

MUNICIPIO DE PANAMA
y el
INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA



Exposición
"Arte Religioso Colonial en Panamá"
Homenaje Póstumo a la
Dra. Reina Torres de Araúz

Casa de la Municipalidad
Ciudad de Panamá

25 de marzo de 1982

“ SAN MIGUEL ARCANGEL ”

Oleo sobre tela. 93 X 143 cms.

Autor: Francisco Zurbarán (1645).

Colección privada.



Homenaje Póstumo a la
Dra. Reina Torres de Araúz

AGRADECIMIENTO

SRA. DALYS DE LA GUARDIA DE FERRER

ING. JUAN CANAVAGGIO Y SRA.

SR. RAMON SEPULVEDA

DR. OSVALDO VELASQUEZ Y SRA.

LIC. EDGARDO LINCE

P R E S E N T A C I O N

El Arte Religioso Colonial que posee Panamá en sus iglesias y colecciones privadas puede exhibirse hoy día, gracias al interés y las diligencias que hiciera la Dra. Reina Torres de Araúz, para que el tesoro existente fuese inventariado y restaurado.

Las luchas y preocupaciones de esa formidable mujer por el rescate y la preservación de nuestro patrimonio histórico y artístico se recompensan hoy con el interés oficial y particular por exhibiciones como ésta, que alagan nuestro espíritu con el goce estético, y también con la complacencia del valor patrimonial.

De ahí a que nada más obligante y justo que dedicar esta exposición de Arte Religioso Colonial de Panamá a la Dra. de Araúz, cuyas inquietudes y desvelos por el patrimonio histórico de Panamá las sembró para siempre en el alma de todos los panameños.

Prof. Aristides Martínez Ortega
Director General del
Instituto Nacional de Cultura

El Municipio de Panamá y el Instituto Nacional de Cultura a través de la Dirección Nacional del Patrimonio Histórico, gracias a gentiles coleccionistas de Arte Religioso Colonial en Panamá, presentan en la casa de la Municipalidad, Antigua Mansión Arias Feraud (Casco Viejo de la Ciudad) la exposición "Arte Religioso Colonial," manifestada a través de diferentes objetos, de diversas escuelas, como la escuela española, la escuela quiteña, la escuela colombiana y la escuela panameña. Esta exposición se realiza en homenaje póstumo a la Dra. Reina T. de Araúz, recientemente fallecida en la ciudad de Panamá.

En todo momento la Dra. Reina T. de Araúz, al tomar posesión del cargo de Directora del Museo Nacional y posteriormente de la Dirección Nacional del Patrimonio Histórico, dependencia de la Dirección del Instituto Nacional de Cultura y Deportes, cubrió una labor de rescate y valorización de nuestro Arte Religioso Colonial, enviando pinturas coloniales a restaurar a los Talleres de Restauración del Exconvento de Churubusco, en la ciudad de México, como el óleo de la Virgen de los Cielos, siglo XVII, obra restaurada en 1973, y que en la actualidad admiramos en la Catedral Metropolitana de Panamá.

En el año de 1973 se iniciaron los trabajos de restauración y puesta en valor del Convento de Santo Domingo, con la cooperación de organismos nacionales e

internacionales, con personal panameño, dándose lugar a la creación del Museo de Arte Religioso Colonial. El mismo fue inaugurado en 1974; de igual forma, con el mismo entusiasmo que la caracterizaba, con la ayuda del Municipio de Panamá, se inician los estudios y trabajos de restauración de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de Panamá.

Unido a ese afán de salvar nuestro Patrimonio Histórico, se envían funcionarios de la Dirección Nacional del Patrimonio Histórico a diferentes centros de restauración de bienes muebles e inmuebles de México, Guatemala, Colombia, Estados Unidos, España e Italia, para que trabajaran y se formacen en el delicado arte de restauración de la pintura de caballete, talla, piedra, metales, etc.

Con la cooperación de los organismos internacionales de la UNESCO y la Organización de Estados Americanos, logró también que visitaran el istmo expertos en arte religioso colonial como el Reverendo Padre José María Vargas, del Ecuador, y el Arq. Héctor Esquenone, quienes, conjuntamente con profesionales panameños, cubrieron visitas, levantamiento, peritaje y clasificación de obras coloniales. Así, en poco tiempo, se logra recolectar y catalogar, por primera vez, información sobre obras de arte religioso colonial dispersas por casi toda la República.

