

16

ARMANDO GARCÍA MENOCA (La Habana, 1863-1941)**Retrato de Lily Hidalgo**, 1893

Óleo sobre tela; 155 x 129 cm

Firmado y fechado en inferior izquierdo: Menocal/93

A fines del siglo XIX, Armando García Menocal se había convertido en uno de los pintores favoritos de la sociedad habanera; la demanda de sus obras competía favorablemente con las de otros creadores reconocidos. Este éxito se debió a la calidad de su pintura, sostenida, sin dudas, por los brillantes estudios realizados en la Escuela de Pintura y Escultura de San Alejandro, así como al perfeccionamiento posterior en Europa, particularmente en España, donde gracias a su talento y carácter hizo amistad con destacadas figuras como Joaquín Sorolla y Francisco Domingo.

Sus obras más tempranas -conocidas hasta el momento- denotan su preferencia hacia el paisaje, tema que abordó ampliamente a lo largo de su carrera artística. Sin embargo a fines de la centuria se le reclama como retratista de moda. Gustaba de insertar a los modelos en los más disímiles ambientes, respondiendo al gusto de la época y del encargo social, en elegantes salones -siguiendo los patrones europeos-, en jardines o en ambientes netamente rurales, así como en refinados parques con asientos de mármol, envueltos en atmósferas en las cuales palpita una cierta influencia simbolista.

En el **Retrato de Lily Hidalgo** la hermosa niña tiene como escenario la campiña cubana, representación del agrado tanto de la familia de la retratada como del artista. Ataviada según los patrones epocales con encajes, tiras bordadas y atractivas cintas de tonos pasteles, reposa sobre un tronco derribado -en un momento de descanso de sus juegos infantiles- y mira al espectador con gracia e inocencia. La pámela de paja, adornada con flores de seda, aparece tirada al descuido, lo que demuestra que la pose, aunque aparenta ser espontánea, debe haber sido cuidadosamente estudiada.

En esta obra el artista hace gala de sus dotes para la pintura, al conjugar de manera armoniosa tres temáticas diferenciadas: el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta. El tratamiento de la figura es realista, como correspondía a la demanda del género, pero en el contrapunteo entre esta propuesta de virtuosismo técnico, particularmente expresado en el manejo suelto y atrevido de la pincelada, totalmente novedoso para la fecha de 1893 reside uno de los encantos de esta pieza que trasmite un ambiente de inocencia, dulzura, delicadeza.

El **Retrato de Lily Hidalgo** discursa de manera inaugural al subvertir la concepción academicista del retrato y proponer la incorporación de elementos impresionistas, portadores de innovaciones expresivas en el color y la luz, que otorgarán al retrato nuevas posibilidades, abriendo un espacio a nuevos códigos que ya en el siglo XX serán incorporados y aceptados de manera natural y cotidiana.

E. C. V.
L. M. A.



17

ARMANDO GARCIA MENOCA (La Habana, 1863-1941)**Embarque de Colón por Bobadilla**, 1893

Óleo sobre tela; 309 x 464 cm

Firmado y fechado en inferior derecho: Menocal 1893

Después de concluir estudios en la Academia de San Alejandro, Armando Menocal marcha a Europa a perfeccionar su saber. Durante la estancia realiza estudios en San Fernando (Madrid), se confronta con una producción pictórica que amplía sus expectativas discursivas y logra exponer con gran éxito. Regresa a la isla en 1890, instala su estudio y pronto se convierte en un estimado retratista, conocido y reconocido por el sector más dinámico de la intelectualidad habanera y el núcleo de aficionados.

Tres años después de su llegada pinta **Embarque de Colón por Bobadilla**, obra pensada para la exposición internacional de Chicago (1894). La pieza se inscribe, más que en el tema histórico, en el cuadro de historia, tan en boga como discurso pictórico en Europa desde mediados del siglo XIX, y que resultaba el género para las justas internacionales. Menocal construye la obra con todos los ingredientes tipológicos: grandes dimensiones, la captación de un momento de la historicidad, la articulación de diversas tematizaciones (retratos de grupos, paisaje e historia) en una tendencia discursiva de estirpe realista. Desde esta perspectiva el artista, más que insertarse en el tratamiento tradicional que la producción cubana ofrecía (**Colón ante el consejo de Salamanca** de Melero, **La primera misa en América** de Arburu) se conecta con la tradición más española y capta el instante en que el Almirante, esposado por orden de Bobadilla, es repatriado desde La Española. Argumento que según algunos especialistas, provocó la censura del Comisionado Español, quien condicionó la exhibición de la obra, al relevo de las cadenas.

