



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE-BELLAS ARTES

-TESIS DOCTORAL-

**EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE
LA HABANA Y LA COLECCIÓN DE RETRATOS
DE LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX**

MARTHA ELIZABETH LAGUNA ENRIQUE

Salamanca, 2013



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE-BELLAS ARTES

TESIS DOCTORAL

**EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE
LA HABANA Y LA COLECCIÓN DE RETRATOS
DE LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX**

Doctoranda: Martha Elizabeth Laguna Enrique

Directora: Dra. María Teresa Paliza Monduate

Salamanca, 2013

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
2. A MODO DE INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE CUBA	25
2.1. El período colonial	25
2.2. El período republicano	46
2.3. Cuba tras la Revolución de 1959	53
3. LA HISTORIA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE LA HABANA, SUS FONDOS Y LA IMPORTANCIA DEL RETRATO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX EN LA COLECCIÓN	59
3.1. Introducción	59
3.2. Los primeros museos de Cuba y otras instituciones culturales.....	62
3.3. Los prolegómenos de la creación del Museo Nacional (1910-1913).....	70
3.4. Los primeros años del Museo Nacional (1913-1917).....	75
3.5. El Museo Nacional en la quinta de Toca (1918-1925)	105
3.6. El establecimiento del Museo Nacional en la casona de Aguiar y la lucha por un nuevo edificio (1925-1948)	120
3.7. La participación del Museo Nacional en la Exposición Nacional de Bellas Artes y Décimo Tercer Salón Anual de Bellas Artes celebrados en el Colegio de Belén (1928)	137
3.8. La década 1930-1940 y la inmovilidad del Museo Nacional.....	140
3.9. La participación del Museo Nacional en las exposiciones celebradas en la Universidad de La Habana (1940)	154
3.10. El papel del Patronato Pro Museo Nacional	159
3.11. Los años previos al triunfo de la Revolución. La construcción del Palacio de Bellas Artes (1949-1958)	168
3.12. Desde el triunfo de la Revolución a la actualidad (1959-2012). La especialización como Museo Nacional de Bellas Artes	206
3.12.1. El Museo Nacional durante los años posteriores a 1959	206
3.12.2. La depuración de las colecciones del Museo Nacional	224

3.12.3. La creación del Ministerio de Cultura de Cuba en 1976 y sus consecuencias.....	228
3.12.4. El Museo Nacional, las instituciones culturales y la promoción artística en Cuba después del primero de enero de 1959.....	234
3.12.5. El fin del milenio: cierre, remodelación y reapertura del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana	245
3.13. La colección de retratos españoles del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.....	256
3.13.1. Introducción.....	256
3.13.2. La importancia del retrato en la colectánea	258
4. EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE LA HABANA Y SUS DIFERENTES SEDES EN LA ACTUALIDAD.....	273
4.1. Introducción	273
4.2. El antiguo Cuartel de Milicias (1787), sede del edificio administrativo del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana	274
4.3. El antiguo Palacio del Centro Asturiano de La Habana (1923), sede de las colecciones de arte extranjero del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana	290
4.4. El Palacio de Bellas Artes (1951), sede de la colección de arte cubano del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana	326
5. ORGANIZACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE LA HABANA: SUS DIRECTORES	353
5.1. Introducción	353
5.2. Los directores del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana	355
5.2.1. Luis Emilio Heredia y Fernández Mora	355
5.2.2. Francisco Yero y Silva	361
5.2.3. Antonio Rodríguez Morey.....	361
5.2.4. Natalia Bolívar Aróstegui.....	373
5.2.5. María del Rosario Novoa Luis.....	378
5.2.6. Marta Arjona Pérez.....	382
5.2.7. Héctor Montenegro Martínez	387
5.2.8. Moraima Clavijo Colom.....	390

5.2.9. Lucy Villegas Oria.....	391
5.2.10. Pilar de los Ángeles Fernández Prieto	393

6. EL COLECCIONISMO DE PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX EN CUBA Y LOS PRINCIPALES COLECCIONISTAS.....

6.1. Introducción	397
6.2. El coleccionismo institucional de pintura española del siglo XIX en Cuba.....	399
6.2.1. El papel de la Iglesia en el coleccionismo de pintura española del siglo XIX.....	399
6.2.2. El aporte de las instituciones civiles al coleccionismo de pintura española del siglo XIX.....	405
6.2.2.1. La Academia de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana y la Sociedad Patriótica de Amigos del País de La Habana	405
6.2.2.2. El Museo Emilio Bacardí Moreau y la Diputación Provincial de Santiago de Cuba.....	411
6.2.2.3. Los centros regionales y otras instituciones de la emigración española en Cuba	418
6.2.2.3.1. El Centro Gallego de La Habana.....	418
6.2.2.3.2. El <i>Diario de la Marina</i>	423
6.2.2.3.3. El Casino Español de La Habana	430
6.2.2.3.4. El Banco Español de la Isla de Cuba.....	435
6.2.3. El coleccionismo privado de pintura española del siglo XIX en Cuba. Los principales coleccionistas y la presencia de las obras de sus colecciones en los fondos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana	438
6.2.3.1. Introducción	438
6.2.3.2. Los principales coleccionistas	440
6.2.3.2.1. José Manuel Ximeno y Fuentes.....	440
6.2.3.2.2. Domingo Malpica y La Barca	452
6.2.3.2.3. Pedro Navarro de Balboa y Montañés e Inés María de la Concepción Jorge de Goyri y Adot, marqueses de Balboa	456

6.2.3.2.4. Ramón Andrés Ignacio de Murias y Sentmanat y Clara Ángela de Murias	460
6.2.3.2.5. La familia de los marqueses de Pinar del Río. El legado de Rafael González de Carvajal y Ruiz, III marqués de Pinar del Río y IV marqués de Avilés, al Museo Nacional de Cuba	463
6.2.3.2.6. Oscar Benjamín Cintas y Rodríguez	487
6.2.3.2.7. Julio Lobo Olavarría	505
6.2.3.2.8. José Gómez Mena Vila y su familia.....	521
6.2.3.2.9. Otros coleccionistas.....	560

7. CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE RETRATOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE LA HABANA	575
7.1. La colección de pintura española del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Introducción	575
7.2. Introducción al catálogo de la colección de retratos españoles del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana	579
7.3. Catálogo de pinturas.....	581
7.3.1. Obra atribuida a Agustín Esteve y Marqués	581
7.3.2. Obras de Vicente López Portaño	594
7.3.3. Obra de Miguel Parra Abril	632
7.3.4. Obra de Carlos Blanco.....	642
7.3.5. Obra de José de Madrazo y Agudo.....	651
7.3.6. Obras de José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra.....	659
7.3.7. Obra de J. López	674
7.3.8. Obra de José Vallespín y Aivar	679
7.3.9. Obras de Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina.....	690
7.3.10. Obra de José Balaca y Carrión.....	719
7.3.11. Obras de Federico de Madrazo y Küntz	733
7.3.12. Obra de Dióscoro Teófilo Puebla Tolín.....	773
7.3.13. Obra de G. Salazar	782
7.3.14. Obras de Vicente Palmaroli González.....	788

7.3.15. Obra de E. Bernal	817
7.3.16. Obra de Mariano Fortuny Marsal	827
7.3.17. Obras de Manuel Domínguez Sánchez.....	843
7.3.18. Obras de Raimundo de Madrazo y Garreta	879
7.3.19. Obra de Luis Jiménez Aranda.....	941
7.3.20. Obra de Antonio Salvador Casanova Estorach.....	952
7.3.21. Obra de Francisco Pradilla y Ortiz	959
7.3.22. Obra de Domingo Muñoz Cuesta	967
7.3.23. Obra de Ulpiano Fernández-Checa y Sáiz.....	977
7.3.24. Obra de José María Marqués García	990
7.3.25. Obras de Joaquín Sorolla y Bastida	996
7.3.26. Obra de Ricardo Brugada y Panizo	1031
7.3.27. Obra de Hermenegildo Anglada Camarasa	1038
7.3.28. Obras de autoría anónima	1049

8. CONCLUSIONES1107

9. APÉNDICE DOCUMENTAL1119

9.1. Documento n.º. 1: Decreto oficial de fundación del Museo Nacional de Cuba firmado por el presidente de la República, José Miguel Gómez y el secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Mario García Kohly el veintidós de febrero de 1913.....	1119
9.2. Documento n.º. 2: Fragmento del Capítulo X de las memorias de Dolores María de Ximeno y Cruz. <i>Aquellos tiempos. Memorias de Lola María</i> . Vol. I. Imprenta El Universo. La Habana, 1928, pp. 343-350	1122
9.3. Documento n.º. 3: RODRÍGUEZ MOREY, A.: “Museografía”. <i>Libertad</i> (La Habana), n.º. 1, 23-marzo-1944, p. 6	1130
9.4. Documento n.º. 4: RODRÍGUEZ MOREY, A.: “Museografía”. <i>Libertad</i> (La Habana), n.º. 3, 06-abril-1944, p. 6	1133
9.5. Documento n.º. 5: ROIG DE LEUCHSENRING, E.: “Lo que no ha hecho el Estado y lo que debe hacer por la biblioteca, el museo y el archivo nacionales”. <i>Carteles</i> (La Habana), n.º. 34, 22-agosto-1937, p. 30	1136

9.6. Documento n° 6: SOTO Y SAGARRA, L. DE: “El tesoro artístico nacional”. <i>Carteles</i> (La Habana), n° 1, 12-mayo-1946, pp. 48-53	1141
9.7. Documento n° 7: SOTO Y SAGARRA, L. DE: “El tesoro artístico nacional. La colección García Hernández”. <i>Carteles</i> (La Habana), n° 25, 27-octubre-1946, pp. 36-41	1154
9.8. Documento n° 8: “Cuba poseerá la mejor pinacoteca latinoamericana”. <i>Carteles</i> (La Habana), n° 14, 03-abril-1949, pp. 56-57, 60-61, 64-65	1166
9.9. Documento n° 9: SOTO Y SAGARRA, L. DE: “El tesoro artístico nacional. Sorolla en la colección Gómez Mena”. <i>Carteles</i> (La Habana), n° 33, 13-agosto-1949, pp. 32-40	1176
9.10. Documento n° 10: SOTO Y SAGARRA, L. DE: “El tesoro artístico nacional. La colección Gómez Mena”. <i>Carteles</i> (La Habana), n° 40, 02-octubre-1949, pp. 16-21	1188
9.11. Documento n° 11: A.N.C.: Expediente 004039. Legajo 00188, 18-junio-1953, 37 folios. Estatutos del Patronato Pro-Museo Nacional	1201
9.12. Documento n° 12: A.N.C.: Expediente 004039. Legajo 00188, 18-junio-1953, 37 folios. Estatutos de la Sociedad de Amigos del Museo Nacional (anteriormente Patronato Pro-Museo Nacional)	1210
9.13. Documento n° 13: GAYA NUÑO, J. A.: “El Museo Nacional de La Habana”. En <i>Entendimiento del Arte</i> . Taurus Ediciones. Madrid, 1959, pp. 328-332	1217

10. ABREVIATURAS1225

11. BIBLIOGRAFÍA1229

11.1. Bibliografía general sobre la historia de Cuba.....	1229
11.2. Bibliografía sobre el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y sus distintas sedes	1236
11.3. Bibliografía sobre los pintores españoles del siglo XIX con retratos en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana	1246
11.4. Bibliografía sobre los coleccionistas de arte español en Cuba y las principales colecciones de pintura española del siglo XIX	1287

RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL

La huella cultural hispana en América Latina, tras la llegada de los europeos al continente en 1492 y la ulterior colonización del mismo, tuvo importantes e innumerables consecuencias. En el caso de Cuba, una de las últimas posesiones coloniales de España en el hemisferio occidental, este vínculo directo se prolongó hasta las postrimerías del siglo XIX, para luego reactivarse de distintas maneras durante la primera mitad de la pasada centuria, gracias, entre otros aspectos, a las sucesivas olas migratorias de españoles al Caribe, que continuaron enriqueciendo el acervo cultural de las islas.

