor durante sus años en Santo Domingo y sus estadías en Haití y Cuba. Los dibujos para un proyecto de ornamentación del proscenio de un teatro y un telón de boca muestran su interés en la temática y formas decorativas neoclásicas que serán retomadas en otros proyectos de ornamentación teatral como el del Teatro Municipal de San Juan y posiblemente el mural que realiza en el 1897 en el Teatro Tacón de La Habana.

De gran importancia como único ejemplo conocido hasta ahora de sus trabajos de decoración pictórica en El Caribe, exceptuando el Mural del Altar de La Merced en la Iglesia Parroquial de Cayey, es la decoración del salón formal de la Mansión Roude de 1901, obra recientemente descubierta en Puerto Príncipe. En esta obra de carácter alegórico, Frade muestra su conocimiento de la pintura de maestros como Rafael o Rubens. Cabe resaltar por ejemplo, la maestría de Frade en el dibujo de las figuras, mostrando su experiencia en la representación del escorzo y la transparencia. Aunque se desconoce el paradero de las obras que Frade realiza en la República Dominicana y Cuba, la decoración de la Mansión Roude es un ejemplo que da señas de un dibujante y colorista plenamente diestro en la tradición académica.

### **España, Francia e Italia: fuentes estilísticas y paralelismos**

Aunque Frade no viajó a España ni a Francia para estudiar arte como es el caso de Francisco Oller (1833-1917), el arte español y francés llegan a él mediante libros y reproducciones de arte. Nos consta por su biblioteca, que su colección de libros de arte fue extensa. Entre los libros que Frade poseía se encuentran un *Álbum* del pintor español Mariano Fortuny Marsal (1838-1874) publicado en 1880, un libro sobre el francés Jean Louis Ernest Meissonier (1815-1891) y los libros *Paysages* de la serie *Cours complet de peinture à l'huile* y *Le Paysagist devant la Nature* del grabador francés Ernest Hareux.

Nuestro artista estudia la vida y obra de Fortuny; quien al igual que él queda huérfano muy niño y viaja extensamente. También se interesa por el cuadro de costumbres, la precisión del dibujo, el dominio de la técnica y el tratamiento de la luz y el color del maestro español. Se le atribuye a Fortuny y a su práctica de pintar al aire libre, la renovación de la pintura española con la liberación de los tonos ocres y sombríos propios de dicha escuela y la incorporación de la luminosidad y el trazo suelto. Además de pintor y grabador, Fortuny fue un gran acuarelista, entre cuyas técnicas destacó el uso del blanco para lograr la luminosidad y mostrar el soporte de la obra dejando espacios sin aplicación de color, prácticas que serán adoptadas por nuestro artista. Del *Álbum* de Fortuny, Frade copia varios dibujos de academia como un discóbolo, un lancero y varios desnudos. El doctor Osiris Delgado menciona que Frade pasa por Barcelona para admirar la obra de Fortuny en ocasión de su viaje a Italia en el 1907 y queda impresionado con su pintura *La Vicaría*, de 1870. La pincelada enérgica y el color de la obra de Fortuny marcarán la obra de Frade, quien adapta algunas de las obras del maestro español en sus composiciones. Estos serán el caso de la *Odalisca* de 1861 que Frade usa de modelo para

su pintura *Reverie d' Amour* de 1905 e *Idilio* de 1868 referencia para la obra de mismo título realizada por Frade en el 1942. En el caso de *Idilio* Frade reutiliza la pose del fauno y la oveja que le acompaña pintando a un niño campesino sentado debajo de un flamboyán junto a una cabra que le observa.

La obra de Frade también se relaciona a la escuela tradicional francesa en la que abunda el cuadro de caballete y las escenas de género, una pintura anecdótica que estaba en boga con la escuela conservadora y entre quienes se ubica a Meissonier. Este fue uno de los propulsores de la pintura de género conocida como el *tableautin*, llamada así por ser una pintura sobre tabla en pequeño formato. La influencia de Meissonier en la obra de Frade se puede asociar precisamente en la complacencia que tiene nuestro artista por la obra pequeña y su sentido intimista. A esto hay que sumar que mediante el estudio de Meissonier, Frade afirma su interés por el dibujo y el realismo detallista, pues el pintor francés consideraba que el dibujo constante era la base de la educación artística y “la lengua universal”. También es notable el contacto de Frade con la obra paisajista francesa de la segunda mitad del siglo XIX, pues a través de los libros de Ernest Hareux, fundamentados en los criterios de la escuela paisajista de Barbizon, Frade estudia los aspectos inherentes a la composición de ese género, entre cuyos exponentes se destacan Jean-François Millet (1814-1875), Díaz de la Peña (1807-1876) y Théodore Rousseau (1812-1867).

