

## La pintura mural en Cuba. Apuntes desde una perspectiva sociohistórica

*The mural painting in Cuba. Notes from a social-historic perspective*

**MSc. Yohana Hidalgo-Parra**

yhidalgo@uho.edu.cu

**Universidad de Holguín, Holguín, Cuba**

**MSc. Yusleidis Hernández-Hechavarría**

yusleidis@uho.edu.cu

**Universidad de Holguín, Holguín, Cuba**

### Resumen

Es objetivo de esta investigación ofrecer una síntesis del estado del conocimiento sobre la tradición pictórica de la pintura mural en Cuba desde sus inicios hasta las dos primeras décadas posteriores al triunfo de la Revolución. A partir del uso de métodos teóricos de investigación como el histórico-lógico, análisis y crítica de fuentes; y de métodos empíricos como la observación científica, las entrevistas y el criterio de expertos, se analizaron principalmente los casos de La Habana y Trinidad como principales exponentes en la época colonial. También se aborda la experiencia del Estudio Libre para Pintores y Escultores, las obras en la Escuela Normal de Santa Clara, en las empresas privadas en Cuba en los años cincuenta y algunas de las obras más relevantes que luego le sucedieron.

**Palabras clave:** pintura mural en Cuba, Estudio Libre para Pintores y Escultores, Escuela Normal de Santa Clara.

### Abstract

The main goal of this investigation is to offer a synthesis of the status of the knowledge about the pictorial tradition of the mural painting in Cuba from its beginnings even the two first later decades to the triumph of the Revolution. From the use of theoretic fact-finding methods like the historic logician, analysis and criticism of sources and of empiric methods like the scientific observation, interviews and experts' opinion, they examined the cases of Havana and Trinity as main exponents in the colonial epoch principally. Also the experience of the Free Study for Artistic Painters and Sculptors is boarded, the works in the Normal School of Santa Clara, in the private corporations in Cuba in the fifties and some of the most relevant works that next were succeeded.

**Keywords:** mural painting in Cuba, Estudio Libre para Pintores y Escultores, Escuela Normal de Santa Clara.

## **Introducción**

La pintura mural en Cuba, aunque no se caracteriza por ser una práctica pictórica muy difundida, y mucho menos continuada en la actualidad en calidad de pintura mural como sinónimo de fresco, expone sin embargo sus inicios desde la época colonial, siendo La Habana y Trinidad los principales exponentes. Sin embargo, el gusto y la tradición muralística como un elemento decorativo propio de la época colonial comienza a desaparecer entre finales del siglo XIX y principios del XX, siendo cubiertos por encalados de colores planos.

Un vacío histórico y de práctica en relación con la pintura mural sucede hasta que en julio de 1937 se crea el Estudio Libre para Pintores y Escultores, cuando por primera vez se instruyó en la talla directa en escultura y la técnica de la pintura mural, que sería uno de los temas más novedosos y vistos por primera vez en el sistema educativo de las artes plásticas en Cuba. Esta experiencia sirvió de estímulo para que los pintores cubanos más importantes de la vanguardia artística pintaran en los muros de la Escuela Normal de Santa Clara, y hacer así una galería de pinturas murales al fresco. Aunque esta experiencia no resultara perdurable, sirvió para que algunos de estos pintores optaran por otras técnicas dentro del mismo contexto del arte mural. Así encontramos en los muros de las edificaciones capitalinas de los años cincuenta una muestra del panorama artístico cubano de su tiempo, un espacio público que no se había revelado como una oportunidad de mostrar el arte.

## **Desarrollo**

La tradición pictórica de adornar los muros e interiores de las construcciones y las viviendas existe desde que el hombre comenzó a tener un pensamiento estético. En el caso de Cuba, esta tradición se reflejó en las pinturas murales que decoraban los interiores de nuestras casas coloniales durante el siglo XVIII. Durante estos años se acostumbraba a repellar los muros interiores y exteriores aun cuando fuesen de piedra, aplicándoles pinturas al temple de vivos colores.