Ciertamente, tras la independencia de México, Argentina, Venezuela, Colombia, etc., en las primeras décadas del siglo XIX, Cuba pasó a ser un territorio de primer orden dentro de las posesiones españolas de Ultramar. De esa manera, la Gran Antilla se convirtió en uno de los destinos favoritos de la emigración peninsular. La política de atracción de mano de obra blanca barata para solucionar los problemas derivados de la desarticulación de la trata negrera produjo un aumento de la corriente migratoria a la isla desde 1835 en adelante. Este flujo también fue incentivado para controlar el auge de los movimientos independentistas y el desequilibrio demográfico racial, que empezó a ser visto como un peligro potencial para la estabilidad del poder colonial, después de la experiencia de Haití¹. Además, se dio la circunstancia de que de cada dos españoles que emigraron durante ese período, uno lo hizo a Cuba². Todo este proceso generó estrechos nexos culturales, sociales e históricos entre las dos naciones.

El siglo XIX en la mayor de las Antillas, aparte de ser políticamente convulso, nos legó una herencia de indudable valor artístico, que siempre ha resultado motivo de mi mayor interés. Ello determinó el tema de mi trabajo de grado, que presenté en 2009 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, titulado *La obra de los arquitectos y escultores españoles en el Cementerio de Colón de La Habana*. En esa investigación centré mi atención sobre todo en el análisis de los trabajos de importantes artistas como Agustín Querol Subirats (1860-1909), Mariano Benlliure y Gil (1862-1947) y Moisés de Huerta y Ayuso (1881-1962) que ejecutaron importantes panteones

¹ En este sentido, resulta valioso el análisis del expediente relativo a la emigración española a la isla de españoles residentes en Caracas, Buenos Aires y Montevideo para el fomento de la población blanca y el desarrollo de su riqueza. A.H.N.E. (Archivo Histórico Nacional de España): ULTRAMAR, 174, EXP. 3.

² Vid., entre otros, MÁRQUEZ MACÍAS, R.: “La Habana en el siglo XIX. Una visión a través de la emigración”. *Ubi Sunt?: Revista de Indias* (Cádiz), nº 23, 2008, p. 14.

en el Cementerio de Colón de la capital cubana que sobresalen por su diseño y características dentro de esa necrópolis. Sin obviar la figura del arquitecto ferrolano Calixto de Loira y Cardoso (1840-1872), que diseñó la portada principal del campo santo y los planos originales del recinto³, y el madrileño Julio Martínez-Zapata Rodríguez (1863-1950), que colaboró con Querol en una de las obras más relevantes del cementerio, el conocido *Monumento a los bomberos* (1891), considerado como una pieza clave de la escultura en Cuba durante la última década de la centuria decimonónica⁴. El tema elegido en esa oportunidad nos llevó a prestar también atención a la presencia de las esculturas de otro autor español que residió durante muchos años en la isla, el valenciano Enrique Moret Astruells (1910-1985), cuya propuesta artística, aunque cronológicamente más tardía, constituye otro ejemplo representativo de la contribución de los creadores de la península al ámbito artístico de la capital cubana.

En esa ocasión nuestro modesto esfuerzo por contribuir a la mejor apreciación y conocimiento del legado histórico de la necrópolis habanera partió de la necesidad de conocer y analizar desde nuevas perspectivas aquellas zonas de ese monumental acervo que nos parecían menos estudiadas. En nuestra opinión el volumen, la diversidad y la riqueza del patrimonio funerario cubano reclamaban nuevas y pormenorizadas investigaciones, sobre múltiples cuestiones arquitectónicas, urbanísticas, escultóricas, históricas, etc.

En un inicio nos habíamos planteado un estudio mucho más ambicioso dirigido al análisis general de la obra de los arquitectos y escultores españoles en Cuba. No obstante, fue necesario, dado el alto número de trabajos proyectados y ejecutados por los creadores hispanos en la isla, concentrarnos únicamente en la tipología funeraria. Se trata de una opción comprensible si tomamos en consideración la importancia del tema en La Habana durante esos años y la relevancia incluso a nivel internacional del Cementerio de Colón, inaugurado en 1871. No en vano se trata de uno de los ejemplos más significativos de su tipo en Latinoamérica, que reúne una importante colección de mausoleos, monumentos, panteones y trabajos escultóricos, algunos de ellos, como hemos visto, ejecutados por artistas europeos de reconocido prestigio, que conviven junto a las propuestas de creadores nacionales. Así las cosas, en función de la gran cantidad de obras, la multiplicidad de estilos y la riqueza de los materiales y técnicas

³ LAGUNA ENRIQUE, M. E.: “Un arquitecto español desconocido: Calixto de Loira y Cardoso. Biografía, formación académica y trayectoria profesional”. (Texto inédito).

⁴ LAGUNA ENRIQUE, M. E.: *La obra de los arquitectos y escultores españoles en el Cementerio de Colón de La Habana*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2009. (Trabajo de grado).

empleados esa necrópolis en sí misma constituye una expresión de los valores históricos y estéticos propios de una ciudad de los muertos de la época.

El proceso de investigación para preparar nuestro trabajo de grado nos adentró en el extenso universo documental del siglo XIX, atesorado tanto en instituciones cubanas como españolas. Poco a poco fuimos descubriendo la importancia y el volumen de la riqueza patrimonial que vincula de forma imperecedera a ambos países. Además el contacto con estos materiales nos aportó una renovada visión de esos nexos culturales y su trascendencia actual y nos convenció de la necesidad de emprender nuevas investigaciones en esa dirección.

Así decidimos dedicar nuestra tesis doctoral al análisis de la historia del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y su colección de retratos de la pintura española de la centuria decimonónica, decantándonos por titular nuestro trabajo *El Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y la colección de retratos de la pintura española del siglo XIX*. Con respecto a lo último en esta ocasión, me he tenido que centrar en este género dado el volumen de obras de pintura española del período en cuestión existente en la pinacoteca. De todos modos, en el futuro pretendo afrontar nuevas investigaciones dedicadas a otros temas de esa importante colectánea.

Ciertamente, el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana constituye la máxima institución museística de la mayor de las Antillas y en la actualidad, dada la trascendencia del patrimonio que atesora, representa la entidad cumbre del sistema de museos creado por el Gobierno tras el triunfo revolucionario de 1959 y la consiguiente multiplicación de instituciones de su tipo en el país a partir de la década de los setenta. La variedad e importancia de sus colecciones, aparte del volumen de obras reunidas - alrededor de cuarenta y siete mil setecientas piezas, entre pinturas, grabados, esculturas, dibujos, cerámicas, etc.⁵-, lo convierten en el más destacado en el contexto del Caribe insular. Asimismo, se erige como uno de los más importantes de Latinoamérica, junto a otros museos de reconocido prestigio de la región, caso del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (1895), el Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro (1937) y el Museo Nacional de San Carlos de Ciudad de México (1968).

En este sentido, entre los valiosos fondos atesorados en el museo objeto de nuestro estudio destacan las colecciones de las diferentes escuelas europeas, además del

⁵ M.N.B.A.L.H. (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. En lo sucesivo aparecerá con las iniciales que acabamos de indicar): Expedientes de obras. Departamento de Investigaciones y Curaduría.

arte latinoamericano, estadounidense, asiático, etc. También la institución reúne una voluminosa colectánea de arte cubano, que por razones obvias es la mayor de su tipo.

Sin embargo, resulta oportuno especificar que los estudios relacionados con la historia de la pinacoteca que existían hasta la fecha, publicados fundamentalmente en catálogos de exposiciones organizadas a partir de sus fondos, aportaban una visión general y fragmentada del tema, obviando algunos aspectos de vital importancia en la evolución de la institución. En este sentido, hemos tratado de subsanar esas lagunas con nuestra investigación, apoyándonos en la consulta de las fuentes primarias, la documentación que se conserva en el propio museo habanero y en otras instituciones culturales de la isla, además de las publicaciones periódicas de la época. Con todo ello hemos pergeñado la historia del museo y su devenir, desde muchos puntos, similar a la de otros museos creados en el siglo XIX y las primeras décadas del XX.

Por otra parte, a la hora de acotar las efigies objeto de nuestra investigación optamos por la cronología de las propias obras, analizando los retratos realizados por maestros de la pintura española del período entre 1800 y 1900. En este sentido, somos conscientes de que cualquier criterio tiene pros y contras y el nuestro conlleva la separación de cuadros de artistas que estuvieron activos a caballo entre los dos siglos, pero lo contrario, es decir, si nos hubiéramos decantado por las fechas vitales de los autores también hubiera traído consigo problemas al incorporar obras que estilísticamente se distanciaban mucho de lo prototípico de la centuria decimonónica.

De todos modos, únicamente incluimos los retratos realizados sobre lienzo, tabla y lámina metálica, dejando aparte la numerosa colección de obras sobre papel, que cuenta con valiosos ejemplos de acuarelas, dibujos y estampas de diversos autores hispanos del período, ya que conforman un fondo independiente de la pinacoteca, ubicado en almacenes diferentes, con documentación específica -expedientes de obras, fichas, base de datos, etc.-⁶. Aún así, esperamos en un futuro continuar investigando sobre la cuestión y abordar esa parcela que tampoco ha sido estudiada con la debida profundidad.

La pinacoteca atesora una importante colección de pintura europea del siglo XIX, entre cuyas obras más representativas y relevantes encontramos las procedentes de Italia, Alemania, Francia, Gran Bretaña y España. Particularmente, la pintura española decimonónica destaca por el gran volumen y el valor de sus piezas, pertenecientes a

⁶ Está integrada por obras de Francisco de Goya, Mariano Fortuny, Raimundo de Madrazo, Manuel Benedito y Vives, entre otros artistas del período. *Ibidem*.

diversos géneros, conformando el retrato uno de los corpus más nutridos e interesantes, dada la relevancia de algunos ejemplos, la variedad de autores representados y las diferentes etapas que abarca la colectánea. Nos encontramos con más de medio centenar de efigies rubricadas por diferentes artistas hispanos, entre los que sobresalen artífices de la talla de Vicente López Portaña (1772-1850), José de Madrazo y Agudo (1781-1859), José Gutiérrez de la Vega (1791-1865), Antonio María Esquivel (1806-1857), Federico de Madrazo y Küntz (1815-1894), Dióscoro Teófilo Puebla (1831-1901), Vicente Palmaroli González (1834-1896), Mariano Fortuny Marsal (1838-1874), Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920), Ulpiano Fernández-Checa (1860-1916), Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923), Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959), etc.

No obstante, debemos realizar algunas precisiones, puesto que no todos los artistas españoles del siglo XIX que se dedicaron en mayor o menor medida al retrato y se encuentran representados en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana han sido objeto de nuestro estudio. Efectivamente, algunos pintores, pese a que nacieron y se formaron en España, abandonaron tempranamente el país y se instalaron en Cuba, donde residieron el resto de sus días. En función de que sus trabajos se desarrollaron por entero en el ámbito cubano y muchas veces trataron temas específicos de la vida nacional. Estos autores están considerados actualmente como figuras representativas de la plástica insular, a pesar de la particular circunstancia de su nacimiento y, por tanto, sus cuadros engrosan la colección de pintura cubana del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Lo último es en parte lógico, dado que su orientación temática y formal está explícitamente vinculada a la realidad caribeña de la época, en la que, por otro lado, desarrollaron la mayor parte de su producción, aunque algunos de esos trabajos pudieran estar conectados de forma más o menos evidente con la pintura española del momento. Salvando las distancias, se trata de algo similar a lo que ocurre en España con algunos autores como Carlos de Haës, que, como es sabido, vio la luz en Bélgica y, sin embargo, está considerado como una figura capital del paisaje de la escuela española de la centuria decimonónica.

Casos significativos son el del bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze y Uriarte (1830-1889)⁷, pintor costumbrista, dibujante y caricaturista que arribó a Cuba el

⁷ VV.AA.: *Víctor Patricio de Landaluze (1830-1889). Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*. Museo Nacional de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 1998; PORTUONDO, J. A.: "Landaluze y el costumbrismo en Cuba". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana), n.º. 14, enero-abril,

dieciséis de diciembre de 1849⁸, cuando contaba apenas diecinueve años, donde desarrolló la mayor parte de su obra, llegando a ocupar un lugar destacado dentro de las artes plásticas cubanas del período colonial. Otra figura similar es el tinerfeño Valentín Sanz Carta (1849-1898), quien llegó a la isla en 1882, en este caso con más de treinta años, realizando una significativa actividad artística y docente al frente de la Cátedra de Paisaje y Perspectiva de la Escuela de Artes Plásticas de San Alejandro de La Habana. En efecto, su particular manera de interpretar el paisaje tropical dejó una marcada influencia en las posteriores generaciones de pintores cubanos, si bien también realizó algunas incursiones en el retrato⁹. Posterior es el ejemplo de Antonio Rodríguez Morey (1872-1967), que nació en Cádiz y se radicó a temprana edad en la Gran Antilla. De hecho, sus primeros años de formación académica los cursó en la isla. Durante décadas fue director del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, desarrollando una importante labor promocional, de conservación y restauración en esa institución.