No obstante "toda La Habana culta visita el cuadro" (1), expuesto en el teatro Tacón, y la revista **La Habana Elegante** entrega una copia fotográfica a sus suscriptores. La pieza resultó emblemática, aunque hoy día sea un tanto desconocida por no haberse exhibido desde 1893(2) con una significativa resonancia, particularmente entre la intelectualidad progresista, ya que el pensamiento libertario resementizó la obra y evaluó el argumento como un símbolo del poder. "Cuando libre el genio criollo, pintó atrevido y feliz, al descubridor de América, buscó la ceñida fortaleza del Morro poblada aún de tanto muerto cubano, copió la mar airada que rompe contra las breñas y mostró a Colón cargado de hierros..." (3). Pero además "Menocal había aprisionado lo impalpable... era el cielo de Cuba en la plenitud del mediodía" (4) "el resplandor ardiente de un día del trópico" (5)

Para comprender el por qué de la recepción epocal habría que situar la obra en una mirada relacional con el contexto artístico. En primer lugar la pieza era para competir y al parecer no siempre se tenía la oportunidad de apreciar estas obras, que no circulaban de manera cotidiana. A la selección del argumento y en particular al modo en que se representa -sin dejar de inscribirse en la tendencia realista, que en esos momentos subvertía el monopolio del romanticismo- Menocal incorpora el luminismo, ese tratamiento protagónico de la luz que otorga una calidad visual diferente y que será interpretado como expresión de cubanía. Completa la novedad de la obra un manejo suelto de la pincelada.

Por entonces el pintor era un hombre de 30 años lleno de inquietudes y un sinfín de nuevas ideas. Intentó abrir una nueva academia de pintura -si bien era entonces profesor de dibujo elemental en San Alejandro- con un plan de estudios más moderno desde la perspectiva de la enseñanza libre de manera que el alumno no estuviera sujeto a un férreo reglamento oficial.(6) Discursaba sobre una nueva estética y consideraba que la pintura cubana debía sintonizar con lo más avanzado de la producción europea. Pero las circunstancias epocales y sus ideales independentistas le obligaron a detener dichos proyectos y en 1895 "abandonó el artista su paleta / y fue a luchar, lo mismo que un atleta / vistiendo el uniforme de soldado" (7)

L.M.A.

1. Adición al siguiente número. **La Habana elegante** (La Habana) IX (6): 7; 12 febr. 1893.
2. La obra se mostró para los participantes en Académica 98 en el Museo de la Revolución en 1998.
3. Texto de Martí. En: Rivas, Grabiela. Entorno a la vida y obra del pintor Armando Menocal. **Universidad de La Habana** (La Habana) (168-169); 1964.
4. Varona, Enrique José. Ante el cuadro de Menocal. **El Figaro** (La Habana): 86-87; 5 mar. 1894.
5. Sanguily, Manuel. El cuadro de Menocal. **La Habana elegante** (La Habana) III (3): 65; febr. 1893.
6. Nueva academia de pintura. **Diario de la Marina** (La Habana) ed. De la tarde, (36):3, col. 1, sábado 10 febr. 1894.
7. Fragmento del poema que Bonifacio Byrne dedicara a Menocal. **En**: Rivas, Grabiela. op. cit.



18

LEOPOLDO ROMAÑACH (Corralillo, Las Villas, 1862–La Habana, 1951)**Retrato del Pintor Sánchez Araujo**

Óleo sobre tela; 67,5 x 85,5

Sin firma

Donación de la viuda del pintor Manuel Vega

Tras culminar sus estudios de perfeccionamiento artístico en Italia y después de una breve estancia en Nueva York, Leopoldo Romañach se estableció hacia 1900 definitivamente en Cuba. Ya en la Habana se incorpora al claustro de la Escuela de Pintura y Escultura de San Alejandro, institución desde la cual proyecta una sistemática labor docente durante medio siglo. Era habitual en la época que durante las clases el profesor realizara alguna obra pictórica, por lo regular en el rango de las naturalezas muertas, las figuras humanas y los retratos, pues los paisajes quedaban para ser captados del natural. El **Retrato del pintor Sánchez Araujo** es tributario de esta práctica docente y podría datarse en el primer decenio del siglo XX, cuando el joven modelo frecuentaba las aulas. Pieza discreta de color pero rica en matices, ofrece la imagen del alumno desde un fondo neutro, sin referencias epocales salvo el vestuario, cuya moda permite una aproximación a la fecha de ejecución. Excelente colorista pero también destacado dibujante, el autor captó y destacó con absoluta perfección el rostro y las manos del modelo, como ejes emblemáticos, que contrastan con las rápidas y sueltas pinceladas que conforman el resto de la figura que parece integrarse al fondo. Una vez más Romañach hace gala de su técnica para lograr atractivos efectos que resaltan aún más al dejar partes del lienzo al descubierto.

La importancia de Romañach es cimera en la plástica nacional de inicios del siglo XX. Ejecutó variados temas pero junto con sus paisajes marinos el retrato lo hace sobresalir entre sus coetáneos. Una forma innovadora, caracterizada por la soltura, estructura una nueva mirada sobre el género, aún cuando en ocasiones deberá conjugar esta con soluciones más tradicionales, como respuesta al encargo social, caracterizado por un sistema de gustos y preferencias más conservador. **El retrato del pintor...** sintoniza con la vertiente renovadora que entrecruza de manera magistral fisonomía, sicología y una nueva técnica.

E.C.V.



