

Introducción a la pintura barroca andaluza del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana¹

Manuel Crespo
Curador de Pintura Española

El numeroso conjunto de la pintura española del siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de La Habana facilita su clasificación por centros productores de carácter regional, lo que ha posibilitado en ocasiones la presentación de muestras temporales que permiten a piezas destacadas –habitualmente expuestas por el Museo en sus Salas Permanentes– contextualizarse en un entorno afín, marcado por similitudes propias de las comunidades culturales españolas. Sin embargo, la pintura andaluza del Museo habanero puede ser aislada no solo en la sección del siglo XIX, sino desde el período barroco, condición esta que solo comparte con la pintura madrileña en la colección española.

Es por eso que parece interesante revisar las obras más antiguas, entre las cuales se encuentran algunas de las que en fechas más remotas debieron llegar a nuestro país. Es conocida la afluencia del arte religioso sevillano en el siglo XVII hacia la América hispana. Las necesidades de la evangelización en el Continente obligaron a erigir templos lo suficientemente elocuentes como para dejar visualmente evidenciada la supremacía del catolicismo sobre las religiones aborígenes. Y desde luego, el centro emisor –como lo fue también para otros fines– debía de ser Sevilla, urbe peninsular que asumía la función de puerta hacia el Nuevo Mundo. Fue así que llegaron a estas tierras no solo pinturas y esculturas, sino también técnicas y estilos constructivos, instrumentos musicales, y todo género de atributos relacionados con el culto religioso.

Consolidada la conquista americana en el siglo XVI, durante la centuria siguiente se llevó a cabo la hispanización cultural, en la cual la cuestión religiosa desempeñaba un papel esencial. El apogeo entonces del arte barroco contra-reformista ofrecía a la campaña americana suficiente material evangelizador. Por otra parte, el arte religioso creado en Sevilla durante el siglo XVII se hallaba en posición ventajosa, con relación al resto de España, para responder a esa demanda; no solo por la abundancia de artistas, sino también por la calidad de algunos de ellos.