En el caso de los interiores, persistieron también las fórmulas tradicionales como el dibujo de cenefas, las cuales con el tiempo se le fueron añadiendo nuevos motivos o perfeccionándose por la experiencia de la que sin duda llegó a ser una verdadera escuela de decoradores criollos. Ya en el siglo XIX en Cuba era muy frecuente aplicar el zócalo

de azulejos en el zaguán y las galerías del patio; en las salas y habitaciones de la planta alta se preferían las cenefas pintadas con dibujos geométricos y naturalistas, siendo esto un elemento decorativo mucho más económico que el zócalo de azulejos.

Esta costumbre de pintar las cenefas en las casas coloniales, iba acompañado de “[...] dibujos geométricos y botánicos, a veces estarcidos y otras pintadas a mano libre, y también la de introducir fajas pintadas que enmarcan las puertas y las ventanas y forman con las cenefas elementos de enlace de los grandes vanos...” (Weiss, 1996, p. 202).

El resto de los parámetros hasta el techo se cubría a veces con pinturas murales formadas por recuadros de temas paisajistas, medallones, guirnaldas y aún figuras de inspiración clásica y pompeyana. Como fin, estas pinturas buscaban imitar la representación de elementos arquitectónicos que no poseía la vivienda, o adornar los pocos con los que contaba. Estas pinturas han aparecido en casos de hallazgos arqueológicos bajo diferentes capas de “lechada”, la cual se solía aplicar al repello; también se ha determinado que estas pinturas fueron características no solo del siglo XIX, sino del XVII y el XVIII.

Un aspecto a tener en cuenta siempre que se aborde el tema de las decoraciones murales es el caso de la villa de Trinidad, la cual, junto a La Habana, constituye otro de los terrenos donde más se experimentó con este arte. Sus decoraciones se caracterizaron por el uso de motivos ligados a la naturaleza –además de imitar elementos arquitectónicos– como son el árbol de la vida, el laurel, lazos y plumajes según la suave línea del clásico roleo; en un inicio predominantemente geométrico.

Uno de los exponentes de gran relevancia es el inmueble perteneciente a José Rafael Ortiz, mejor conocido como la “casa Ortiz”. La vivienda fue construida en 1809 como resultado del despegue azucarero que alcanzó la zona de Trinidad por esos años, caracterizando así su decoración al resto de las casas trinitarias construidas en el siglo XIX. Las decoraciones que predominan son las que corresponden con la fachada y la planta alta de la vivienda; destacando que:

[...] en el comedor, los vanos se encuentran recuadrados por un ornamento que recuerda las rocallas; encima del dintel, un lazo anuda un ramo de flores, donde se destacan las rosas, cuya interpretación naturalista fue muy frecuente en las decoraciones del rococó... (García, Ángel y Echenagusía, 1978, p.70).



Ya en el caso de las construcciones habaneras de los siglos XIX, Rigol (1983) destaca que era común observar representaciones en muros donde se reflejaban escenas de animales desproporcionados y de extrañas dimensiones que no obedecían a las decoraciones recreadas en Trinidad o en otras viviendas de la **misma** Habana de este siglo, las **mismas** eran ejecutadas por los llamados “mamarrachos”, que no eran más que negros esclavos con alguna capacidad mínima para la pintura. En el citado libro, el autor para resaltar estas cualidades pictóricas comenta:

El visitante, a medida que se adentra en la isla, observará frecuentemente sobre los frentes de las amontonadas viviendas intentos de representar pájaros y animales varios, semejantes a cualquier cosa excepto la que debieran significar, siendo la más sorprendente característica de ellos el color chillón y el considerable tamaño. Las palomas presentan la colosal apariencia de avestruces y los perros son excesivamente elefantinos en sus proporciones. Esta extraña fantasía puede ser ampliamente observada en los suburbios de La Habana... (Op.cit, p.44)

La pintura mural podía hallarse tanto en el sistema habitacional como en el religioso, o en otras edificaciones civiles de la época. Dentro de estos ejemplares podemos mencionar los conocidos de las calles Obrapía, Obispo y Mercaderes, los frescos de la Catedral de La Habana realizados por José Perovani o los murales de Juan Bautista Vermay en el templete, la capilla del palacio del marqués de Aguas Claras en la propia Plaza de la Catedral, la cripta de la iglesia del Espíritu Santo, y las cenefas halladas en el alojamiento de oficiales del castillo de San Salvador de La Punta. También en el sistema religioso se destacan las pinturas de Nicolás de la Escalera en las pechinas que sustentan las bóvedas de la iglesia de Santa María del Rosario. Pero sin duda alguna las de mayor importancia y tamaño, en el caso de las viviendas, son los hallados en la calle Tacón, en los años 1985 y 1987 por el equipo de arqueología de la Oficina del Historiador de la Ciudad en La Habana.