19

LEOPOLDO ROMAÑACH (Corralillo, La Villas 1862–La Habana, 1951)**Marina**

Óleo sobre tela; 77,5 x 109,5 cm

Firmado en inferior derecho: L Romañach

Desde su establecimiento definitivo en Cuba hacia 1899-90, Romañach se sintió atraído por el paisaje marino, que se expresa en obras tan tempranas como **El Salto** de 1901. A esta admiración contribuyó su estancia en Cataluña, así como la amistad con Joaquín Sorolla y Cecilio Plá, que tuvieron en el Mediterráneo una sólida fuente de inspiración.

Romañach está considerado como un eminente colorista, pero también dio suprema importancia a la luz; esto se comprueba en obras fechadas en el mismo año y que denotan haber sido realizadas en diferentes regiones y zonas climáticas. Pero será en las vistas de las costas cubanas donde el maestro hará gala de esta habilidad. Mares que cubren por completo la tela, con diferentes azules y verdes, bañan las costas de la isla, límite geográfico regulador que devela una impecable técnica –la mezcla de colores directa en el soporte– con la cual alcanzó efectos insuperables. Acostumbraba a trabajar *in situ*, por lo cual solía seleccionar soportes de menores dimensiones. Sin embargo, **Marina** es una de las obras de mayor formato, una vista real y cautivante del perfil costero, pletórica de luz y color en arena y mar, tematización que el maestro cubano inmortalizó en su quehacer.

Se ha dicho que Romañach, con sus paisajes marítimos, ofreció la nota más alta de la Academia. También sería posible enunciar que el maestro desarrolló un género dentro del paisaje que no tuvo continuidad en la pintura moderna de la vanguardia. Desde su concepción estética y sus ideales artísticos Romañach ha dejado una de las notas más altas de una mirada de la insularidad.

E.C.V.



20

MANUEL VEGA (La Habana, 1892-1954)**Caravana de ciegos**, 1919

Óleo sobre tela; 140,5 x 200 cm

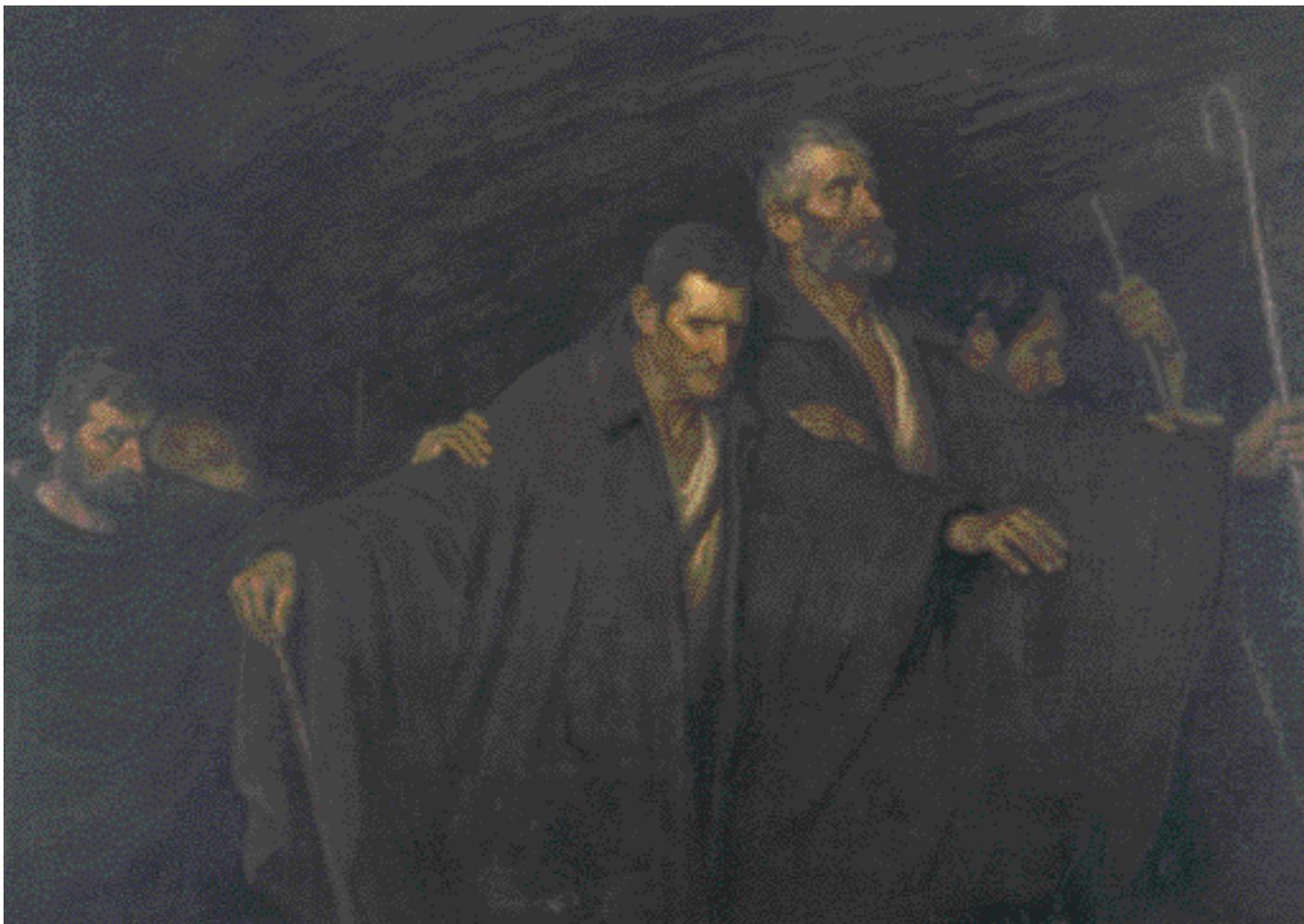
Firmado y fechado en inferior derecho: M. Vega/Roma - 1919

