

BOLETÍN MENSUAL

LA VENTANA ABIERTA

Marzo 2023

EN ESTA EDICIÓN

El arte bizantino y los iconos

Año Sorolla:
La pintura de Joaquín Sorolla en el Museo de La Habana (II)

Nuestras exposiciones:
Paisaje Interior

Noticias del MNBA

Los hitos en la memoria:
Fallecimiento de Salvatore Rosa
Natalicio de Esteban Valderama

Programación cultural:
Abril

EL ARTE BIZANTINO Y LOS ICONOS

Manuel Crespo

Curador de la Colección de Arte Español

A inicios del siglo IV el Imperio romano abarcaba un inmenso territorio que cubría la mayor parte de Europa, el norte de África y los territorios del Asia Anterior, al este del Mar Mediterráneo. Cuando en el año 330 el emperador romano Constantino I convierte la antigua ciudad griega de Bizancio, sobre el estrecho del Bósforo, en capital del Imperio y la denomina Nueva Roma –luego Constantinopla–, estaba propiciando el desarrollo de las particularidades culturales del Oriente europeo. Esto quedó reforzado más tarde con la desaparición, en el 476, de la *Pars Occidentalis* del Imperio a causa de las invasiones bárbaras. En el llamado Imperio romano de Oriente –o *Pars Orientalis*– coincidían características culturales autóctonas con otras procedentes del noreste de África –incluyendo a Egipto–, de los pueblos asiáticos del Cercano Oriente y de la cultura helénica, esparcida geográficamente desde la Antigüedad en ese territorio.

La proclamación por Teodosio I del Edicto de Tesalónica, en el 380, había reconocido al cristianismo como religión oficial del Imperio romano, de modo que las iglesias cristianas orientales encontraban el respaldo oficial que les aseguraba un rol principal en los destinos del Imperio. La ideología cristiana, incorporada tempranamente en Egipto y el extenso ámbito griego, comenzó a expresarse explícitamente en el arte a partir del siglo V y a modificar los cánones greco-romanos con elementos propios. Durante el período proto-bizantino, correspondiente a los siglos VI y VII, el arte representativo oriental configuró sus aspectos formales básicos. Un progresivo distanciamiento del naturalismo clásico, una tendencia a la frontalidad en las figuras concebidas en bloque y la repetición de modelos establecidos fueron conformando un espléndido arte de corte, imbuido por la espiritualidad cristiana.

La crisis político-religiosa provocada por los iconoclastas, entre el 726 y el 843, quienes se oponían a la representación de imágenes religiosas y su veneración, provocó un estancamiento artístico, acentuado especialmente en el arte figurativo, incluso con la pérdida de buena parte de la producción de la primera edad de oro. Finalmente, el sínodo de la emperatriz Teodora del 843 restituyó la iconodulia ('veneración de imágenes religiosas') y así comenzó la segunda edad de oro del arte bizantino –también llamada Renacimiento macedonio–, con una revitalización de las formas representadas, cargadas de simbolismo y fuerza expresiva, aunque sin abandonar



Icono de dos «pisos» con una Deesis en el nivel superior, Escuela griega, Macedonia, siglo XIX

cierta tendencia a la falta de profundidad pictórica. Una elegante estilización de las figuras, mayor variedad iconográfica y la acentuación del gusto por la suntuosidad ornamental caracterizan esta etapa que culminó con la ocupación y saqueo de Constantinopla por la Cuarta Cruzada en el 1204. La tercera edad de oro corresponde a los siglos XIV y XV, durante la dinastía Paleólogo y hasta la conquista de Constantinopla por los turcos en el 1453, que puso fin al Imperio bizantino. En estos dos siglos se produjo un intercambio con los artistas occidentales, quienes aportaron al arte bizantino mayor libertad compositiva y cierta suavidad en las formas, unidas a la inclusión de temas relacionados con los ciclos marianos, evangélicos y hagiográficos.



Icono San Mitrofán junto a su cubierta metálica, Escuela de Moscú, Rusia, siglo XVIII



Icono San Mitrofán con su cubierta colocada, Escuela de Moscú, Rusia, siglo XVIII

El arte de los iconos surgió como parte de las expresiones artísticas de la cultura bizantina. Tras la gradual desaparición del Imperio romano de Occidente en el siglo V, la zona oriental conservó su unidad y se erigió continuadora del Imperio romano, fortaleciendo su poderío político y militar, mientras que su capital, Constantinopla, se convertía en el centro cultural más importante de Europa. El arte bizantino fue resultado de la evolución natural que experimentó la tradición paleocristiana en el oriente con la incorporación de importantes influencias locales –simbólicas y formales–. La separación de la Iglesia cristiana de Oriente –llamada ortodoxa– de la Occidental, con sede en Roma, determinó también la aparición de posturas locales diferentes en temas teológicos y de la liturgia, que tendrían su expresión en el arte.