1972, pp. 51-83; CASTELLANOS, L.: *Víctor Patricio Landaluze*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1991; SÁNCHEZ, G.: "Landaluze". *Universidad de La Habana* (La Habana), n.º. 180, julio-agosto, 1966, pp. 83-92; NEUMANN, R.: "Víctor Patricio de Landaluze, su obra y su época". *Arquitectura* (La Habana), n.º. 206, septiembre-1950, pp. 423-426; RODRÍGUEZ BOLUFÉ, O. M.: *Landaluze, pintor*. Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras-Universidad de La Habana. La Habana, 1988. (Trabajo de Diploma) y RODRÍGUEZ BOLUFÉ, O. M.: "Landaluze: Pintor de costumbres". *Anales del Museo de América* (Madrid), n.º. 6, 1998, pp. 85-93.

⁸ Hasta ahora existían discrepancias en cuanto a la fecha de llegada de Víctor Patricio de Landaluze y Uriarte a La Habana. Así, la mayor parte de la bibliografía que abordaba este tema fijaba su entrada en el territorio cubano en 1850, mientras que otros sugerían el año de 1863. Por nuestra parte podemos decir que en la *Gaceta de La Habana* del dieciséis de diciembre de 1849 consta su llegada al puerto de La Habana a bordo del bergantín español Javiera, proveniente de Bilbao y Nassau. Por la edad que entonces tenía el artista, y dado que su familia siempre residió en la capital vizcaína, creemos que debe tratarse de su primer viaje a la isla. Sobre este particular, vid. A.H.N.E.: ULTRAMAR, 23, EXP. 10. Este expediente dedicado al presupuesto de ingresos, gastos y memorias de las tareas desarrolladas por la Junta de Fomento contiene un ejemplar del periódico mencionado: "Parte mercantil. Puerto de La Habana. Registro de entradas por el Puerto de La Habana". *Gaceta de La Habana* (La Habana), n.º. 292, 16-diciembre-1849, p. 4.

⁹ Sobre este pintor que, tras residir y trabajar durante un tiempo en Cuba, se estableció en Estados Unidos buscando la cura para sus padecimientos nefríticos y allí falleció, vid., entre otros, GUANCHE PÉREZ, J. y CAMPOS MITJANS, G.: *Valentín Sanz Carta en Cuba, un itinerario vital*. Editorial Cabildo de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1999; NEGRÍN FAJARDO, O.: *Profesores canarios en Cuba durante el siglo XIX*. Ediciones del Cabildo de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 109-112; ITURRIA, M.: "Valentín Sanz Carta, pintor de dos islas". En *Espanoles en la cultura cubana*. Editorial Renacimiento. Sevilla, 2004, pp. 59-65; LÓPEZ NÚÑEZ, O.: "Pintura cubana". En VV.AA.: *Pintura española y cubana y litografías y grabados cubanos del siglo XIX (Colección del Museo Nacional de La Habana)*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos-Ministerio de Cultura. Museo Nacional del Prado. Madrid, 1983, p. 48; CARDET VILLEGAS, E.: "Aproximación a cien años de pintura en Cuba". En VV.AA.: *Pinturas españolas y cubanas del siglo XIX. Museo Nacional de Cuba*. Caja Duero. Salamanca, 1999, p. 104-105; FERNÁNDEZ GARCÍA, A. M.: "Artes plásticas y emigración: en torno a las relaciones artísticas entre Cuba y España hasta 1930". En LLORDÉN MIÑÁMBRES, M. y DEVOTO, F. (eds.): *Acerca de las migraciones centroeuropeas y mediterráneas a Iberoamérica: aspectos sociales y culturales*. Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo. Gijón, 1996, p. 201 y ALLOZA MORENO, M. Á. y RODRÍGUEZ MESA, M.: *El pintor Valentín Sanz Carta (1849-1898)*. Editorial Confederación Española de Cajas de Ahorros. Madrid, 1986.

El estado de la cuestión antes de que decidiéramos que ese tema fuera objeto de nuestra tesis doctoral reforzaba y permitía nuestra elección, dada la inexistencia de un estudio exhaustivo. No obstante, se habían celebrado varias exposiciones colectivas en Cuba, España y otros países, como México y Japón, que demostraron fuera de la isla la importancia de la colectánea. En esas muestras fueron exhibidos algunos de los retratos objeto de nuestra investigación. Asimismo, existían algunas publicaciones generales sobre la pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, pero en modo alguno tenían la profundidad necesaria. Efectivamente, encontrábamos numerosas lagunas y no había ninguna investigación específica dedicada a la colección de pintura española del siglo XIX de la pinacoteca y mucho menos sobre los retratos de ese período. Además en determinados casos se desconocían por completo o eran incorrectas la identidad de los efigiados y sus biografías, como puede constatarse a partir de las fichas de nuestro catálogo. También era necesario realizar un seguimiento pormenorizado del itinerario de cada una de las piezas, el proceso de su llegada a la isla, pasar revista a las colectáneas a las que pertenecieron antes de su ingreso en el museo, así como acometer estudios específicos de cada una de las obras, fijando simultáneamente su papel dentro de la producción pictórica de los correspondientes autores y en el retrato como género pictórico, etc.

Así las cosas, entre los objetivos de esta tesis doctoral se encuentran los siguientes: pergeñar la historia y evolución del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana desde su fundación en 1913 hasta la actualidad, elaborar un estudio exhaustivo de los retratos que integran la colección de pintura española del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana con toda la información posible acerca de la historia y procedencia de esas obras y su llegada a la pinacoteca, haciendo particular hincapié en los coleccionistas (biografía, personalidad, gustos estéticos, trayectoria profesional, intereses...). Además valorar la importancia y la trascendencia de esos trabajos dentro de la producción artística de cada uno de los pintores. A la postre nuestro trabajo incidiría en el análisis de una parte de los vínculos culturales entre España y Cuba.

Hemos articulado la presente investigación en once capítulos. Tras esta primera parte introductoria, en la que, *grosso modo*, presentamos los intereses que perseguimos con nuestra tesis doctoral y la metodología seguida, al tiempo que justificamos la elección del tema, hemos incluido un segundo capítulo, donde procedemos a plasmar un

somero recorrido por la historia de Cuba que nos permite contextualizar la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

A continuación incluimos un tercer capítulo donde abordamos la evolución de esa institución. Está estructurado en diferentes períodos, según los acontecimientos de mayor relevancia que marcaron puntos de inflexión en la historia de la corporación. En él tratamos de aportar una visión panorámica del contexto cultural que propició su creación, la formación de sus colecciones, las principales exposiciones en las que han participado los fondos de la pinacoteca, los diversos edificios en los que ha estado ubicada, las dificultades y peripecias que han rodeado el devenir de la institución, la lucha por la consecución de una sede adecuada, el papel de los diferentes Gobiernos y sus decisiones con respecto al museo, la incidencia de la situación económica, política y social del país y el caso concreto de La Habana, ciudad donde se fundó y desarrolló, el papel de algunas organizaciones culturales, etc. En definitiva, en esta parte nos proponemos un análisis de la evolución del museo habanero y el peso específico del retrato español del siglo XIX en sus fondos.

El capítulo siguiente está dedicado a los diferentes edificios que actualmente conforman el denominado complejo Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Aquí centramos nuestro análisis en el estudio de los tres inmuebles correspondientes. En primer lugar, el antiguo Cuartel de Milicias de La Habana (1787), sede del edificio administrativo de la pinacoteca. Seguidamente, el Palacio del Centro Asturiano de La Habana (1927), donde radican las colecciones de arte internacional, que puede considerarse la gran joya arquitectónica del conjunto y fue proyectado por el arquitecto de raíces asturianas, aunque nacido en Pinar del Río (Cuba), Manuel del Busto Delgado (1874-1948). Y, en tercer lugar, el Palacio de Bellas Artes de La Habana, inaugurado en 1954, obra del arquitecto cubano Alfonso Rodríguez Pichardo (1918-1980), que actualmente alberga la colección de arte cubano, pero que hasta la última década del pasado siglo constituyó el único edificio del Museo Nacional de la isla caribeña. Hemos incluido algunas imágenes y planos en cada caso, que sirven de apoyo visual y, sobre todo, facilitan el seguimiento y comprensión de nuestros comentarios sobre la evolución de estas construcciones y su importancia histórica y artística.

En el acápite dedicado a la gestión y organización del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana analizamos los diferentes factores que rigen la entidad y el modelo de desarrollo y organización de las actividades y exposiciones. Asimismo, en epígrafe

aparte abordamos las biografías de los diferentes directores que ha tenido la institución a lo largo del tiempo.

Después aparece un capítulo dedicado al coleccionismo de arte español en Cuba y los principales coleccionistas de los que tenemos noticias a día de hoy, temática escasamente abordada hasta ahora. En este caso, tratamos de manera detallada aquellas instituciones y personalidades que mostraron una especial preferencia por la pintura española del siglo XIX, cuyas obras integran los fondos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana en la actualidad. Concretamente dedicamos epígrafes específicos a varias corporaciones y familias cubanas, caso de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana, la Sociedad Patriótica de Amigos del País de La Habana, el Museo Emilio Bacardí Moreau de Santiago de Cuba, el Centro Gallego de La Habana, el *Diario de la Marina*, el Casino Español de La Habana, el Banco Español de la Isla de Cuba, junto a José Manuel Ximeno y Fuentes (1824-1883), Domingo Malpica y La Barca (1836-1894), el matrimonio integrado por Ramón Andrés Ignacio de Murias y Sentmanat y Clara Ángela de Murias, los marqueses de Pinar del Río con el valioso legado de Rafael González de Carvajal y Ruiz (1904-1945) -III marqués de Pinar del Río y IV marqués de Avilés-, Oscar Benjamín Cintas y Rodríguez (1887-1957), Julio Lobo Olavarría (1898-1983), José Gómez Mena Vila (1882-1960) y su familia, etc.

A continuación incluimos el catálogo de los retratos de la colección objeto de nuestro estudio, estructurado en fichas independientes, numeradas de forma continua, que han sido ordenadas cronológicamente, de acuerdo a la fecha de nacimiento de los artistas. Este capítulo constituye el centro de nuestra investigación, ya que deja constancia y analiza cada uno de los retratos de la pintura española de esa centuria que se localizan en la actualidad en el museo, que, dicho sea de paso, en gran medida nunca habían sido estudiados, algunos incluso eran piezas rigurosamente inéditas. Como parte de nuestro estudio presentamos la reconstrucción del devenir de cada obra, información sobre las colectáneas a las que ha pertenecido anteriormente y su llegada a la pinacoteca, las exposiciones en las que ha participado, la bibliografía y catálogos pertinentes, junto al oportuno análisis formal y estilístico y, siempre que ha sido posible, la biografía del efigiado

Además la primera ficha de obras de un mismo pintor siempre incluye una breve reseña biográfica, en la que tratamos de reunir algunos aspectos de su evolución pictórica, para luego situar en el contexto de su producción la pieza objeto de nuestra investigación. También aportamos en cada caso una imagen del retrato y algunas veces

incluimos fotografías con detalles relevantes que facilitan el seguimiento de los criterios expuestos, así como de otras obras con las que hemos establecido relaciones a lo largo de nuestro análisis. Finalmente, como se verá, algunas de nuestras averiguaciones a la postre vienen a cuestionar la pertenencia de determinados retratos de la colectánea institucional a la escuela de pintura española del siglo XIX.

Por otra parte, resulta oportuno señalar que para la realización de este capítulo ha sido fundamental la visualización y el estudio *in situ* de todos los retratos que constituyen el centro de nuestra investigación y el apoyo brindado por las fuentes escritas localizadas, además de la documentación específica del museo (expedientes de obras, fichas catalográficas, bases de datos del Departamento de Registro e Inventario, artículos de prensa, documentación sobre exposiciones, libros de registro, correspondencia de todo tipo -con instituciones y particulares-, actas de reuniones, fotografías, memorias, reglamentos, documentos emitidos por la Dirección Nacional de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Cuba y otras instancias gubernamentales, etc.). También nos hemos apoyado en la literatura especializada que analiza muchos de los artistas representados en la pinacoteca cubana y su producción pictórica. Por supuesto, hemos dedicado un lugar preponderante al examen pormenorizado de toda la información obtenida de las fuentes primarias que hemos enunciado previamente, así como de la extraída de otros archivos oficiales cubanos, que tienen una importancia significativa para nuestra investigación, teniendo en cuenta los objetivos que perseguimos desde el comienzo de la misma.

