



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

RAÍCES AFROCUBANAS:
IDENTIDADES AFRODESCENDIENTES EN EL IMAGINARIO
COLECTIVO CUBANO
(1762-1898).

D. Salvador Méndez Gómez

2023



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE
DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

RAÍCES AFROCUBANAS:
IDENTIDADES AFRODESCENDIENTES EN EL IMAGINARIO
COLECTIVO CUBANO
(1762-1898)

Autor: D. Salvador Méndez Gómez

Director/es: D. Herminia Provencio Garrigós.
D. Lucía Provencio Garrigós



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Salvador Méndez Gómez

doctorando del Programa de Doctorado en

Historia, Geografía e Historia del Arte: Sociedad, Territorio y Patrimonio

doctorado de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

Raíces afrocubanas: Identidades afrodescendientes en el imaginario colectivo cubano (1762-1898)

y dirigida por,

D./Dña. Herminia Provencio Garrigós

D./Dña. Lucía Provencio Garrigós

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 21 de septiembre de 2023

Fdo.: Salvador Méndez Gómez

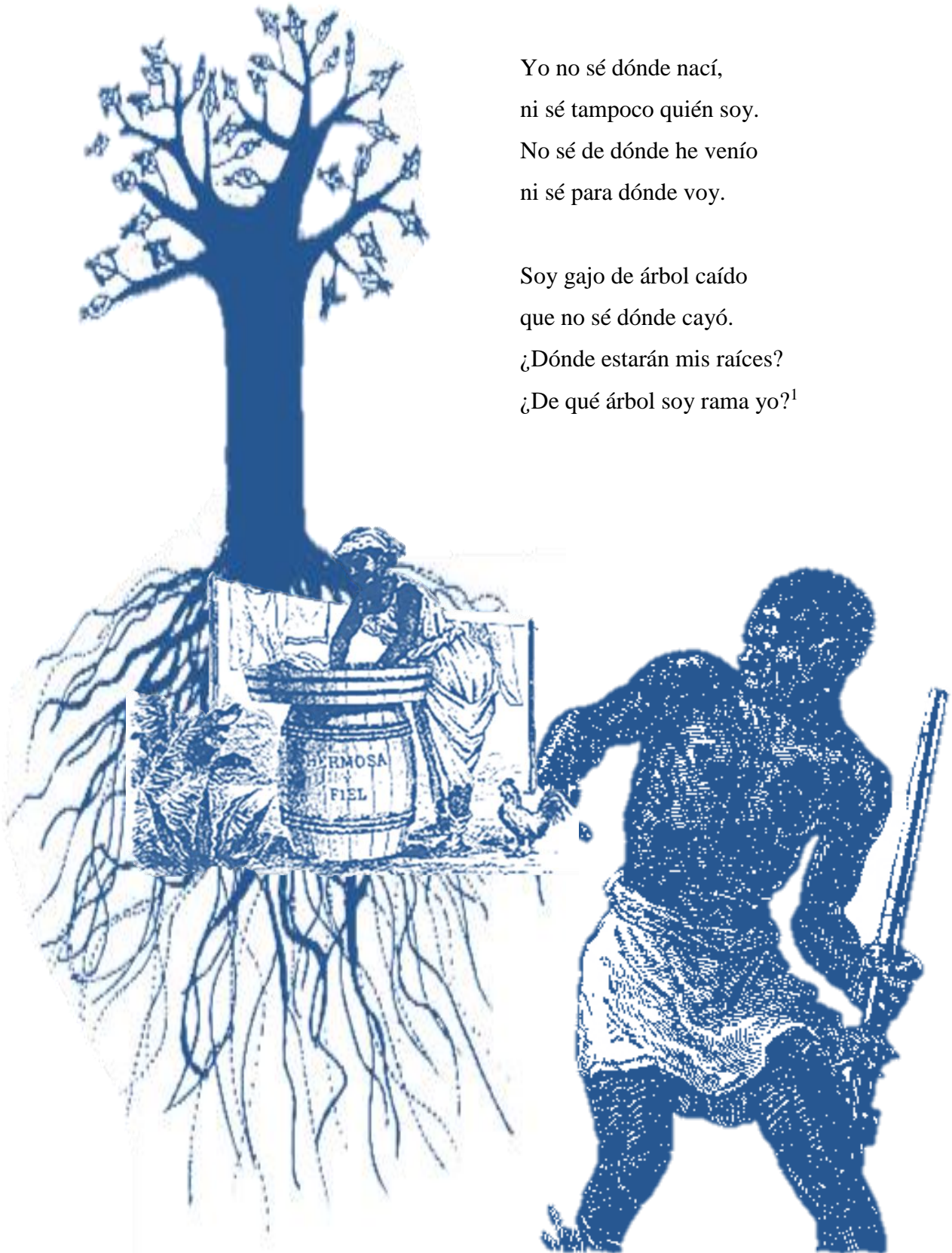
Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

A mi abuela, Antonia Martínez Campos (Totana, 1934-2017)

A Juan Andreo García (Alhama de Murcia, 1954-2013)

A mi familia. amigos y compañeros de vida.



Yo no sé dónde nací,
ni sé tampoco quién soy.
No sé de dónde he venido
ni sé para dónde voy.

Soy gajo de árbol caído
que no sé dónde cayó.
¿Dónde estarán mis raíces?
¿De qué árbol soy rama yo?¹

Fig. 1. Composición de elaboración propia mediante superposición de grabados.

¹ Coplas populares de Boyacá, Colombia recogidas en: Galeano, E. (1984). *Memoria del fuego II Las caras y las máscaras*. Madrid: siglo veintiuno

ÍNDICE

_Toc145409443

RESUMEN/ABSTRACT	15
ABRVIATURAS	23
AGRADECIMIENTOS	26
INTRODUCCIÓN	31
1.1. Objeto de estudio	33
1.2. Estado de la cuestión.....	35
1.3. Objetivos de la investigación	41
1.4. Hipótesis de partida.....	44
BLOQUE I CONTEXTO HISTÓRICO Y SUPUESTOS DE LA INVESTIGACIÓN	49
CAPÍTULO I CONCEPTUALIZACIÓN, FUENTES Y ASPECTOS METODOLÓGICOS	51
1.1. Delimitación conceptual	51
<i>1.1.1. Afrodescendencia, Negro y Negritud.</i>	51
<i>1.1.2. Identidad o mismidad</i>	55
<i>1.1.3. Alteridad u otredad</i>	57
<i>1.1.4. Racialidad, Raza, Racismo.</i>	58
<i>1.1.5. Género vs Sexo</i>	63
<i>1.1.6. Mestizaje, Mulatez y transculturación</i>	65
<i>1.1.7. Imaginarios</i>	68
1.2. Fuentes analizadas	70
1.3. Metodología implementada	74
<i>1.3.1. Análisis crítico de discurso visual</i>	75
<i>1.3.2. Perspectiva interdisciplinaria comparativa</i>	79

CAPÍTULO II CONTEXTO HISTÓRICO DE CUBA (1762-1898)	81
2.1. Ubicación espacial y situación geoestratégica de Cuba.....	81
2.2. Cuadro histórico general.....	84
2.3. Desarrollo del sistema colonial de monocultivo azucarero y cosificación del objeto afrodescendiente esclavizado.....	87
BLOQUE II. OBJETUALIZACIÓN, CORPORALIDAD Y FAMILIARIAD SACRALIZADA: IDENTIDADES AFRODESCENDIENTES ENTRE 1762 Y 1808	91
CAPÍTULO III . CORPORALIZACIÓN DE LA AFRODESCENDENCIA EN LAS TAXONOMÍAS ILUSTRADAS	93
3.1. Afrodescendencia en la ocupación inglesa de la Habana: visualidad de Elias Durnford y Domenique Sierres.....	93
3.2. La afrodescendencia en las expediciones científicas a la isla de Cuba: Visualidad de Antonio Parra y su proyección posterior.....	98
3.3. Afrodescendencia en la literatura de viajes y de tipos populares ilustrada: Visualidad de Antonio Rodríguez, Joseph Laporte, Luis Parèt y John Gabriel Stedman.....	105
CAPITULO IV. SACRALIZACIÓN AFRODESCENDIENTE EN EL BARROCO DE INDIAS	115
4.1. Sacralización de la afrodescendencia por intercesión mariana: Visualidad de Julian Joseph Bravo, y su proyección decimonónica.....	115
4.2. Sacralización de la Afrodescendencia en retratos de la élite colonial: Visualidad Criolla de Nicolás de la Escalera.....	138
4.3. Sacralización de la Afrodescendencia en la fiesta barroca y su proyección decimonónica	150

BLOQUE III ELITISMO, EXOTISMO Y BLANQUEAMIENTO: IDENTIDADES AFRODESCENDIENTES ENTRE 1808-Y 1898.....	183
CAPÍTULO V. MITIFICACIÓN DE LA AFRODESCENDENCIA ENTRE LA VISUALIDAD NEOCLASICA Y ROMÁNTICA.....	185
5.1. La afrodescendencia en la visualidad neoclásica de Jean Baptiste Vermay, Joseph Leclerc de Baumé y Vicente Escobar y Flores.....	185
5.2. Identidades afrodescendientes en la literatura de viajes romántica: Visualidad de Hippolyte Garneray, Freckeric T. Mialhe, Eduardo Laplante y James Gay Sawkins.	206
5.3. Afrodescendencia en el documentalismo fotográfico: Visualidad de George Norman Barnard y Chales Deforest Fredricks.....	230
CAPÍTULO VII. BLANQUEAMIENTO DE LA CUBANIDAD MESTIZA EN LA VISUALIDAD COSTUMBRISTA Y EL HUMOR GRÁFICO	255
7.1. Construcción de la feminidad y la masculinidad blanca en la visualidad costumbrista de Víctor Patricio de Landaluce.	255
7.2. Construcción de la feminidad y la masculinidad mulata en la visualidad costumbrista de Víctor Patricio de Landaluce.	268
7.3. Construcción de la feminidad y la masculinidad negra en la visualidad costumbrista de Víctor Patricio de Landaluce.	287
BLOQUE IV. BALANCE, CONCLUSIONES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ABIERTAS	302
FUENTES CONSULTADAS	309
FUENTES ARCHIVISTICAS	315
FUENTES IMPRESAS	319
BIBLIOGRAFÍA.....	325



RESUMEN/ABSTRACT



RESUMEN

El siguiente estudio plantea un análisis de la construcción de identidades afrodescendientes en Cuba entre 1762 y 1898. Para ello se utiliza la afrodescendencia como categoría analítica, objeto de estudio y eje rector de diversas configuraciones identitarias, de tal suerte que, desde la interseccionalidad de múltiples vectores de alteridad como el género, la racialidad, el mestizaje o el estatus jurídico se posibilite el análisis del entramado simbólico y estructura representacional subyacente a la idea de cubanidad en el contexto propuesto.

El estudio de la historia afrodescendiente en Cuba ha sido abordado desde distintas ciencias humanísticas. Para caracterizar las principales tendencias historiográficas este estudio toma como hitos referenciales las obras de Pedro Agustín Morell de Santa Cruz (1694-1768), José Antonio Saco (1797- 1879) y Fernando Ortiz (1881-1969).

Una especial significación adquiere la producción científica de Manuel Moreno Fraginals (1920-2001) ya que sentó un modelo interpretativo de la esclavitud basado en el análisis del ingenio azucarero cubano. De forma coetánea, la obra de Juan Pérez de la Riva (1913-1976) (1939) puso el foco en sujetos tradicionalmente excluidos de los análisis históricos como los grupos esclavizados. Con estas bases se produce la apertura temática del tratamiento de la afrodescendencia llevada por María del Carmen Barcía en estudios sobre libres de color, mujeres, familia esclava, cofradías étnicas, batallones...etc. Igualmente, los estudios de Juan Andreo (1954-2013) han renovado el marco analítico e interpretativo de las fuentes icónicas permitiendo su utilización en el estudio de las relaciones de género o la constitución de imaginarios nacionales. Esta apertura de enfoques ha posibilitado el estudio de la historia afrodescendiente desde teorías críticas como la historia cultural, los estudios subalternos o los estudios de cultura visual.

En cuanto al objetivo prioritario de analizar las múltiples identitarias que se formulan visualmente sobre la afrodescendencia se desglosan toda una serie de objetivos secundarios como el de evidenciar las ideologías, intereses y cosmovisiones subyacentes, estudiar los cambios y permanencias o detectar los mitos, estereotipos y prejuicios subyacentes a diversos regímenes representacionales. Por último, un objetivo que rige toda la investigación es el de visibilizar el histórico proceso de exclusión, opresión y subordinación de la población afrodescendiente dignificando su memoria bajo una nueva mirada.