Por otro lado, realizar un viaje a Italia fue uno de los proyectos que Frade añoraba como parte integral de su formación académica. Para ello era necesario estudiar el arte clásico, el concepto de “la noble simplicidad y la grandiosidad en calma” del modelo clásico, según Winckelmann. Es en el 1907 que Frade logra hacer dicho viaje, realizando la ruta de Roma, Pompeya, Florencia y Venecia. Durante ese viaje dibuja las ruinas de Pompeya, las ruinas de los edificios romanos y dedica un gran interés en pintar la ciudad de Venecia, la cual provocará una fuerte impresión en nuestro artista pues la continuará pintando hasta treinta años luego de haber estado en la ciudad. Cabe resaltar que Frade decidiera ya comenzado el siglo XX, viajar a Italia cuando el destino de los artistas en esa época era París, lugar en el que se concentró un núcleo de artistas que desde décadas anteriores estaban desarrollando las ideas que transformarían el arte moderno. Por ejemplo es el 1907 el año en que Picasso pinta *Las señoritas de Avignon*.

La postura de Frade frente al arte modernista, hay que entenderla dentro de su formación en los valores clásicos. La siguiente cita tomada de una carta de 1934 en la que solicita la publicación de un artículo de Jung acerca de Picasso nos muestra su juicio hacia el arte modernista: “...dedico este diagnóstico de Jung a la juventud desorientada y la mal orientada por el snobismo intelectual que afirma ser la pintura “modernista” una “evolución artística del arte de Velázquez y Veronés y no una “desviación” para disimular elegantemente la incompetencia técnico-artística en tal arte”. A pesar del desdén con el que Frade se expresa hacia el arte modernista, éste reconoce la experimentación formal y técnica en el arte como un proceso racional, lo que está acorde con su formación hostosiana. No es de extrañar que Frade realiza ejercicios de experimentación formal que lo acercan a la obra de estilo impresionista y puntillista

como se revela en las obras *Árboles* y *En el semillero*, ésta última estrechamente hermanada a la obra de Pissarro.

Al identificar las fuentes y referencias pictóricas que sirven de modelo a Frade, es pertinente, relacionar su obra con la producción de algunos pintores europeos anteriores o contemporáneos a su producción. Limitamos esta breve relación a tres pintores españoles cuya obra hemos logrado reunir en esta exposición: Ignacio Zuloaga y Zabaleta (1870-1945), Eugenio Lucas y Velázquez (1817-1870) y Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923).

Ignacio Lucas y Velázquez realiza varios retratos del campesino español entre los cuales *Campesino vasco* (1915) conserva una estrecha semejanza con la emblemática pintura de Frade, *El pan nuestro* (1905). Ambos artistas realizan un impresionante retrato que transmite la condición espiritual y física del trabajador campesino. Estos logran impartir al campesino su nacionalidad, mostrando con naturalismo tanto los rasgos fisonómicos del retratado así como detalles de su quehacer cotidiano mediante la vestimenta y utensilios. El campesino de Zuloaga pastorea ovejas (sostiene un cayado) y el campesino de Frade cosecha frutos (carga un machete y un racimo de plátanos). Es evidente además el paralelismo en la composición de ambas obras, en las que se divide el plano pictórico a la mitad con la línea del horizonte y se muestra a la figura ocupando casi la totalidad del espacio pictórico entre un plano terrenal y celestial. Por su parte *Escena morisca al atardecer* (1860) de Eugenio Lucas y Velázquez, seguidor de Goya, es prototipo de la pintura romántica española colorista y popular. El tratamiento atmosférico de esta escena de Lucas y Velázquez se puede asociar a las obras de Frade *Iglesia de Cayey de noche* (s.f.) o *Mujer en la playa* (1944) en el que la atmósfera se convierte en una expresión de sentimientos de nostalgia. En el caso de Sorolla y Bastida, identificado como maestro del luminismo, podemos establecer divergencias si comparamos su obra *En la alberca en el jardín del artista* (1898) con la pieza *Desnudo de mujer* (Roma, 1907) de Frade. Cada artista trata el tema de la mujer y el agua de forma distinta, en el caso de Sorolla, la mujer refleja un sentimiento de ensoñación y estilísticamente proyecta un aire de modernidad, en la obra de Frade se mantiene el carácter de un estudio de academia que privilegia la perfección técnica y el dibujo preciso, contrastando también con el aspecto sensual y sentido expresionista que de la misma modelo realiza en Roma su condiscípulo M. Morate.