La pintura bizantina expresa la ideología del cristianismo, cuyos principios éticos de trascendencia espiritual guían el sentido de la representación y los temas que trata. Por esa razón responde a un canon que desestima el naturalismo, la volumetría y el espacio real, en favor de la geometría, la simetría, la jerarquización de las figuras según su importancia, las proporciones diferentes y la unidad de la composición. El arte bizantino persigue representar simbólicamente a lo divino y al hombre en su aspecto trascendente. El estado contemplativo requiere quietud, gestos contenidos y la expresión del mundo interior a través de la mirada profunda de una mente concentrada. La luz no debe proyectar sombras porque es interior o, en todo caso, irradiada por la divinidad. Los fondos de oro representan esa luminosidad superior y los colores adquieren significados simbólicos. Es por eso que el nuevo arte necesitó ser reglamentado y la iconografía, respetada en sus esencias. De tal modo, los iconos adquirieron no sólo una función evangélica instructiva sino también un rol especial en las ceremonias religiosas.

El icono se encuentra consustancialmente ligado a la tradición litúrgica ortodoxa. Las personas santas constituyen el objeto de la representación y cualquier otro motivo está subordinado a ese propósito. Por tal razón, el icono es en sí mismo un objeto sagrado venerado por los fieles, que facilita el contacto de es-

tos con las personas santas. Esas pinturas persiguen crear imágenes (icono, del griego *eikón*: ‘imagen’) que puedan ser identificadas y contribuyan a elevar la religiosidad mediante la contemplación. Sus temas principales son Jesús y la Virgen María, pero a menudo logran combinar la simple descripción con enseñanzas teológicas o narraciones ejemplares. Aunque el término icono en el arte bizantino se refiere a la representación de imágenes religiosas –con independencia de las técnicas utilizadas en su realización, sus dimensiones o ubicaciones–, comúnmente denominamos *iconos* a las pinturas hechas sobre pequeñas tablas, que en la modernidad constituyen la expresión más difundida, gracias a su carácter mueble y a su ininterrumpida producción hasta nuestros días.

Más allá de las realizaciones en mosaicos o al fresco para cubrir los muros de los templos, la pintura de iconos tuvo y sigue teniendo su más importante función en la conformación del iconostasio, especie de tabique que separa el presbiterio del resto del templo ortodoxo. En el iconostasio los iconos se disponen consecutivamente en hileras horizontales, cada una de ellas reservada a un tema relacionado con la advocación del templo, las principales fiestas litúrgicas, la Deesis, los profetas o los patriarcas. Fuera de la habilitación del templo, los iconos llamados «domésticos» constituyen objetos de veneración en las casas de los fieles, muchas veces realizados por artistas populares.

La variedad representativa reunida en el iconostasio resume el repertorio temático de los iconos de manera organizada. La Deesis es sin dudas la fórmula iconográfica más importante, representa a Cristo Pantocrátor al centro, a su derecha la Virgen María y a su izquierda San Juan Bautista, ambos en actitud de súplica. Las súplicas de María, madre de Dios en su persona humana y de Juan, quien precedió a Jesús y le bautizó; representan para la ortodoxia la expresión más elevada de la intercesión en favor del hombre. En el iconostasio la Deesis suele extenderse a ambos lados con los iconos correspondientes a los apóstoles, pero cuando se trata de piezas independientes aparece en su forma básica con Cristo, María y Juan. Asimismo, son notables los llamados iconos de las doce fiestas, escenas que se refieren a momentos

importantes en las vidas de María y Jesús, derivadas del Nuevo Testamento, y que constituyen festividades de la liturgia. Las representaciones de la Virgen con el Niño responden a variantes determinadas por las posturas de ambos y la relación que se establece entre ellos. También son abundantes los temas hagiográficos relativos a los santos y mártires, pero igualmente los que se refieren a sucesos milagrosos y a los santos evangelistas, los patriarcas y los cuatro Padres o Doctores de la Iglesia.

En los iconos se usa como soporte la madera, aunque pueden ser pintados también en papeles pegados sobre una fina tela y luego sobre madera. La preparación del soporte constituía durante el Imperio una labor muy compleja relacionada incluso con la disposición espiritual de los iconógrafos –generalmente monjes pintores–, lo que resultaba ser menos riguroso en los iconos domésticos realizados por artistas ambulantes. La encáustica y, sobre todo, el temple son las técnicas pictóricas propias de los iconos usadas desde la antigüedad; son las que encontramos en los llamados retratos de Fayum –antecedente inmediato del icono bizantino–, producidos en Egipto durante el período paleocristiano, con una finalidad funeraria. Aunque las dimensiones del icono suelen oscilar entre medianos y pequeños, algunos de ellos incluyen una estructura doble en la representación que se organiza horizontalmente. El «piso» superior –más alegórico– está reservado a Cristo o a la Virgen, mientras que el inferior puede dedicarse a temas más terrenales. Otras estructuras son más complejas, como las que

Icono de «cajas» *Episodios de la vida de Cristo y de la madre de Dios*, Rusia, siglo XVIII



se organizan en torno a una representación central, rodeada por pequeñas «cajas» en números pares, con escenas narrativas generalmente dedicadas a las principales festividades litúrgicas.