Un objeto de estudio tan complejo como el de las identidades afrodescendientes o los imaginarios colectivos requiere una somera delimitación conceptual que los aleje de imprecisiones por lo que se dedica un apartado específico a dicha tarea. De este modo se posibilita que las identidades afrodescendientes sean un instrumento operativo coherente que permita aproximarme a los imaginarios de la cubanidad en un plano de análisis de la conciencia cotidiana, de los sentimientos de pertenencia, así como de los mecanismos de inclusión y exclusión.

En cuanto a las fuentes analizadas se basan en un heterogéneo corpus de vestigios icónicos cuyo discurso visual se plasma en técnicas tan variadas como la pintura al óleo, murales, acuarelas, tallas de bulto redondo, grabados xilográficos, litográficos o cromolitográficos, así como fotografías al daguerrotipo y vistas estereográficas. Una rica cultura visual que encuentra su soporte gráfico en retablos, libros de viajes, registros de expediciones científicas, publicaciones periódicas como los artículos de costumbres, prensa humorística joco-seria o productos de consumo diario como carteles publicitarios o marquillas cigarreras. En definitiva, un repertorio de vestigios icónicos tan diverso que plantean el desafío establecer modelos interpretativos que permitan su correcta utilización de cara al análisis de procesos de categorización y percepción social de las diferencias.

La heterogeneidad de vestigios icónicos conlleva por consiguiente la implementación de una estrategia metodológica interdisciplinaria, no acumulativa sino relacional que tome herramientas analíticas propias de diversas disciplinas desde el marco teórico de la historia social y cultural de mentalidades y percepciones colectivas. La opción implementada es la que se ha venido en denominar “análisis crítico de discurso visual”.

Esta investigación está organizada en cuatro partes, la primera que se ocupa de los presupuestos conceptuales y metodológicos de la investigación y los tres restantes corresponden de manera general a dos grandes bloques temáticos que componen la investigación. El primer bloque lleva por título “Objetualización, corporalidad y familiaridad sacralizada: Identidades afrodescendientes” con una cronología que abarca desde 1762 a 1808” y el segundo que lleva por título “Elitismo, exotismo y blanqueamiento: identidades afrodescendientes” con un periodo cronológico que se sitúa entre 1808 y 1898.

Estas cuatro partes se encuentran subdivididas a su vez en varios capítulos que abordan los principales debates generados en torno a las identidades afrodescendiente en la cultura visual del periodo propuesto. De tal suerte que en función de las discursividades y contradiscursividades presentes en la visualidad de los diversos agentes sociales implicados se pueden extraer las principales construcciones identitarias que tanto los grupos hegemónicos como los subalternos proyectan y asumen en el imaginario colectivo.

Palabras clave: Identidades, alteridad, imaginarios, género, mestizaje, esclavitud, colonialismo, Cuba.

ABSTRACT

The following study presents an analysis of the construction of Afro-descendant identities in Cuba between 1762 and 1898. For this, Afro-descendence is used as an analytical category, object of study and guiding axis of various identity configurations, in such a way that, from the intersectionality of multiple vectors of alterity such as gender, raciality, miscegenation or legal status make possible the analysis of the symbolic framework and representational structure underlying the idea of Cubanness in the proposed context.

The study of Afro-descendant history in Cuba has been approached from different humanistic sciences. To characterize the main historiographic trends, this study takes as reference milestones the works of Pedro Agustín Morell de Santa Cruz (1694-1768), José Antonio Saco (1797-1879) and Fernando Ortiz (1881-1969).

The scientific production of Manuel Moreno Fraginals (1920-2001) acquires a special significance since he established an interpretive model of slavery based on the analysis of the Cuban sugar mill. At the same time, the work of Juan Pérez de la Riva (1913-1976) (1939) focused on subjects traditionally excluded from historical analysis such as enslaved groups. With these bases, the thematic opening of the treatment of Afro-descendants carried out by María del Carmen Barcía in studies on free people of color, women, slave families, ethnic brotherhoods, battalions...etc. Likewise, the studies of Juan Andreo (1954-2013) have renewed the analytical and interpretive framework of iconic sources, allowing their use in the study of gender relations or the constitution of national imaginaries. This opening of approaches has made possible the study of Afro-descendant history from critical theories such as cultural history, subaltern studies or visual culture studies.

Regarding the priority objective of analyzing the multiple identities that are visually formulated about Afro-descendants, a whole series of secondary objectives are broken down, such as highlighting the underlying ideologies, interests and worldviews, studying changes and permanences or detecting myths, stereotypes and prejudices. underlying various representational regimes. Finally, an objective that governs all the research is to make visible the historical process of exclusion, oppression and subordination of the Afro-descendant population, dignifying its memory under a new perspective.

An object of study as complex as that of Afro-descendant identities or collective imaginaries requires a brief conceptual delimitation that keeps them away from inaccuracies, which is why a specific section is dedicated to this task. In this way, it is possible for Afro-descendant identities to be a coherent operational instrument that allows me to approach the imaginaries of Cubanness at a level of analysis of daily consciousness, feelings of belonging, as well as the mechanisms of inclusion and exclusion.

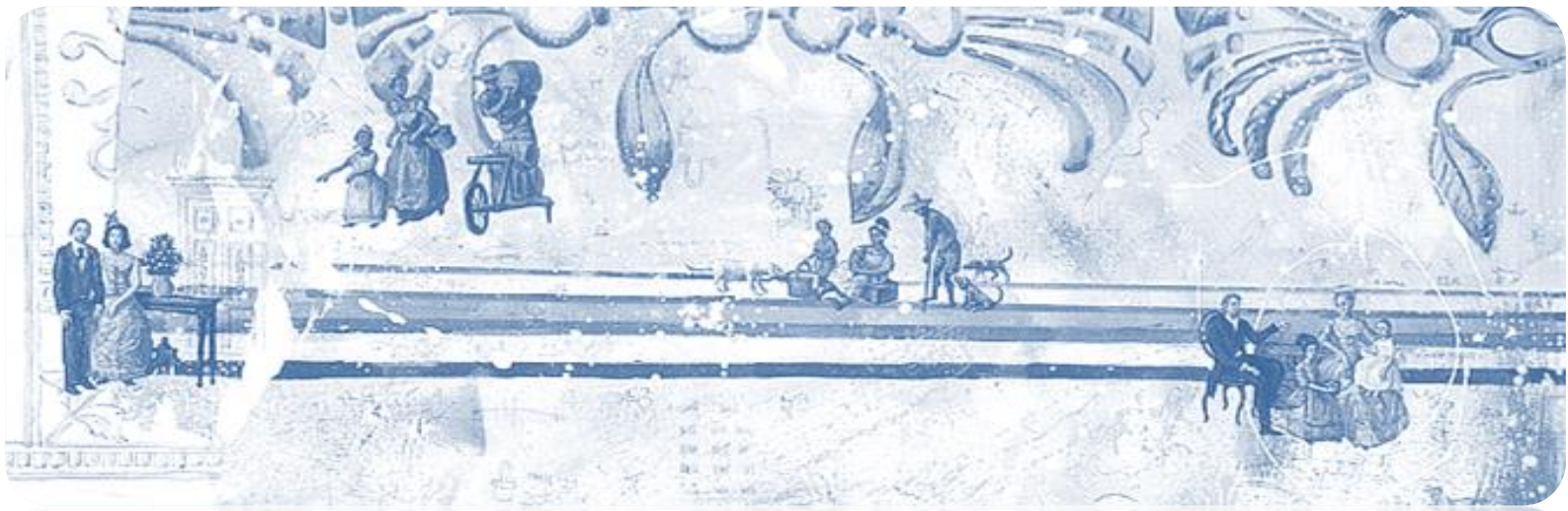
As for the sources analyzed, they are based on a heterogeneous corpus of iconic vestiges whose visual discourse is reflected in techniques as varied as oil painting, murals, watercolors, round sculptures, woodcut, lithographic or chromolithographic engravings, as well as photographs. daguerreotype and stereographic views. A rich visual culture that finds its graphic support in altarpieces, travel books, records of scientific expeditions, periodical publications such as customs articles, humorous-serious press or daily consumer products such as advertising posters or cigarette labels. In short, a repertoire of iconic vestiges so diverse that they pose the challenge of establishing interpretive models that allow their correct use for the analysis of categorization processes and social perception of differences.

The heterogeneity of iconic vestiges therefore entails the implementation of an interdisciplinary methodological strategy, not cumulative but relational that takes analytical tools from various disciplines from the theoretical framework of the social and cultural history of collective mentalities and perceptions. The implemented option is what has been called “critical analysis of visual discourse”.

This research is organized into four parts, the first that deals with the conceptual and methodological assumptions of the research and the remaining three generally correspond to two large thematic blocks that make up the research. The first block is titled “Objectualization, corporeality and sacred familiarity: Afro-descendant identities” with a chronology that spans from 1762 to 1808” and the second is titled “Elitism, exoticism and whitening: Afro-descendant identities” with a chronological period that It dates between 1808 and 1898.

These four parts are subdivided into several chapters that address the main debates generated around Afro-descendant identities in the visual culture of the proposed period. In such a way that based on the discursivities and counterdiscursivities present in the visuality of the various social agents involved, the main identity constructions that both hegemonic and subaltern groups project and assume in the collective imagination can be extracted.

Keywords: Identities, otherness, imaginaries, gender, miscegenation, slavery, colonialism, Cuba.



ABRVIATURAS



- AHNC – Archivo Histórico Nacional de Cuba
- AHNE – Archivo Histórico Nacional de España
- ANSC– Archivo Nacional de Santiago de Chile,
- AGI – Archivo General de Indias
- ACH – Archivo I de la catedral de La Habana
- APSPD– Archivo parroquial de la Iglesia de San Pedro de Daimiel, Ciudad Real,
España
- APSAC Archivo de la parroquia del Santo Ángel Custodio de la Habana,
- AHPC – Archivo Histórico Provincial de Cádiz
- BNJMH –Biblioteca Nacional José Martí de la Habana, Cuba.
- NMG – National Maritime Museum de Greenwich, Londres, England, United
Kingdom
- BMC– British Museum collection
- IPC – Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- MNBASC –Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.
- EEHA –Escuela de Estudios Hispano-Americanos,
- CSIC– Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- caj. – caja
- doc. – documento exp. – expediente ff. – folios
- leg. – legajo



AGRADECIMIENTOS



Una antigua profecía auguró al rey mandinga Maghan Kon Fatta que tendría un hijo prodigioso, pero al nacer resultó ser un niño débil y enfermizo. Sonyata, movido por la frustración, fue a consultar a un adivino que le dijo: "La ceiba nace de un grano minúsculo, pero hunde con fuerza sus raíces en el suelo; el crecimiento es lento, trabajoso, pero al final, es un árbol poderoso". (Djibril, 2011, p.33)

Al igual que la ceiba, del minúsculo grano de una idea surgió una investigación. Tras un crecimiento difícil, lento y laborioso dio como resultado la siguiente tesis titulada *Raíces Afrocubanas. Identidades afrodescendientes en el imaginario colectivo cubano (1762-1898)*. La elección del título, inspirado en la poesía de Nicolás Guillén y los cubanísimos ritmos de orishas, es una metáfora del dualismo identitario que ejemplifica la ceiba. Árbol sagrado para los esclavos yorubas y consagrado al catolicismo por los colonizadores en cuya sobra celebraron la primera misa y cabildo habanero. Ningún elemento como la ceiba es capaz de aunar la historia con el mito, la realidad con la leyenda, el pasado con el presente. Con esta analogía se plantea el análisis de las identidades afrodescendientes como si de una ceiba se tratase con múltiples raíces que se entrelazan y sostienen el tronco común de la cubanidad.

La primera de estas raíces es la de los pobladores originarios cuyo legado étnico se vio eliminado casi por completo por el impacto de la conquista y posterior colonización hispánica. La segunda, es la raíz española, resultado de una migración proveniente de la metrópolis que, por diversos motivos y con momentos de mayor o menor intensidad, se mantuvo hasta el s. XX. De esta raíz derivan otras raíces mejor aclimatadas al medio caribeño y que podemos denominar como raíz criolla.

La tercera es la raíz africana, procedente de diferentes etnias (yorubas, mandingas, congos, carabalís...), que llegaron a Cuba como esclavos para los ingenios azucareros. Esta raíz es precisamente el objeto de estudio y a la que se dedica esta investigación. En cuarto lugar,

estaría la raíz china, los denominados “culís”, que llegaron a la isla como trabajadores asalariados. Por último, cabría añadir otras pequeñas raíces judías, haitianas, yucatecas, francesas, inglesas, norteamericanas... que no por minoritarias dejan de ser importantes.

Todas estas raíces se entrelazaron en un proceso de mestizaje cultural que generó una nueva concepción del mundo, una manera diferente de percibir la realidad y de asumirla que conformaron este árbol floreciente, híbrido y mestizo de la Cuba actual.