Manuel Vega, alumno aventajado del maestro Romañach, tras su paso por la habanera Academia de San Alejandro viaja a París, pero el estallido de la I Guerra Mundial le impone el regreso. Tiempo después retornará a Europa, realizando diferentes estancias en el Continente; de ellas resulta de particular significación la transcurrida en Anticoli Corrado, localidad cercana a Roma, donde creó un conjunto de obras, algunas de gran formato.

De vuelta a Cuba en 1919 realiza una exposición personal en la Asociación de Pintores y Escultores que resultó inquietante y polémica. Desplegadas en diferentes espacios todas las obras de la misma época, llamaba la atención de la crítica la pluralidad de lenguajes, desde el tenebrismo italiano finisecular, pasando por estudios de concepción realista hasta experimentaciones más novedosas –de cierta influencia simbolista–, diversidad caracterizadora de nuestra plástica, pero que entonces no se recepcionó de manera positiva. Para algunos las obras de Vega, al ofrecer sin rubores poéticas tradicionalmente opuestas o en conflicto, resultaban una amalgama difícil de descifrar. Para otros, el joven creador estaba en sintonía con las nuevas tendencias del arte moderno, que, por entonces, conjugaban idealismo, simbolismo y realismo.

Caravana de ciegos articula con la vertiente más tradicional, en la cual se aprecia cómo el artista supo captar admirablemente y con una técnica insuperable el patetismo decimonónico. Con acertados recursos y una discreta gama cromática, enriquecida únicamente por los valores de la luz, Vega logra una sólida obra, de gran formato, estimada como genuina expresión de los ideales artísticos y las búsquedas de los creadores de la primera mitad del siglo XX.

E. C. V.



21

ANTONIO RODRÍGUEZ MOREY (Cádiz, 1872–La Habana, 1967)

Bosque y riachuelo, 1925

Óleo sobre tela; 32 x 42,5 cm

Firmado y fechado en inferior derecho: A. Rodríguez Morey 1925

Entre los artistas que sobresalen en el tratamiento del paisaje en las primeras décadas del siglo XX se destaca Antonio Rodríguez Morey. Nacido en Cádiz, emigró a Cuba con su familia siendo niño. En La Habana realizó estudios básicos y posteriormente asistió a San Alejandro, donde tuvo como profesor a Valentín Sanz Carta, quien desde su cátedra de paisaje impulsa una línea realista de abordaje del tema. Sanz Carta sin dudas ejerció influencias en la obra del joven Rodríguez Morey.

Atraído por el trabajo escenográfico –del cual obtuvo alguna experiencia en La Habana- viaja a Europa, estableciéndose fundamentalmente en Italia, donde tuvo como ciudades preferidas a Florencia y Roma. Este momento, aún formativo, le sirvió para contactar con otras tendencias para él desconocidas como el simbolismo, que también encuentra expresión en sus obras.