Un caso excepcional de decoración mural fachadista hasta ahora descubierto, lo constituye la rescatada en San Ignacio 364, en la Plaza Vieja, “por la diversidad de paisajes en cartelas, rostros caricaturescos y guirnaldas de su composición; complementada por un frontón neoclásico, decorado con dibujos que imitan betas de mármol, donde se llega a trazar incluso el número de la casa” (Serrano, [s. a], p.175).

Las viviendas situadas en la calle Tacón son otra muestra de cuanto lograron estos “pintores”. Los decorados de la vivienda en Tacón número 12 datan de los años 1762 o 1767, cuando ocupaba la vivienda su propietario don Pedro José Calvo de la Puerta, conde de Buena Vista. Están compuestos por 12 recuadros de 2 m de altura por 1m de ancho cada uno, a una distancia aproximada de 1 m entre sí y a pocos centímetros del suelo.



Cuando se observan detalladamente estas pinturas podemos detectar el ambiente social y arquitectónico de La Habana colonial de los siglos XVIII, mejor descrita por el Historiador de la Ciudad Eusebio Leal (1987, p. 55), de la siguiente forma:

Obsérvese como trasfondo de las escenas, el panorama de una ciudad con sus casas de techos a aguas, las torres de sus iglesias y monasterios, los lienzos de la muralla [...] por un camino de arboledas con sus frutos, avanzan los presentes en una y otra dirección, los personajes visten la indumentaria de las últimas décadas del siglo XVIII, casacas de colores, corbatines de encaje, largas medias y sombreros emplumados los caballeros, largos vestidos, abanicos y ricas alhajas las damas. En este pequeño mundo no están ausentes los músicos con flautas y violín, los frailes que dialogan, o los jinetes que cabalgan en briosos corceles, blanco el uno y negro el otro; una pequeña carroza observada por varios curiosos...

El gusto y la tradición muralística como un elemento decorativo propio de la época colonial comienza a desaparecer entre finales del siglo XIX y principios del XX, siendo cubiertos por encalados de colores planos, superpuestos tanto en fachadas como en

interiores. Debido a esta característica la decoración mural en las edificaciones coloniales ha constituido en el presente un importante elemento arqueológico y pictórico, que como parte de nuestra historia y nuestra arquitectura debe considerarse un valioso indicador para el estudio de la evolución de los espacios arquitectónicos y pictóricos en Cuba.

***La pintura mural en Cuba a partir de la creación del Estudio Libre de Pintura y Escultura***

Con sus aciertos y desaciertos la academia de San Alejandro creó a lo largo del siglo XIX las bases del proceso plástico cubano. Esta institución en su programa docente no incluía la enseñanza de la técnica de pintura mural; quizás porque al fundarse, se trató de rescatar de las manos de los artesanos negros, quienes se dedicaban a esta labor, el oficio de pintor. Pero con el pasar de los años y los cambios sociales y artísticos que se **gestaban**, se fue evidenciando que ni los planes de estudio ni la selección del profesorado de San Alejandro poseían la flexibilidad necesaria para adaptarse a los nuevos tiempos, resultando en la falta de coordinación entre la producción artística y la enseñanza. “Se iniciaba entonces un nuevo momento en la plástica cubana: la fase de contradicción –abandono– modificación de la enseñanza del arte...” (Wood, 1994, p. 7).

El sello academicista resultaba obsoleto a los propósitos vanguardistas que se abrían paso, por el mismo modo en que se proponían romper con la cadena de reproducción en que aquellos fundamentos pedagógicos se asentaban. La respuesta a esta situación se hizo evidente con el movimiento pictórico moderno que se iría **gestando**, y que se concretó en el Estudio Libre de Pintores y Escultores en 1937.