Lógicamente incluimos un capítulo dedicado a las conclusiones, seguido por el apéndice documental que recoge una selección de algunos de los documentos localizados en los diferentes archivos y bibliotecas visitados, así como en los departamentos de la pinacoteca que nos ocupa. Hemos tratado de recopilar una muestra variada y lo más representativa posible, incluyendo aquellos documentos -en algunos casos inéditos- que sobresalen por su importancia, ya que aportan noticias claves para la investigación.

Posteriormente aparecen citados por riguroso orden alfabético los archivos, bibliotecas, museos, centros de documentación e instituciones, cuyos fondos documentales figuran recogidos en la presente tesis doctoral e incluimos las abreviaturas correspondientes a cada caso. Esto facilita la lectura y la comprensión de muchas de las referencias incluidas en el texto y precisa la alusión a la procedencia de

algunas de las ilustraciones que han sido facilitadas por diferentes entidades culturales cubanas, españolas y norteamericanas.

Por último, el apartado bibliográfico está dividido en cuatro epígrafes. En cada uno de ellos aparecen los libros y artículos de publicaciones periódicas clasificados por orden alfabético. El primero contiene algunos títulos generales sobre la historia de Cuba, que fundamentalmente se refieren al contenido del segundo capítulo. A continuación aparecen algunas obras específicas dedicadas al Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Luego reunimos una selección de la extensa bibliografía que se ocupa de los pintores españoles de la centuria decimonónica, aunque, dada la abundancia de textos sobre el tema, decidimos centrarnos únicamente en aquellos autores que se encuentran representados en la colección de retratos españoles del museo. El último de los acápites recoge los títulos con información sobre los principales coleccionistas de pintura española de Cuba durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, cuyas obras integran los fondos de la institución que protagoniza la presente tesis doctoral.

En el caso específico de la bibliografía utilizada para el desarrollo de esta tesis doctoral resulta oportuno señalar que ha sido de particular relevancia la consulta de los mencionados catálogos de las exposiciones de pintura española realizadas hasta el momento, tanto en el museo cubano, como en diferentes instituciones culturales españolas y de otros países. Algunas de estas publicaciones contienen comentarios sobre las obras presentes en las exhibiciones y, por supuesto, hemos empleado los libros y artículos publicados en diferentes momentos sobre los artistas españoles objeto de nuestro estudio. Asimismo, las revistas ilustradas y periódicos del siglo XIX y principios del XX han constituido una fuente de especial importancia, donde hemos localizado información de primer orden sobre artistas escasamente conocidos en la actualidad, cuyos retratos se atesoran en la colección habanera, aparte de datos y fotografías de algunas de sus obras.

Desde nuestro punto de vista, los mayores problemas de acceso a la información que hemos encontrado durante la realización de esta investigación corresponden al período de los primeros veinte años del proceso revolucionario cubano, dada la complejidad de la situación política y las actuaciones que tuvieron lugar en la isla después del uno de enero de 1959 y la peculiar coyuntura que generaron, a la cual dedicamos un espacio en el análisis histórico del tercer capítulo. De hecho, la información que se conserva en la institución sobre esa etapa es escasa y discontinua, el

volumen de datos sobre los temas internos del museo durante ese período resulta mucho menor y, por tanto, existen lagunas, algunas de especial trascendencia para nuestro estudio, que resultan prácticamente insalvables a día de hoy. Muy ilustrativo de esta problemática es el hecho de que un buen número de los documentos originales de la pinacoteca fue sacado del museo entonces por parte de los máximos responsables de las instituciones culturales del país y actualmente se encuentra en paradero desconocido. Aún así, hemos tratado de analizar lo acaecido en esa época, intentando cubrirlo hasta donde la documentación lo permite y valiéndonos de todas las informaciones obtenidas por otras vías.

Nuestra investigación en Cuba se ha desarrollado fundamentalmente a partir de los materiales existentes en los departamentos del museo objeto de nuestro estudio y en el Centro de Información “Antonio Rodríguez Morey”, radicado en el Palacio de Bellas Artes de la institución. Asimismo, hemos trabajado con los fondos del Archivo Nacional de la República de Cuba, Archivo de Amillaramiento de La Habana Vieja, Archivo-Biblioteca del Arzobispado de La Habana, Archivo de la Dirección Provincial de Planificación Física de La Habana, Archivo Registro de la Propiedad de Güines (Mayabeque), Museo de la Ciudad de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana, Biblioteca Nacional “José Martí”, Biblioteca del Instituto de Literatura y Lingüística, Biblioteca de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Biblioteca Municipal “Raúl Gómez García” de Güines (Mayabeque), Biblioteca de la Facultad de Artes y Letras y la Biblioteca Central, estas dos últimas pertenecientes a la Universidad de La Habana.

En el caso de España hemos tenido acceso a los fondos existentes en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo del Museo Nacional del Prado, Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Archivo General de Indias, Archivo Histórico Nacional de España, Archivo de Simancas, Archivo del Senado de España, Biblioteca Nacional de España, Archivo-Biblioteca del Museo Sorolla de Madrid, Archivo-Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, la red de Bibliotecas de la Universidad de Salamanca y algunos museos provinciales y municipales, caso del Museo de Bellas Artes de Murcia, el Museo Aguilar y Eslava de Cabra (Córdoba) y el Museo Ulpiano Checa de Colmenar de Oreja (Madrid). Aprovechamos la oportunidad para alabar las grandes facilidades que brinda el Ministerio de Cultura de España, ya que mucha de la información que hemos utilizado se encuentra digitalizada y está

disponible a través de la red, lo cual agiliza en gran medida el trabajo de investigación y permite que pueden realizarse consultas desde cualquier lugar del mundo a través de internet.

Considero que quienes se aproximen a este estudio podrán conocer un poco más de la historia y evolución del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y, en específico, del proceso de conformación de una parte importante de su colección de pintura española del siglo XIX. Asimismo, espero que este trabajo de investigación contribuya al conocimiento y difusión del valioso patrimonio artístico e histórico que se conserva y exhibe en la pinacoteca cubana y que allane el camino y favorezca futuras investigaciones sobre otros temas escasamente analizados en las colectáneas cubanas.

Importancia de la colección de retratos de la pintura española del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

Desde finales de la Edad Media el retrato se erigió como uno de los géneros de mayor relevancia dentro de la pintura europea. En ese contexto también España configuró una escuela y una tradición retratística de gran trascendencia y con personalidad propia, que lógicamente influyó de forma decisiva en la presencia y el coleccionismo del género en los territorios coloniales.

Como es sabido hasta las postrimerías del siglo XVIII el retrato estuvo restringido al ámbito cortesano y a los estamentos más altos de la sociedad. Sin embargo, con el advenimiento de la centuria decimonónica, otros sectores sociales con cierto poder adquisitivo comenzaron a gozar de un mayor acceso a este tipo de encargos, con lo que de alguna manera se produjo su democratización. Este proceso estuvo estrechamente relacionado con la aparición y consolidación de la burguesía, cuyos miembros demandaron ampliamente retratos, sobre todo pictóricos, y en menor medida escultóricos, puesto que constituían un símbolo del estatus, el prestigio y la posición que habían alcanzado, aparte del registro de la individualidad del efigiado¹⁰. Por supuesto,

¹⁰ VV.AA.: *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*. Museo Nacional del Prado-Obra Social Caja Duero. Madrid, 2007; DÍEZ GARCÍA, J. L.: “El retrato español del siglo XIX”. En *El retrato en el Museo del Prado*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 1994, pp. 323-350; PORTÚS, J.: “Varia fortuna del retrato en España”. En PORTÚS, J. (dir.): *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2004, pp. 18-67; CAMÓN AZNAR, J. M.: “El retrato español del siglo XV al XIX”. *Goya: Revista de Arte* (Madrid), n.º. 94, 1970, pp. 200-207 y SAURET GUERRERO, M. T.: “Las claves estéticas del retrato, las aportaciones estilísticas y su repercusión en el género”. En *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Universidad de Málaga. Málaga, 1987, pp. 143-153.

con el avance del siglo esa intensa actividad retratística se fue haciendo extensible también a la fotografía.

En España la creciente demanda del género favoreció en buena medida que algunos prestigiosos pintores de la época se dedicaran al retrato, siendo sumamente representativos los ejemplos de Vicente López, Federico de Madrazo, Raimundo de Madrazo, Joaquín Sorolla, etc., que fueron asiduos y excelentes retratistas. A través del cultivo de este género estos artistas y otros colegas alcanzaron gran reconocimiento público que consiguientemente determinó que los ecos de sus éxitos llegaran a América, donde sus cuadros estuvieron altamente cotizados.

El caso específico de Cuba constituye un buen ejemplo que ratifica la estrecha relación entre las élites sociales y el retrato, dado que durante la primera mitad del ochocientos la sacarocracia criolla se vio inmersa en un proceso de enriquecimiento acelerado, basado fundamentalmente en el desarrollo de la economía de plantación y la multiplicación del trabajo esclavo, unido a una gestión dinámica para la modernización de la industria azucarera y la introducción pionera de diversos adelantos tecnológicos. A esta coyuntura histórica debemos sumar otro factor importante para el desarrollo artístico de la isla, caso de la mejora de las relaciones comerciales con Europa, aspecto que es extensible a otros países latinoamericanos, creándose un mercado para el arte español fuera de la península ibérica. Durante ese período surgieron y se incrementaron las condiciones propicias para el aumento del comercio artístico con la Gran Antilla, lo cual determinó una mayor presencia de las obras procedentes del viejo continente, adquiridas tanto por las instituciones públicas como por los coleccionistas particulares, vía viajes, marchantes, galerías, encargos específicos, etc.

El gran poder adquisitivo alcanzado por las élites criollas cubanas les permitió acceder al mercado artístico del género que nos ocupa en Europa, principalmente en España, incrementado por los deseos de refrendar el estatus adquirido. En buena medida los gustos e intereses de la oligarquía antillana derivaban de la tradición familiar, ya que en la mayoría de los casos eran descendientes directos de españoles y muchas veces tomaban como modelos a la aristocracia y burguesía metropolitanas. Así, a lo largo del siglo XIX las familias cubanas poderosas se convirtieron en clientes de algunos de los pintores españoles más importantes de la época, entre ellos, Vicente López, Antonio María Esquivel, Federico de Madrazo, Vicente Palmaroli, Joaquín Sorolla, etc., aunque en otros casos decantaron su elección hacia artistas de segundo o tercer orden de cara a su representación o adquirieron efigies protagonizadas por modelos y personajes del

momento para exhibirlas en sus viviendas con fines decorativos. Por supuesto, la tendencia hacia el coleccionismo de pintura de la escuela española decimonónica prevaleció durante la primera mitad del siglo XX.

Como testimonio fehaciente de este fenómeno quedaron las obras de distintos autores, atesoradas en la colección de la pinacoteca objeto de nuestra investigación, muchas de las cuales reflejan a personajes fundamentales de la historia colonial: reyes, aristócratas, militares, funcionarios, hacendados azucareros, políticos, religiosos, artistas, toreros, etc. Las particularidades de los retratos que, como es sabido, varían en función del formato -busto, medio cuerpo, cuerpo entero, etc.-, las dimensiones de los mismos y, por supuesto, la reputación del artista que los materializó evidencian en muchos casos la situación de los comitentes¹¹.

De modo general los temas de la pintura española del siglo XIX coleccionados en Cuba coincidieron con lo usual entre la burguesía en Europa -retratos, escenas de género, paisajes, pinturas religiosas, bodegones, floreros, alegorías, etc.-, y, como puede suponerse, entre ellos el retrato ocupó un papel destacado¹². En sintonía con las características del género en España en los retratos pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana podemos delimitar dos campos, los retratos oficiales, concebidos por encargo de las instituciones públicas de carácter oficial -ministerios, ayuntamientos, bibliotecas, teatros, universidades, academias, etc.- o socioculturales -ateneos, liceos, casinos, centros regionales, instituciones de la emigración española, etc.-, y los dirigidos al coleccionismo privado, que en buena medida respondían a las exigencias e intereses del comitente, marcados muchas veces por los imperativos del mercado y las modas al uso.