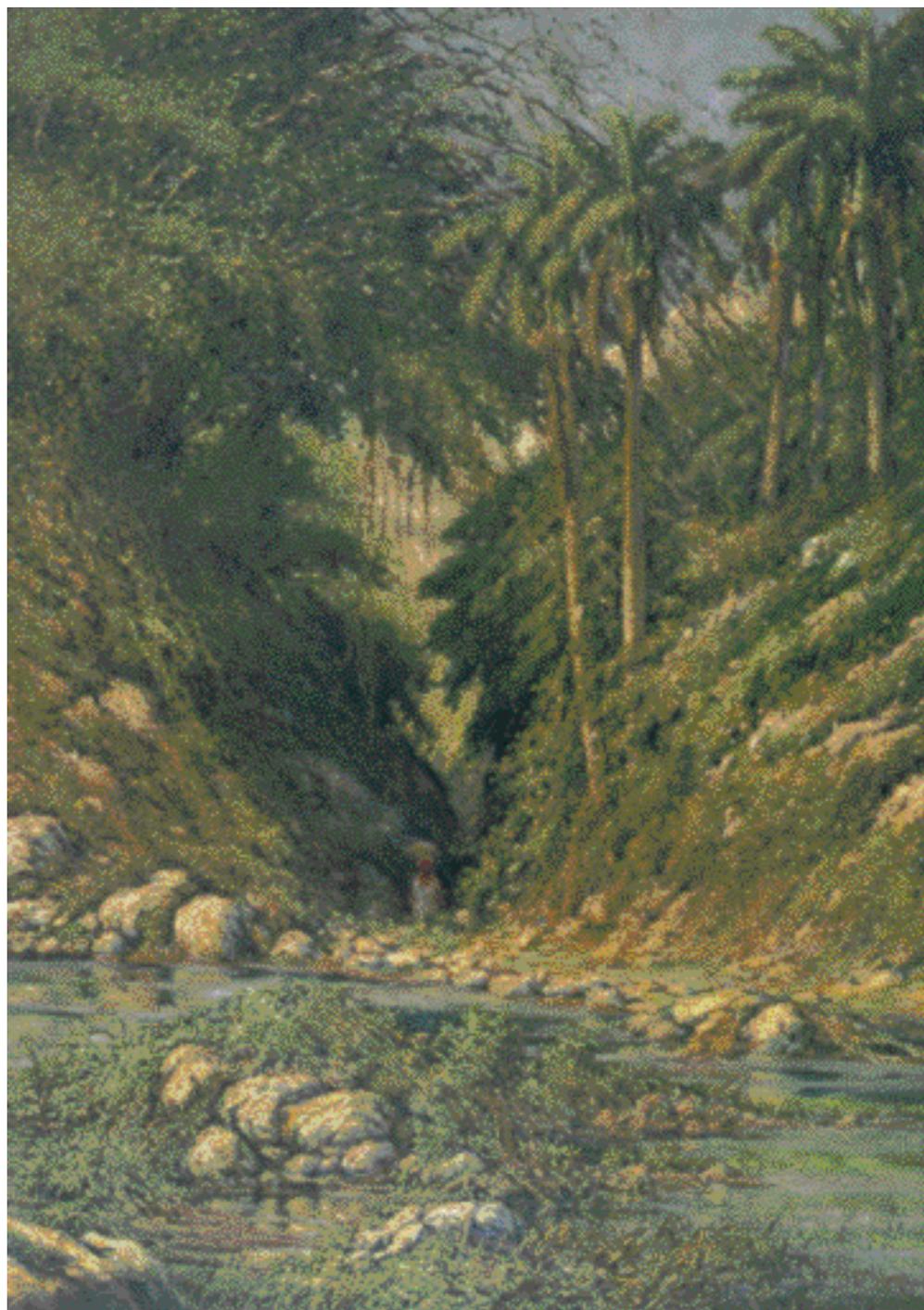
De regreso a Cuba, e incluso antes, realiza desde grandes paneles decorativos hasta obras más íntimas, de pequeño formato. En ellas trató diversos temas como el retrato, la naturaleza muerta, la composición con figuras y algunas escenas de sabor costumbrista. Pero, sin dudas, fue en el paisaje donde se destaca de manera notable, obteniendo reconocimientos en diversos certámenes y exposiciones colectivas en las cuales participa sistemáticamente.

Sus paisajes cubanos se caracterizan por recoger los más variados parajes de la campiña, moviéndose entre dos polos que caracterizan su obra: el realismo y el simbolismo de fuerte influencia romántica.

Tuvo la habilidad para captar los más variados matices de un mismo color, a veces con pinceladas minuciosas y otras más sueltas. El verde constituyó el color básico de su paleta, -a veces el único-, aunque también emplea con frecuencia el naranja, el azul y el violeta que insuflan a sus vistas una atmósfera simbolista.

Bosque y riachuelo se inserta dentro de su línea realista. Sobresale su notable habilidad para captar los distintos matices del verde, los que conjuga armoniosamente con toques de azul en las aguas y el cielo, y ocreos en las rocas y otras zonas del lienzo. La composición se destaca por constituir una exploración analítica de los campos de Cuba y su autor se consolida como la figura más significativa en el tratamiento del paisaje en el primer cuarto del siglo XX. En Rodríguez Morey convergen, integrándose en una sola, las líneas realista y lírica provenientes de los clásicos de la pintura colonial del siglo XIX cubano.

E.C.V.



22

DOMINGO RAMOS (Güines, La Habana, 1894 –La Habana, 1956)**Atardecer**, 1921

Óleo sobre tela; 96 x 115,5 cm

Firmado y fechado en superior derecho: Domingo Ramos/1921

Durante la primera mitad del siglo XX el paisaje ocupó en Cuba un lugar preeminente en la preferencia de artistas y público. Entre los creadores que se destacaron en dicha práctica está Domingo Ramos, que hizo del género su carta de presentación y triunfo, al punto de ser conocido como “el pintor de los campos de Cuba”.

Como todos los jóvenes que aspiraban al título de pintor, Ramos cursó estudios en San Alejandro y fue alumno de Armando Menocal. Viajó por Europa y se estableció en España donde matriculó en la Escuela de San Fernando. La experiencia en la península resultó intensa, particularmente el tiempo de estancia en Barcelona –espacio en el cual pudo desplegar una muestra expositiva- y Mallorca, geografía sobre la que dejó interesantes propuestas.

Cargado de experiencias, regresa a Cuba en 1921. A partir de este momento la recepción de sus obras resulta significativa. Crítica y público esperaban con avidez sus exposiciones tanto por la novedad de los temas como por la extensa gama de tonos y matices que descubría su paleta. Colorista por excelencia, será este el elemento vertebrador de un discurso que se inicia con azules, violetas y ocres, para dar paso paulatinamente al verde, gama que en más de sesenta matices, irá dominando y caracterizando su producción.