Con la instalación de un Taller Artesa-

REINA TORRES DE ARAUZ Y EL ARTE RELIGIOSO COLONIAL DE PANAMA

Por Jorge E. Horna

nal en la población de Parita en el año de 1971, manejado por jóvenes de esa comunidad, se inicia la reposición de tallas en mal estado y la conservación de los altares de las iglesias de la República, para luego trabajar incansablemente en la restauración de los altares barrocos de la Iglesia de San Francisco de la Montaña en la provincia de Veraguas (1980). Esta obra fue dirigida por la restauradora Angela Camargo, de México.

Así mismo podemos mencionar el inicio de los trabajos en la Iglesia colonial de Chimán y la Capilla de San Juan de Dios (Natá de los Caballeros). De igual manera, se comienzan los trabajos de restauración de la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán en Parita y la Basílica de Natá de los Caballeros.

Para 1975 se inaugura en la sacristía de la Iglesia de Santo Domingo, en Parita, una Sala de Arte Religioso Colonial, con objetos pertenecientes a ese inmueble, lográndose crear conciencia entre la comunidad respecto a las obras que poseía la iglesia.

En igual forma Reina T. de Araúz estimuló exposiciones de Arte Religioso Colonial, como la realizada en la Galería del Chase Manhattan Bank de la ciudad de Panamá en el año de 1977. Obras de nuestro Arte Religioso Colonial fueron enviadas al exterior junto con obras de coleccionistas privados y fueron admiradas en las festividades de conmemoración de

los 150 años de vida independiente del pueblo norteamericano y luego durante el Symposium de Arte Barroco, realizado en el Instituto Italoamericano de la ciudad de Roma, Italia, en el año de 1980.

Ese mismo año, 1980, presidió un seminario sobre Arte Barroco Panameño en el Museo del Hombre Panameño, con la colaboración de expertos en la materia y logró un nuevo reconocimiento internacional para nuestro país.

Por estas admirables actividades, otra de las facetas de trabajo de Reina T. de Araúz, los coleccionistas de Arte Colonial, el Municipio de Panamá y el Instituto de Cultura, han querido rendirle homenaje a través de obras de arte en donde están representadas las escuelas que componen nuestro Arte Religioso Colonial.

Para esta panameña, que será ejemplo a seguir para todas las generaciones venideras, nuestro homenaje en la exposición de hoy.

Llamósele en un tiempo "el Caravaggio español". Nació en Fuente de Cantos, Extremadura, Badajoz, en 1598. A sus 16 años está ya en Sevilla, en el taller de un maestro del que no se tiene otra noticia que su nombre: Pedro Díaz de Villanueva. Rigurosamente contemporáneos ambos, pudo suceder que entonces trabara amistad con Velázquez. De seguro se sabe que fueron amigos en los últimos años de sus vidas en Madrid. Se supone que murió hacia 1664 en esa villa y corte. En tal caso, murió cuatro años después de Velázquez. El último dato que de él se posee es precisamente de 1664. Debió de residir en Madrid tal vez desde 1650, si bien en otras ocasiones hizo viajes a la Corte. Hacia 1630 Felipe IV le encargó que pintara *Los Trabajos de Hércules* para decorar el salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro. No contribuyen a su gloria estas pinturas. Sin embargo, le nombraron por tales obras pintor del rey. Con disgusto de los pintores propiamente sevillanos, Sevilla le había nombrado antes -1629- pintor de la ciudad. No era, con todo, en esencia, ni pintor de corte, ni pintor oficial de ninguna clase: era, como se ha dicho, "pintor de frailes", de la vida conventual española de su tiempo, con sus monjes místicos, ascéticos, misioneros, heróicos. Cuando se dice de su arte que está incurso en el tenebrismo naturalista de Caravaggio, se dice, efectivamente, algo, pero lo que se dice es algo exterior, que no cala hasta la índole profunda de Zurbarán. Nos enteramos así de cuál fue su escuela,

cuál el molde artístico en que vertió su espíritu. Nos falta saber precisamente la constitución íntima de ese espíritu; y nos faltan no menos los caracteres específicos, propios, individuales, del estilo zurbaranesco. Esa expresión nos da, pues, lo más general y externo.