El catálogo de pinturas que hemos elaborado a propósito de la presente tesis doctoral, basado en los retratos de artistas españoles conservados en el museo cubano, está compuesto por cincuenta y dos obras¹³, que representan a las escuelas más relevantes de la pintura española: madrileña, sevillana, valenciana y catalana. Asimismo, en el caso de las dos últimas los ejemplos están fechados en el último tercio de la centuria, coincidiendo con el período en el que brillaron en el contexto nacional, a

¹¹ LAGUNA ENRIQUE, M. E.: “Las élites criollas a través del retrato en la colección de pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba”. En *XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA: Las artes y la arquitectura del poder*. Universitat Jaume I. Castellón de la Plana, 2012. (En prensa).

¹² LAGUNA ENRIQUE, M. E.: “Herencia y tradición: La pintura española decimonónica en Ultramar”. En *Actas del XVIII Congreso Español de Historia del Arte “Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia”*. Vol. I. Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2012, pp. 417-431.

¹³ M.N.B.A.L.H.: Expedientes de obras. Departamento de Investigaciones y Curaduría.

diferencia de las primeras que con mayor o menor intensidad tuvieron fuerza a lo largo de toda la centuria. Por lo demás, la colección de pinturas procedentes de la escuela madrileña, atesorada en la institución cubana, aventaja en buen número a la de la escuela valenciana¹⁴.

Ciertamente, el grueso del catálogo está conformado por efigies realizadas en la segunda mitad del siglo XIX, que representan más del 69,23 % del conjunto, lo cual equivale a treinta y seis retratos. En particular se encuentran favorecidos en número los realizados en el último tercio de la centuria, que constituyen más del 51 % de la colección. Dentro de estos últimos, el pintor mejor representado es Raimundo de Madrazo con seis efigies, que corresponden a un 11,53 %. Cuatro de esas obras fueron pintadas entre 1875 y 1885 y están protagonizadas por su modelo favorita Aline Masson. La recurrente presencia de este artista en las colectáneas cubanas constituye una muestra elocuente de la indiscutible fama de que gozó en América su estilo elegante y refinado, heredero del virtuosismo preciosista de su cuñado Mariano Fortuny. Además la alta cotización que alcanzó a finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX corrobora por sí sólo el poder adquisitivo de algunos coleccionistas cubanos.

En número de obras le sigue el madrileño Manuel Domínguez, otro artista que durante la segunda mitad del siglo XIX gozó de gran popularidad en la isla, del que se conservan cinco retratos en la pinacoteca cubana, aparte de otros trabajos que pertenecen a distintos géneros y quedan fuera de nuestro objeto de estudio. Como se verá en el capítulo correspondiente al catálogo de obras, dentro de la colectánea también destaca la presencia de Vicente López, Federico de Madrazo y Antonio María Esquivel, con tres efigies cada uno de ellos¹⁵.

Por otra parte, como abordaremos en las fichas del catálogo de pinturas tras nuestra investigación y las novedades que aportamos, existen algunas obras de autoría dudosa como el *Retrato de hombre* (1897), considerado hasta el momento en la pinacoteca cubana como original de Francisco Pradilla, e incluso encontramos otro caso sobre el que se ciernen dudas en cuanto a la nacionalidad española del autor. Hacemos referencia al *Retrato de Amadeo de Saboya* (1871-72), firmado por el pintor poco conocido E. Bernal.

¹⁴ CRESPO LARRAZÁBAL, M.: "Pintura valenciana en el Museo de La Habana". En CRESPO LARRAZÁBAL, M., FONTBONA DE VALLESCAR, F. y TOMÁS, F.: *Pintores valencianos en el Museo de La Habana*. Caja Salamanca y Soria. Salamanca, 1997, pp. 14-15.

¹⁵ M.N.B.A.L.H.: Expedientes de obras. Departamento de Investigaciones y Curaduría.

Entre los retratos de carácter oficial, sobresalen los de la realeza que configuran un apartado específico dentro de la colección de pintura española del siglo XIX del museo habanero y permiten profundizar en la iconografía áulica utilizada por entonces en la metrópoli. Destacan entre ellos algunos ejemplos de gran calidad como el *Retrato de Fernando VII, con uniforme de capitán general* (ca. 1818) y el *Retrato de Isabel II, niña, sentada en el trono* (1835-37), ambos de la autoría de Vicente López, el *Retrato de María Luisa de Parma* (ca. 1800), atribuido a Agustín Esteve y Marqués (1753-ca. 1825), y el *Retrato de Alfonso XII de capitán general* (1876-80), firmado por Dióscoro Teófilo Puebla Tolín.

Asimismo, encontramos varias efigies de monarcas españoles de la centuria realizadas por pintores de menor relevancia, destinadas a presidir las dependencias de los organismos públicos de la isla, caso de las copias de autoría anónima del *Retrato de Fernando VII, con uniforme de capitán general* (1820-33) y el *Retrato de Isabel II* (ca. 1844), aparte del aludido *Retrato de Amadeo de Saboya* (1871-72), firmado por E. Bernal, y el *Retrato de Alfonso XII joven* (1876), debido a G. Salazar -artista activo a mediados del siglo XIX, del que actualmente se conocen escasos datos biográficos-.

Dentro de la tipología de los retratos oficiales, también denominados de “presentación”¹⁶, entrarían el *Retrato de obispo* (ca. 1865) de Vicente Palmaroli González, que debió formar parte de la galería de retratos del palacio episcopal de la capital cubana, y el *Retrato de Luciano Puga* (1893), gobernador del Banco Español de la Isla de Cuba entre 1891 y 1894, ejecutado por Federico de Madrazo, obra pagada por la entidad bancaria y que igualmente fue concebida con destino a la iconoteca institucional.

En el caso de las efigies de carácter privado podríamos distinguir en principio dos grupos conformados por la aristocracia y la burguesía, aunque en Cuba a lo largo del ochocientos ambos estamentos se fueron mezclando hasta conformar una gran élite social, que adoptó, como carta de expresión en sus retratos, la ostentación en los elementos referenciales y la elegancia e incluso la afectación en la pose y la indumentaria. De modo análogo, un proceso de características similares se verificó a lo largo de la centuria en España. Así, al decir de Javier Barón: *La gran burguesía enriquecida acaba por equipararse con la aristocracia, si es que no se identifica*

¹⁶ SAURET GUERRERO, M. T.: Op. cit., p. 179.

mediante su ennoblecimiento de nuevo cuño, muy frecuente en el último cuarto del siglo¹⁷.

Sin grandes distinciones entre ambas clases, que muchas veces llegaron a establecer estrechos vínculos familiares entre ellas, aunando el poder económico de la pujante oligarquía con el reconocimiento social de la nobleza, algunas familias de altas o medianas posibilidades adquisitivas aprovechaban sus viajes a Madrid y a otras ciudades españolas como Sevilla y Barcelona o sus períodos de residencia en la capital española para posar ante los artistas. Así lo ratifican varios de los retratos conservados en la pinacoteca habanera. Tal es el caso del *Retrato del General Pascual de Zayas y Chacón* (1818-20) de Vicente López, el *Retrato de Luis Carrillo de Albornoz* (1830-38) de Antonio María Esquivel, *Gertrudis Gómez de Avellaneda* (1840) también de Esquivel, el *Retrato de Elisa del Camino y Albuerne* (1855-65) de José Balaca y Carrión (1810-1869), los estudios para el *Cuadro de familia* o *Retrato de familia*, ejecutados por Manuel Domínguez Sánchez -*La señora de Malpica y su hijo* (1867-70), el *Retrato de la hija de Domingo Malpica* (1867-70), *Muchacha en el estudio* (1867-70)-, el *Retrato de hombre joven* (ca. 1876) del mismo Domínguez y el *Retrato de José Rodríguez López* (1872) de Federico de Madrazo. Como hemos expresado en las líneas previas, en buena medida en las efigies encargadas por particulares se refleja el poder económico y las pretensiones del cliente en función del tamaño del cuadro, el tipo de retrato elegido y, sobre todo, el prestigio y los honorarios del artista contratado para la ejecución.

Asimismo, tenemos que hacer la salvedad de que algunos retratos de la colectánea estatal cubana fueron ejecutados fuera de España por los artistas españoles residentes en Roma o París, fruto de la diáspora de los pintores de la época, que en un momento dado se sintieron atraídos por los centros hegemónicos de la actividad artística. Tal es el caso del retrato de *Doña Margarita de Foxá, marquesa de Casa Calvo* (1880-83) de Vicente Palmaroli, el *Retrato de Gaspar Villate Montes* (1888-91) de Ulpiano Fernández-Checa (1860-1916) y el *Retrato de hombre con chistera* (1890-99) de Domingo Muñoz Cuesta (1850-1935), realizados en la capital francesa en el transcurso de las últimas décadas de la centuria.

Sin embargo, en otras ocasiones, caso del *Retrato de la marquesa de Balboa* (1894) de Joaquín Sorolla, los coleccionistas, a sabiendas de la relevancia de la firma del valenciano, contactaron con él desde Cuba y para materializar el retrato le

¹⁷ BARÓN THAIDIGSMANN, F. J.: "El arte del retrato en la España del siglo XIX". En VV.AA.: *El retrato español en el Prado...*, p. 43.

remitieron una fotografía iluminada, actualmente conservada en el Archivo-Biblioteca del Museo Sorolla de Madrid¹⁸. Si bien en contra de lo que podría parecer el procedimiento seguido en esa oportunidad no cuajó una obra realista en el sentido estricto, tal como analizamos en la correspondiente ficha del catálogo de obras. En cualquier caso, este lienzo constituye un magnífico ejemplo de los retratos de la aristocracia criolla residente en la isla, en tanto que la marquesa, además de requerir los servicios de uno de los más prestigiosos retratistas españoles del momento, eligió ser representada con la pompa y el boato de los atributos y adornos propios de su clase social, en franca imitación de la nobleza metropolitana¹⁹.

También encontramos retratos póstumos que fueron ejecutados a partir de miniaturas, pies forzados que condicionaron notablemente las características del cuadro final. Tal es el caso del *Retrato de la señora de la familia Carvajal (ca. 1892)*, firmado por Domínguez Sánchez, realizado partiendo de una miniatura perteneciente a los marqueses de Pinar del Río. Aunque hasta la fecha no hemos podido identificar a la protagonista de esa obra, puede que hubiera fallecido en el momento en que sus familiares realizaron el encargo de la copia, dados la dureza de la técnica, la rigidez del modelado y los colores planos, carentes de matices, que el autor trató de imitar, propios de la primera mitad de la centuria. Con lo cual esta pintura vendría a corresponder con otra de las tipologías presentes en el siglo XIX, la de los retratos de muertos²⁰ o retratos póstumos.

En el transcurso de esa centuria otros pintores españoles realizaron efigies de ese tipo con destino a las colectáneas particulares de la Gran Antilla, aunque la mayoría de ellas no llegaron al Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Precisamente en el inventario de obras de Federico de Madrazo consta la pareja de *Retratos de busto de la difunta D.^a Natalia Rodríguez, de La Habana*, parienta del mentado José Rodríguez López, anotados entre las obras de 1870, por cuya ejecución el artífice cobró 8.000 reales²¹. Actualmente desconocemos el paradero de esos dos cuadros, no obstante, al tratarse de obras póstumas debieron ser realizadas a partir de miniaturas o fotografías en poder de los descendientes de la efigiada.

¹⁸ A.B.M.S.M: Fotografía iluminada de Inés Goyri y Adot enviada a Joaquín Sorolla.

¹⁹ LAGUNA ENRIQUE, M. E.: “Las élites criollas a través del retrato en la colección de pintura española del Museo Nacional...”.

²⁰ SAURET GUERRERO, M. T.: Op. cit., pp. 193-196.

²¹ DÍEZ GARCÍA, J. L.: “Federico de Madrazo. El Inventario de sus pinturas”. En *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 1994, pp. 452-453.