Domingo Ramos se inserta en la tradición paisajística cubana como un renovador. Se interesó más por modular la brillantez y reverberación del trópico que en describir su entorno físico. Más que vistas panorámicas –como algunos de sus antecesores- propuso puntos de vista inusitados para lo cual requería de grandes formatos. Su prolifera producción abarcó casi todas las regiones de la Isla. **Atardecer**, correspondiente a su primer momento creativo, ofrece una imagen de la zona central de Cuba, en la cual el artista hace gala de su repertorio de tonalidades en función del reposo y la meditación.

E.C.V.



23

ANTONIO SÁNCHEZ ARAUJO (Gibara, Oriente, 1887–La Habana, 1946)**Retrato de dos mujeres**

Óleo sobre tela; 177 x 124 cm

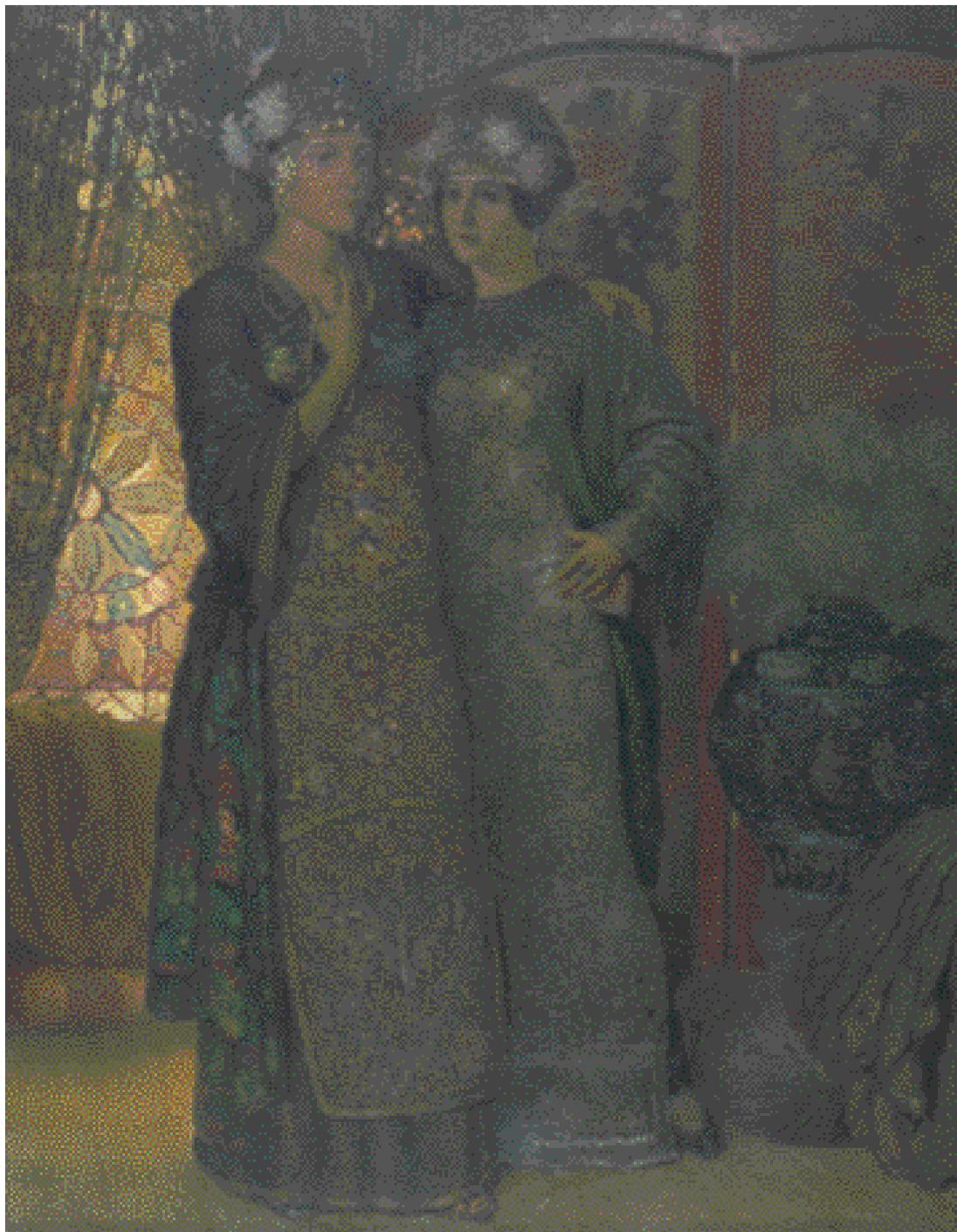
Firmado en inferior derecho: A. Sánchez Araujo

El orientalismo y el exotismo, promovidos en buena medida por las grandes exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX, las expediciones científicas y militares, los viajes pintorescos, etc penetran en Cuba a finales de este siglo, teniendo su más alta expresión artística en la literatura de Julián del Casal. Sin embargo, también podemos encontrarlo en un gusto que comienza a extenderse por lo oriental y que se instala en la sociedad de la época. Muchos objetos son traídos directamente de Europa, vendiéndose en las tiendas de la Capital. Hacia los primeros años del siglo XX el aprecio por lo exótico se generaliza, evidenciándose en la moda, el vestuario y determinados enseres del hogar,

Retrato de dos mujeres se enmarca en ese ambiente de eco orientalista propio del cambio de siglo. Dos refinadas damas de la sociedad habanera concentran la atención del espectador a través del tratamiento de las carnaciones –meticuloso– en contraste con el resto de la com-

posición, que remite a un escenario suntuoso, de colores más bien apagados y donde los empastes desempeñan un papel primordial. Obra de gran formato, se regodea, de cierta manera, en una idealización tributaria de las diferentes vertientes que le aportó el simbolismo a los artistas cubanos e hibrida diversos modelos que se aúnan, más que en los detalles, en la búsqueda de una atmósfera, como testimonio del gusto habanero de aquellos años.