El sentido decorativo del arte bizantino, asociado a la idea de la correspondencia entre el bien y la belleza, se aprecia también en la realización complementaria de láminas metálicas repujadas –por lo general de plata, pero también pueden ser de bronce, cobre o latón patinados– que se colocan a manera de cubierta sobre algunos iconos. Estas láminas, realizadas por artesanos orfebres, llevan «ventanas» a través de las cuales se contempla la pintura del icono. Generalmente permiten apreciar los rostros y las manos, pero en ocasiones dejan ver zonas de mayor complejidad. Los iconos concebidos de inicio con cubiertas suelen llevar pintadas en el soporte solo las zonas que quedarán expuestas; pero a veces las cubiertas son creadas con posterioridad a la realización del icono, por lo que la pintura cubre todo el soporte. Las cubiertas llevan repujadas, de manera sintética, las representaciones equivalentes a las zonas pintadas que cubren –cuando el soporte está pintado completamente–, o que suplen –cuando el soporte sólo está pintado en las zonas que quedarán expuestas–. Las cubiertas a veces recrean motivos decorativos y pueden incluir finos bordados, gemas y coloridos esmaltes.

La ocupación de Constantinopla por los pueblos turcos en el año 1453 puso fin al Imperio bizantino y, aunque su poderosa cultura pervivió bajo el Imperio otomano, el arte bizantino solo pudo sobrevivir como parte inseparable de la Iglesia ortodoxa. Los siglos posteriores traerían como resultado la formación de naciones modernas en sus antiguos territorios y la aparición de escuelas pictóricas nacionales o locales, que mantuvieron la tradición. La producción de iconos posterior al siglo XV y hasta nuestros días, conocida como post-bizantina, desarrolló rasgos distintivos implicados en las historias sociales y culturales de esos pueblos. La denominación «iconos post-bizantinos» (o «iconos modernos») puede aplicarse también, de manera más restringida, a los creados a partir del siglo XV y hasta fines del siglo XVIII –período correspondiente a la Edad Moderna, marcado su inicio por la caída de Constantinopla en el 1453 y su final por la Revolución Francesa de 1789–. De modo que «iconos contemporáneos» serían los producidos desde el siglo XIX –en correspondencia con la Edad Contemporánea–, cuya realización sigue respetando los cánones bizantinos, pero adoptando técnicas y maneras más actuales.

Los iconos constituyen un capítulo aparte en la historia del arte europeo, con una larga y exitosa trayectoria que tuvo su mayor esplendor durante la existencia del Imperio bizantino, desde la desaparición del Imperio romano de Occidente en el año 476 y hasta mediados del siglo XV. Pero el acierto de su canon estético y su valor de uso devocional lo han mantenido vivo en la práctica del cristianismo ortodoxo y en el gusto de los amantes de la pintura, hasta convertirlos también en valiosas piezas de museo. ►



AÑO SOROLLA

LA PINTURA DE

JOAQUÍN SOROLLA EN EL MUSEO DE LA HABANA (II)

Manuel Crespo

Curador de la Colección de Arte Español

El día 3 de enero de 1885 llegó a la capital de Italia el joven pintor valenciano Joaquín Sorolla, a sus veintún años de edad, con el propósito de completar su formación en arte bajo la dirección de la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Esta institución había sido fundada en 1873 para facilitar a los artistas españoles una extensión de estudios en Italia, país prestigioso por su larga y destacada historia en la cultura europea. La sede de la Academia, desde apenas cuatro años antes de la llegada de Sorolla, el antiguo monasterio de franciscanos españoles San Pietro in Montorio, en el barrio romano del Trastévere, era por sí misma una introducción aleccionadora. Encargada su construcción por los Reyes Católicos en 1492, en conmemoración de la toma de Granada, este convento es un pequeño compendio de arte renacentista, con intervenciones de Giorgio Vasari, Gian Lorenzo Bernini, Sebastiano del Piombo y Donato Bramante, autor del excelente templete de San Pedro, construido en uno de los claustros, en el lugar en el que, según la tradición, fue martirizado el santo. De modo que a Sorolla le esperaba un aprendizaje derivado de sus profesores de la Academia, pero también de sus propias vivencias.