Raíces Afrocubanas tiene su origen en mis estudios de licenciatura en Historia, donde por casualidad o por azares del destino me tocó investigar sobre lo que entonces llamaba “mundos negros”. Con el asesoramiento de Lucia Provencio y un grupo de compañeros iniciamos una investigación grupal que dio como fruto un sólido trabajo de investigación, una experiencia inolvidable rodando un cortometraje y una pasión desmedida por la historia cubana. Por cierto, aprovecho para dar las gracias a todo el equipo de *Flor de Sagua*. (Gracias Lidia, Pascual, Silvia, Vanesa y David “Curro”).

Pasado el tiempo, la historia afrocubana y yo nos volvimos a encontrar en mi periodo de formación en el *Master en Historia Social Comparada. Relaciones familiares políticas y de género en Europa y América Latina* donde tuve la enorme suerte de poder trabajar junto a alguien que tanto admiro como Juan Andreo, una persona excepcional, de quien tanto he aprendido y de quien siempre será mi referente. Por entonces, el “embrujo cubano” ya había prendido en mí y decidí aventurarme en la elaboración de un proyecto de investigación conducente a la tesis doctoral.

El camino ha sido largo, durísimo en muchos momentos, y francamente no se veía la luz al final del túnel, pero gracias a esas personas que el destino pone en tu camino pudo llegar a buen puerto. Muchas gracias a Consuelo, Diego, José María, Elena, Lidia, Silvia, Antonio, Selina, Liliam y Gema. Gracias Herminia y Lucía por vuestra confianza, por sacar lo mejor de mí y por vuestro ejemplo de lucha infatigable ante las adversidades.

Por último, quiero aprovechar para dar las gracias a mis padres, mi hermana María del Carmen, mi cuñado Pedro y sobre todo mi querida abuela Antonia, sin tu ayuda esto hubiera sido imposible.

Hoy tiene en sus manos esta investigación que supone la culminación de mi formación como historiador. Un estudio que ha crecido en el *Decenio Internacional para los Afrodescendientes (2015-2024)* y que pretende ser una pequeña aportación para visibilizar los legados de la diáspora africana en América. En el caso de Cuba las identidades afrodescendientes son una pieza fundamental de su historia. Sin embargo, la afrocubanidad quedó diluida en un proyecto de construcción nacional de Cubanidad mestiza que supuestamente acababa con las diferencias. De este modo, las raíces quedaban en segundo plano y solo se prestó atención al tronco.

La invisibilización de la cual fue objeto la población afrocubana comienza a revertirse en las últimas décadas. La afrocubanidad están experimentando una resignificación en la que participan actores sociales silenciados como grupos feministas de color, activistas en pro de los derechos LGTBIQ+, disidentes, exiliados e insiliados. Un colectivo heterogéneo, que lejos de explotar los tópicos, buscan nuevas narrativas, visualidades y musicalidades que reflejen lo que son y no como se ha pretendido que sean. El árbol de la cubanidad nos llama desde los plurales caminos transitados por la historia de la isla, así que, sin más dilación, vayamos a las raíces. Vayamos a las raíces aun cuando seamos tildados de radicales. Vayamos a la raíces porque como afirmaba José Martí (1893): “a la raíz va el hombre verdadero (y la mujer, querido Martí). Radical no es más que eso: el que va a las raíces”.

INTRODUCCIÓN



Fig. 2. Bernard, L (2011). *The Sale of Venus*, 2011. Óleo sobre lienzo, colección privada

1.1. Objeto de estudio

En 2013 Lili Bernard. presenta *The Sale of Venus*, una trasposición entre la iconografía europea renacentista y la crítica postmoderna. En esta imagen, la identidad cubana se presenta desde la despersonificación de la feminidad afrodescendiente. Una particular concreción de la cubanidad tensionada por dos polos de articulación identitaria: el de los colonizadores europeos y el de los grupos afrodescendientes. Los primeros se representan en la figura del negrero mientras que los segundos bajo la corporalidad esclava con remanencias yoruba. Toda la narrativa visual supone un magnífico ejercicio de crítica metahistórica que invita a la reflexión sobre los mitos de la cubanidad.

La inclusión de este ejemplo viene a introducir el objeto de estudio de esta investigación que consiste en la construcción, difusión y uso de identidades afrodescendientes en la cultura visual cubana del s. XIX. Este planteamiento conlleva la utilización de la afrodescendencia como categoría analítica, objeto de estudio y eje rector de múltiples representaciones identitarias que conforman la noción cubanidad.

La utilización de afrodescendencia viene a superar el fondo de racismo deudor de la categorización colonial de los términos “negro” y “mulato”. Un concepto tan poliédrico y contingente que solo se puede abordar desde la interseccionalidad de múltiples vectores de alteridad como el género, la racialidad, el mestizaje o el estatus jurídico...etc. Desde este enfoque, la feminidad y la masculinidad afrodescendientes conjugan el género con la racialidad para privilegiar el estudio de identidades de género racializadas. Una doble articulación identitaria a la que se yuxtapone el grado de mestizaje como elemento modulador de la pigmentocrática jerarquía social que determina la cubanidad. Por último cabe incluir una serie de dualismos identitarios contrapuestos como el estatus jurídico que hace discernir entre esclavitud y libertad o el grado de asimilación de la sociedad colonial que separa a bozales y domésticos.

En cualquier caso, el objeto de este estudio, las identidades afrodescendientes, asumen la interseccionalidad de múltiples vectores alteridad como mecanismo de fijación identitaria que condiciona, y es condicionado, por la subjetividad autorial de quien los recrea y promueve. En este sentido, una imagen sintetiza una concreción mental construida sobre la base de los intereses y concepciones de diferentes grupos. De modo que las formulaciones teóricas, valores e idealizaciones que transmiten responden a un intento de diversos agentes sociales de modular el imaginario colectivo, ese lugar mental comúnmente plagado de mitos, prejuicios y estereotipos.



Fig. 4. Mapa conceptual sobre el objeto de estudio propuesto. El siguiente mapa conceptual representa visualmente la relación que se establece entre el objeto de estudio que rige esta investigación, las identidades afrodescendientes, y su articulación en el imaginario colectivo a través de la cubanidad. Elaboración propia.

1.2. Estado de la cuestión

En 1866 el escritor Ramón J. Espinosa hacía un balance de la producción literaria generada en torno a la temática esclavista. En su discurso evidenciaba un amplio repertorio de estereotipos presentes en el imaginario colectivo del siguiente modo:

Mucho se ha escrito y hablado respecto del esclavo africano en América, (...) presentándole unos como un ser embrutecido, fanático, incorregible, otros como una especie de hombre fiera, dotado de sanguinarios instintos; y por último, algunos como un ser inocente y sencillo, sumiso y obediente, aunque á la vez perezoso y poseyendo todos estos detestables vicios que corroen la existencia de los más abyecto de la sociedad. Unos y otros tal vez tendrían razón (...) La raza africana (...) se encuentra como es de suponer, en un grado muy inferior de civilización respecto de la nuestra. (Espinosa, 1866, p.52.)

Este discurso ejemplifica una construcción mental que asume las teorías racialistas vigentes para dotar de un cariz científico a la desigualdad. Lo interesante del texto, al margen de las representaciones contenidas, es su relación con una larga tradición ensayística cubana sobre la cuestión afrodescendiente.

En la historiografía cubana las obras que abordan la temática afrodescendiente se caracterizan por la disparidad de criterios y multiplicidad de tipos textuales que derivan de la falta de interés que impregno buena parte de la producción científica. Torres Fumero (2000) señaló en su día que: “el campo inexplorado por la historia dejó el terreno abonado para el rápido desarrollo de otras ciencias sociales como la antropología y la sociología”. (p.20-34). No obstante, aunque el mal llamado “tema negro” no gozase de entidad propia, la forma en la que la historiografía lo menciona es muy sintomática de los axiomas que asume.

La adopción del paradigma ilustrado racionalista supuso el primer cambio significativo. El tratamiento de la esclavitud en el pensamiento ilustrado sentó las bases de la historia afrodescendiente modernizando la forma de concebir el discurso histórico. Un claro ejemplo lo constituye la obra de Pedro Agustín Morell de Santa Cruz titulada *Historia de la Isla y Catedral de Cuba* (1760).

En la obra de Morell se hace una de las primeras menciones a sujetos afrodescendientes en la narrativa histórica. Para ello implementa una metodología de corte ilustrado, que conjuga el criticismo de fuentes con el método expositivo. La gran labor de transcripción documental de Morell en el Archivo Episcopal de Santiago es bastante reseñable. Según Eduardo Torres-Cuevas (2005) constituye un auténtico “rescate de la cultura perdida” (p. 167). El mejor ejemplo al respecto es la transcripción de *Espejo de Paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa. Esta primera manifestación literaria cubana está protagonizada por Salvador Golomón, descrito en el texto como negro honrado” o “etíope digno de alabanza”(2010, p. 363).

En el s. XIX, con el auge del ensayismo y la corriente positivista la historiografía cubana convierte a la “esclavitud” o “la cuestión negra” en el eje discursivo. El caso más paradigmático lo constituye la obra de José Antonio Saco, *Historia de la esclavitud de la raza africana en el nuevo mundo y en especial en los países américo-hispanos* (1879). Saco ofrece un recorrido histórico desde la conquista hasta su presente con una metodología coherente y bien estructurada. Su discurso se aleja de visiones simplistas tratando de recoger el mayor número posible de puntos de vista. Al abordar la cuestión esclavista se pronuncia en los siguientes términos:

Si (...) se hubiera abolido el comercio de esclavos africanos, ¡cuán diversa no sería hoy la suerte del Nuevo Mundo!, Pero con las ideas é intereses que reinaban entonces en España y en las demás naciones de Europa, imposible (...). Los indios de la española habian ya muerto casi todos por la fatiga, el suicidio y las viruelas: los castellanos no querían dedicarse á los trabajos de las minas ni de la agricultura: el gobierno prohibia la entrada de extranjeros, (...) no habia más alternativa que, ó continuar el tráfico de esclavos negros, o renunciar enteramente á las utilidades que ya se sacaban del Nuevo Mundo. (Saco, 1979, p.134)

Como aprecia Eduardo Torres Cuevas (2001), la obra de Saco supone el tránsito entre una “historia cronológica, hecológica, lineal, política y de instituciones (...) a la historia problema”. (vo.1, p.3). Sin embargo, su figura ha quedado un tanto eclipsada por la de Fernando Ortiz, considerado por la crítica el fundador de los estudios “afrocubanos”.

La obra inicial de Fernando Ortiz se encuentra influenciada por las tesis de los criminólogos Lombroso y Austuraro y la del sociólogo Manuel Sales (Salerno Izquierdo, 2001). Con estos referentes, Ortiz publica *Negros brujos. Hampa afrocubana* (1906), obra en la que los estudios afrocubanos consolidan su especificidad. En ella Ortiz expone que:

Los negros entraban todos en la mala vida cubana (...) como ineptos (...) Sus relaciones sexuales y familiares, su religión, su política, sus normas morales, en fin, eran tan deficientes (...) En sus amores eran los negros sumamente lascivos, sus matrimonios llegaban hasta la poligamia, la prostitución no merecía su repugnancia, sus familias carecían de cohesión (...) la inferioridad del negro, la que le sujetaba al mal vivir era debida a falta de civilización integral, pues tan primitiva era su moralidad como su intelectualidad (p. 37-39).

Una visión sesgada y repleta de prejuicios negativos, que posibilitó el análisis de los componentes africanos de la cultura cubana como una temática científica. Entre 1906 y 1951, se da una evolución del pensamiento de Fernando Ortiz gracias al proceso reflexivo de su continuo quehacer intelectual (Portuondo, 1990, p. 9-29.) En su dilatada trayectoria Ortiz redactó a obras de gran repercusión posterior como *La fiesta afrocubana del día de Reyes* (1920), *Los cabildos afrocubanos* (1921), *Los negros curros* (1926-1928) y *Contrapunteo cubano del Tabaco y el azúcar* (1940). En su conjunto, la obra de Ortiz implementa un enfoque interdisciplinar que confiere a su producción histórica una visión multidimensional de los sujetos y sociedades que analiza. Considerado por la crítica como el tercer descubridor de Cuba, a Ortiz se debe la acuñación de neologismos como “transculturación” o “afrocubano”.

En los años 30 del s. XX, la producción historiográfica sobre Cuba se nutre de una serie de movimientos intelectuales y artísticos que revalorizan la afrodescendencia. Destaca especialmente el movimiento de la Negritud” ideado por Aimé Césaire, que tendrá su reflejo en la revista de *Estudios Afrocubanos* en la que publican autores como Rómulo Lachatañeré, Israel Castellanos o Lydia Cabrera.