E.C.V.



24

RAMÓN LOY (La Habana, 1894–1986)**Descanso en el taller**, 1920

Óleo sobre tela; 68 x 55 cm

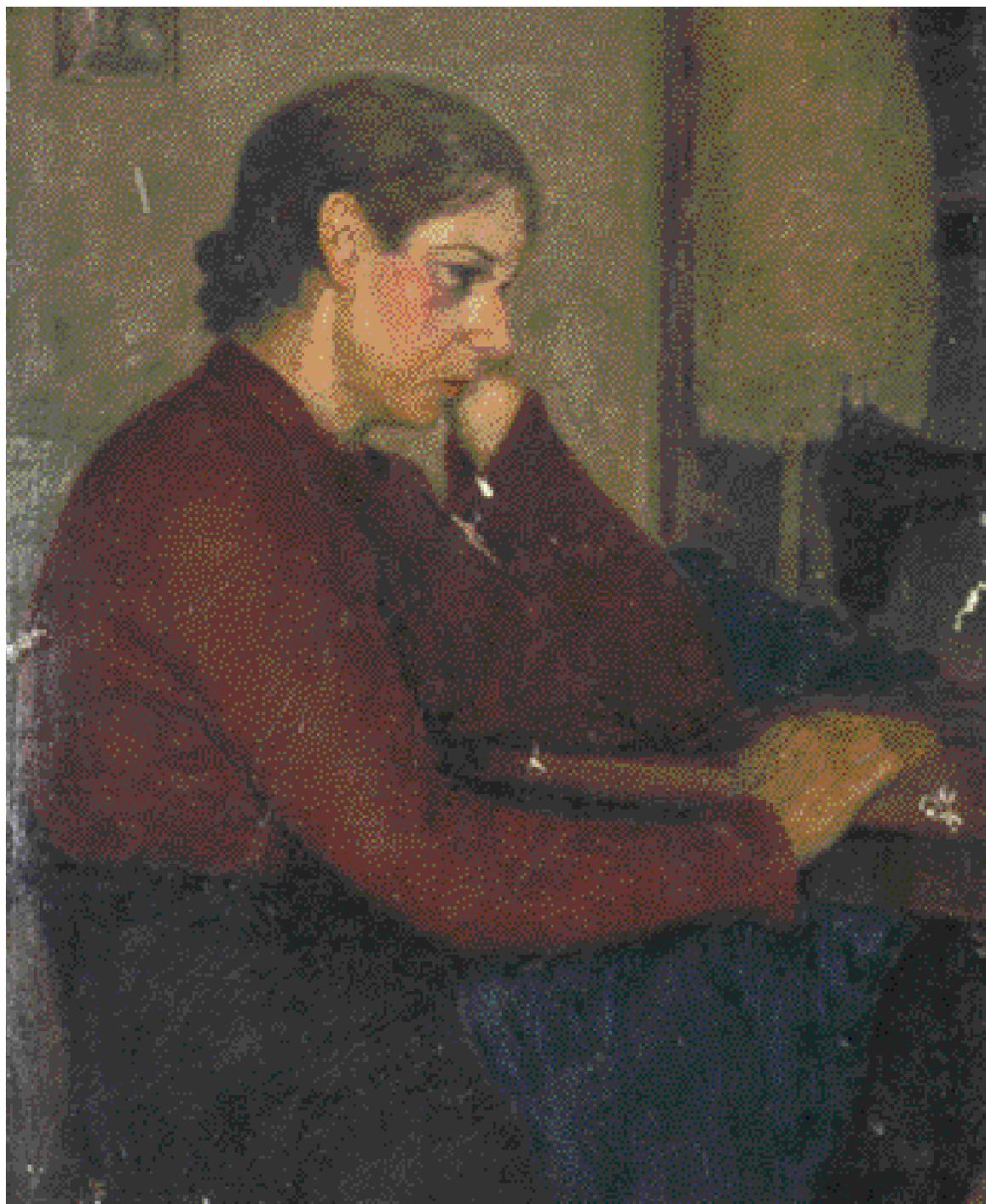
Firmado y fechado en superior derecho: R. Loy/1920

Ramón Loy cursó estudios en la Escuela de San Alejandro y obtuvo beca de perfeccionamiento, que le permitió recorrer casi toda Europa con ejes de permanencia en España, Francia e Italia. Durante su estancia en España se relacionó con los maestros Joaquín Sorolla, Cecilio Plá, Moreno Carbonero y Muñoz Degrain, entre otros, que marcaron la personalidad de su obra inclinándolo, en aquel momento, hacia la pintura impresionista española. Entre 1919-21 radica en París donde asistirá a la Academies Colarossi y la Grande Chaumière. Se pone en contacto con corrientes más avanzadas en la pintura como el puntillismo y el cubismo, recibiendo la influencia contextual de la Escuela de París. Esto marcará un cambio en la obra que realiza en estos años.