El siglo XX trajo, en casi todos los países, renovaciones en la pintura. Cuba fue un hecho insólito y complicado de explicar. La pintura que se produjo en las décadas iniciales del siglo fue renovadora, pero de manera discreta; fueron factores determinantes: la falta de un mercado del arte y la deprimente situación económica de la Isla. El artista no podía vender sus obras más allá que un determinado número de personas que tenían el dinero y la sensibilidad para convertirse en Mecenas modernos, más de un pintor y más de una vez, vendieron sus obras por alojamiento y comida.

Por esta época causa sensación dentro del mundo de las artes plásticas el muralismo mexicano y allá partieron jóvenes vanguardistas como Mariano Rodríguez, considerado uno de los gestores de este movimiento en Cuba. No se trataba de adoptar el muralismo

con sus caracteres formales y conceptuales, sino de aprovecharlo también para la renovación de esta enseñanza artística con la creación de estudios libres de pintura y escultura.

Después de la caída de Machado en 1933, el movimiento popular fue violentamente reprimido por las fuerzas reaccionarias, encabezadas en ese momento por Fulgencio Batista y respaldadas por el imperialismo yanqui. Seguido de la destitución de Machado y aprovechando la cobertura del Gobierno de los Cien Días, los pintores de la vanguardia cubana solicitaron al gobierno en agosto de 1933, la creación de escuelas de pintura al aire libre y proyectos muralistas, estos últimos consistían en la creación de pinturas murales en los edificios públicos donde se pudiera representar las luchas del pueblo y los estudiantes contra la dictadura de Machado, sin cobrar nada a cambio, pero estos pedidos fueron rechazados.

Pero ya se venían **gestando** desde mucho antes los intentos muralísticos. Por ejemplo, en 1914, formando parte de las obras de construcción del Parque de los Mártires y apoyado por la Sociedad Cubana de Estudios Históricos e Internacionales –presidida por el historiador Emilio Roig de Leuchsenring– Domingo Ravenet, quien fue uno de los pintores que más se identificó con la aplicación de la pintura mural para su obra, inició los murales al fresco de la capilla de la antigua Cárcel de La Habana en la avenida de las misiones.

En el proyecto presentado, este pintor definía su misión artística: “[...] el espíritu que animará esta decoración mural será de afirmación nacional haciendo de esta histórica capilla colonial un templete de la revolución y de la cubanidad...” (Ravenet, 2005, p. 164). **Pero** seis años después el pintor continuaba luchando por renovar el contrato que avalaba la creación de esta pintura, **pero** este caso no fue la excepción de los intentos muralistas, ya que quedó inconclusa la obra.

Los gobernantes de turno en los años que siguieron al derrocamiento del Gobierno de los Cien Días, trataron de mostrar cierta apariencia democrática, para este fin, la cultura de manera general, fue considerada el ámbito propicio para crear esta imagen pública favorable. De ahí que, entre 1934 y 1940, se llevara a cabo la creación o transformación de instituciones y organismos encargados de estimular las más diversas actividades culturales. Para la plástica fue particularmente importante la creación, en 1934, de la

Dirección General de Cultura y, en 1938, del Instituto Nacional de Artes Plásticas, así como el primer Congreso de Arte y Cultura, en 1939.

Al crearse la Dirección General de Cultura por resolución del 22 de mayo de 1937 se creó la proyectada escuela, con el nombre de Ensayo Experimental de Estudio Libre para Pintores y Escultores, conocido luego como Estudio Libre para Pintores y Escultores. El mismo fue el resultado de la experiencia adquirida en los viajes a México por parte de estos artistas, y de la estima que en Cuba se venía apreciando de las soluciones pictóricas y fuerte tradición muralística de ese país.

En este proyecto se plasmaban los fundamentos teóricos de la futura institución, en primer lugar el rechazo a la enseñanza tradicional que se impartía en San Alejandro y la devoción a los principios de una profunda renovación en la enseñanza de la plástica en Cuba: “En ella se admitirían alumnos sin distinción de clases, tratando de excitar ‘la vocación por la pintura entre las clases pobres’, se habla también de la promoción de un arte nacional que ‘tienda a darle relieve de cultura artística a Cuba’...” (Wood, 1999, p. 44). También se incluirían el empleo de nuevos métodos pedagógicos, para lo cual contaba con la cooperación de artistas de la vanguardia artística que se desempeñarían como profesores, tales como Domingo Ravenet, Arístides Fernández, Víctor Manuel y Jorge Arche.