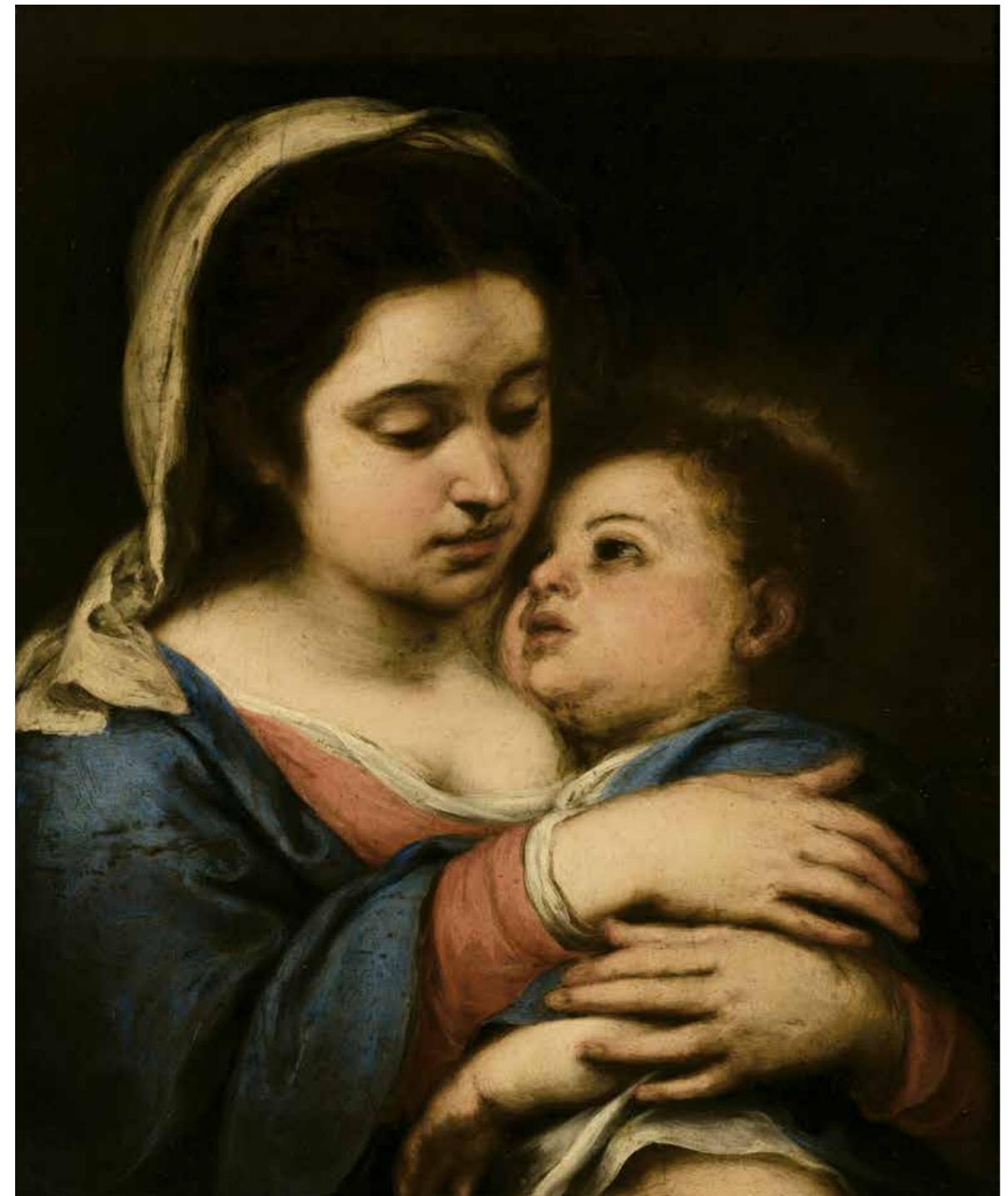


Francisco de Zurbarán
La Virgen y el Niño de la manzana, ca. 1660-1664

La pintura, tanto por su función didáctica como por la devocional, ofrecía sin dudas mayores posibilidades sobre las otras artes, reconocidas incluso en el Concilio de Trento a propósito del proyecto de Contrarreforma. Numerosos estudios realizados en los últimos años han sacado a la luz la documentación que testimonia los embarques de pintura desde Sevilla hacia distintos puntos de América durante el siglo XVII. Como todo momento en que la mercantilización del arte coloca su valor de cambio por encima de su valor estético, la calidad de esas obras debió estar por debajo de la media de las que se creaban para la Península; sobre todo si se tiene en cuenta la perentoria necesidad de los destinatarios, la distancia geográfica que los separaba de los productores, y quizás a veces la falta de un criterio valorativo de las calidades en aquellos. Pero de esas obras, las que han resistido el paso del tiempo muestran en la mayoría de los casos el inconfundible patrón de la producción pictórica sevillana de la época. Así pues, los obradores de los maestros y pintores menores fueron en su mayoría los abastecedores de ese repertorio plástico, que serviría no solo a los fines evangelizadores, sino también indirectamente como modelo referencial para los pintores nacidos en el Continente. A veces puede encontrarse en la América hispana obras de los maestros barrocos llegadas en esa misma época, pero sin dudas lo que más abunda son piezas concebidas bajo el influjo de los estilos que ellos fijaron.

En Las Antillas, como en Tierra Firme, se dio el mismo fenómeno, solo que con ciertos matices locales propios de las islas. En lo que a la evangelización se refiere, el esfuerzo debió ser menor, pues los pueblos de esas islas no habían alcanzado un desarrollo social y técnico comparable al de mayas, aztecas o incas. Aunque no han sido reveladas hasta ahora pruebas documentales de envíos de pinturas sevillanas hacia Cuba en el siglo XVII, resulta obvio que esto ocurría, solo que, probablemente, los encargos o gestiones de venta hayan sido de menor importancia por su cantidad y complejidad. No es tan numeroso el inventario de templos y conventos en el XVII cubano,² como tampoco su envergadura,³ y en todo caso nada comparable al del área continental. De cualquier forma, la propia pintura religiosa producida en Cuba durante los siglos XVIII y XIX da fe de los patrones sevillanos del XVII, a los que mayormente debieron tener acceso los pintores criollos.