Aunque en la colección objeto de nuestra investigación no figura ninguna miniatura, podemos decir que este tipo de retratos fueron bastante comunes en la época y muchas veces se regalaban a familiares o amigos, dándose la circunstancia lógica de que eran obras en las que prevalecía el carácter privado de la representación. Sin embargo, tenemos noticias de que otras colectáneas particulares cubanas conservan algunos ejemplos, caso de los descendientes de la familia Murias, afincados en New York desde hace años, propietarios de dos muestras de ese tipo de los hermanos *María Ignacia de Zayas y Chacón* (1790) de autoría anónima y *El general José Pascual de Zayas y Chacón* (1814) de Guillermo Duker²².

En ocasiones, los familiares residentes en España, miembros de la más rancia aristocracia de la metrópoli, enviaron retratos como recuerdo desde la península a sus parientes en la isla, caso, por ejemplo, del *Estudio para el “Retrato del niño Manuel Pérez Seoane y Roca de Togores”* (1870-71) de Federico de Madrazo. Con respecto a esta obra tenemos que decir que los retratos infantiles conforman un conjunto bastante interesante dentro de la colección de pintura española del siglo XIX del museo habanero, conformado por obras de diferentes firmas, cronologías y estilos. Al respecto podemos referir ocho ejemplos, el mencionado *Retrato de Isabel II, niña, sentada en el trono* (1835-37) de Vicente López, obra que se mueve en la dualidad del retrato oficial y el infantil, *Dos niños* (1849) de José Gutiérrez de la Vega, los tres estudios para el *Cuadro de familia* o *Retrato de familia* de Manuel Domínguez Sánchez -*La señora de Malpica y su hijo* (1867-70), el *Retrato de la hija de Domingo Malpica* (1867-70) y *Muchacha en el estudio* (1867-70)-, el mencionado *Estudio para el “Retrato del niño Manuel Pérez Seoane y Roca de Togores”* (1870-71) de Federico de Madrazo, *Niña en rojo* (1870-72) de Mariano Fortuny y el *Retrato de niño* (1880) de José María Marqués García (1862-1936). En particular, dos de esas efigies, *Muchacha en el estudio* de Domínguez y el *Retrato de niño* de Marqués García, se circunscriben a la tendencia habitual entre los pintores españoles y extranjeros del período de representar a los niños posando con indumentarias singulares bien trajes de gala, bien disfraces, etc.²³.

También dentro de los subtipos o variantes del retrato español del siglo XIX presentes en la colección se localizan algunos ejemplos de efigies de pintores -o artistas de otras manifestaciones- ejecutadas por otros pintores, obras que en general, al igual

²² Agradecemos la colaboración de Elena de Murias que nos ha proporcionado información y fotografías de las miniaturas.

²³ BARÓN THAIDIGSMANN, F. J.: “El arte del retrato en la España...”, pp. 38-39.

que en los casos concretos que nos atañen, suelen caracterizarse por su audacia técnica y formal. Se trata del *Retrato de Martín Rico* (1866), firmado por Raimundo de Madrazo, y el mentado *Retrato de Gaspar Villate Montes* (1888-91) de Ulpiano Fernández-Checa, aunque en el último caso el representado es un músico. Estos dos cuadros corroboran que además de los retratos de encargo, que predominan en la colección, también existen otros concebidos *motu proprio* como regalo.

En esa misma cuerda se mueve el pequeño estudio que Joaquín Sorolla realizó para el *Retrato de Rafael Cervera* (1889), puesto que el protagonista, de profesión médico, era gran amigo del autor, aparte de mecenas de artistas y coleccionista de monedas y pinturas. Las dedicatorias en estos casos resultan sumamente elocuentes y constituyen fieles testimonios de los vínculos afectivos de los artífices con los efigiados y la comunicación existente entre ellos, por lo que desde el punto de vista técnico asumían la obra con libertad, alejados de las exigencias y cortapisas que habitualmente imponían la mayoría de los comitentes. Ello redundaba en unas poses más naturalistas, que carecen del protocolo presente en otros casos, y en una interpretación un tanto particular y libre del artífice de la imagen, sin que ello interviniera en la factura y calidad del retrato²⁴.

Del mismo modo, en la pinacoteca cubana se conservan algunos lienzos que demuestran la influencia de las recetas de los grandes retratistas españoles del período, que ante su éxito eran imitados por artistas de segundo o tercer orden, bien por admiración o por el deseo de triunfar en el género. Al respecto, nos parece elocuente el *Retrato de señora* (1855-65), de autoría anónima, clasificado dentro de las obras de la escuela sevillana del siglo XIX, en el que resulta evidente la influencia del *Retrato de María Dolores de Aldama y Alfonso, I marquesa de Montelo* (1855) de Federico de Madrazo, que, como otras efigies salidas de su pincel, se constituyó en motivo de inspiración o modelo iconográfico para algunos pintores de la centuria decimonónica que copiaban la pose, la serenidad del rostro, la composición, el vestuario y demás elementos, aparte del estilo, consiguiendo diferentes resultados dependiendo del caso.

Asimismo, debemos resaltar, dado el prestigio y la cotización alcanzada por el artista y su gran influencia en el panorama de la época, la presencia del retrato de pequeñas dimensiones de la autoría de Mariano Fortuny, titulado *Niña en rojo* (1870-

²⁴ DÍEZ GARCÍA, J. L. (ed.): *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 1997, pp. 122-123 y SAURET GUERRERO, M. T.: Op. cit., pp. 192-193.

72), aunque en la colección también existen otras efigies basadas en presupuestos realistas, que siguen la estela del fortunismo. En este sentido, podemos mencionar el *Retrato de la hija de Domingo Malpica* (1867-70) de Domínguez, los realizados por Raimundo de Madrazo -*Muchacha en hamaca* (1875-80), *Muchacha en columpio* (1875-80), *Aline con antifaz* (1878-85), *Aline jugando solitario* (1880-90)-, aparte de *Muchacha con antifaz rojo* (1890) de Ricardo Brugada y Panizo (1867-1919) y el mencionado *Retrato de hombre con chistera* (1890-99) de Muñoz Cuesta. Interesante resulta el acercamiento al japonismo de Fortuny presente en el *Retrato de la hija de Domingo Malpica* (1867-70) de Domínguez, que colocó a modo de bodegón en la zona central de la composición un jarrón japonés junto a un pañuelo de seda rojo, reflejando el gusto por lo exótico y la moda que inundó por entonces parte del arte español.

Por lo que atañe al ámbito concreto de las influencias, particularmente entre las efigies de Raimundo de Madrazo encontramos algunas de clara ascendencia y concepto francés. Sirva de ejemplo el *Retrato de muchacha* (1868-75), que, junto a los que hemos mencionado en el párrafo anterior, debe mucho a las estancias del pintor en la Ciudad del Sena y la poderosa influencia de la retratística francesa en su obra. Esta corriente contribuyó notablemente en la definición de su particular estilo, que también tuvo muchos adeptos en su momento.

De modo similar, debemos hacer referencia a las dos efigies protagonizadas por figuras disfrazadas para una fiesta de máscaras o mascarada, tipo de retrato frecuente igualmente en la pintura decimonónica. Se trata de los ya aludidos *Aline con antifaz* (1878-85) de Madrazo y la *Muchacha con antifaz rojo* (1890) de Brugada. Además, específicamente en el retrato de Madrazo, la modelo aparece ataviada con un vistoso traje castizo, variante que gozó de bastante éxito y traspasó las fronteras españolas, teniendo gran aceptación en Francia, donde fue abordada por diversos autores anteriores y posteriores a Madrazo. Cabe destacar entre ellos a Édouard Manet (1832-1883) con *Lola de Valencia* y Henri Regnault (1843-1871) con *La condesa de Barch, vestida de española*, etc.²⁵.

Además de los retratos terminados, que constituyen la gran mayoría, la colección cuenta con algunos bocetos, apuntes o estudios para obras mayores, por ejemplo, el mentado *Estudio para el "Retrato del niño Manuel Pérez Seoane y Roca de Togores"* (1870-71) de Federico de Madrazo, los tres lienzos de la autoría de Manuel Domínguez

²⁵ BARÓN THAIDIGSMANN, F. J. (ed.): *El legado Ramón de Errazu. Fortuny, Madrazo y Rico*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2005, p. 162.

Sánchez que hemos referido varias veces -*La señora de Malpica y su hijo* (1867-70), *Retrato de la hija de Domingo Malpica* (1867-70) y *Muchacha en el estudio* (1867-70)-, el *Estudio para retrato de mujer* (1890-96) de Antonio Salvador Casanova Estorach (1847-1896), el *Retrato de anciana* (ca. 1897) de Hermenegildo Anglada Camarasa, y, por supuesto, el aludido boceto de Sorolla para el *Retrato de Rafael Cervera* (1889).

Desde el punto de vista formal el modelo más frecuente en la colección es el retrato de busto, muchas veces sobre fondo neutro, aunque con variaciones en la gradación lumínica, cuya ejecución resultaba más económica. Por lo demás, contrariamente a la norma de la centuria decimonónica cuando los retratos de tres cuartos gozaron de gran aceptación, en el caso de la colectánea cubana prevalecen los de busto (44,23 %) y los de cuerpo entero (36,53 %) sobre los de tres cuartos (19,24 %).

Igualmente encontramos retratos de pequeño formato, ejecutados casi siempre con fines meramente comerciales en rápidas sesiones de trabajo, como el *Retrato de hombre con chistera* (1890-99) de Muñoz Cuesta y la *Muchacha con antifaz rojo* (1890) de Brugada. Además de otros que estaban destinados al ámbito íntimo, en la línea del retrato de gabinete, también de pequeñas dimensiones, caso del *Retrato de joven* (1835-45) de autoría anónima y el *Retrato de señora* (1838) de Antonio María Esquivel.

Los retratos de personajes masculinos casi siempre están marcados por la sobriedad del color, extensible también a la ejecución, mientras que en el caso de las efigies protagonizadas por figuras femeninas apreciamos una mayor libertad creativa y con relativa frecuencia en estas obras los pintores recurren a una gama tonal más amplia, jugando con los elementos decorativos de la indumentaria, la riqueza del vestuario, el maquillaje del rostro, aspectos que se multiplican de forma notable en la variante de figuras con disfraces. Asimismo, usualmente los protagonistas masculinos muestran mayor carácter y fuerza en sus expresiones. Sin embargo, por regla general en el caso de las mujeres los artistas apelan a una estética un tanto complaciente, a través de formas más amables, en la búsqueda de la virtud y la belleza, todo ello en función de los estereotipos sociales del momento.

La mayoría de los retratos de la colección de pintura española del siglo XIX del museo cubano están realizados en interiores, algunas veces en espacios totalmente descaracterizados, con fondos neutros, y otras recreando estancias cortesanas o burguesas. Así, los retratos reales representan con frecuencia ambientes ostentosos donde destacan cortinajes, columnas, cojines, escudos, entre otros elementos característicos del entorno o la condición de los inmortalizados. Mientras, en las efigies

ambientadas en las habitaciones de residencias burguesas el espacio suele ser más amplio y en ocasiones está ornamentado con cuadros, tapices, alfombras, muebles, floreros, objetos decorativos de diversa índole, etc.²⁶. Sin embargo, también hallamos obras donde los personajes aparecen de cuerpo entero y al aire libre. En esos últimos casos los pintores se decantaron por los entornos naturales, mostrando al protagonista en plena relación con la naturaleza circundante, caso de *Mujer en la playa* (1886) de Luis Jiménez Aranda (1845-1928).

Por otra parte, resulta oportuno anotar la ausencia de retratos de grupo y retratos familiares, otras dos tipologías que gozaron de gran interés en la pintura española del siglo XIX. En Cuba se coleccionaron este tipo de obras, aunque en la actualidad no se conserva ningún ejemplo en la institución que nos ocupa²⁷. Sin embargo, hasta nuestros días han llegado algunas noticias de la presencia de al menos dos retratos familiares en las colectáneas particulares cubanas de esos años, el *Retrato de la familia de José Manuel Ximeno y Fuentes*, pintado por José María Romero y López (ca. 1815-ca. 1880), -que pertenece actualmente al Museo de la Ciudad de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana²⁸- y el mentado *Cuadro de familia* o *Retrato de familia* de Domínguez, lienzo en incierto paradero hoy día, del que, como hemos visto, se conservan tres estudios en el museo objeto de nuestro análisis.