¿La educación de Zurbarán? Sería la de todo artista sevillano de aquel momento. El "manierismo" estaba a la vez cercano y lejano. Estaba cercano, porque allí estaba abierto el taller de Pacheco, con aquella especie de academia que en él se reunía, según la representa con tanta dignidad en su *Libro de los Retratos*. A ese taller acudió Velázquez en demanda de enseñanzas. Pero la doctrina estaba ya en derrota desde los días de Roelas, acentuándose su caída cuando aparecen las primeras obras de Velázquez con beneplácito y admiración de su maestro. El naturalismo triunfaba en el templo mismo del romanismo. Por lo demás, no lo olvidemos, estaban activos Roelas y Herrera el Viejo. Es, pues, probable que Zurbarán en sus primeros pasos siguiera el ambiente que crearon en Sevilla estos dos maestros, sobre todo Herrera. ¿Cómo se puso en comunicación con el estilo de Caravaggio? El punto de partida bien pudo estar vinculado a Roelas y a Herrera. Había ya, por otra parte, obras de Ribera en Sevilla y en Andalucía. Ribera fue admirado y gustado por los sevillanos, aun por artistas tan alejados de él como Velázquez. Pues bien: el entronque entre Caravaggio y Zurbarán pudo realizarse

por mediación de Rivera. Puede decirse que el verdadero maestro, aunque indirecto de Zurbarán fue Ribera. Basta para convencerse, si la crítica ya no lo estuviera, fijarse en la primera obra importante de Zurbarán: el retablo de San Pedro de la capilla de este santo en la catedral de Sevilla, 1625. Todavía no está maduro Zurbarán, pero en ese gran retablo, pintado a sus veintiocho años de edad, está ya todo Zurbarán. Sólo son menester algunos años para que llegue el momento de sazón. Alcanzará ese momento en la siguiente década, la de 1630 a 1640. Esos diez años son los grandes en la obra del maestro. En la década siguiente, hasta su muerte, ya no ganan nada ni su arte ni su genio. Hubo grandes cambios en ese tiempo. Murillo está en su apogeo, la moda y el gusto se ponen de su parte. Murillo representa, por su espíritu, un arte que recoge y magnifica el sentimiento religioso popular, fuente de su éxito. Por otra parte, es un pintor de lo más refinado, de lo más exquisito, gran colorista y gran "valorista", gran modulador de melodías cromáticas; un artista, en fin, para noticiosos y delicados. A Zurbarán se le iba pasando el tiempo. No era tampoco, ni mucho menos, como Velázquez, iniciador de un gran arte nuevo. Salido definitivamente de la madurez, en la última década de su vida, se encontró a la vez con un gusto y un arte nuevos. Renovarse o morir. No había en él propia sustancia para renovarse. Todo hace creer que acudió a las obras del gran pintor en boga y que en ellas creyó acaso

beber el elixir de nueva vida, es decir, nuevo arte. Ganó poco en el cambio. Perdió su pintura la fuerza y sobria majestad que habían hecho y hacen su valor. Ganó en blandura, cierto, en vaporosidad, en dulcedumbre. Pero no era Zurbarán hombre para el cultivo intensivo de tales prendas y valores. Descaeció su pintura hasta su muerte. Pero quien tiene garra de león no la pierde tan fácilmente; y, a pesar de todo, en los últimos catorce años de su vida no faltan obras que le hacen honor.

De lo que pudiéramos llamar su primera época, además del retablo dicho, es necesario hacer referencia a su *Cristo atado a la columna*, y a sus *Apóstoles* -Museo de Lisboa- pintados un año antes que el retablo -1624-, en los que también se hace patente, a las claras, cómo el joven Zurbarán admira, estudia y asimila la pintura de Ribera. Ribera le seduce por la amplitud y fuerza de su dibujo, por la potencia gravemente resonante de su colorido, por el arte superior de conferir monumentalidad a cuanto transcribe o interpreta su pincel. Teniendo en cuenta estas prendas, parece cabalmente lógico y natural que Zurbarán hiciera maestro suyo, indirecto, al gran valenciano, poniéndole por encima de Herrera el Viejo, que, entre los sevillanos, debió ser el maestro preferido de su juventud. Pero Rivera estaba más cerca de su corazón.