En esos años el reglamento de la Academia imponía ciertos compromisos a los becarios, pero también les daba libertad suficiente para seguir sus propias inclinaciones en materia artística. El paso por Roma suponía en la época una sólida formación académica que dejaba en los pintores profundas huellas en la corrección del dibujo, la composición y una importante cultura visual; pero hacia el último cuarto del siglo, París se había convertido en un centro mundial de novedades y experimentaciones, de intercambios de posturas estéticas y de relaciones en el creciente mercado del arte, que la convertían en una meta para cualquier artista contemporáneo.

Apenas tres meses después de su llegada a Roma, Sorolla emprendió un viaje a París, invitado y acompañado por su compañero Pedro Gil, para conocer la efervescente vida cultural de la ciudad y visitar exposiciones y talleres. Una estancia de cerca de seis meses no solo le permitió observar y aprender, sino también tomar nota de cuanto le sugería la realidad, en gran medida influido por corrientes nuevas y pintores desconocidos. Dos de ellos le impresionaron de modo especial, el francés Jules Bastien-Lepage y el alemán Adolph von Menzel, ambos dentro del naturalismo social, una corriente preocupada por la vida contemporánea, a veces con un enfoque crítico, que llamó la atención del joven pintor. Otro aspecto que se avino a sus preocupaciones estéticas fue la ubicación de las escenas principalmente en espacios exteriores, con una presencia muy verosímil de la luz natural. Estos dos elementos que presionaban por desarrollarse en su pintura comenzaron a aparecer con más frecuencia en sus obras, en busca de una expresión definitivamente personal. En octubre de 1885 Sorolla regresó a Roma y comenzó a trabajar en el cuadro que debía presentar a la Exposición Nacional de Madrid dos años después, así como en las obras que conformarían su primer envío a la Diputación de Valencia –a comienzos de 1886–, en cumplimiento del reglamento de la pensión recibida.

Durante su segundo año en Italia, Sorolla estuvo viajando por varias regiones al norte de Roma, como Pisa y Asís; esta última ciudad debió resultarle muy acogedora, pues más adelante terminó asentándose allí. En Asís, Sorolla realizó un grupo de piezas de menor formato con diversas técnicas, cuyo tema eran jóvenes campesinas de la zona. Algunas fueron concebidas como regalos personales y otras, destinadas al mercado. Resultaron ser hermosas obras que forman un pequeño y exitoso repertorio, que al parecer se

amplió en años posteriores. Estuvo también en dos ciudades de interés para cualquier pintor, Florencia y Venecia. Asimismo, viajó hacia el Sur y se detuvo en Nápoles, otro polo del arte, especialmente atractivo para cualquier artista valenciano, entre otras razones, por la huella que dejó allí el pintor barroco José de Ribera, a quien Sorolla admiraba de manera especial.

Como haría más tarde a lo largo de su carrera, durante todo su recorrido en 1886 el joven pintor realizó numerosos apuntes en diferentes soportes, algunos de los cuales usaría más tarde en obras definitivas. Esas notas funcionaban como rápidos ejercicios de composición, aplicación del color y colocación de la luz. Forma parte de este amplio repertorio testimonial *Mujeres jugando*, una pequeña tabla de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, al parecer pintada en ese año. Se trata de la obra con datación más antigua dentro del conjunto del pintor en la institución, y representa una escena popular en una plaza de pueblo. Quizás lo que más llame la atención en ella es precisamente la intención del pintor por captar la fuerte iluminación solar al aire libre y la manera en que los colores se modifican como pequeñas manchas de luz.

A esta fecha corresponde también una serie de acuarelas y pequeños óleos que el pintor podía vender localmente con facilidad, realizados en función de esos intereses comerciales. En la mayoría de ellos se aprecia su aprendizaje romano en el dibujo de la figura humana a través del desnudo, casi siempre en el contexto de temas inspirados en la antigüedad greco-latina, realizados con una técnica muy detallada, a partir del estilo impuesto por el pintor Mariano Fortuny en el gusto del mercado. Al mismo tiempo, trabajaba en el gran cuadro que debía presentar ante el jurado madrileño al año siguiente, para el que había elegido el género de la pintura religiosa –uno de los dos más ponderados por la academia–, con el tema del entierro de Cristo.