### **Puerto Rico: patria, misión y compromiso**

Frade decide regresar a Puerto Rico y establecerse en Cayey en el 1902, año en el que también viaja a Curazao, Colombia, Costa Rica, Venezuela y Uruguay. Excepto el viaje a Italia en el 1907, no volverá a salir de la Isla por varias razones ajenas a sus deseos. Llegado a la isla con una sólida formación artística adquirida mediante sus estudios en la República Dominicana y sus viajes, Frade se aísla en Cayey y le toca vivir en un momento en el que en la Isla no existían las condiciones propicias para el desarrollo y sostenimiento de un artista. Sin embargo al igual que Francisco Oller, su deseo era cambiar dicha situación. Frade, por ejemplo, aboga por la creación de una Academia de

Bellas Artes pero al mismo tiempo reconoce la esterilidad de dicho esfuerzo cuando pinta obras como *Ambiente artístico* (s.f.), en la que el artista aparece pintando en la montaña y dos campesinos le observan.

Pese a este panorama, Frade entiende que tiene una misión moral, que será compartida por los artistas de su generación: desarrollar la imagen de lo nacional, de lo que es nuestra tierra y dentro de una gama de estilos y vocabularios que van desde el romanticismo, el realismo, el impresionismo y las corrientes modernas con las que cada artista tuvo la oportunidad de relacionarse ante la ausencia de estudios formales en Puerto Rico. Francisco Oller, quien también regresa a su patria rechazando las oportunidades artísticas que le brindaba su relación con los artistas que dieron forma al movimiento impresionista en Francia, es el que inicia esta gestión a la que se suman Frade, Miguel Pou, Juan Rosado, Oscar Colón Delgado y otros tantos.

Los paisajes y escenas de Frade y sus contemporáneos comparten una visión nostálgica de Puerto Rico, en un momento en el que el destino de la isla tomaba un giro político que prometía el desarrollo pero amenazaba nuestra identidad cultural y nuestro paisaje. Así surge la imagen de nuestro jíbaro en *El pan nuestro*, con el que Frade logró por primera vez en la historia de nuestras artes plásticas captar de forma contundente la imagen física y emocional de nuestro campesino. Esta imagen tendrá sus paralelas en la obra de otros artistas como Miguel Pou con *La promesa* (1928) o *Vendedor de hamacas* (1938). Igual, los artistas vuelcan su mirada a nuestro paisaje natural desarrollando el tema en variedad de estilos que van desde los paisajes plenamente impresionistas de Francisco Oller y los que se acercan a la paleta impresionista como es el caso de Frade en *Alrededores de Cayey* (1947) y su serie de paisajes de pequeño formato. Imágenes como la de *Árboles*, (s.f.) de Frade y *Paisaje* (1944) de Oscar Colón Delgado, por ejemplo, presentan dos acercamientos estilísticos distintos, el primero con un trazo suelto y figura desdibujada cual un apunte rápido directo del natural y el segundo con un tratamiento naturalista que busca la fidelidad de la luz y las gamas del verdor montañoso.

Podemos establecer que el periodo en el que trabaja Frade y sus contemporáneos se convirtió en el momento para afirmar quiénes éramos, para ello los artistas recurren a la exaltación de las características esenciales de nuestro país, nuestro paisaje natural inundado de luz y colorido, nuestras costas, pueblos e industrias y nuestra gente en los campos recogiendo café o trabajando en la hacienda azucarera. Este compromiso es el móvil que anima a Frade y a los artistas puertorriqueños de su generación quienes inician una obra que aún en nuestros días mantiene y proyecta su fuerza.

Mariel Quiñones Vélez  
Curadora