En 1939 Alberto Arredondo publica *El negro en Cuba* obra que refuta el término “afrocubano” decantándose por mantener el de “negro”. A su vez aboga por una noción de “cubanidad” que diluya las diferencias y sirva de base explicativa de la historiografía. Según Arredondo

Camina en Cuba la corriente del “afrocubanismo”.. (...) [pero] nuestro negro debe ser reconocido simplemente como “cubano”. (...) Cada día se va comprendiendo con más claridad (...) el lema señalador del rumbo de Cuba: “CON EL NEGRO SIN OLVIDAR A LA NACIÓN, CON LA NACIÓN SIN OLVIDAR EL NEGRO. (p. 113, 114), 170)

En décadas posteriores la historia afrodescendiente viene determinada por la implantación a nivel historiográfico de la corriente marxista. En 1948 se publica *Azúcar y abolición*, de Raúl Cepero Bonilla y en 1964 se publica *El ingenio. complejo socioeconómico cubano del azúcar* de Manuel Moreno Friginals.

La obra de Moreno Friginals puede considerarse la mejor contribución al estudio sobre la esclavitud afrodescendiente de la historiografía cubana y todo un referente a nivel global. Moreno Friginals fue capaz de reconstruir hasta el más mínimo detalle el funcionamiento de la plantación esclavista. Se trata de una obra analítica y bastante densa que ofrece gran rigor científico en el manejo de fuentes. En su discurso Moreno Friginal no se limita a reproducir las lógicas argumentativas del marxismo, sino que ahonda en la interrelación entre el sistema económico esclavista, la cultura material y la ideología de la “sacarocracia”². La repercusión de la obra de Moreno fue amplia y generó gran controversia historiográfica, sobre todo en lo relativo a la sexualidad y la familia esclava. El siguiente texto es muy significativo al respecto:

Uno de los aspectos más traumáticos de la vida en los ingenios fue la liquidación de la actividad sexual normal o su desviación hacia otras formas. (...) la primera mitad del s. XVIII que revelan cierto equilibrio en la composición porcentual de sexos de la dotación y un número relativamente alto de niños. (...) a partir del boom azucarero, nace la gran manufactura “de nueva planta” que elimina todo vestigio semipatriarcal e instaura la explotación extensiva de tipo carcelario. (p. 293)

² Término ideado por este autor para definir a la élite de poder cubana poseedora de ingenios azucareros con sus respectivas plantaciones, infraestructuras, maquinarias y dotaciones de esclavos.

En 1974 se publicaron dos obras que en su momento no tuvieron mucha repercusión pero que a la larga conformaron un sólido precedente en la historiografía afrocubana. Por una historia *de la gente sin historia* de Juan Pérez de la Riva y por otro *Pintura y grabados coloniales cubanos* de Adelaida de Juan.

La obra de Pérez de la Riva estableció un modelo interpretativo que tomaba como sujeto de estudio a grupos marginados como los esclavos. Por ello, es considerado el precursor de los subalternos. Por otro lado, la obra de Adelaida de Juan suponía una primera aproximación al estudio de la afrodescendencia desde la historia del arte. Aunque la obra es más un estado de la cuestión, que una obra en profundidad, permitió configurar un corpus de fuentes sobre la cuestión racial que posteriormente sirvió de base a aproximaciones desde la historia cultural o los estudios de cultura visual.

El agotamiento del marxismo en la historiografía afrodescendiente dio paso a la posmodernidad mediante la generalización del enfoque microhistórico, biográfico, antropológico o de los grupos subalternos. A su vez se produce una amplitud temática y profesionalización de la historia que conduce a una cierta hiperespecialización y dispersión temática. Por ejemplo, se generalizan los estudios sobre formas de sociabilidad de los grupos esclavizados, familia esclava, relaciones de género, cofradías de negro y mulatos, batallones de pardos y morenos, resistencias esclavas, formas de cimarronaje...etc.

La amplitud temática y de enfoques es tal que su tratamiento pormenorizado resulta inabarcable. Por su importancia para este estudio cabe reseñar las aportaciones de la historiografía socio-cultural o los estudios visuales que han propiciado el “giro icónico”. El cambio epistemológico que ha supuesto afecta tanto a las categorías conceptuales y epistemológicas como a su implementación práctica.

Entre los precursores de la historia afrodescendiente en Cuba mediante al análisis de fuentes iconográficas destaca Juan Andreo. A lo largo de su dilatada trayectoria investigadora puso el énfasis en las relaciones de género y mestizaje visibilizando a sectores marginados y excluidos como las mulatas recurriendo a vestigios icónicos que pasaban desapercibidos como las “marquillas cigarreras”. Con planteamientos distintos, pero el mismo recurso a fuentes iconográficas para abordar la afrodescendencia en Cuba destaca la obra de Ismael Samiento (2004). *Cuba, entre la opulencia y la pobreza*. o la de Jesús Guancho (2008) *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba*. Unas obras que se caracterizan por la rigurosidad de sus análisis históricos y por su valor documental, constituyéndose en verdaderos corpus de fuentes icónicas.

La apertura de campos investigativos relacionados con los modos de representación de la realidad, especialmente con lo iconográfico y su relación con lo discursivo. Todo ello ha permitido a la historiografía afrodescendiente incorporar una amplísima cantidad de problemáticas. En cualquier caso, lo más relevante del proyecto de los Estudios Visuales no es precisamente la amplitud temática sino más bien su concreción renovadora de las fuentes históricas. Para ello los estudios visuales utilizaron teorías y métodos de distintas ciencias sociales que remarcaban el rol de lo «visual» y de las condiciones del receptor en la construcción de identidades afrodescendientes.

1.3. Objetivos de la investigación

La historia de Cuba constituye un referente obligado para la historiografía afrodescendiente, especialmente en lo concerniente a los estudios visuales. Los rápidos avances tecnológicos que experimentó la isla a raíz de la riqueza del azúcar y la esclavitud sitúan a Cuba a la vanguardia en la generación de imágenes de diverso tipo. El resultado es una cultura visual extremadamente rica en especificidades y matices, que bien podría haber llevado a buena parte de la historiografía a fijar su atención en el país caribeño. Sin embargo, las visiones presentistas y escaso interés que todavía presentan las fuentes iconográficas entre la historiografía académica han dirigido los análisis hacia otras temáticas.

Una circunstancia que, sumada al secular silenciamiento de la historia afrodescendiente, añade una carga de excepcionalidad y especificidad regir la fijación de objetivos de investigación. Ante esta situación cabría preguntarse: ¿Cómo han sido conceptualizados los términos “negro”, “negra”, “mulato”, “mulata” en la cultura visual cubana?, ¿a través de qué discursos visuales?, ¿Contra cuáles?, ¿Qué intereses e ideologías subyacen a tales discursos? ¿Hasta dónde el concepto de cubanidad asume el elemento afrodescendiente?, ¿Cómo han devenido en mitos populares determinadas representaciones iconográficas?

El reconocimiento del carácter discursivo de las identidades, el énfasis en las prácticas de representación, así como la aproximación a la identificación como un proceso en construcción de un sí mismo constituyen el eje sobre el que responder a estas cuestiones. Tras décadas de revisión y contestación articuladas en la cuestión nacional resulta indispensable problematizar hoy sobre las representaciones de la afrodescendencia que emergen de los regímenes de poder/saber que fundaron los discursos hegemónicos en Cuba. De este modo se toma como objetivo prioritario de esta investigación analizar la construcción, percepción y recreación de identidades afrodescendientes en la cultura visual cubana.

A partir de la indagación en las diferentes narrativas visuales y las construcciones identitarias dominantes se va a facilitar la reflexión acerca de las diferentes subjetividades coloniales presentes tanto en los regímenes visuales hegemónicos como los subalternos. Por otra parte, se persigue crear un espacio de diálogo interdisciplinario y comparativo en el que se problematicen las dicotomías que han estereotipado y condenado al sujeto/ objeto colonial afrodescendiente a la alteridad. Un desafío que concita la necesidad de articular múltiples elementos identitarios sobre la afrodescendencia con el proceso de construcción de la idea de cubanidad y su constante reinterpretación en el imaginario colectivo cubano y sobre lo cubano. Es por ello que se han propuesto toda una serie de objetivos secundarios e interdependientes del objetivo prioritario de este estudio:

1. Analizar desde la dialéctica identidad/alteridad el lugar que ocupa la afrodescendencia en la cultura visual cubana del periodo propuesto.
2. Analizar los roles asignados al objeto/sujeto afrodescendiente por distintos sectores de la sociedad cubana, tratando de evidenciar las ideologías, intereses y cosmovisiones subyacentes.
3. Detectar los mitos, estereotipos y prejuicios subyacentes a la visualidad y regímenes representacionales de los agentes sociales implicados en la imaginación icónica de la afrocubanidad.
4. Estudiar los cambios y permanencias que se producen en la representación de la afrodescendencia en relación a condicionantes estructurales y coyunturales como la cuestión esclavista, la irrupción del liberalismo, evolución del colonialismo, difusión del darwinismo social, autonomismo español, abolicionismo ...etc.
5. Visibilizar el histórico proceso de exclusión, opresión y subordinación de la población afrodescendiente dignificando su memoria bajo una nueva mirada.

En relación a este último aspecto cabe apuntar que el desarrollo de esta tesis doctoral se ha realizado en el marco del Decenio Internacional para los Afrodescendientes (2015-2024) que proclamara la Asamblea General de las Naciones Unidas en su resolución 68/237 bajo el lema «Afrodescendientes: reconocimiento, justicia y desarrollo». En la formulación de dicha resolución se explicita la necesidad de “Promover un mayor conocimiento y respeto de la diversidad de la herencia y la cultura de los afrodescendientes y de su contribución al desarrollo de las sociedades”,

En todo momento se persigue honrar, reconocer y preservar la memoria histórica de los afrodescendientes en una labor de visibilizarían del histórico proceso de exclusión, opresión y subordinación de la población afroamericana como consecuencia de un sistema de explotación colonial que subsumió su identidad bajo patrones europeos occidentales.

Uno de los desafíos de sociedades multiculturales como la cubana es la consideración historiográfica de las varias subalternidades que la integran, lo cual debe trasladarse irremediamente a la producción histórica. No se trata de analizar un grupo social aislado, como en buena parte se ha hecho hasta ahora, sino imbricándolo en el proceso de mestizaje cultural que generó una nueva concepción del mundo propiamente cubana.

1.4. Hipótesis de partida

Este estudio parte de la consideración de las identidades como una poderosa herramienta de homogeneización socio-cultural que justifica los fines del sector social que los formula. Un proceso sumamente complejo y poliédrico que se compone tanto de mecanismos lingüísticos y retóricos de expresión verbal como de mecanismos visuales y plásticos de expresión icónica

En esta línea de pensamiento la afrocubanidad se construye mediante un discurso visual que las élites blancas europeas y/o criollas imaginaron en función de sus ideologías, intereses y necesidades. Posteriormente estas imágenes serán apropiadas o rechazadas por los sectores populares y subalternos en una constante readecuación identitaria que pugna por la hegemonía ideológica del régimen visual.

Esta hipótesis de partida nos remite a la consideración de la propia visualidad de la imagen como un acto de comunicación que requiere de la interpelación del espectador. De ahí que el foco de análisis radique tanto en el creador y difusor de un mensaje como en los receptores que decodifican e interpretan un determinado código visual. La mayor o menor aceptación de una imagen va a radicar precisamente en la capacidad de conectar con el observador, sintetizar mensajes complejos y asentar una idea que devenida en mito se instale en el imaginario colectivo.

Por consiguiente, la percepción de la imagen se presenta como un logos posicionado en un lugar de enunciación que varía en clave contextual. A tenor de los cambios coyunturales y permanencias estructurales se puede considerar el s. XIX cubano como uno de los momentos más trascendentales de la historia de la isla. A nivel político se produce el tránsito de colonia española a república independiente en un discurrir paralelo a la evolución del ingenio azucarero y la trata esclavista.

A lo largo de la centuria élite colonial metropolitana y la pujante sacarocracia, se han de enfrentar a la construcción de un imaginario a su medida. Así primeramente las élites tratan de legitimar las políticas coloniales de mantenimiento de la esclavitud, pieza clave del funcionamiento del ingenio. Una vez que cambia la coyuntura con la metamorfosis del ingenio en gran central, dicha élite deberá convertir en interés nacional lo que en origen eran únicamente intereses de determinados grupos políticos, intelectuales y económicos.

Esta configuración de Cuba como “comunidad imaginada” se acelera en el contexto de las guerras de independencia, justamente cuando la isla camina en la búsqueda de su identidad nacional, de una voz propia, de una expresión de cubanía o cubanidad.

Un proceso de construcción identitaria en clave contextual negociada donde la cultura visual juega un papel determinante motivado por la rapidez en la interpretación de una imagen. No se puede pasar por alto que la visualización e interiorización del mensaje contenido en una imagen conlleva unos segundos mientras que la lectura e interpretación de un texto escrito supone una mayor inversión de tiempo. Por consiguiente, con la difusión de imágenes se gana en inmediatez y efectividad a la hora de generar consensos o rechazos sociales.