En el mes de mayo de 1887, luego de haber padecido de fiebre palúdica, Sorolla viajó a Madrid para presentarse a la Exposición Nacional con dos obras, *Estudio de desnudo* y *El entierro de Cristo*, que solo alcanzó como reconocimiento un certificado honorífico por parte del jurado. Disgustado por ese resultado, no permaneció mucho tiempo en España; sin embargo, parece haber pintado algunas obras en esa ciudad, antes de regresar a Roma. Una de ellas es el *Retrato del Dr. Rafael Cervera* –a quien retrató al menos en dos ocasiones más–, que forma parte del conjunto del museo habanero. Valenciano de nacimiento, el doctor Rafael Cervera Royo se especializó en oftalmología en la universidad de París, y por su labor científica y docente es considerado uno de los padres de esa rama de la medicina en España. Coleccionista de arte y numismática, fue amigo personal de Sorolla –como muestra la dedicatoria «A D. Rafael Cervera/ su amigo de veras/ J. Sorolla 1887»–, por lo que esta pieza es un ejemplo temprano de sus retratos hechos, por voluntad propia, a personas que le eran cercanas, y un testimonio –también temprano– de su interés por los hombres de ciencia, en consonancia con el sentido práctico y optimista del pintor. Los tonos claros, la iluminación abundante, así como la informalidad de



Mujeres jugando, ca.1886
Óleo sobre madera; 8 x 11,5 cm
Firmado en extr. inf. der.: "J. Sorolla B."

la composición y la pincelada denotan una modernidad que no contradice la concepción realista de esta pintura. El fondo, poblado de frascos e instrumentos, ha sido descrito a partir de manchas de color, mientras que el forro del sillón en que descansa el modelo, construido con pinceladas anchas y caóticas, recibe la mayor iluminación. El entorno íntimo en el que el pintor sitúa al retratado, en actitud pensativa y al margen de nosotros, acompaña a la figura armoniosamente sin constituir una referencia que declare su profesión, lo que privilegia su dimensión humana. La concepción de esta pieza contrasta con otros retratos de ese momento, como el que hizo a su cuñado Juan Antonio García en el mismo año 1887: el retratado también aparece sentado, en la misma posición escorzada, vestido de etiqueta y mirándonos intencionadamente, pero una composición elegantemente sencilla ajusta el encuadre a la figura, con un fondo sin referencia alguna y de color claro que la recorta acaparando toda la atención. En el retrato de Cervera se aprecian ecos de la pintura de interiores de Menzel, sobre todo en el uso de colores cálidos, mientras que una amable intención de perfección formal y de belleza, a la manera de su maestro Emilio Sala, parecen evidentes en el de Antonio García. Este contraste entre ambas obras testimonia la capacidad del pintor para hacer uso efectivo de estilos diferentes y también sus tanteos en busca de una manera propia.

De regreso a Italia, Sorolla se estableció en Asís, donde comenzó el cuadro *Fray Juan Gilabert Jofré amparando a un loco perseguido por los muchachos*, que debía enviar a la Diputación de Valencia como requerimiento de culminación de su pensión, a fines de ese año. Pero a principios de 1888 solicitó una prórroga de un año más de pensión para extender su estadía en Italia, que le fue concedida el 11 de mayo. De modo que en el mes de septiembre se trasladó a Valencia con el propósito de casarse con Clotilde y regresar juntos a Roma. Poco después, el joven matrimonio se asentó en la pequeña ciudad de Asís, hasta principios del año siguiente, período en el que Sorolla estuvo pintando sobre todo para el mercado, en buena medida por razones puramente económicas derivadas de su nuevo proyecto de vida. Buena parte de esa producción fue canalizada a través del pintor Francisco Jover, quien desde Roma actuaba como marchante de

los artistas españoles asentados en Italia o en estada de estudios. En correspondencia con eso, Sorolla realizó en Asís acuarelas y pinturas de pequeño formato con temas de género, de fácil salida en el mercado, lo que no implica que fueran de menor interés artístico. En ese grupo de obras debe ser incluida la pieza *Contadina*, del museo de La Habana, que retoma el tema de las campesinas de Asís iniciado por el pintor dos años antes, en 1886, durante su primera visita a la ciudad. Con un dibujo de contorno preciso que delimita las áreas de color y un encuadre equilibrado que coloca la figura al centro en primer plano, el pintor aseguraba una percepción cómoda y amable. La inocente belleza de la joven, acentuada por el uso de un cromatismo decorativo, se integra levemente al fondo poblado de árboles, en alusión a su entorno campesino. La pieza, que perteneció en un inicio al Dr. Cervera, fue firmada y fechada en Roma en 1889 –quizás antes de ser entregada a Jover– pero debió ser realizada o al menos comenzada en Asís el año anterior, a juzgar por otras dos similares, una de ellas en el Museo Sorolla, fechadas en 1888.