Esta nueva escuela comenzó a funcionar en julio del mismo año con la peculiar característica de abrir su matrícula gratuitamente sin discriminación alguna de sexo o clase social, simplemente con la pretensión de crear “[...] un gran taller donde los artistas más jóvenes o menos experimentados” encontraran ‘un ambiente de efectiva libertad’, en lo que concierne a la capacidad de los jóvenes creadores, desligado de la tradición académica y las convenciones pedagógicas (...)” (Ibíd., p. 60) y donde se propiciara el desarrollo de un arte nacional.

Para lograr estos objetivos, el maestro, como figura importante, se proyectaba en función de respetar la iniciativa creadora de los alumnos. Y detrás de esta libertad creadora artística estaban Eduardo Abela como director, Domingo Ravenet como orientador honorífico, Leonardo Romero Arciaga, Rita Longa y Jorge Arche como orientadores; Mariano Rodríguez, René Portocarrero y Alfredo Lozano como colaboradores y José Bencomo como delegado administrativo; además de la



participación de otros artistas como Arístides Fernández, Víctor Manuel, Jorge Hernández Cárdenas, Gabriel Castaño y Antonio Gattorno.

Las técnicas desarrolladas en El Estudio fueron la pintura al óleo y el dibujo con lápiz y tinta. Sin embargo, por primera vez se enseñaron también la talla directa en escultura y la técnica de la pintura mural, que sería uno de los temas más novedosos y vistos por primera vez en el sistema educativo de las artes plásticas en Cuba, el cual implementó Mariano Rodríguez, recién llegado de México y con un conocimiento bastante amplio sobre esta temática.

Varios fueron los intentos de realizar pintura mural como parte del proyecto muralista, pero desafortunadamente no se vieron muchos logros, al menos no todos de forma oficial. En 1933, de manera clandestina, dos de los firmantes del proyecto realizaron obras murales en el lugar donde se rindió homenaje al líder revolucionario Julio A. Mella. El mural realizado por Antonio Gattorno y Gabriel Castaño se situó en la pared que sirvió de fondo a la urna; fue un mural al fresco con el rostro monumental de Mella, rodeado de la representación de estudiantes y trabajadores a ambos lados de su imagen como símbolo de su obra por las masas.

A pesar de los intentos por darle un carácter permanente al Estudio, no fue posible debido a la falta de créditos para costear su funcionamiento. Resultaron de este intento en los últimos meses de su funcionamiento, y en pie aún por el entusiasmo de profesores y alumnos, la presentación de sus logros en el Segundo Salón de Artes Plásticas en enero de 1938; así como la celebración de una exposición en el Lyceum Femenino de Cienfuegos en febrero, además de incluir algunas obras como una muestra con fines educativos en las vidrieras de la tienda El Encanto. Concluía, de esta forma, un proyecto de gran valor y significación para las masas sin recursos interesadas en el arte y, de manera general, un hito dentro de la plástica cubana.

#### *Los murales de la Escuela Normal de Santa Clara*

La experiencia que aportó el Estudio Libre durante el poco tiempo en el que funcionó, y en conjunto con la disposición de dar continuidad al proyecto muralista de pintar en los edificios públicos, sirvió de estímulo para que Ravenet pintara en los muros de la Escuela Normal de Santa Clara, y hacer así una galería de pinturas murales al fresco. Para la realización de estos murales logró incorporar a artistas de la talla de Jorge Arche, Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, Eduardo Abela, René Portocarrero, Ernesto

González Puig y al escultor Alfredo Lozano, además de un grupo de estudiantes del Estudio Libre.

El hecho de que Ravenet propusiera la creación de este tipo de pintura en un escenario del interior del país, y donde el arte no era uno de sus mejores logros por esos años, le brindó la posibilidad de experimentar con la técnica al fresco un importante número de pinturas que resaltarían el valor artístico de un arte poco frecuente en el ámbito nacional.