Todo ello nos remite a la toma en consideración del carácter ideológico de las representaciones legitimadoras del dominio. Esta investigación es deudora de los trabajos que en tiempos recientes han venido desvelando la complejidad y las tensiones del concepto “poder, cultura e ideología” como ideas clave en el pensamiento y la cultura decimonónica. Precisamente la cultura visual cubana adquiere entidad como articuladora de cosmovisiones en el marco de las relaciones de poder y dominación vigentes en el sistema esclavista de dominación colonial.

La vigencia de dichas relaciones de poder ha motivado que a nivel historiográfico se ponga el énfasis en la carga ideológica subjetiva que emana de los intereses de las élites de poder. Sin embargo, la construcción de la identidad afrodescendiente no se circunscribe a la

mera dialéctica entre las propias élites o a un fenómeno jerárquico piramidal diseñado por las élites y asumido por sectores populares. En muchos casos la concreción icónica de una imagen mental parte de sectores populares subalternos para ser respondida por las élites.

De este modo cabe contemplar un continuo *feedback* o juego de acción/reacción/repercusión en el que la cultura visual popular constituye un acto comunicativo de primera magnitud. De tal suerte que, en la línea de las propuestas de Gramsci, se precisa abordar el mecanismo mediante el cual determinados elementos identitarios se perciben por los grupos subalternos y en qué medida son aceptados o rechazados.

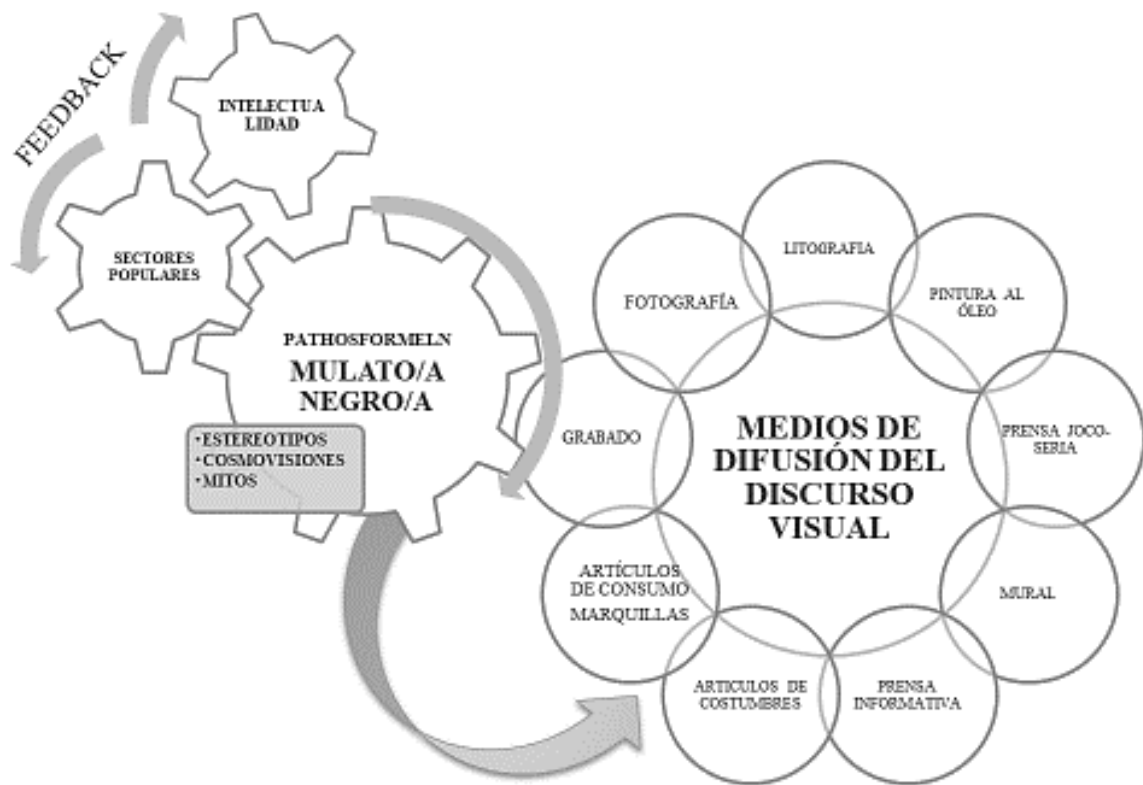
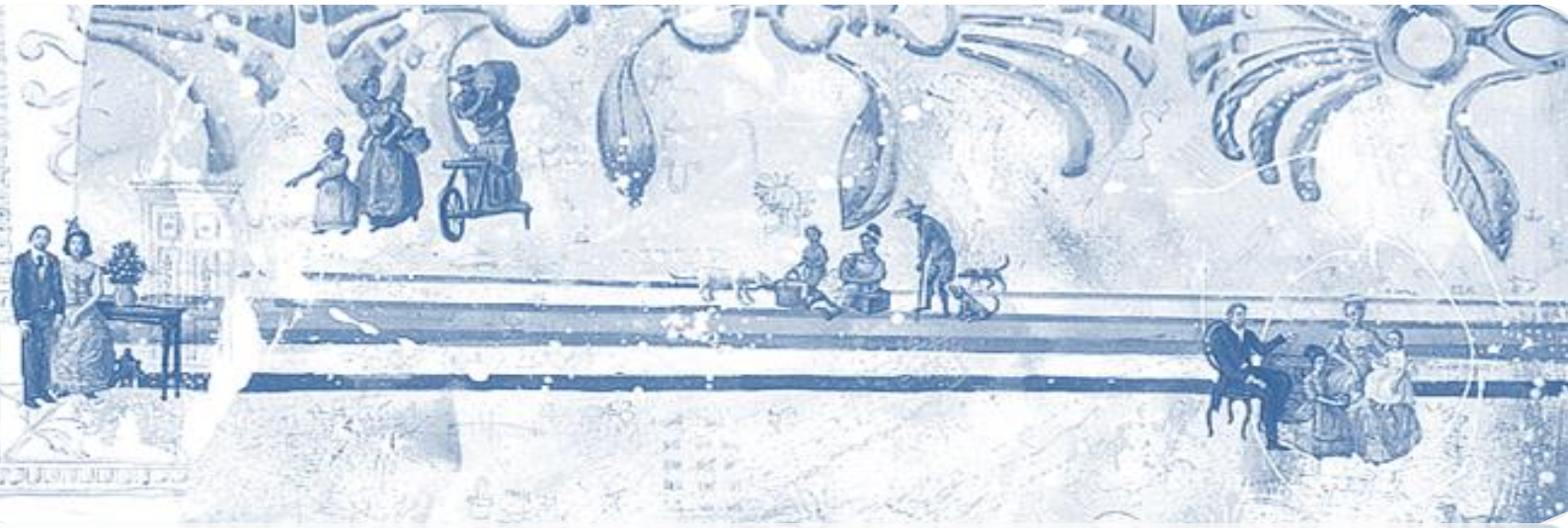


Figura 5. Mapa conceptual. (elaboración propia)

Otra hipótesis básica para este estudio radica en que la consecución del consentimiento ‘espontáneo’ de las masas se logra mediante la aceptación de la legitimidad del mismo, la integración en él, y la participación activa en su construcción. En este sentido, el fracaso y abandono de determinadas formulaciones icónicas se justificaría bien por su implantación coercitiva o bien por la incapacidad por generar consensos entre amplios.

El rechazo a una imagen pudiera deberse a la existencia de un pensamiento crítico capaz de reaccionar en contra de los medios de dominación. Las tentativas por elaborar una voz propiamente afrocubana que plasme discursiva y visualmente su propia identidad va a ser uno de los principales anhelos del colectivo afrodescendiente en su lucha por la conquista de derechos y libertades. Un fenómeno abrupto, lento y salpicado de violencia que a la postre daría como resultado la maduración de una contravisualidad de interpelación. Un fenómeno, que, pese a la censura e intentos de erradicación, se erige como potente herramienta de lucha del colectivo afrodescendiente. En definitiva, este estudio trata de de remarcar la interacción cultural de subjetividades y visualidades, así como la construcción social de identidades colectivas. Para ello opta por un enfoque multidimensional de los cambios sociales y culturales contenidos las representaciones iconográficas como reflejo del imaginario colectivo cubano y sobre lo cubano.



BLOQUE I

CONTEXTO HISTÓRICO Y SUPUESTOS DE LA INVESTIGACIÓN

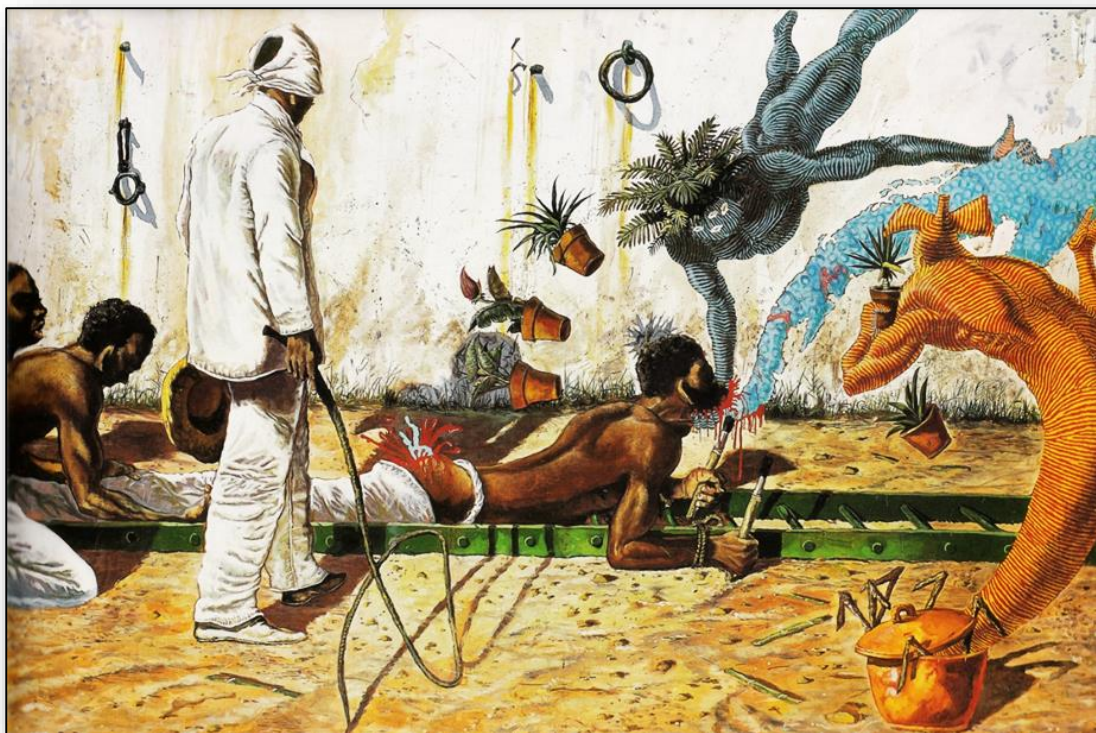


Fig. 6. Pérez, D. (1996) *Antropofagia del fatalismo geográfico*, óleo sobre lienzo, colección particular.



CAPÍTULO I

CONCEPTUALIZACIÓN, FUENTES Y ASPECTOS METODOLÓGICOS

1.1. Delimitación conceptual

Una investigación como la que sigue lleva aparejada la utilización de términos que se caracterizan por su ambigüedad, polisemia y alto grado de abstracción. Por ello se requieren de una delimitación conceptual que oriente la investigación alejándola de imprecisiones. Para una mejor comprensión se establece una división en siete conceptos clave: afrodescendencia, alteridad, racialidad, género, mestizaje, interseccionalidad, representaciones e imaginarios.

1.1.1. Afrodescendencia, Negro y Negritud.

El término utilizado tradicionalmente para referirse a la población afrodescendiente ha sido el de “*negro*”. Sin embargo, es un concepto que atesora tal carga de racismo que precisa su sustitución por un término más integrador como el de “*afrodescendiente*” que ha sido refrendado por buena parte de la comunidad científica. No obstante, conviene aclarar cuál ha sido su origen y evolución, así como las repercusiones que implica decantarse por uno u otro.

La idea de “*negro*” remite a una forma de categorización social mediante su adscripción a un color de la piel que se ha venido en llamar negro. La adscripción de un individuo bajo la categoría “negro” viene determinada por una serie de parámetros identificatorios que varían en función de los esquemas mentales de una determinada cosmovisión. Lo cual pone en relieve la condición de lo negro como un proceso clasificatorio construido bajo la hegemonía de la “*blanquitud*”. Pap Ndiaye Achille (2019) opina que lo “*negro*” es una “*categoría imaginaria*”, pues se refiere “a personas cuya apariencia es ser negras, y no a personas cuya esencia es ser negras. Los negros son negros porque se los ha tenido por tales en los mundos blancos” (p. 33).