Por otra parte, aunque en reducidas cantidades, han llegado hasta nuestros días muestras pictóricas conservadas en instituciones religiosas, que dan fe del arribo a Cuba de algunas de aquellas pinturas producidas al por mayor en Sevilla. La desactivación de antiguos conventos en La Habana en diferentes épocas, hizo entrar en circulación sus objetos del culto, bien hacia otros centros religiosos, bien hacia manos de feligreses devotos; de modo que ya no es posible hallarlas en sus emplazamientos originales, pero resulta relativamente sencillo diferenciarlas de las que han arribado al país a través del coleccionismo privado en fechas más recientes. El Museo de Bellas Artes conserva en sus fondos algunas piezas procedentes de antiguos conventos y que guardan una relación de similitud con otras que aún se encuentran en instituciones religiosas. Santos ermitaños, monjes extáticos, fundadores de



Bartolomé Esteban Murillo
La Virgen con el Niño

órdenes religiosas, todos tratados de manera esquemática y sin otra posibilidad de atribución que aquella recurrente de “escuela sevillana” o “escuela andaluza”. Con este mismo origen existe un grupo más reducido dentro del conjunto andaluz del Museo, formado por cuatro piezas que fueron donadas en 1913, año de su fundación, por los conventos habaneros de San Francisco de Asís, la Merced, Santa Clara y las Ursulinas. Estos cuadros, de mejor factura, resultan más claramente referidos a los estilos de algunos maestros sevillanos y en algún caso probablemente sean obras del taller o de algún discípulo de ellos.

Del Convento de San Francisco de Asís de Guanabacoa procede una *Santa Faz de Cristo* atribuida a un discípulo de Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598-1664). En esta versión el paño de la verónica, de pliegues muy bien conseguidos, está doblado hacia atrás sobre una barra de bronce y con fondo neutro de tonos rojo vino, muy afines al maestro. Pero el rostro, totalmente frontal, ha sido dibujado con precisión y como sobrepuesto al paño, a diferencia de la levedad espectral con que lo presenta Zurbarán en otras versiones del tema, lo que en cierto modo confiere independencia estilística al discípulo. Se trata de una pintura muy bien conseguida dentro del interés devocional a través de la compasión, en función del fervor religioso. Otra de estas obras, al parecer del taller del maestro, es una copia del cuadro *San Bruno en meditación* de Zurbarán, que se encuentra en el Museo de Cádiz. El cuadro fue donado por el convento de la Merced en 1913, como contribución a la colección fundacional del museo habanero. La pintura, de muy buena calidad, sigue con fidelidad la iconografía del original y conserva el espíritu ascético que caracterizó a las imágenes de monjes creadas por el maestro. Al parecer, la pieza sirvió a su vez de modelo en el siglo XIX a otra firmada, aunque su autor no ha sido identificado, que se encuentra en el Arzobispado de La Habana.

Del Convento de las Ursulinas procede un *San Agustín* que permanece atribuido a Francisco de Herrera, el Viejo (Sevilla, ca. 1590-1656), notable por la firme postura del Santo. La fuerza en los rasgos faciales, el brillante colorido de la capa y cierto dinamismo en la composición, remiten a ese maestro sevillano, aunque la ejecución sea un poco más débil que la habitual en Herrera, por lo que quizás podría ser obra de algún miembro de su taller. Un *San Francisco de Paula*, en actitud meditativa, fue donado por el antiguo Convento de Santa Clara. El cuadro llegó al Museo como del maestro granadino Alonso Cano (Granada, 1601-1667), pero la aspereza de su dibujo lo acerca más al estilo de Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1620-1690) que al elegante de Cano. De cualquier modo, la pieza encaja en la manera propia de barroco andaluz y su factura indica la calidad de un pintor bien formado.

Más allá de la pintura antigua adquirida por instituciones religiosas con el fin de integrarse a la habilitación de templos y conventos hasta el siglo XVIII, otra de las formas en que la pintura barroca andaluza ingresó en Cuba está relacionada con el incipiente coleccionismo privado del siglo XIX. Quizás como nefasto resultado de