El proyecto muralístico de la Escuela Normal de Santa Clara consta de tres partes: un mural exterior en la fachada, a cargo de González Puig; quince murales interiores distribuidos en las paredes que encierran el patio central y una obra escultórica en el centro del patio realizada en piedra por el escultor Alfredo Lozano. Los murales interiores podemos subdividirlos en cuatro conjuntos que se corresponden con cada una de las galerías que conforman el espacio central y abierto del patio: al norte Domingo Ravenet, al oeste Jorge Arche, Amelia Peláez, René Portocarrero y Mariano Rodríguez, al sur Eduardo Abela, y al este los alumnos “normalistas”.



“La Familia” “La conquista” “Escolares”

La temática abordada en los murales era variada: Ravenet, a quien se le debía la idea y llevaba la voz cantante, dedicó su mural a “La Siembra”; Amelia pintó “Escolares”; Mariano desarrolló el tema de la “Educación Sexual”; González Puig, el de “Los Estudios”; Arche, “Huracán”; Portocarrero, el de “La Familia”; y Eduardo Abela “La conquista”. En la galería situada al este se dispusieron los frescos de los estudiantes normalistas, algunos de ellos firmados y titulados según lo que representaban, tales como “La niña en el camino”, “La lavandera”, “La vaquita y el ternero”, “La vega”, “Paisaje campesino” y el “Jinete”.

La proyección social de los muralistas estaba dada no sólo en el contenido temático, sino en las nuevas formas expresivas y en la utilización de alumnos que se integraban al colectivo. Por ello, los temas de algunos murales provocaron reacciones como era de suponer. Las diversas temáticas de las obras recogen la desolación ante los desastres naturales, reflejada en la pintura de Jorge Arche; la incorporación de la mujer al estudio sin distinción de razas visto en “Las escolares” de Amelia Peláez; la necesidad de instrucción para el campesino “La familia” y de la educación sexual en la juventud por parte de Mariano Rodríguez. El matiz social se manifiesta en la reiteración del personaje campesino, pero siempre visto en contextos y situaciones diferentes; por ejemplo, en el mural de Arche la escena es desoladora por los efectos devastadores de un fenómeno natural, mientras que Portocarrero lanza una provocación al llevar la sabiduría a los campos cubanos.

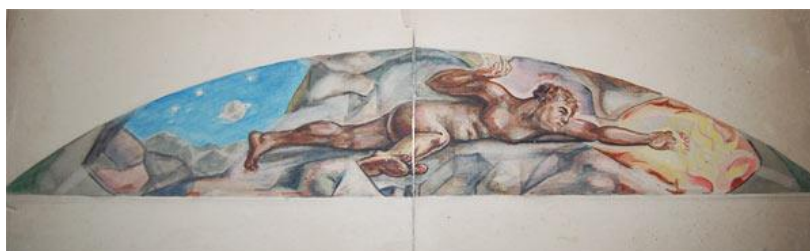
Más atrevido para la época resultó el mural de Mariano, quien incorpora el desnudo, vinculado a la utilidad de una educación sexual. Ernesto González Puig recurrió a las alegorías: “una alumna practicaba sentada al piano; un estudiante leía un libro; un profesor daba clases de geometría tras una mesa, rodeado por sus alumnos” en “Los estudios,” a través del cual propone el nexo entre arte y ciencia en los programas de enseñanza. La ironía en el tratamiento del tema histórico por Eduardo Abela: “La conquista de la isla por los españoles”, puede describirse como una búsqueda indagadora en la identidad cultural.

Los murales ya terminados se inauguraron el 5 de diciembre de 1937. Algunos de estas pinturas causaron reacciones para nada alentadoras, ni para los artistas ni para las pinturas, sobre las que cayó toda la ignorancia de los sectores más reaccionarios de la burguesía de la época, resultando en la destrucción de algunas de estas. Fueron los de Mariano y Ravenet los primeros que se eliminaron cuando, años después, el director de la Escuela Normal de Maestros, Doctor Smith cubría con lechada “[...] esta riqueza artística propiedad del Estado cubano...” (Ravenet, 2005, p. 143).