Estas experiencias serán decisivas en la estructuración de un doble diálogo, que incidirá en la conformación de un discurso moderno, expresado en su participación en la Exposición de Arte Nuevo (La Habana, 1927). Podría decirse que en la década del veinte Loy estaba más que en posesión de un discurso completamente elaborado, de un serial de inquietudes y experimentaciones que marcarán su obra de manera singular.

Descanso en el Taller se integra a los fondos del Museo Nacional de Bellas Artes en 1990. Por razones de conservación (oxidación en la capa de barniz) la obra se estimó, a partir de título y representación, como un ejemplo más de "modelo en el estudio". La restauración develó lo erróneo de la apreciación, pues la figura no se encontraba en un ámbito artístico sino laboral. Esta no era una tematización al uso en la pintura cubana de entonces, pero sí se inscribía en la sólida tradición francesa sobre el tema. La recepción de la obra abrió un conjunto de interrogantes, ya que subvertía los códigos imperantes marcados -aún- por ideales artísticos en los cuales lo bello tenía la preeminencia, entendido este como un paradigma superior y absoluto ajeno a la cotidianidad y al comportamiento social. Obra prospectiva, sintonizará con los ideales culturales de la intelectualidad que propone una re colocación del diálogo artista-sociedad.

E.C.V.
L.M.A.



25

RAFAEL BLANCO (La Habana, 1885-1955)**Los zacatecas**

Óleo sobre cartón; 54,5 x 70 cm

Firmado en inferior derecho

Asombra el modo en que Rafael Blanco se perfila como artista excepcional, figura del mayor relieve sobre el telón de fondo de la plástica cubana en las primeras décadas del siglo veinte. Sorprende su soledad, en ese ámbito y después: "rareza" de quien marcha a la vanguardia con naturalidad desconcertante, sin manifiestos y sin arranques de emotividad grupal, sin pretensiones de crear escuela o movimiento, sin discípulos. Artista con una formación académica bien cumplida, al nivel de lo más refinado en la Cuba de los primeros años republicanos, pero cuyo talento, al desbordar los convencionalismos de las "bellas artes", le lanza desde temprano a una carrera cada vez más alejada de los modelos artísticos conservadores y de las tendencias al uso, en la época que le tocó vivir.

Blanco es precursor en la manera de estructurar un discurso plástico expresionista, basado en la deformación y en la gestualidad evidentes. Sobre todo en sus aguadas, el sentido visual de trazos y manchas subraya la idea de la premura, la cualidad de inmediatez del testimonio. Ese repertorio trasciende las implicaciones, notables a simple vista, del renuevo formal, y estimula una reflexión sobre el arte cual propósito de representar lo transitorio, lo momentáneo y hasta lo deleznable. Blanco, "un sectario de la manera goyesca"(1), se concentró muchas veces en las aristas menos placenteras de la realidad, en lo precario, lo sórdido, lo grotesco. Su vocación de cronista sincero le hizo atender a personajes y ambientes de los estratos sociales menos privilegiados. Con razón se afirmó que "la mayor parte de sus trabajos delatan cierta propensión a mostrar el cansancio y el oculto dolor de las vidas que se arrastran" (2)

Su predilección por el drama, por lo terrible –que puede ser, también, lo cotidiano- junto a su vena de humorista sarcástico, se hacen evidentes en **Los zacatecas**. En esta pintura, el modo expresionista se aviene con efectividad al asunto funerario. La solemnidad previsible en la escena se tiñe de matices satíricos, ya sea por la fisonomía caricaturesca de los personajes, por el rictus porfiado de la calavera aferrada a su pipa, o por otros detalles de comicidad en la representación. Blanco destaca en esta escena a los enterradores, los realza visualmente –ocupan los primeros planos; el color de su vestuario es llamativo; su gestualidad tiene algo de ridículo marcado- y también desde el título mismo: "Zacateca" era sinónimo, en las primeras décadas del siglo veinte cubano, de sepulturero, agente de pompas fúnebres. Fernando Ortiz especula sobre el origen de este uso para el vocablo, y remite a la abundante población yucateca y de "otras regiones mexicanas" establecida en La Habana a principios de siglo, que fue usada como mano de obra barata. (3)

Cabría anotar un dato de interés anecdótico en la biografía del artista: entre 1920 a 1921, durante un recorrido por México, Blanco vence invicto en el Torneo de Ajedrez del Club Zacatecano.

A. E.

1. Barros, Bernardo G. Nuestros humoristas: Rafael Blanco. **El Figaro** (La Habana): 455, 23 jul. 1911.
2. Barros, Bernardo G. op. cit. p. 456
3. Ortiz, Fernando. **Nuevo catauro de cubanismos**. La Habana: Ciencias Sociales, 1985. p. 509