Aún así corresponde hacer una excepción con los citados *Dos niños* (1849) de Gutiérrez de la Vega y *La señora de Malpica y su hijo* (1867-70) de Domínguez, que se inscriben dentro de los denominados retratos dobles, donde dos figuras comparten el mismo lienzo²⁹, modalidad igualmente bastante frecuente en la pintura española decimonónica. El primero de ellos constituye una magnífica efigie doble de hermanos, realizada con la gracia típica del romanticismo sevillano de herencia murillesca que caracterizó la producción de su autor, mientras el segundo ejemplifica la variante de madre e hijo, muy habitual también durante el romanticismo, si bien continuó utilizándose a lo largo de todo el siglo, que además constituía una especie de presentación en sociedad del vástago.

El resto de efigies de la colección habanera son individuales, si bien debemos hacer notar la ausencia de autorretratos, que al decir de Javier Barón y en sintonía con lo

²⁶ BARÓN THAIDIGSMANN, F. J.: “El arte del retrato en la España...”, p. 43.

²⁷ SAURET GUERRERO, M. T.: Op. cit., p. 190 y BARÓN THAIDIGSMANN, F. J.: “El arte del retrato en la España...”, pp. 26-29.

²⁸ M.C.L.H.: Fondo de la familia Ximeno. Exp. 33, n.º. 288.

²⁹ BARÓN THAIDIGSMANN, F. J.: “El arte del retrato en la España...”, pp. 28-29.

que hemos señalado sobre los retratos de otros artistas puede considerárseles como: *El tipo más interesante de todos los retratos (...), justamente, aquel que al verter la reflexión del artista sobre su misma imagen constituye un documento precioso de su propia consideración y del lugar que ocupa en la sociedad. / (...) El autorretrato constituía, lo mismo que el dibujo, un ámbito de libertad para el artista que, al margen de cualquier encargo, se presentaba como lugar apropiado para el ejercicio de las búsquedas pictóricas. Podría considerarse también como un ámbito de profundización, a través de la propia imagen, del conocimiento íntimo*³⁰.

Por último, resulta oportuno dejar constancia de que en la pinacoteca cubana tampoco se conservan retratos dobles de matrimonio, tipología que llegó a estar sumamente extendida en la época, donde la pareja aparecía representada en una misma tela o en cuadros separados, pero formando un conjunto de características similares. A día de hoy no tenemos noticias relacionadas con la presencia de este tipo de obras en las colectáneas nacionales, suponemos que también se realizaron encargos de esta variante, que por lo demás constituía una muestra elocuente de la importancia que la clase burguesa concedía a la institución familiar. No obstante, por razones diversas esas pinturas no llegaron a la colección que investigamos o con el paso del tiempo fueron separadas de sus parejas y hoy las conocemos de forma aislada, perdiéndose, por consiguiente, los vínculos temáticos y formales que conectaban a las imágenes. De todos modos, tal vez ulteriores investigaciones corroboren la existencia de ese tipo de lienzos en la mayor de las Antillas, pues fue una variante muy común en la pintura española del siglo XIX.

³⁰ *Ibíd*em, p. 34.

CONCLUSIONES

La fundación del Museo Nacional de Cuba, ocurrida en abril de 1913, significó un gran avance para la cultura nacional de la isla caribeña, equiparable en importancia al surgimiento de otras corporaciones, adscritas a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, que vieron la luz durante esa década, caso de la Academia de la Historia (1910) y la Academia Nacional de Artes y Letras (1910), instauradas en fechas previas, y que pueden considerarse como un antecedente inmediato de los cambios que se produjeron por entonces en el campo de la cultura en el contexto cubano.

Sin embargo, la creación del museo habanero no sólo estuvo determinada por la proliferación a escala internacional de las instituciones museísticas, si bien con un importante retraso respecto a los principales museos de Occidente, sino que constituyó otro de los efectos inmediatos del lógico proceso de concientización nacional derivado del establecimiento de la joven República cubana, nacida en los albores del siglo XX. En este sentido, en su constitución fueron definitivas las peculiares condiciones históricas por las que atravesaba el país durante esos años, tras más de cuatro siglos de dominación colonial española y una larga guerra de liberación nacional, sucedida por la frustración como consecuencia de la inmediata primera ocupación militar norteamericana en enero de 1899.

En el marco de esa coyuntura las élites culturales cubanas se preocuparon por el establecimiento de instituciones de carácter nacional, comprometidas con el proceso de construcción del nuevo Estado, a través de las cuales fuera posible generar una adecuada política cultural y educativa, encaminada a desarrollar un proyecto que imitara fielmente los modelos occidentales en ese campo. Precisamente, el Museo Nacional, junto al resto de corporaciones oficiales fundadas durante esos años, significó un importante aporte para la configuración de una infraestructura cultural, gracias a la participación de los intelectuales y artistas más prominentes del país, en aras de la protección y difusión del arte, la cultura, el patrimonio y la historia nacionales. No obstante, su evolución estuvo marcada de forma definitiva por la sucesión de los diferentes Gobiernos en el poder y los consiguientes cambios derivados de la orientación y directrices en la política cultural de cada período.

A pesar de las graves dificultades que tuvo que sortear el museo durante sus primeras cinco décadas de existencia -los arbitrarios cambios en las sedes donde estuvo

ubicado, los problemas generados por los precarios inmuebles cedidos por las autoridades, las deficientes asignaciones presupuestarias, el desinterés de la mayor parte de las administraciones públicas durante la época prerrevolucionaria, etc.-, logró erigirse como un auténtico heredero del patrimonio cubano, protector indiscutible de la historia, la cultura y las bellas artes del país. Sin lugar a dudas, en el proceso evolutivo de la institución, por lo demás muy parecido al experimentado por otras instituciones similares, incidió la ingente labor que en sus inicios asumió el dibujante y funcionario Luis Emilio Heredia y Fernández Mora -comisionado honorífico para la fundación del Museo Nacional y primer director-, en favor de la creación de este establecimiento y la configuración de sus colecciones, contando con el apoyo crucial del prominente intelectual y político Mario García Kohly, por entonces secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes.

A ello debemos sumarle el fructífero quehacer desempeñado años más tarde por el pintor Antonio Rodríguez Morey, oriundo de Cádiz, que en 1926 ocupó oficialmente la dirección del museo y supo encauzar acertadamente el trabajo de la institución por más de cuarenta años, preocupándose por el crecimiento, clasificación, conservación, restauración y exposición de sus colecciones, además de colaborar de forma activa con el desarrollo y difusión de las técnicas museológicas en Cuba. Este último fue una figura clave en la historia de la institución durante los años previos al cambio político del primero de enero de 1959, ya que, entre otras cosas, fue el autor del primer sistema de registro e inventario de obras utilizado en el museo, del *Diccionario de artistas plásticos de Cuba*³¹, cuyo original se conserva actualmente en el centro de documentación de la pinacoteca y constituye una obra de referencia sobre los creadores nacionales, aparte de otros documentos relacionados con las colecciones durante sus primeros cincuenta años de existencia.

El hecho de que los directores de la institución en sus inicios fueran artistas se inscribe dentro de la tendencia habitual en la época y, en buena medida, facilitó e incluso potenció las relaciones con otros colegas y familiares de éstos, que contribuyeron a incrementar los fondos a través de donaciones, préstamos de obras para exposiciones, etc., además de que brindaron su apoyo a la larga lucha librada para el establecimiento del museo en un edificio adecuado.

³¹ C.I.A.R.M.: RODRÍGUEZ MOREY, A.: *Diccionario de artistas plásticos de Cuba*. La Habana, s.p. (Texto inédito).

Durante más de cincuenta años el Museo Nacional de Cuba atesoró piezas de índole muy diversa, que conformaban un conjunto caracterizado por la más absoluta heterogeneidad, de forma similar a lo ocurrido con otros museos europeos décadas antes, puesto que, además de pinturas y esculturas, reunía otro tipo de objetos de muy diversa índole -relacionados con la historia nacional, arqueología aborigen, etnología, numismática, joyería, historia natural, mobiliario, libros, cine, etc.-. Sin embargo, el año 1967 marcó el comienzo oficial de un complejo proceso de depuración de las colecciones, con el objeto de lograr la especialización en el campo de las bellas artes, aunque en fechas previas ya habían comenzado a darse algunos movimientos en esa dirección. Como resultado de tales gestiones y decisiones, las piezas históricas y de otras tipologías fueron destinadas a diferentes instituciones museísticas, culturales y educativas del ámbito nacional, muchas de ellas creadas en fecha posterior a 1959, lográndose a partir de ese momento concentrar en exclusiva los fondos de artes plásticas en el Museo Nacional, redefiniendo así su línea de actuación.

Asimismo, la fundación del Ministerio de Cultura de Cuba (MINCULT) en 1976 posibilitó la aparición de nuevas instituciones culturales relacionadas con las artes plásticas y potenció aún más la especialización del Museo Nacional, propiciando el intercambio de exposiciones y el incremento de las diferentes colecciones de pintura, escultura y obras gráficas, albergadas en la entidad, a través de compras, donaciones y transferencias procedentes de otras instancias gubernamentales o de los diversos eventos culturales, de carácter nacional e internacional celebrados en el país por esas fechas.

Finalmente, la reinauguración del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana en el año 2000, luego de una importante ampliación y rehabilitación de los tres inmuebles que cobijan las distintas dependencias de la institución, unida a la readecuación de su gestión y organización, significó un momento de particular relevancia en el proceso de consolidación de la institución, que hasta esa fecha se había visto afectada por la carencia de edificios preparados adecuadamente para albergar sus colecciones. A partir de entonces, contando con el respaldo decisivo de las autoridades estatales, implicadas totalmente en el proyecto, el museo terminó encumbrándose como la insignia de las instituciones culturales cubanas.

Los tres inmuebles que actualmente conforman el complejo Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana -el antiguo Cuartel de Milicias de La Habana (1787), sede de los departamentos administrativos, el Palacio del Centro Asturiano de La Habana (1923), sede de las colecciones de arte extranjero, y el Palacio de Bellas Artes de La

Habana (1951), que acoge la colectánea de arte cubano-, están emplazados en una zona muy céntrica de la capital, perfectamente comunicados entre sí. De manera general, los edificios reservados para las exposiciones cumplen con las condiciones requeridas de cara a la exhibición y conservación de las obras. La acertada segmentación de las colecciones de arte cubano y extranjero en dos construcciones independientes favorece una mayor libertad en la exposición de los fondos, posibilitando un aumento considerable en el número de obras presentadas al público en las salas permanentes.

Durante sus primeros cien años de existencia el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana ha conseguido reunir una colección de gran interés constituida por alrededor de cuarenta y siete mil setecientas piezas. De ellas unas catorce mil ciento veintitrés corresponden al arte extranjero, con una preeminencia cuantitativa de la sección de gráfica perteneciente al Gabinete de Estampas y Dibujos, en correspondencia con la gran expansión y revalorización de las obras de esta técnica acaecida en el transcurso de la centuria decimonónica y los primeros años del pasado siglo. Por la cantidad, diversidad y calidad de las colecciones acumuladas, la pinacoteca cubana constituye la mayor de su tipo en el Caribe y a día de hoy puede considerarse como una de las instituciones museísticas más significativas de Latinoamérica, junto al Museo Nacional de San Carlos de Ciudad de México, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro.

Justamente uno de los puntos de mayor solidez e interés dentro de las colecciones del museo habanero lo constituye la pintura europea del siglo XIX, dotada con obras representativas procedentes de España, Italia, Alemania, Francia y Gran Bretaña, fundamentalmente. En particular, la pintura española del ochocientos sobresale por el gran volumen y el valor de sus obras, además de la diversidad de autores y géneros incluidos, lo cual está justificado por los nexos históricos existentes entre las dos naciones que, por otra parte, persistieron más allá del período colonial. Además, una parte significativa de los lienzos de la pinacoteca pertenecieron a coleccionistas particulares y entraron a formar parte de los fondos institucionales a través de legados testamentarios y donaciones puntuales, si bien el ingreso masivo de obras se produjo como resultado de las nacionalizaciones y confiscaciones puestas en marcha por el Gobierno en el poder después del triunfo de la Revolución de 1959 como parte de las profundas transformaciones vividas en Cuba durante esa etapa, que implicaron cambios radicales y afectaron a todas las esferas en mayor o menor medida. En este sentido se

puede afirmar que hay que hablar de un antes y un después en cuanto a las obras que custodia la institución.