Luego le siguió en igual suerte el mural de Ernesto González Puig por ser considerado “radical” y la escultura de Lozano. El resto de las demás pinturas sucumbieron bajo innumerables capas de lechada que se encargaron de aplicar durante los años que siguieron. “En realidad parece que la cubierta fue de cemento” (Ibídem, p. 144) así nos

reporta Mariana Ravenet sobre la opinión de Portocarrero en comentarios a la labor de recuperación que se intentó en los años setenta.

A partir de los murales de Santa Clara, Ravenet comenzó a utilizar la técnica de los murales al fresco de manera constante y sistemática, hasta fines de los años cincuenta; de esta forma hacía realidad el sueño del movimiento de los años treinta, de llevar el arte a los edificios públicos. En 1945, dando continuidad a las ideas de los treinta, elaboró dos importantes obras muralísticas en la Biblioteca Central de la Universidad de La Habana: “Prometeo encadenado” y “Prometeo robando el fuego”.



Estos son los únicos murales del artista que subsisten como patrimonio cultural de la Alta Casa de estudios, aunque en los años sesenta fueron tapiados por un falso techo que fuera montado debido a razones de acústica e iluminación en esta sala. El 8 de junio del 2011 se procedió a remover este falso techo y sacar a la luz luego de casi cuarenta años, dos obras majestuosas de la pintura mural cubana y de la producción artística de este pintor.

Luego de las experiencias de Ravenet en el campo de la pintura mural, fueron pocos los conocidos que se aventuraron en este arte; muchos optaron por otras técnicas dentro del mismo contexto del arte mural. Así encontramos en los muros de las edificaciones capitalinas de los años cincuenta una muestra del panorama artístico cubano de su tiempo, un espacio público que no se había revelado como una oportunidad de mostrar el arte. Nos encontramos de este modo con el “Boomerang” de Mariano, mural

cerámico de composición abstracta, junto a “Abstracción”, de Lam, ubicados en el Seguro Médico, ambos de exquisita sencillez y sobriedad; o las losas policromas de Amelia en el gran mural del Tribunal de Cuentas.

Importantes edificios como el antiguo Habana Hilton se revelan como ejemplos clarificadores de este arte que explotaba nuevas técnicas y materiales no tan difundidos anteriormente, y mucho menos en formatos gigantescos. “Frutas Cubanas” de Amelia Peláez y “La historia de las Antillas” de René Portocarrero, adornan el exterior y los interiores respectivamente de esta edificación. Cundo Bermúdez también participó del proyecto con un mural hoy desaparecido, y desde inicios de los 70 Alfredo Sosabravo, quizás el más destacado muralista cerámico de nuestro tiempo, exhibe su “Carro de la Revolución”, homenaje posible a la tradición muralística cubana en este espacio privilegiado.

Retomando el tema de los años cincuenta, debemos resaltar la obra de otros artistas, que al igual que en los casos ya mencionados, sus obras eran muchas veces resultado de las empresas constructivas de los gobiernos de turno, pero esto no le quita el mérito de que estos murales —la mayoría de cerámica— fueran de vital importancia dentro del movimiento artístico de la época. Como los artistas antes mencionados, unos se fueron incorporando a este movimiento y otros simplemente repitieron la experiencia: Peláez, Mariano, Lam, Portocarrero, Carreño, Marta Arjona y Cundo Bermúdez, quienes optaron por las representaciones abstractas en la decoración en Tribunal de Cuentas, los hoteles Riviera y Habana Libre, la residencia de Eugenio Leal, los edificios del Seguro Médico y el Retiro Médico.

El hecho de que las empresas privadas en Cuba por esos años encargaran estas obras no significa que era un uso generalizado, pero no se les niega que de no ser por esta iniciativa el movimiento pictórico que se desarrollaba por esos años no hubiera plasmado su arte en estos espacios “públicos” designados, ya que el estado no reparaba en la necesidad de un arte público, o en brindar oportunidades a estos pintores. Pero la pintura mural no hacía gala en ninguno de estos espacios debido al poco mérito otorgado a esta práctica por parte de las autoridades gubernamentales del momento, o como dijera Mañach (1951) en un artículo publicado en *La Bohemia*, y que lleva por título “Los murales de la ESSO” (p. 31):



En Cuba no se ha cultivado hasta ahora la pintura mural, a pesar de que tenemos tantos y tan buenos pintores. La causa circunstancial de eso es, en parte, la que ya dejo apuntada: quienes podían haber ofrecido a los artistas grandes muros que decorar, no han sentido la menor inclinación en ese sentido [...]. La idea de que se les pudiera acrecentar el ámbito, enriquecerlo, profundizarlo, por así decir, mediante pinturas de amplitud en las paredes, todavía no le ha entrado a ningún Ministro de Obras Públicas o de cualquier otro ramo.