Busca, pues, Zurbarán en las obras de su juventud aproximadamente en la década

de 1620 a 1630, un modelado en la luz de la mayor fuerza, expresivo de la corporeidad simple y categórica, y un color potente, de claros contrastes constructivos, por decirlo así, arquitecturales. Aunque la robustez, tanto en la construcción formal como en la cromática, sea el signo bajo el cual crea y trabaja, cuando llega la ocasión sabe también distinguirse por el uso de los matices más delicados, de las modulaciones más sutiles y quebradizas. Aparece también, en esos momentos iniciales, otro de los rasgos constitutivos de su genio: el sentimiento profundo de la realidad y aquella especie de popularismo que Mayer llama “el abigarramiento de lo rural”.

A esa primera época, pero de una manera más madura, corresponden además las escenas de la vida de San Buenaventura —1629—, la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* —1631, Museo de Sevilla— y la serie de retratos de frailes de la Merced, grandes rescatadores de cautivos, de la Academia de San Fernando, Madrid. De estas obras, las de mayor aliento, en las que ya se muestra el maestro en su grandeza, son, con el *Santo Tomás*, las consagradas a San Buenaventura. El *Sepelio del Santo* —Louvre— no será la obra más acabada de Zurbarán, pero no dudamos en reputarla, a pesar de las durezas de ejecución, como una de las más sólidas e imponentes de sus obras: adusta, grave, solemne.

Son cinco las escenas de la vida de San Buenaventura. La citada, la *Reunión de*

monjes con el Cardenal —ambas en el Louvre—, todas las figuras de las cuales, casi esculturales, dan la impresión de ser retratos, *San Buenaventura mostrando al Cristo como única fuente de sabiduría*, bella obra, tanto por la magnificencia del claroscuro cuanto por la vivacidad con que está representada la escena y la firmeza de la construcción —Kaiser Friedrich Museum, Berlín—, *San Buenaventura eligiendo papa* —Pinacoteca Real de Dresde—, y, aunque no hay absoluta seguridad en que sea de Zurbarán, aquel cuadro del Palazzo Bianco de Génova con la escena de un fraile francisco, que se supone sea San Buenaventura, recibiendo la Extremaunción. Fueron pintadas estas obras para el convento franciscano de San Buenaventura de Sevilla. Quedó acreditado Zurbarán de gran pintor y las demandas de los conventos afluían a su taller. Los frailes debieron de sentirse verazmente retratados . . . hasta lo profundo de sus espíritus.

En esa serie de la vida de San Buenaventura, si el sólido, escultural constructor de figuras brilla muy alto, el colorista, como sucede siempre en toda obra de Zurbarán, le equivale. Busca colores graves, que esparce en grandes masas, pero al mismo tiempo se complace en animar esta austera coloración con notas vibrantes, rojos, blancos, azules, verdes, rosas, empapados fuertemente en la luz. Su claroscuro en la que llamamos primera época suele ser muy marcado, violento, tanto en el modo de llevar la luz y las

sombras por las figuras cuanto por la relación entre primeros términos oscuros y las claridades radiantes del fondo; pero a medida que va avanzando el tiempo, esos contrastes fortísimos pierden acritud, vanse dulcificando y armonizando más y más. En su segunda época, es decir, la de plenitud, fue sustituyendo en general la fulguración luminosa entre densa sombra por una luz bastante más apacible y matizada. Las figuras extraordinarias del *San Luis Beltrán* y del *Beato Enrique Suzón*, así como la *Virgen de los Cartujos* —Museo de Sevilla— o el *San Anselmo* o el *San Bruno* —Museo de Cádiz—, son claros ejemplos de esa dulcificación o transformación relativa.