La primera idea a desterrar es la concepción del termino negro atendiendo a criterios racialistas, siendo preciso trazar una genealogía que contemple sus múltiples capas de significación. Los hitos que jalonan esta evolución se inscriben a grandes rasgos en los “*Estatutos de limpieza de Sangre*”³ de la Monarquía hispánica (siglos XV-XVII) y posteriormente la generalización de las taxonomías de la Ilustración (siglos XVIII).

Durante la Edad Moderna las diferencias sociales no se categorizaban en base a términos que hoy entendemos como “*raciales*”, sino que se refieren a criterios como el linaje, la calidad o la pureza de sangre que poco tienen que ver con la genética contemporánea. Como apunta Gier (1989) “hasta el siglo diecisiete las personas rechazaron sistemáticamente hacer lo que los racistas modernos hacen: identificar el color de piel y discriminar por esa razón” (p.5.)

En la Edad Moderna se habla de “*limpio/a de sangre*” para aludir a aquellos grupos sociales con ascendencia católica y de “*linaje quebrado*” para aquellos de ascendencia judía o musulmana. Por consiguiente, el criterio clasificatorio viene determinado por su adscripción a un sistema de creencias. A este sistema clasificatorio paulatinamente se le van superponiendo capas de significación que configuran el color de la piel como mecanismo de fijación identitaria. Por ello los grupos de linaje quebrado comienzan a denominarse indistintamente “*negros*”, “*mulatos*”, “*pardos*” y “*morenos*”.

Durante el s. XVII y XVIII, una vez que comience a generalizarse la trata esclavista a gran escala al proceso clasificatorio en base a criterios religiosos o color de la piel se superpone otra capa más vinculada al estatus jurídico. De este modo, lo “*negro*” comienza a ser usado como sinónimo de “*esclavo*”. Una percepción que se vincula con el proceso de despersonificación tendente a considerar el binomio “*negro=esclavo*” como un objeto reducido a la corporalidad.

³ Entre los siglos XV y XVII la limpieza de sangre se convierte en un valor esencial, dominante y reputado cuya perdurabilidad alcanza hasta la cronología propuesta. Sería en 1865 cuando el Estado toma medidas para declarar nulos el requisito de sangre limpia en el acceso a determinados cargos. Véase: Hernández Franco, 2011. López-Beltrán, 2008, págs. 289-342. Gonzalbo, 2013, pp. 1-154.).

A finales del s. XVIII empieza a converger la significación del concepto “*negro*” que en asociación con una determinada lectura de la “*raza*”. El resultado de esta compleja superposición de significaciones la objetualización de “lo negro”. una posición de subalternidad autopercebida por los propios grupos afrodescendientes.

Una vez abolida la esclavitud se generalización diversos movimientos sociales con un espíritu de resignificación del término “negro” que discurren en paralelo a la lucha por la plena equiparación con los grupos no racializados en lo tocante a de derechos y libertades. Uno de los movimientos sociales con mayor impacto a nivel teórico y político es el denominado movimiento de la “*negritud*”. La idea de “*negritud*” remite a un concepto ideado en 1935 por el intelectual Aimé Césaire en la revista *L'étudiant noir*. El término fue concebido en su acepción reivindicativa como forma de ensalzar los valores de las culturas africanas mediante la denuncia de la opresión colonial. Como expone Félix Valdés García (2023) “la negritud como concepto es sinónimo de resistencia a la enajenación y a la asimilación cultural provocada por los mecanismos de dominación colonial”. (p.107). El movimiento de la negritud se enmarca en una tradición crítica con respecto a la colonialidad del poder que denuncia la opresión colonial.

Por todos estos condicionantes el siguiente estudio considera pertinente la utilización del término “afrodescendiente” como un concepto superador del término “negro” a la par que como heredero de los aspectos positivos de la “negritud”. La idea de “*afrodescendencia*” se introduce con fuerza en 2001, tras la celebración de la Conferencia Mundial de la O.N.U. en Durban. Como expone de forma irónica Romero Rodríguez (2004) “entramos negros y salimos afrodescendientes”. La “afrodescendencia” es un concepto que sirve para designar genéricamente a las personas de ascendencia africana de diversos lugares del mundo con pasado esclavista. Igualmente, el concepto integra una vertiente reivindicativa con la que dignificar la memoria de la diáspora afroamericana.

Por consiguiente, la adopción del término “afrodescendiente” supone una ruptura a nivel epistemológico que según Esther G. Pineda (2017) permite distinguir entre:

1. La afrodescendencia visible: La que conforman aquellos individuos que por sus características fenotípicas y pigmentación de la piel pueden ser identificados con las personas africanas.
2. La afrodescendencia oculta: La conforman aquellos individuos producto del mestizaje que en su carga biológica rasgos de africanidad.

En último lugar hay que mencionar que el término afrodescendiente plantea ciertos aspectos problemáticos que están siendo remarcados por la crítica. El punto más débil radica en que contribuye a homogenizar identidades disímiles. Por ejemplo, la percepción de lo negro y lo mulato son totalmente distintas, pero quedan diluidas en el propio concepto de afrodescendencia. Los más críticos llegan a utilizar el argumento de que si bien la evolución del género homo se produjo en África, y luego se expandió globalmente, toda la humanidad sería afrodescendientes de algún modo. Una idea simplista y anclada en el difusionismo decimonónico que hay que desterrar.

Igualmente, se suele argumentar que si se acepta la afrodescendencia también habría que incorporar las categorías “*eurodescendiente*”, “*oceaniodescendiente*” o “*asiodescendiente*”, sin embargo, esta tesis se refuta al tomar en consideración que ya existen términos que históricamente han contemplado estas realidades. En este estudio si bien se ahonda en la propia generalidad del termino afrodescendencia es contemplada en su vertiente más integradora como un término desprovisto de racismo que asume la africanía reivindicando la memoria y legados de la diáspora africana.

1.1.2. *Identidad o mismidad*

La cuestión de la identidad, o mejor dicho las identidades, se ha generalizado enormemente entre la historiografía por lo que su abuso está desdibujando su contenido constituyendo un serio obstáculo a nivel teórico y analítico. Durante buena parte del s. XIX, la identidad era formulada como un conjunto elementos biológicos, sociales y culturales que caracterizaban el espíritu de un pueblo o nación. Véase la historia, la lengua, la religión, la orografía, Por consiguiente, la identidad era conceptualizada desde una lectura esencialista equiparable a la noción de “*volkgeist*” del romanticismo alemán.

La concepción de la “*identidad*” vinculada la idea de nación empieza a desmontarse en el s. XX con las aportaciones de la psicología social, y más en concreto con la teoría de las identidades sociales elaborada por Erickson y Tajfel. Desde estas formulaciones teóricas, la pertenencia a un grupo se convertía en el componente esencial de las identidades. De tal suerte que la pertenencia era la que originaba un proceso de categorización social en el que los individuos se perciben individualmente y como colectividad. Del análisis somero de esta teoría se extrapola una primera distinción entre “*identidades individuales*” e “*identidades colectivas*”. Mientras que la “*identidad individual*” queda constreñida a la percepción y conciencia que cada individuo tiene de sí mismo, la “*identidad colectiva*” es fruto del reconocimiento recíproco entre el individuo y los grupos sociales a los que puede pertenecer o no. Por consiguiente, las identidades no son algo innato, eterno e inmutable en el tiempo, sino que se configuran en elementos cognitivos, evaluativos y afectivos reafirmados en la interacción social.

En otro orden de cosas, la sociología es otra de las ciencias que más impacto ha generado en la conceptualización de las “*identidades colectivas*”. Destacan especialmente las teorías constructivistas formuladas por Peter L. Berger y Thomas Luckmann según las cuales la realidad se construye socialmente mediante la interacción social y el lenguaje. Una idea que constituye la base sobre la que cimentar el posterior giro lingüístico.

Ya en los años 80 de Pierre Bourdieu estableció la concepción del poder como elemento prioritario en la conformación de identidades. Con Bourdieu se avanza hacia la idea de las identidades como una construcción discursiva atravesadas por relaciones de poder y dominación. Una idea prioritaria en este estudio, que permite entender las identidades afrodescendientes en el marco de relaciones de poder del sistema de dominación esclavista.

En definitiva, todos estos aportes vienen a dibujar las identidades como una construcción social configurante que establece mecanismos de pertenencia grupal mediante el lenguaje y la interacción social desplegada en el seno de relaciones de poder. Desde esta base se pueden acotar las múltiples atribuciones identitarias que asume este estudio basadas en la propuesta de Cécile Leclercq (2004). Para este autor las identidades colectivas se manifiestan en tres vertientes: la vertiente situacional, la vertiente instrumental y la vertiente relacional.

- La vertiente situacional de la identidad alude a la capacidad de las identidades para adaptarse a los cambios de la coyuntura histórica. Por consiguiente, las identidades no son algo acabado sino un “continuo acto de creación”. Así cuando un discurso visual deje de ser hegemónico, se reformula desde la visualidad de otros agentes discursantes, haciendo permutar las identidades en otra dirección. Cecile Leclercq (2004). lo sintetizaba en la máxima “la identidad se construye, se deconstruye y se reconstruye según las situaciones” (p.105) . o adoptando el simil gatopardiano, “que todo cambie para que nada cambie”.
- La vertiente instrumentalidad de las identidades hace referencia a que cada agente discursante se erige en el único representante posible de una colectividad utilizando todos los medios a su alcance para convertirla en hegemónica. En situaciones de dominación, como la esclavitud, los grupos dominantes estigmatizan a los grupos que se apartan del modelo hegemónico, lo que desemboca en la formación de unas “*identidades subalternas*”. Al hablar de identidades subalternas se salude a aquellas articuladas en un régimen de sometimiento que les impide alcanzar la autoconciencia necesaria para luchar por la

hegemonía ideológica. (Gramsci, 1981, p. 51). Es decir, los grupos subalternos se subordinan a los intereses de la élite dominante para conseguir beneficios. En cualquier caso, esta vertiente instrumental evidencia como las identidades se convierten medios para lograr transformar o perpetuar las relaciones de poder y dominación vigentes.

- La vertiente relacional de la identidad se refiere a su continua comparación. Entre los principales teóricos de este aspecto destaca Frederik Baarth quien sostiene que las identidades se construyen al ponerse en contacto varias colectividades por lo que son el resultado de procesos de diferenciación entre distintos grupos.

1.1.3. *Alteridad u otredad*

La “*alteridad*” es el reverso de la identidad, por lo que se precisa establecer la relación dialéctica entre sendos conceptos de modo que se asuma su interdependencia en los procesos de diferenciación constitutivos de identidades colectivas. En un plano filosófico alteridad e identidad establecen un dualismo oposicionista que establece una relación dicotómica entre el sujeto pensante y el objeto pensado como así se expone con mayor profundidad en *la Fenomenología del espíritu* de Hegel.

Toda aportación teórica sobre las identidades de algún modo al núcleo del pensamiento hegeliano según el cual a la alteridad (u otredad) solo puede expresar una relación de aceptación o de rechazo sin la que sería imposible establecer mecanismos de identificación individual y colectiva. Desde esta lógica, el reconocimiento de la “*alteridad*” implica siempre su rechazo, ya que no se pueden conformar identidades colectivas sino se oponen a la noción de alteridad. Tal es así que la aceptación de la alteridad como “*mesmedad*” implicaría la disolución de la propia identidad. Este conflicto entre identidad y alteridad remite a la “*dialéctica hegeliana del amo y del esclavo*”, en la que la negación de la otredad constituye el momento fundacional en la toma de la autoconciencia por uno mismo.

En tanto en cuanto amo y esclavo, toman conciencia de su relación mutua se termina por reconocer uno en la conciencia del otro. El interés de esta perspectiva radica en subrayar que la conciencia de sí es una tensión entre el reconocimiento de la “*alteridad*” y, al mismo tiempo su rechazo como aquello que difiere de la “*mesmedad*”.

De esta noción de la teoría hegeliana surgen durante el s. XX las llamadas “filosofías de la diferencia”, dentro de las cuales encontramos a Heidegger, Derrida, Foucault, Deleuze y Levinas, entre otros. Un conjunto de teorías filosóficas que parten de la crítica epistémica al principio de identidad mediante la conceptualización de la alteridad. En este pensamiento la lógica de la diferencia adquiere una especificidad teórica positiva y no como la mera negación de la identidad. En paralelo a estas corrientes teóricas irrumpe otra vertiente teórica sobre la alteridad perfilada desde las conceptualizaciones psicoanalíticas de autores como Lacan para quien la alteridad es el principio fundacional de la subjetividad autoral.