Joaquín y Clotilde permanecieron en Asís hasta la primavera de 1889. Tras breves estancias en Roma, París –para asistir a la Exposición Universal de ese año– y San Sebastián, en el País Vasco, llegaron en el mes de junio a Valencia. La mayor parte del resto de ese año, el matrimonio estuvo viviendo en una casa que la familia García del Castillo tenía en naranjales de su propiedad, cercanos a la ciudad, que formaban parte de la Huerta de Valencia. Es allí donde Sorolla comenzó a tratar conscientemente el folclore regional y otros temas asociados a la vida campesina. En cuadros muy coloridos y poblados de figuras, el pintor desarrolló rápidamente un tipo de pintura fresca, al aire libre, caracterizada por su dinamismo compositivo y por un tono de expresión sensorial que introdujo en su arte la pasión por la vida y la belleza de la naturaleza. Estos hallazgos hechos en su tierra natal estarán pre-

sentes en su obra, ya sea en entornos campestres o asociados al mar, hasta el final de su carrera, como un sustrato cardinal de absoluta autenticidad, aunque el autor no estuviera aún completamente consciente de ello. Estas pinturas permanecen apegadas a una concepción realista, con un dibujo no tan perfilado pero sí bien definido en los contornos principales, algo que se irá atenuando en la década siguiente con sus escenas marineras. A este conjunto huertano corresponde otra pieza de la colección habanera: *Fiesta en alquería valenciana*, quizás era un proyecto para una composición no realizada y, por tal razón, es formalmente un tanto diferente del resto de esa producción. Como ha sido apreciado, la influencia del pintor Ignacio Pinazo se aprecia tanto en el tema de carácter folclórico como en algunos aspectos estilísticos de la obra. Situada en el entorno de una alquería, típica construcción de la Huerta, la escena describe una reunión festiva con varios personajes en trajes tradicionales. Las grandes manchas de color y el delineado en negro que no alcanza a contenerlas le dan un aspecto abocetado a la pintura, que recuerda algunas soluciones de Pinazo. El dinamismo impreciso de la escena, la inestabilidad de las figuras y el ágil diseño cromático producen el efecto de lo instantáneo, algo que sí caracterizará a la mayoría de las escenas de Sorolla en su madurez. La pieza debió permanecer en el taller del pintor al menos hasta 1899, pues aparece dedicada a su marchante en Buenos Aires, José Artal, con quien sostuvo una larga amistad a partir de esa fecha.

Con la estancia de unos meses en Valencia, entre la primavera y el otoño de 1889, finalizó el capítulo italiano de Sorolla, dando paso a su primer período completamente profesional. En el invierno de ese año, la joven pareja, que ya esperaba un hijo, decidió establecerse de manera permanente en Madrid para comenzar una nueva etapa en sus vidas y en la carrera del pintor a sus veintiséis años de edad. ►

Contadina, 1889
Óleo sobre tela; 37,5 x 48,3 cm
Firmado en extr. inf. der.: "J. Sorolla / Roma 1889"



Fiesta en alquería valenciana, ca. 1889
Óleo sobre tela; 51.5x71.5 cm
Firmado en extr. inf. der.: "A mi querido amigo Artal / el suyo J. Sorolla"



NUESTRAS EXPOSICIONES:

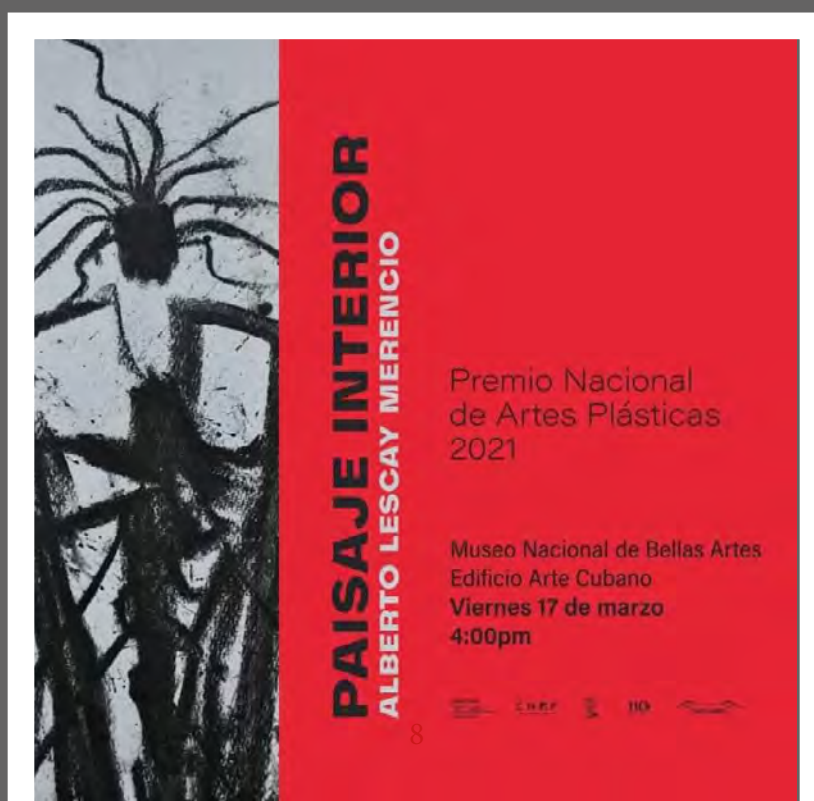
PAISAJE INTERIOR

Laura Arañó

Curadora de la exposición

Nieto de mambí, Alberto Lescay Merencio (Santiago de Cuba, 1950) es un artista intrépido y ávido por la creación: respira y vive cada obra con abrumadora vehemencia. Solo esa pasión podría haberlo impulsado para acometer esculturas como el *Antonio Maceo* de la Plaza de la Revolución en Santiago de Cuba o el *Monumento al Cimarrón*, se necesita para ello algo más que destreza técnica y talento. Ese ímpetu y hálito de cimarrón que lo caracterizan no conoce de encasillamiento de estilo: a veces es un pintor sosegado, de naturaleza caligráfica; en otras ocasiones su figuración es convulsa. Ha experimentado incluso en el performance y la instalación.

El descubrimiento de este *Paisaje Interior* no es solo una oportunidad de confrontarse con varias décadas de producción artística, sino de penetrar en esa zona más íntima de su quehacer: la del poeta, el dibujante insaciable, el hombre silencioso. No obstante, en cualquier acercamiento a su obra es imposible prescindir de sus emblemáticos monumentos emplazados por toda la Isla y fuera de esta; algunos de los cuales son parte imprescindible del imaginario colectivo. Su faceta como escultor de obras públicas le ha colocado merecidamente en las páginas del arte cubano contemporáneo; sin embargo, Lescay se mueve con una enorme soltura entre la escultura y la pintura. No hay en su trabajo una ruptura entre un medio y otro, sino más bien una comunicación insospechada en la que, de ida y vuelta entre la figuración y la abstracción, nace una obra original, honesta y, a ratos, desgarradora. ►



NOTICIAS

3 de marzo: Presentación del libro *Herederos Boggiano* y el audiovisual *Pero está por ahí, ¿no?*



El libro *Herederos Boggiano* y el audiovisual *Pero está por ahí, ¿no?*, del artista e investigador italiano Cristiano Berti, fueron presentados el 3 de marzo en el Hemiciclo del Edificio de Arte Universal del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Ambas obras son resultado de un proyecto mayor que tiene como base la investigación histórica acerca del legado y la descendencia de Antonio Boggiano, acaudalado comerciante nacido en Italia, que devino dueño de un importante cafetal en Trinidad durante la primera mitad del siglo XIX. La presentación de estas obras incluyó un conversatorio con el autor y Jorge Fernández, director del MNBA. Además, fueron leídas las palabras de la crítica y curadora Dannys Montes de Oca, quien se refirió a la génesis del proyecto y los anteriores empeños artísticos e investigativos que han vinculado a Cristiano Berti con Cuba. Como parte especial del público, una representación de los descendientes boggianos estuvo presente en el evento. ►

7 de marzo: Ceremonia de entrega oficial del título Doctor *honoris causa* a distinguidos representantes de la cultura y las humanidades de Cuba y México

El 7 de marzo, en el Hemiciclo del MNBA, se realizó la ceremonia de entrega oficial del título Doctor *honoris causa* a distinguidos representantes de la cultura y las humanidades de Cuba y México. El acto estuvo presidido por el claustro doctoral hispano *honoris causa* de la Universidad Anglo Hispano Mexicana, cuyo presidente es el Dr. Raúl Ramírez Cruz. También formaron parte del tribunal el Dr.h.c. Roberto Quezada Aguayo, el padrino de generación Daniel Martín Subiat y la anfitriona en La Habana Xiulian Chen. El director del MNBA, Jorge Antonio Fernández Torres, fue uno de los galardonados en esta ceremonia. ►



11 de marzo: Visita del Sr. Sven Krueger, alcalde de la ciudad universitaria de Freiberg (Alemania)



En la tarde del 11 de marzo se reunieron, en la sala de audiovisuales del Edificio de Arte Cubano, el viceministro de Cultura de Cuba, Fernando Rojas, y el alcalde de la ciudad universitaria de Freiberg (Alemania), Sr. Sven Krueger. Este encuentro tuvo como motivo una próxima colaboración cultural y la posibilidad de crear un centro cubano en Alemania en el que confluyan la mayor cantidad de manifestaciones del arte posibles. También se habló sobre acuerdos comerciales para exportar artículos cubanos a esa ciudad alemana. Después de la reunión, recibieron una visita guiada con la especialista Marilyn Rueda Sánchez, quien les mostró las salas del Museo desde la Vanguardia cubana hasta el Arte contemporáneo. Para el MNBA fue un placer haber formado parte del recorrido en Cuba que realizó la delegación de la que forma parte el Sr. Krueger. ►