Bartolomé Esteban Murillo
La Sagrada Familia con San Juanito, ca. 1665 - 1670

aquellos debilitados ejemplos de los estilos de los maestros, llegados al país en siglos anteriores, es común encontrar obras muy dudosas, tomadas como directas de los maestros, compradas en el siglo XIX. Es algo que ocurrió no solo en Cuba, también en el resto del Continente e incluso en la propia España. La difícil accesibilidad a documentación fiable en la época, asesorías inexpertas y a veces inescrupulosas, un insuficiente conocimiento a fondo de la factura pictórica, pero más que todo un impulso de adquisición marcado más por el interés legitimador de una aristocracia naciente, propició la entrada de obras impropias en las nuevas colecciones. Se trata de un fenómeno moderno al que algunos estudiosos han denominado coleccionismo enclasante, que ha contaminado a veces el repertorio de las producciones de los antiguos maestros. En Cuba el mayor número de piezas se asocia a los nombres de Zurbarán y de Murillo, de cuyo repertorio sobrevive un elevado número de copias, mayormente de estilo y algunas de iconografía indeterminada, que van desde lo creíble hasta lo increíble. Una parte de lo mejor de esos antiguos conjuntos privados, pasó en el siglo XX a la colección del Museo, principalmente a través de compras y donaciones recibidas. Se trata de un grupo de obras discreto referido a algunas figuras de ese importante período, que comparte esa procedencia pero que alcanza un evidente interés artístico.

Aunque la mayoría de estas pinturas son copias de la época –realizadas en los talleres de maestros del siglo XVII, o bien por discípulos o miembros de las escuelas formadas a partir de ellos– se trata de obras que no solo dan testimonio de ese fenómeno característico de la época, sino que se destacan por la calidad de su realización y la fidelidad al espíritu de sus creadores originales. Todas de tema religioso, y en su mayoría concebidas como cuadros de altar, tratan temas de los ciclos mariano y cristológico, o bien pasajes de las vidas de santos de reconocida devoción. Particularmente se destaca entre ellas *La aparición de la Virgen y el Niño a San Agustín*, que interpreta de manera excelente la pieza homónima de Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617-1682) y se debe seguramente a un seguidor del maestro y contemporáneo suyo. Dentro de este grupo debe ser contemplado también el cuadro *Judith*, obra directa del polémico y aún poco estudiado Juan de Pareja (Antequera, ca.1606-1670), conocido como el esclavo de Velázquez, singular pintor formado a la sombra del maestro en su propio taller, pero con la suficiente independencia para expresar su talento artístico de manera personal. En esta escena bíblica, que trata el tema de Judith dirigiéndose al campamento del invasor Holofernes, se aúnan las mejores influencias de Velázquez y de la pintura italiana.

El coleccionismo de arte en el siglo XX se caracterizó por un mayor cuidado en la selección de las obras, en atención a las calidades y a la precisión de sus atribuciones. Por otra parte, suele responder a un interés no solo mejor informado, sino también más concentrado en un propósito coherente en la formación de los conjuntos. A veces la identidad de estas colecciones aparece guiada por el gusto personal, por la propia historia del arte, o alguna otra búsqueda siempre identificable. En Cuba



Pedro de Compobrn
Naturaleza muerta

ocurrió otro tanto, y es posible que a esto haya contribuido también la existencia de algunos museos formados en la etapa republicana que incluían en sus respectivos acervos obras de arte. Por ejemplo, en torno a 1950 el museo de La Habana incluía en sus colecciones poco más de seiscientas pinturas procedentes de Europa, Asia, América y naturalmente Cuba, lo que de algún modo representaba una referencia a tomar en cuenta. Lo cierto es que el conjunto barroco andaluz del Museo de Bellas Artes, también fue destinatario de una parte de las obras adquiridas por el coleccionismo privado del siglo pasado, dotado de mayor fiabilidad.

Procedente de ese segmento, el Museo conserva dos cuadros reconocidos como de la mano de Murillo. Uno de ellos es *La Virgen con el Niño*, de alrededor de 1655, tratado como una maternidad de gran intimidad y belleza, que se distingue por su libertad de ejecución; el otro, que ha sido muy divulgado, es *La Sagrada Familia con San Juanito*, pintado en torno a 1665 y concebido como un tondo. Como obra de su taller, aunque parece apreciarse con claridad la participación del maestro en las carnaciones, es una copia parcial del *San Antonio de Padua con el Niño Jesús* que se conserva en el Museo de Sevilla, en que el Niño aparece sentado sobre las Sagradas Escrituras. De un seguidor, quizás discípulo suyo, es la *Santa Rosa de Lima*, única versión conocida, con medidas un poco inferiores, de la que se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Otras dos piezas corresponden a miembros de la escuela de Murillo: una Inmaculada Concepción de grandes dimensiones y notable calidad pictórica, que muestra claramente la personalidad de su autor; y una interesante versión del cuadro *La visión de San Antonio de Padua* que perteneció al Kaiser Friedrich Museum y que fue destruida por los bombardeos a la ciudad de Berlín en 1945.