Recientemente se ha puesto el énfasis en abordar nuevamente la alteridad como parte relacional incompleta que se despliega como concomitancia interdependiente de sus diferencias, de las negaciones del opuesto surge tanto la identidad como la alteridad. En palabras de Hall (1991), “la identidad es una representación estructurada que sólo completa su positividad a través del estrecho ojo del negativo. Tiene que pasar a través del ojo de la aguja del otro antes de poder construirse a sí misma” (p.21).

1.1.4. Racialidad, Raza, Racismo.

El concepto de raza articulado en la denominada “cuestión racial” ha sido el tema prioritario en historiografía cubana junto con la construcción nacional. Si ya de por sí resulta prejuiciosa la equiparación entre “raza” y “negro”, como si solo las personas racializadas tuvieran “raza”, más problemático resulta su no disociación con racismo.

Desde el punto de vista teórico, se propone que deben combinarse los estudios filológicos y léxicos con los históricos para precisar sus acepciones y así atender la motivación que hallevado a este estudio a la sustitución del término “raza” por el de “racialidad”.

La idea de raza remite a una construcción y práctica social que tiende a clasificar los grupos sociales tomando como criterio básico una serie de rasgos fenotípicos. En función de este axioma, y aun a riesgo de ofrecer una visión excesivamente generalizada, se pueden establecer dos grandes modelos de teorizaciones sobre la idea de raza:

1. Un grupo de teorías naturalistas amparadas en criterios biológicos. Dentro de estas teorías surgen lecturas que confieren a la raza un peso determinante en la transmisión genética de habilidades cognitivas como si las características morales e intelectuales estuviesen inscritas en el código genético.
2. Un grupo de teorías constructivistas que contemplan las razas como construcciones sociales y culturales insertas en los procesos de significación de las diferencias que emanan de un contexto histórico. En esencia este estudio opta por incorporar el segundo grupo de teorías lo que permite entender la potencialidad analítica de la raza como idea y como articuladora de pensamiento dentro de las distintas coyunturas históricas analizadas.

Al hablar de la noción de “*negro*” se pudo constatar cómo es un término en el que se superponen capas de significación de la alteridad primeramente en función del linaje, color de la piel y estatus jurídico. Ahora bien, esta forma de categorización social evoluciona en el s. XVIII con la incorporación de criterios racialistas que derivan de las taxonomías ilustradas. Lejos de ser un fenómeno netamente decimonónico que surge ex nihilo hay que entender las bases utilizadas por el pensamiento ilustrado para resignificar las diferencias en función de una determinada noción de raza. Para unas consideraciones sobre la evolución del concepto de monstruosidad véase: Ochoterena, I. (2002), pp. 133-140.

Un referente obligado en este proceso de construcción de identidades racializadas lo constituye la obra de Georges Louis Leblerc, o conde Buffón, quien introduce el término raza para explicar las diferencias entre seres humanos. Desde una defensa de tesis “*monogénicas*”⁴ Buffon va a establecer una jerarquización racial oponiendo el concepto de “*civilización*” al de “*barbarie*” o “*salvajismo*”. De tal suerte que en la cumbre de este pigmentocrátia división racial se encontraría se encontrarían las naciones blancas de Europa septentrional y por debajo se descendería en grados hasta llegar a los individuos considerados “*salvajes*”.

Esta visión evolutiva “*degenerativa*”⁵ se basa en la creencia de que el hombre primitivo fue blanco, y todo cambio de color es una degeneración que deriva de “cambios ambientales”. Por ello en las zonas templadas se encontrarían los seres humanos más “hermosos” y “bien hechos”, aquellos que conservan su verdadero color natural: el blanco. El discurso racista de Georges Louis Leblerc tuvo una gran influencia en la configuración de identidades afrodescendientes a escala global. No obstante, la repercusión de la obra de Buffon entre la intelectualidad ilustrada cubana fue muy limitada por la crítica de los jesuitas con gran presencia en el Seminario de San Carlos de La Habana o el de San Jerónimo de Santiago. Pese a todo, las obras de Buffon serían finalmente traducidas por el lanzaroteño José Clavijo quien hubo de sortear la férrea censura impuesta por el conde de (Montesinos, 2011). Su influencia entre la intelectualidad letrada decimonónica fue notoria como atestigua la presencia de un

⁴ En el s. XVIII había dos teorías que competían para explicar la diferencia racial: monogenismo y poligenismo. Para la primera, todos los seres humanos procedían de un origen común pero las diferencias entre ellos se explicaban por razones de geografía, clima y costumbres y, por tanto, abría la puerta a que todos los seres humanos pudieran alcanzar un grado de civilización parecido en las mismas condiciones. En la segunda, sin embargo, las diferencias estaban relacionadas con distintos orígenes biológicos y, como consecuencia, eran irremediables y permanentes (Nepomnyashchy 2006: 156-7).

⁵ En realidad, ambas formulaciones responden a uno de los conceptos filosóficos más importantes que sería reintroducido en la Ilustración: el de la “gran cadena de los seres vivos,” una jerarquía de organismos encabezada por Dios y los ángeles, después el ser humano hasta llegar al más pequeño de los insectos, y que se convierte en “la frase sagrada del siglo dieciocho, que jugó un papel algo análogo al de la bendita palabra ‘evolución’ al final del siglo diecinueve” (Lovejoy 1976: 184).. Esta concepción sería reavivada por Linnaeus en el siglo XVIII para inaugurar el sistema jerárquico de las razas, y más tarde sería utilizada por las teorías evolucionistas del siglo XIX.

volumen de *la Vida del Conde de Buffon* en la biblioteca de Salvador de Muro y Salazar. (Vazquez Cienfuegos. S y Amores Carredano J. B (2007), pp. 165).

En el s. XVIII se estableció estableció una jerarquización social en cuya cúspide se ubicaría la blanquitud en asociación a la idea de progreso. Uno de los máximos exponentes de este proceso mental fue Immanuel Kant, quien su célebre *Physische Geographie* o *Geografía física*, (1804) argumentó dicha construcción racial del siguiente modo:

La humanidad existe en su mayor perfección en la raza blanca (...) la “raza” de los negros se determinaba por su propia pasión, pero sin que este grupo pudiese controlarla. Por esta razón, estaban restringidos a desarrollar únicamente una cultura de esclavos (Kant, 1968, p. 316; Trad. Castro-Gómez, 2005, p. 41).

La ambivalencia de la Ilustración al abordar el concepto de raza resulta tan paradójica como cínica en muchos aspectos puesto que por un lado se defienden los ideales de igualdad, y por otro se naturaliza el racismo. Como si los ideales de la Revolución francesa de libertad, igualdad y fraternidad hubiesen transmutado en libertad restringida, desigualdad y propiedad.

En los grandes pensadores ilustrados se aprecia tanto la generalización de la idea de raza como criterio taxonómico clasificatorio a la par que una reformulación teórica de la diferenciación en racismo. Max Hering Torres (2006) subraya que:

En este contexto, el racismo construye una vez más una especie de regresión temporal de carácter sincrónico, a fin de implementar y salvaguardar todo un sistema de códigos, símbolos y valores no equitativos e inicuos en contra de la otredad. El racismo perpetuó así la exclusión en una sociedad europea que reclamaba igualdad, derechos participativos, parlamentarismo y democracia. (p.23)

El triunfo del proyecto liberal en el siglo XIX ahonda aún más en la conceptualización de la raza desde la interiorización del discurso racista con gran influencia en el pensamiento de autores como Joseph-Arthur de Gobineau (1816-1882). Este autor francés fue quien precisamente desarrolló la ideología de la superioridad racial Su obra *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* plantea desde una visión piogénica que el comportamiento

de los hombres viene determinado inexorablemente por su raza. Una idea de raza entendida de forma esencialista y adscrita a la biología como un factor hereditario e inalterable por voluntad del individuo.

La variedad negroide es la más inferior, está en la base de la escalera. El carácter animal, que aparece en la forma de su pelvis, es estampado en el negro desde el nacimiento y prefigura su destino. Su intelecto siempre se moverá dentro de un círculo muy angosto. Pero no es, sin embargo, un mero bruto [...] en medio de su cráneo, podemos ver signos de una poderosa energía.²⁸

En el contexto de implantación del estado liberal en Cuba, las transformaciones tecnológicas de los ingenios azucareros o los primeros conatos de revueltas afrodescendientes se desarrolla una de las teorías más influyentes y de mayor calado en la concepción de la racialidad hasta nuestros días: la teoría de la evolución de Charles Darwin. Una versión tergiversada del evolucionismo derivó en lo que se ha venido en llamar Darwinismo social, cuya interpretación de la raza funcionó como uno de los pilares básicos con los que la sacarocracia cubana construyó la ideología legitimadora de la esclavitud al amparo de la biopolítica liberal. A este proceso se le denomina “*racialización*”. Para Bravo Moreno (2015), consiste en una práctica racista que determina una forma de representación simbólica y de definición del “otro” sometiéndolo mediante un discurso que legitima su explotación.

La “*racialización*” es una herramienta conceptual que configura a la raza en representaciones visuales y simbólicas culturales, que se formulan dentro de un contexto de enunciación de discursos que fomenta determinadas formas de identificación. La “*racialización*” permite entender en profundidad el concepto de afrodescendencia posibilitando el abordaje de los estereotipos peyorativos que dan soporte argumental a las asimetrías sistémicas. De los procesos de “*racialización*” deriva la idea de “*racialidad*”, concepto que en este estudio se concibe como una manera de aludir a la categoría racial de aquellos individuos sujetos a procesos de racialización.

1.1.5. *Género vs Sexo*

La otra variable de alteridad en la que detectar mecanismos de pertenencia y fijación identitaria en este estudio es la que constituye el género. Al igual, que ocurre con la racialidad este estudio concibe el género como una construcción social, cultural y psicológica de la que deviene la noción de masculinidad, feminidad, así como otras categorías no binarias o normativas.

La generalización de la categoría género en los estudios históricos irrumpe en los 70 y 80 del s. XX, fruto de la labor de teorización del movimiento feminista. Gracias a su labor crítica se ha logrado implantar una diferenciación entre el “*sexo*”, como concepto biológico que divide entre “*varón*” y “*hembra*”, y el “*género*” como construcción cultural que separa en “*masculino*”, y “*femenino*”. Desde la asimilación de esta doble vertiente, se consolida la idea de que mujeres y hombres nacen en igualdad, y, como consecuencia de múltiples procesos de socialización, se construyen los roles de género. Un constructo cultural que se inscriben procesos históricos que pautan y fijan las nociones de “*masculinidad*” y “*feminidad*”.

Este estudio asume que el “*género*” es una categoría que permite decodificar la percepción de la diferencia en clave contextual negociada. Ahora bien, abordar la perspectiva de género en los estudios de afrodescendencia no es tarea fácil. Algunos teóricos como Pierre Bourdieu, ya advertían que el orden heteropatriarcal de la masculinidad hegemónica está tan arraigado que se ha naturalizado lo que en origen es una construcción socio-cultural.

De las múltiples perspectivas analíticas que posibilitan la implementación de la perspectiva de género a nivel historiográfico cabe distinguir entre las aportaciones que ofrece el feminismo cultural y el feminismo post-estructuralista.

El término “*feminismo cultural*” fue acuñado por Alice Echols y promueve la equiparación de los procesos de liberación femenina con la preservación de la cultura de las mujeres. Las pensadoras de esta corriente creen que existe una esencia femenina, compartida

entre todas las mujeres y definen el patriarcado masculino como la estrangulación de esta esencia. Principalmente esta corriente tiene una gran limitación que es obviar el contexto social.

La otra corriente importante es el feminismo post estructuralista, que sostiene que concebir lo femenino como una esencia es un error. Para las pensadoras de esta corriente se debe rechazar todo intento de definición de mujer, ya que cualquier definición es una forma de estereotipar y de encasillar a la mujer. Hay que admitir la pluralidad, la diferencia y huir de toda clasificación estereotipada de la mujer. Para ellas, la tarea feminista es deshacer todos los conceptos de mujer. Hay que partir de la base, de que es la cultura la que crea el concepto de esencia natural del ser humano, esta es una de las bases del humanismo y el post estructuralismo quiere tirar abajo esa idea de esencia innata en el ser humano. Según el post estructuralismo las diferencias son muchas pero la mayoría de ellas son sociales y culturales y no es bueno ni aconsejable hacer dos grandes grupos, uno de hombres y otro de mujeres, ya que se estereotipa a ambas clasificaciones. El post estructuralismo tiene muy en cuenta el contexto histórico y social.