17 de marzo: Inauguración de la exposición *Paisaje interior*, de Alberto Lescay Merencio



Con toques de tambores, declamación y cánticos afrocubanos fue inaugurada la exposición *Paisaje interior*, del artista Alberto Lescay Merencio, Premio Nacional de Artes Plásticas 2021. Fátima Patterson, Premio Nacional de Teatro 2017, recitó un poema escrito por Lescay, titulado igual que la exposición y creado para este momento con la intención de hacernos llegar la esencia de la muestra. Desde Santiago de Cuba vinieron músicos que tocaron un Orun Ni Bodu en la entrada del Museo y acompañaron al público en forma de procesión hasta la sala donde se exponen las obras. Se encontraban presentes el viceministro de cultura, Fernando Rojas; el escritor Miguel Barnet; la presidenta del Consejo Nacional de Artes Plásticas, Norma Rodríguez Derivet; el director del MNBA, Jorge Fernández Torres y otras importantes personalidades de la cultura cubana. La muestra estará abierta al público hasta el día 21 de mayo de 2023. ►

19 de marzo: Clausura del taller infantil «El color en el paisaje»

Concluye el taller infantil «El color en el paisaje», impartido por el departamento de Servicios Educativos del MNBA. El mismo formó parte de las actividades celebradas por la Semana de la francofonía en Cuba. El taller contó con la participación de estudiantes de la escuela República Socialista de Vietnam, así como con el apoyo de la Embajada de Canadá en Cuba. Estuvo dividido en tres encuentros y su objetivo principal fue explorar la obra *La Fête-Dieu à Québec*, de Jean Paul Lemieux; y, eventualmente, establecer conexiones entre este pintor y los artistas cubanos de origen francés conocidos como los hermanos Chartrand, cuyas piezas forman parte de la exposición permanente del edificio de Arte Cubano. ►



22 de marzo: Presentación del libro *Rendezvous*

Como parte de las actividades por la Semana de la francofonía, el 22 de marzo fue presentado el libro *Rendezvous*, de la artista Éléonore Pano-Zavaroni, en el Teatro del MNBA. Estuvieron presentes en el evento el embajador de Francia en Cuba, Sr. Laurent Burin Des Roziers, y el embajador de Canadá en Cuba, Sr. Geoff Gartshore. ►



HITOS EN LA MEMORIA

Fallecimiento de
SALVATORE ROSA

15 DE MARZO DE 1673



Escena guerrera
Óleo sobre tela; 61 x 98 cm

Natalicio de
ESTEBAN VALDERRAMA

16 DE MARZO DE 1892



Retrato de José Raúl Capablanca, 1933
Pastel sobre cartulina; 630 x 680 mm

Le invitamos a leer un artículo de la curadora Niurka Fanego acerca de la vida y la obra de este artista italiano, a través del siguiente enlace: <https://telegra.ph/Sobre-el-artista-Salvatore-Rosa-03-15>

Puede conocer más acerca de este importante pintor cubano en el artículo escrito por la curadora Delia María López Campistrout, mediante el siguiente enlace: <https://telegra.ph/Sobre-el-artista-Esteban-Valderrama-Pe%C3%B1a-03-16>

Programación cultural Abril

Esta programación puede estar sujeta a cambios

Domingo 2, 11: 00 a.m.: Concierto del Coro Diminuto e invitados. Teatro del MNBA

Domingo 9, 11: 00 a.m.: Presentación del proyecto Cascabel. Teatro del MNBA

Jueves 13, 7: 00 p.m.: Concierto de la cantautora Liuba María Hevia. Teatro del MNBA

Sábado 15, 7: 00 p.m.: Concierto del grupo de viento Z Saxo. Teatro del MNBA

Jueves 20, 7: 00 p.m.: Concierto del guitarrista Josué Tacoronte y Lili Nogueiras. Teatro del MNBA

Domingo 23, 11: 00 a.m.: Concierto del Coro Abril. Teatro del MNBA

Viernes 28, 7: 00 p.m.: Concierto del cantautor Tony Ávila. Patio del MNBA

Domingo 30, 5: 00 p.m.: Concierto en ocasión del mes de cine europeo y el día internacional del jazz. Teatro del MNBA

CONTÁCTENOS

Troadero e/ Zulueta y Monserrate ✉ relacionespublicas@bellasartes.co.cu 📍 Museo Nacional de Bellas Artes Cuba

☎ (+53) 7 861 0241

🌐 bellasartes.co.cu

📷 @bellasartescuba

🐦 @bellasartesCuba