Del mismo año que el ciclo de San Buenaventura fueron los cuadros con escenas de la vida de San Pedro Nolasco, hechos para los Mercedarios de Sevilla, que durante mucho tiempo se atribuyeron a Zurbarán. Según investigaciones de Francisco Xavier Sánchez Cantón, hay que retirárselos y pasárselos al haber de su amigo y condiscípulo Francisco Reina, muerto en 1659. Se hallan hoy distribuidos esos cuadros entre el Prado y la catedral hispalense.

El cuadro de más aparato de Zurbarán es la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, y también uno de los más bellos, con su entonación bronceada o de oro viejo. Siguió la tradición de Roelas y Herrera el Viejo en lo de dividir la obra, por decirlo así, en dos pisos, uno luminoso y el de

abajo relativamente sombrío. Pero la superioridad de Zurbarán sobre ambos maestros sevillanos es manifiesta.

Un año anterior, o sea de 1630, es la *Visión del beato Alonso Rodríguez* —Academia de San Fernando, Madrid—, que es obra de lo más significativa, no sólo con referencia a la época, sino en la totalidad de la producción zurbaranesca. Es una obra luminosa, dorada, riquísima de color, fina y fuerte, tanto en las notas claras como en las sombrías. El misticismo que trasciende de toda ella es genuinamente español, en el que la realidad inmediata no pierde sus derechos. La figura del *Beato*, de rostro demacrado y atezado por los soles de España, se diría que es el retrato veraz de un fraile que ve visiones. Junto a él, indicándole la presencia, en lo alto, de Jesús y María, un ángel, todo embebido en luz, con túnica naranja, cabellos de oro ensortijados, que viene a ser una robusta muchacha en flor de campesina apariencia. Lo mismo pudiera decirse de los ángeles músicos, como labrados en cuajada luz, que figuran en la gloria, mientras se aparecen allí entronizados la Virgen, de blanco y azul, y Jesucristo, desnudo de medio cuerpo, cubierto en parte con un manto rojo que parece deslizarse de su cuerpo juvenil, casi apolíneo.

En su época que acaso pudiéramos llamar clásica, o sea la de su madurez, tuvo Zurbarán nuevos encargos, de parte de los conventos, de ciclos o series de pinturas. Se hallan entre ellas las que rea-

lizar para los cartujos de Sevilla, las de la cartuja de Jerez de la Frontera —aproximadamente entre 1633 y 1639— y los cuadros del monasterio de Guadalupe, Extremadura.

El Museo de Sevilla conserva las de los cartujos de esa ciudad: una Virgen, ya citada, tendiendo su manto protector sobre un grupo de cartujos, de rodillas y en oración bajo sus pliegues; *San Hugo con los monjes en el refectorio*, pintura en blancos principalmente, a la cual parece que le han barrido las últimas y más delicadas veladuras —todas las cabezas, de mucho carácter, parecen retratos—, y, finalmente, *San Hugo con el papa Urbano II*, que es la de más color de todas ellas, pintura simple, en cierto sentido casi de aspectos primitivos, pero a la vez muy rica, vertiendo en el ánimo del espectador reposo, solemnidad y dulzura.

De las obras de la cartuja de Jerez guarda el Museo de Cádiz dieciséis, y el de Grenoble —Francia— cuatro. La más hermosa de estas últimas representa la *Anunciación*, y hay que clasificarla entre lo más logrado y mejor que saliera de los pinceles de Zurbarán, y aun de los del barroco. Todas las grandes cualidades del maestro se han dado cita en ella. Luminosa, candorosa, alegre, con ese acento de poesía popular española que tan delicada sazón suele dar a la obra de Zurbarán cuando interviene en ella. Recuérdese, por lo demás, el *Niño Jesús jugando con la corona* e hiriéndose en un dedo —Sevi-

lla— o la *Virgen niña cosiendo*. Las pinturas de Cádiz son de las más claras y delicadas que se conocen de su autor. También en ellas interviene un dejo sazonado de poesía religiosa popular: visión de San Francisco y San Bruno, el Pentecostés, frailes cartujos, ángeles verdaderamente encantadores. El recio, el fuerte, el casi tosco, el monumental Zurbarán, sin perder ninguna de las hondas cualidades de su pintura anterior, adquiere en estas obras probablemente su máxima gracia y dulzura. No todo, ni mucho menos, es aspereza, como se ha dicho erróneamente, en la pintura española: vamos viendo que junto a la fortaleza, si se quiere, a la aspereza, a la pasión, viven en ella las gracias, como en todo lo genuinamente hispánico.