A partir de esa fecha, resultado de la oficialmente denominada política de Recuperación de Valores del Estado, desarrollada y aplicada mediante diversos instrumentos jurídicos implementados por el Gobierno revolucionario, se produjo un ingreso masivo de obras al museo, procedentes de diferentes colecciones privadas cuyos dueños emigraron del país dejando atrás una parte significativa de sus propiedades. La procedencia de un buen número de esas piezas avala la idea de que en términos generales la colección de pintura europea constituye un reflejo de los gustos e intereses de la aristocracia y la burguesía cubanas residentes en la Gran Antilla antes de la instauración del nuevo régimen político.

En buena medida, a partir de ese complejo proceso de recolección y ordenamiento quedó configurado el perfil actual de la colectánea de arte extranjero del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Sin embargo, la naturaleza caótica de las acciones que se sucedieron por esas fechas y que propiciaron el aumento inusitado de los fondos provocó que la primitiva sede del museo se quedara sin espacio físico para albergar tal cantidad de obras. A ello se sumó la carencia de un equipo de especialistas en la cuestión, verdaderamente capacitado para asumir las labores de registro, inventario y catalogación de los nuevos fondos, lo cual repercutió en la pérdida definitiva de información de primer orden referente a las obras nacionalizadas y su procedencia. Así las cosas existen lagunas que a día de hoy resultan prácticamente insalvables.

Ciertamente, el patrimonio reunido en las colecciones particulares cubanas que más tarde pasó a formar parte de la pinacoteca objeto de nuestra investigación constituye una muestra evidente de que durante el siglo XIX y la primera mitad del XX llegaron multitud de cuadros de la escuela española a Cuba. Aunque en gran parte primaban los encargos de carácter privado, las instituciones oficiales de la isla, también adquirirían pinturas de autores españoles para proceder a la decoración de las estancias de sus sedes. No debemos olvidar el gran potencial económico de la mayor de las Antillas a lo largo del siglo XIX y los inicios del XX, circunstancia que llevó a numerosos españoles a establecerse en la isla buscando mejores oportunidades. De esta suerte, algunos de los emigrados durante ese período y sus descendientes inmediatos acumularon importantes fortunas que le permitieron adquirir y encargar obras de arte de diferentes manifestaciones, incluido el género pictórico. Los mayores coleccionistas de la época residentes en Cuba se inclinaron fundamentalmente hacia el arte europeo y en

menor grado adquirieron obras de autores nacionales, lo cual queda demostrado al analizar la constitución de las principales colectáneas de la isla. En este sentido, fueron usuales las compras a pintores españoles de primera línea, dado su mayor nivel técnico y, sobre todo, su prestigio consolidado con respecto a los creadores locales.

Son numerosos las evidencias que avalan la idea de que el arte español gozó de gran relevancia en el ámbito nacional, manifestándose un gran interés por el coleccionismo de las firmas más prestigiosas de la península, incluso antes del triunfo de la Revolución el museo habanero recibió de forma ocasional, algunas asignaciones presupuestarias, procedentes de las arcas estatales, con el objeto de adquirir obras de pintores españoles que gozaban de fama y reconocimiento en América, caso de Francisco Pradilla, Cecilio Plá, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga, etc., además de copias de los cuadros europeos más destacados del Museo Nacional del Prado, los denominados por entonces modelos ejemplares, encargados a artistas nacionales y españoles. Estas últimas adquisiciones estaban dirigidas hacia la conformación de una exposición de carácter didáctico tomando como punto rector la evolución estilística del arte occidental, sobre todo europeo, a través de los autores y escuelas fundamentales y sus creaciones más reconocidas.

La mirada a España fue una constante en el contexto cubano, aún después de la emancipación del dominio colonial, y en esa dirección algunas instituciones como el Museo Nacional del Prado y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid fueron tomadas como referentes. Si bien con el avance del siglo XX y la paulatina penetración económica y cultural de Estados Unidos a lo largo de las seis primeras décadas de esa centuria, unida al gran empuje y creciente fama de los museos norteamericanos, la atención se polarizó mucho más hacia ese país, a lo cual contribuyeron decisivamente las visitas y contactos establecidos con varios expertos de esa nación, que ofrecían asesoramiento y dictaban conferencias en Cuba. Aún así, la otrora metrópoli cultural continuó figurando entre los principales referentes para los artistas nacionales y la pintura española siguió mereciendo un lugar preeminente en las más importantes colecciones privadas establecidas en la isla que continuaron incrementando sus fondos en esa época con obras de la escuela española, muy especialmente del siglo XIX.

A través de diferentes canales comerciales las élites criollas cubanas adquirían lienzos firmados por los autores españoles de mayor envergadura y proyección internacional -marchantes, intermediarios, galerías de arte, casas de subastas

extranjeras, etc.-, y otras veces encargaban directamente los cuadros a los propios artistas o los compraban personalmente durante sus viajes y estancias en la península. Por consiguiente, una buena parte de las pinturas que actualmente se conservan en la pinacoteca habanera responden a los gustos e inclinaciones de los sectores adinerados de la sociedad cubana del período, que en definitiva eran los estamentos que tenían fácil acceso a las redes de distribución de la pintura internacional y el coleccionismo de arte. Según esta idea, y, aunque hubo precedentes, sobre todo por lo que atañe a la Iglesia, entre 1800 y 1958 se consolidó el coleccionismo de pintura española en Cuba, que lógicamente estuvo muy influenciado por circunstancias concretas, a saber, entre otros aspectos, la configuración de la oligarquía criolla, las relaciones comerciales con España, el papel de las instituciones culturales, la presencia de intermediarios, marchantes, galerías de arte y artistas en América, etc.

En términos generales los coleccionistas cubanos del período eran bastante tradicionales en sus preferencias estéticas y arriesgaban poco con sus adquisiciones, ya que buscaban obras refrendadas por firmas de prestigio, legitimadas por la crítica y los grandes centros del arte internacional. En este sentido, la mayoría de las veces imitaban las prácticas usuales de coleccionismo entre la aristocracia y la burguesía peninsulares. Al respecto, podemos mencionar las colecciones de José Manuel Ximeno y Fuentes, Domingo Malpica y La Barca, Rafael González de Carvajal y Ruiz -tercer marqués de Pinar del Río-, Oscar Benjamín Cintas y Rodríguez, Julio Lobo Olavarría y José Gómez Mena Vila, por sólo referir algunos ejemplos de nuestro interés. Una simple ojeada a la constitución de esos conjuntos deja al descubierto la recurrente presencia de la pintura española del ochocientos. Todas esas coleccionadas privadas encabezaban la lista de sus similares en Cuba, incluso dado el número y la calidad de las pinturas atesoradas figuraban entre las más importantes de Latinoamérica en su momento.

La colección de pintura española del siglo XIX de la pinacoteca constituye un amplio recorrido por diferentes géneros como el retrato, el paisaje, la pintura costumbrista, las escenas de género, la pintura religiosa, los bodegones y las alegorías. Particularmente el retrato, objeto de nuestra investigación y uno de los géneros de mayor protagonismo de la centuria, adquiere máxima relevancia dentro de las obras que constituyen los fondos de la institución, dado que fue un tema ampliamente cultivado por artistas de diverso alcance durante todo el período. Con todo, el retrato se estableció como un testimonio inapelable de la época, siendo muy demandado por las élites criollas cubanas que lo requirieron como modo de expresión de los privilegios y el

estatus conquistado en un proceso similar al de la burguesía europea del momento que a su vez había imitado a lo hecho antes por la aristocracia y los círculos de la realeza.

La colección de retratos españoles de la centuria decimonónica perteneciente a la institución cubana, que está constituida por las cincuenta y dos obras que figuran en el catálogo de la presente tesis doctoral, se caracteriza por su variedad, tanto en autores, fechas, escuelas, formatos, dimensiones, estilos, procedencias, etc. Las efigies que responden a encargos privados realizados directamente a los pintores reflejan en buena medida las preferencias estéticas y los intereses predominantes en la pujante burguesía criolla de la época.

Sin embargo, los retratos adquiridos en el mercado de arte internacional a lo largo de la primera mitad del siglo XX por determinados coleccionistas de la isla, como los mentados Oscar Benjamín Cintas, Julio Lobo Olavarría y José Gómez Mena, evidencian la predilección por la pintura española de etapas precedentes y, aparte de cuestiones de gusto, sobre todo parece que fue razón de peso para decantarse por una elección concreta el hecho de que se tratara de firmas que gozaban de cierto reconocimiento y en función de lo cual eran tomadas como una buena inversión para el futuro, aunque, como es lógico, esos intereses dependían también de otras circunstancias fortuitas como la disponibilidad de obras en el mercado, aspecto determinante, puesto que se trataba de autores ya fallecidos.

Los retratos conservados en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana que incluyen las firmas más representativas de ese género que definen la pintura española del período, caso de Vicente López, José de Madrazo, José Gutiérrez de la Vega, Antonio María Esquivel, Federico de Madrazo, Mariano Fortuny, Raimundo de Madrazo, Vicente Palmaroli, Joaquín Sorolla, Hermenegildo Anglada Camarasa, etc., avalan la gran relevancia que mereció el tema en Cuba. Efectivamente fue coleccionado y demandado por las principales instituciones públicas que solicitaban y necesitaban efigies oficiales y de aparato para colocar en sus estancias, incluso algunas de ellas tenían sus propias galerías de retratos, y por las familias aristocráticas y burguesas que hacían uso y ostentación de sus posibilidades económicas.

Aprovechando tales privilegios en muchos casos coleccionaban también otros objetos artísticos de indudable valor -esculturas, cerámicas, tapices, mobiliario, joyas, objetos arqueológicos, piezas de orfebrería, cristalería, etc.-. Esta tendencia se extendió a lo largo del siglo XIX y también pervivió en la primera mitad del XX en correspondencia con los grados de relación existentes con España en la época colonial,

que en modo alguno desaparecieron tras la emancipación de la metrópoli. Sin embargo, después del cambio político de 1959 se produjo la dispersión de la mayor parte de las colecciones, incluso algunas de ellas ya habían desaparecido durante la etapa republicana, por decisión de los por entonces herederos de las mismas.

El estudio y valoración de la pintura española que ha llegado hasta nuestros días por intermedio del museo habanero reviste máximo interés y, específicamente los retratos constituyen uno de los puntos sólidos del conjunto, dada la trascendencia y diversidad de las firmas atesoradas, que permite analizar la evolución estilística del género a lo largo de la centuria, a través de las diferentes interpretaciones presentadas por los artífices y la significación que tuvo este tema en el desarrollo de la pintura del siglo XIX. Aún así pueden apreciarse lógicas oscilaciones en la calidad de las efigies, que van desde obras destacadas de la producción de los más prominentes retratistas del período, aquellos que por su representatividad e importancia definen las características del género en España, hasta copias, réplicas, obras realizadas por discípulos y cuadros de autoría anónima, ejecutados por pintores de segunda y tercera categoría.

En cualquier caso, aún cuando todas las obras que actualmente conforman las colecciones de la pinacoteca habanera no se corresponden con los máximos ejemplos que llegaron a la mayor de las Antillas de cada uno de los autores, sí pueden considerarse como muestras representativas que revelan algunos de los cauces por los que discurrió el fenómeno del coleccionismo de pintura española del siglo XIX en la isla, la relevancia que mereció el retrato frente a otros géneros y su papel dentro de las principales colecciones institucionales y privadas.

En última instancia, la heterogeneidad del conjunto de retratos españoles pertenecientes al Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana deja al descubierto algunas de las inclinaciones personales de los coleccionistas, como es lógico estrechamente vinculadas con las posibilidades económicas de cada uno de ellos, aspecto que en la mayor parte de los casos resultaba determinante a la hora de realizar el encargo o adquirir una determinada obra. Además el estudio de la colectánea institucional nos ha permitido ahondar en el conocimiento específico de aquellas obras que no estaban analizadas, las biografías de muchos de los personajes representados, la relación entre la oligarquía criolla y el retrato, erigido como imagen del poder, y las características e importancia del coleccionismo del género fuera de España.

A partir de lo que hemos expuesto hasta aquí podemos terminar diciendo que la colección de retratos de pintores españoles del siglo XIX conservada en la pinacoteca

cubana e incluida en nuestro catálogo, aparte de sus valores artísticos intrínsecos, constituye una fuente de inestimable valor documental, muestra evidente de que los vínculos culturales, históricos y artísticos entre ambas naciones sobrevivieron más allá de 1898, siendo precisamente durante esos años la isla de Cuba uno de los principales mercados para el arte español en el continente americano.