Mural de Amelia Peláez

Mural de Carlos Enríquez

Mural de Wilfredo Lam

## Conclusiones

Contados son los casos que, como la tienda El Encanto, la C.M.Q. o el edificio de la ESSO vistieron sus paredes con **pinturas murales** hechas por pintores cubanos, y resaltando que no todo fue pintura, también abundó la cerámica y el mural escultórico. Con el transcurso del tiempo, la **pintura mural** se fue haciendo cada vez más escaso debido a los costosos procedimientos y materiales, poco a poco se fue instaurando un arte **mural** que incluiría diversos estilos y materiales. Por eso hoy debemos considerar a la hora de abordar el tema sobre arte **mural** las diversas variedades que se han ejecutado en la actualidad, y al cual se le han ido incorporando materiales desde el hierro hasta el mosaico, la madera o el barro.

En el caso de la propia **pintura mural**, las difíciles situaciones económicas por las que pasa nuestro país desde hace años, han llevado a que esta pintura se adecue también a los cambios para su subsistencia, al punto de que podemos encontrar una **pintura mural** que contenga retazos de lienzos u otra tela, o que simplemente sea un cuadro de gran formato empotrado en la pared; lo que no quita el fin de toda **pintura mural**, sin importar el país en el que se gesticione, que es el de llevar el arte al pueblo desde un espacio fijo.

## Referencias Bibliográficas

1. García Santana, A., Ángel Bello, T. y Echenagusía, V. (1978). Pinturas murales de la casa Ortiz. *Revolución y Cultura*, 65, p. 68.
2. Juan, A. de (1974). La pintura olvidada. Las pinturas murales en residencias. La casa de la Obra Pía. Otras casas. Su importancia histórica. En *Pintura y Grabado Coloniales Cubanos* (p. 63). La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
3. Leal Spengler, E. (1987). Frescos en la calle Tacón. *Revolución y Cultura*, 11, p. 50.
4. Mena Chicuri, A. [s.a] *Caminos del muralismo en Cuba*. Recuperado de <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php>
5. Mendoza, A., Gladys, R. y Julio, N. (2002) Tacón 12 sus pinturas murales a la luz de la investigación arqueométrica. *Opus Habana*, VI (3), p.59-67.
6. Mañach, J. (abril, 1951) Los murales de la Esso. *Bohemia*, año 43, (16), pp. 31-32, 106-107.
7. Páez Rosabal, S. [s.a] Las pinturas de tacón número 12. *Gabinete de Arqueología*, (s/n) La Habana, Cuba.
8. Páez Rosabal, S. y Arteaga Romero, Y. [s.a] Una mirada a las pinturas murales y sus diseños. *Gabinete de Arqueología*, (6), La Habana, Cuba.
9. Ravenet, M. (2005). *Ravenet revela a Ravenet*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
10. Rigol, J. (1983). *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
11. Serrano, E. [s.a]. Apuntes y reflexiones sobre la pintura mural colonial en la villa de San Cristóbal de La Habana. *Gabinete de Arqueología*, (4).
12. Siqueiros, D. A. (1985). *Como se pinta un mural*. Editorial Arte y Literatura: Ciudad de La Habana, Cuba.
13. Weiss, J. (1996). *La arquitectura colonial cubana Siglos XVI al XIX*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.

14. Wood, Y. (mayo-junio,1994). No hay que pintar como el maestro. *Revolución y Cultura*, 3, p.6.
15. Wood, Y. (1990). El muralismo en la proyección social de la vanguardia en Cuba. En *De la plástica cubana y caribeña* (pp. 89-97). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
16. Wood, Y. (1990). Cincuenta años del estudio Libre (1937-1987). En *De la plástica cubana y caribeña* (pp. 98-107). La Habana: Editorial Letras Cubanas.