De la mano de Francisco de Zurbarán, el Museo también conserva dos obras: *La Virgen con el Niño*, que corresponde a su última etapa madrileña entre 1660 y 1664 y forma parte de un conjunto del mismo tema formado por unas diez piezas; igualmente una *Santa Catalina de Alejandría*, de hacia 1635-1640, en que son apreciables las excelencias del maestro para describir las diferentes calidades de las telas. Como obra del taller, aunque de muy buena factura, es un *San Antonio de Padua y el Niño*

–versión con variaciones en el paisaje del fondo, del adquirido por el Museo del Prado en 1969–, datado entre 1635 y 1640.

Aunque de la etapa propiamente sevillana de Diego Velázquez (Sevilla, 1599-1660), el Museo no posee nada, sí conserva tres piezas producidas en su taller: dos pequeñas tablas que pertenecieron al Marqués de Salamanca, importante coleccionista malagueño del siglo XIX, son el *Retrato de Felipe IV* y el *Retrato de Mariana de Austria*, que podrían haber servido en su origen como bocetos para los retratos de los reyes, hoy en el Museo del Prado. La tercera reproduce el retrato que hiciera Velázquez en Nápoles a la hermana del rey, *Doña María de Austria*, en la temprana fecha de 1630, antes de convertirse en reina de Hungría.

Al margen de los tres grandes maestros sevillanos del siglo XVII y la huella de sus fuertes estilos personales, la pintura andaluza de la época contó con otros pintores que también alcanzaron maestría artística y contribuyeron a delinear una escuela regional muy fecunda. Una buena parte de ellos no tuvo presencia en Cuba hasta ser adquiridos por el coleccionismo del siglo XX, y a partir de ese proceso ingresaron al Museo algunas de sus obras. Especialmente destacada es un *San Juan de Capistrano*, fechado en 1668, que muestra ejemplarmente el estilo de su autor Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1620-1690), caracterizado por un dibujo fuerte y una pincelada enérgica. Su barroquismo tenebrista alcanza en esa pieza la fuerza expresiva que lo distingue en el arte español. Igualmente aporta una nota particular la *Naturaleza muerta* de Pedro de Campobín (Sevilla, 1605-1674), que constituye un valioso ejemplo de la complejidad compositiva del Barroco y de la ideología estética de la época. Un segundo cuadro de Juan de Pareja, esta vez un retrato pintado al parecer en Italia en torno a 1650, *Retrato de Lisabetta Martelli*, deja ver el procedimiento tenebrista que el pintor prefirió enfatizar en el género del retrato a diferencia de otros temas en que el colorido y la luz son más proporcionados.

En la Sala Permanente de Arte Español, la sección correspondiente al siglo XVII muestra diecinueve cuadros andaluces en un contexto formado por treinta y una obras. Esto por sí mismo permite evaluar el especial lugar que ocupa la escuela andaluza de la época en la colección del Museo.

¹ Versión parcial del artículo: *Pintura andaluza del siglo XIX. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*. Gráficas Varona, Salamanca, 2000.

² A fines del siglo XVII existían en La Habana cinco conventos: Santo Domingo, San Francisco, San Agustín, Santa Clara y La Merced, y no más del mismo número de iglesias.

³ Refiriéndose nada menos que a la Iglesia Mayor de La Habana en la segunda mitad del siglo XVI, el historiador Pérez Beato apunta: “El mísero bohío en que se celebraban los oficios divinos antes de 1550 tuvo su localización en el terreno que ocupa hoy el Senado [Palacio de los Capitanes Generales] (...) Después de 1550, el Gobernador Don Gonzalo Pérez Angulo, logró reunir algunas limosnas y comenzó a edificar una [iglesia] de piedra que se encontraba en sus cimientos al tiempo de la invasión de [el pirata Jacques de] Sores, en 1555. Quemada la villa en esta última fecha, Juan de Rojas, el vecino más rico de ella, tomó a su cargo la edificación de un nuevo templo, y con la ayuda de algunas limosnas, dejó a su muerte, ocurrida en 1570, hecha la fábrica de mampos-tería, pero con la cubierta de guano.” Manuel Pérez Beato. *Archivos del Folklore cubano*. La Habana, 1925. Vol. I, p. 204.