El ciclo —once cuadros— de Guadalupe es acaso el más importante, por la profundidad en la expresión del sentimiento religioso y por la monumentalidad de las figuras, arrancadas, como siempre hacía Zurbarán, de la cantera de la vida monástica y transportadas con toda su realidad a un mundo irreal, luminosísimo, numinoso, en el que se verifican los lances extraordinarios y portentos de la mística. Zurbarán los pone de relieve con un vigor inigualado. Sobresalen *La Misa del P. Cavanuelas*, una de las obras mejor conseguidas, de realización más segura, de más intensa emotividad, del arte español; la *Despedida del P. Carrión*; el *Milagro del P. Salmerón*, a quien se le aparece Jesucristo y le posa dulcemente la mano en la

frente; el rey *Enrique II de Castilla*, ofreciendo al *P. Yáñez el arzobispado de Toledo*; el *P. Vizcaíno repartiendo limosnas*; la *Tentación de San Jerónimo*, donde se muestra una vez más, acaso con el mayor vigor, Zurbarán como paisajista.

Los límites de este breviario nos vedan un estudio más detallado de Zurbarán. Sólo añadiremos que en la que hemos llamado primera época hay, como hemos visto, obras de no menor importancia que en la segunda. Tal vez la diferencia principal entre ambas estribes simplemente en mayor afinación y mayor dominio del estilo, tanto en lo puramente formal como en lo colorístico y luminoso, a favor de la segunda. No quiere decir esto que incurramos nosotros en aquella vulgaridad, tan desconsideradamente extendida, que acusa al arte de Zurbarán de monotonía.

Citemos como un ejemplar curioso en la obra del maestro, por lo demás muy bello, magnífico de dibujo y movimiento, *La Batalla con los moros* —Museo Metropolitano, Nueva York—; de añadidura *Santa Casilda* —Prado—, *Santa Apolonia* —Louvre— y otras santas exentas, lujosamente vestidas, en las que se explaya una vez más el gusto de Zurbarán por la riqueza en lo suntuario; el *Retrato de un Dr. por la Universidad de Salamanca* —Boston, Museo Gardner—; la *Inmaculada Concepción*, una de las últimas obras del maestro —1661, Budapest—; el *San Francisco de Asís* —National Gallery,

Londres—, el de la Pinacoteca Antigua de Munich, el del Museo de Lyon, que Weisbach pone de ejemplos ilustrativos de la “variedad de formas de devoción y de tipos de piedad que Zurbarán extrae de sus observaciones y de sus experiencias y que es capaz de representar merced a su sentido de identificación psicológica...” Fue también insigne autor de bodegones o naturalezas muertas, tanto como obras separadas cuanto como aderezo de los cuadros de composición. Las flores, los frutos, las hogazas, la cerámica hogareña, búcaros, platos, cuencos, frascos, etc., tienen para él un especial encanto puramente formal y pictórico, el cual se halla además ungido por una cierta e indefinible poesía. No todo, por lo demás, es mística, frailes en éxtasis, caballeros andantes a lo divino, misterios religiosos, porque en sus representaciones femeninas —v.gr. las del Museo de Sevilla— puede verse que al pintor de tantas gestas conventuales no le eran ajenas, ni mucho menos, las gracias del eterno femenino.”

Juan de la Encina
La Pintura Española
Breviario del Fondo de Cultura Económica

Jorge E. Horna
Coordinación de Museos y Exposiciones

CREDITOS

Linda E. Obaldía
Yolanda Bounting
Municipio de Panamá

María Quintero
Manuel Aguilar
René Delgado
Erin Herrera
Chafil Chaucarama
Elvia de Zambrano
Silvia Sarrasín
Personal del Museo de Historia de Panamá
Dirección Nacional del Patrimonio Histórico
Instituto Nacional de Cultura.