Las líneas de investigaciones centradas en los estudios de género cada vez son muy numerosas y de áreas más diversas, son numerosas las universidades que dedican gran parte de su labor investigadora a cuestiones de género y las instituciones políticas dan una relevante importancia a este tipo de estudios. Los estudios de impacto de género analizan la situación de ambos sexos ante una temática determinada con la intención de reducir las posibles diferencias entre hombres y mujeres. A través de los estudios se pretende anticiparse a la situación y conocer el punto de partida, para poder así determinar las estrategias necesarias y adecuadas en orden a que la programación objeto de estudio obtenga los objetivos deseados y evitar así consecuencias negativas no intencionadas en relación al género.

1.1.6. *Mestizaje, Mulatez y transculturación*

El mestizaje es un concepto clave en la construcción identitaria de la afrodescendencia prestándose a multitud de perspectivas analíticas. Las múltiples interpretaciones y discursos asociados a la idea del mestizaje establecen lecturas de todo tipo según prevalezca un enfoque biológico, antropológico, social, cultural o filosófico. En cualquier caso, para evitar una dispersión semántica o de la propia la extensión conceptual conviene asentar la acepción utilizada.

La perspectiva biológica del mestizaje lo contempla como un proceso de hibridación genética derivado de las relaciones sexuales entre los colonizadores europeos y las poblaciones originarias, o en el caso afrodescendientes. Carlos López-Beltrán y García (2013), en su estudio sobre el mestizaje en México, afirma que los estudios y las descripciones genómicas son fundamentales para la noción científicista del mestizo. En su noción de mestizaje presta gran atención al porcentaje de lo que denomina de “*ancestría india, europea y africana*”. En la misma línea de pensamiento Morera y Barrantes (1995) sugiere que el aludido proceso de hibridación fue determinante en la concreción de nuevos sujetos que, con una constitución genética diferencial a sus ancestros dieron paso al tipo denominado mestizo.

Estos planteamientos, más que cuestionables, ofrecen un modelo interpretativo que reviste de cientifismo teorías pseudocientíficas. Esta concepción del mestizaje biológico, se ha desterrado de este estudio puesto que guarda estrecha relación con las teorizaciones provenientes de la antropología evolucionista que establecen estadios evolutivos. Sin embargo, resultan interesante ciertas lecturas del mestizaje biológico que lo ponen en interrelación con la violencia consustancial a la conquista. En esta línea interpretativa se asume el mestizaje como hibridación, es decir una extensión de la dominación sexual que los conquistadores españoles ejercieron sobre las mujeres indígenas y las esclavas afrodescendientes.

La perspectiva cultural del mestizaje hace referencia a las relaciones sociales, lógicas de poder, simbologías y sistemas de representaciones que emergieron de la relación entre africanos, americanos y europeos en el periodo colonial. El considerado fundador de los estudios afrocubanos, Fernando Ortiz, reflexionaba sobre la complejidad del fenómeno del mestizaje en sociedades como la cubana. Para denominar al proceso de mestizaje continuado entre dos culturas que acaba generando otra diferente Ortiz acuña el término “*transculturación*”. Para Ortiz (1989): el “mestizaje implica mezclas de estilos, de usos, de costumbres, que mediante la transculturación producen un modelo distinto manifestándose en forma diferente en cada región, a causa de los determinantes económicos y sociales” (p. 17).

La concepción del mestizaje desde la perspectiva cultural, evidencian la mixtura de elementos culturales, la imposición de unas representaciones sobre otras, el sincretismo religioso o las múltiples influencias lingüística. Al respecto este estudio los procesos en los cuales las lenguas africanas y la española entraron en contacto y cómo hubo una influencia de cada una de estas en el español americano, cuyas características difieren de la variante dialectal hasta adquirir una dicotomía de variantes que, como apunta López Beltrán (2008), “arrojó sorpresas “híbridas” de todos tipos y en todas direcciones. Nuevos usos. Nuevas maneras. Nuevos hábitos. Nuevos cuerpos. Nuevas palabras” (p.289-342).

La concreción visual de este proceso es lo que se ha venido en llamar “cuadros de castas”, una conjunción entre vestigio icónico y gráfico de la que se aprecia un léxico tan amplio como “creativo”. Solo prestando atención a las múltiples combinaciones en las que interviene la afrodescendencia encontramos términos como zambo, jarocho, prieto, morisco, octavón, saltapatrás, apiñonado, galfarro, lobo, cambujo, sambaigo, campamulato. así como sus femeninos, derivados como “negrito”, “mulatona” o expresiones de muy difícil concreción visual y discursiva como “tente en el aire.”, “torna atrás” o “no te entiendo”.

Por tanto, se puede apreciar como el término mulata tiene unas claras connotaciones peyorativas, de las que eran conscientes los coetáneos, que evidencia un proceso de atribución de rasgos animales a personas, en la equiparación mula/mulata, así como una fuerte asimetría entre las élites (metropolitanas o criollas) y los agentes subalternos. Ahora bien, ¿sería correcto seguir utilizando el término “mulata”? ¿Se ha de obviar la carga peyorativa del pasado? Como plantea Perkins (2005). “Can the connotations of a word change, so that its historical traces no longer impact in new contexts?” (pp. 104-116). Al respecto, resulta muy ilustrativa la disputa dialéctica entre Catherine Hall y Robert Young sobre la adopción del término mulata en la historiografía anglosajona, para el estudio de las mezclas entre aborígenes australianos y europeos. Mientras que Young (1995, p. 146) se muestra reacio a su inclusión, al ser un concepto indisociable del contexto histórico en el que nace, Hall (2000) plantea en sus obras la posibilidad de una rearticulación de significados de ciertos términos con una fuerte carga histórica.

En este estudio, se opta por esta opción de rearticulación semántica de ciertos términos, siempre en determinados contextos y de forma muy precisa. Las categorías deben ser significadas en su contexto de producción y con el fin de identificar los procesos perceptivos que representan. Desde estos principios epistemológicos, la conceptualidad de términos asociados al mestizaje como la “mulata” o “parda” y sus masculinos, se han de entender como un término coetáneo, indisociable del contexto caribeño colonial, en el que se desarrolló y adquirió entidad propia. La falta de consenso respecto de la utilización del término “mulata” no es un problema metodológico, sino más bien la evidencia de que los procesos de categorización deben enfrentar necesariamente la herencia cultural y los estigmas que genera la aceptación de la diferencia, pero no una diferencia entendida de modo esencialista, sino de esa alteridad imaginada fruto de experiencias históricas enmarcadas en relaciones sociales de poder.

1.1.7. *Imaginarios*

El concepto de imaginario es sin lugar a dudas el que contempla mayores complejidades por su difícil teorización como aplicación. El concepto imaginario se utiliza frecuentemente como sinónimo de conciencia colectiva, cosmovisión, mentalidades e incluso ideología. Por consiguiente, para acotar sus acepciones es preciso aludir a “*imaginarios*” al hablar de:

un conjunto real y complejo de imágenes mentales, independientes de los criterios científicos de verdad y producidos en una sociedad a partir de herencias, creaciones y transferencias relativamente conscientes; conjunto que funciona de diversas maneras en una época determinada y que se transforma en una multiplicidad de ritmos. Conjunto de imágenes mentales que sirve de producciones estéticas, literarias y morales, pero también políticas, científicas y otras, como de diferentes formas de memoria colectiva y de prácticas sociales para sobrevivir y ser transmite (Escobar, 2000, p. 113).

Los imaginarios implican por tanto la configuración de contextos simbólicos de interpretación que enlazan representaciones colectivas producidas social y culturalmente. Dichos contextos simbólicos pueden entenderse como:

una imagen del mundo con la que el individuo se identifica (o diferencia si pertenece a otra sociedad con simbolismo diferente). (...) este mundo de significaciones sociales se estructura en torno a dos esferas arquetípicas: lo sagrado y lo profano, que delimitan y configuran el mundo para el hombre (Berliain, 1990, p. 12).

Los contextos simbólicos enuncian el saber social de momentos históricos determinados y solo son accesible a la percepción y conciencia de los individuos mediante formas lingüísticas e icónicas. A tenor de ellos. las representaciones colectivas permiten la comprensión, clasificación y transmisión de una determinada realidad simbólica en las condiciones culturales que una determinada sociedad adopta. Por consiguiente, no se puede obviar que los imaginarios asumen una importante carga de historicidad en tanto en cuanto reflejan construcciones culturales interdependientes de la temporalidad y manifestados de forma diversa según los contextos sociales.

La condición básica a nivel metodológico de esta idea es la consideración del imaginario como un contingente. Un contenedor que aglutina un conjunto ordenado de imágenes mentales que sirven de base para las representaciones icónicas, discursos literarios, valoraciones morales, ideologías políticas y saberes científicos. Con esta última consideración sobre los imaginarios se deja por sentados que los imaginarios se despliegan como portadores de imágenes y formas de comprender la realidad. O dicho de otro modo un conjunto ordenado de imágenes que una determinada sociedad compone en la relación continua, dialógica y multireferencial entre cultura y subjetividad.

A grandes rasgos, los imaginarios son los marcos de referencia desde los cuales los sujetos decodifican las imágenes que le vienen del contexto y que les posibilitan configurar las suyas propias. Por consiguiente, los imaginarios sociales rigen los procesos de percepción, identificación e integración social de saberes. Y es aquí donde entran en juego las imágenes.

Un imaginario, conceptualizado como la ordenación de las representaciones de una sociedad se construye mediante imágenes mentales que obviamente no se conservan, por lo que las representaciones visuales son imprescindibles para testimoniar las primeras. Esta circunstancia debería situar a las imágenes en el centro del debate historiográfico, ya que al margen de su valor estético son el reflejo preservado de como una sociedad se vio a sí misma. Por ello, abordar imaginarios conlleva investigar la manera en que determinadas imágenes fueron construidas posibilitando la interpretación del sentido de un determinado pensamiento, ideología o práctica social, así como su evolución en el tiempo. Cabe tener presente que los imaginarios no se componen de imágenes fijas e inmutables. Incluso cuando una imagen ha sido canonizada y devenida en mito firmemente asentado en el imaginario colectivo puede sufrir cambios y deformaciones. No obstante, para atender a ciertos aspectos del estudio de las imágenes y su pervivencia en los imaginarios colectivos conviene establecer ciertas precisiones sobre su significación como fuente histórica.

1.2. Fuentes analizadas

La utilización de imágenes como fuente histórica ha contado siempre con serias reticencias entre la historiografía por el predominio que se le ha otorgado tradicionalmente a la palabra frente a la imagen. Como dice Nóvoa (2003):

El historiador del siglo XIX se negó a entrar en el juego de las imágenes, de las interpretaciones múltiples y de las narrativas controvertidas. No acepta la polisemia, la pluralidad de puntos de vista. No examina las imágenes como “productoras de significados”, sino únicamente como un simple “registro de hechos” o un “retrato de la realidad, (p. 72).

La preponderancia de lo discursivo sobre lo visual ha motivado que las fuentes icónicas sean ninguneadas, utilizadas como un refuerzo de las tesis del texto, o bien como mero elemento decorativo. Para desmontar tales prejuicios hay que partir de una pregunta básica pero necesaria: ¿Qué entendemos por “imagen”? Según el diccionario de la Real Academia de la lengua española en su versión digital una imagen sería una “figura, representación, semejanza y apariencia de algo”. Una acepción que establece clara conexión entre el concepto de “imagen” con el de “representación”. En su cuarta acepción se habla de “Recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada”.

La idea de desciframiento de la visión del artista supone que la imagen es la plasmación visual de una representación mental que ha de ser desentrañada en función de la visualidad del sujeto creador. Todo lo cual conduce ineludiblemente a prestar en consideración la vertiente comunicativa de la imagen. Toda imagen es un acto de comunicación y como tal ha de entenderse. Cada imagen propuesta en este estudio contiene un mensaje que ha de ser interpretado como un acto comunicativo entre un emisor y un receptor.

El emisor traslada una imagen mental a otro material y el espectador observa, analiza e interpreta el mensaje contenido. La imagen es comunicación, pero también es discurso. Una imagen se relaciona con otras imágenes del momento de forma explícita o implícita transmitiendo una narratividad, es decir, cuentan una historia articulada discursivamente en lenguaje visual. La manera en que se articula un discurso en imágenes viene dada por la propia naturaleza narrativa de las mismas, así como por el código en el que se expresan que varía en clave contextual. Por ejemplo, una rápida lectura del *retrato de Juan Pareja* (1650) y *Portrait d'une négresse* (1800) vendría a equiparar ambos juzgándolos bajo el mismo patrón: retratos de afrodescendientes.

Aunque a nivel formal esta en lo cierto, los códigos expresivos del barroco distan mucho de los del neoclasicismo. Y poco tiene que ver la construcción identitaria de un esclavo masculino categorizado como mulato en el s. XVII con la de una liberta femenina categorizada como negra en el s. XIX.



Fig. 7. Velázquez, D (1650). *Juan de pareja* Óleo sobre lienzo. Metropolitan museum of art, Nueva York.

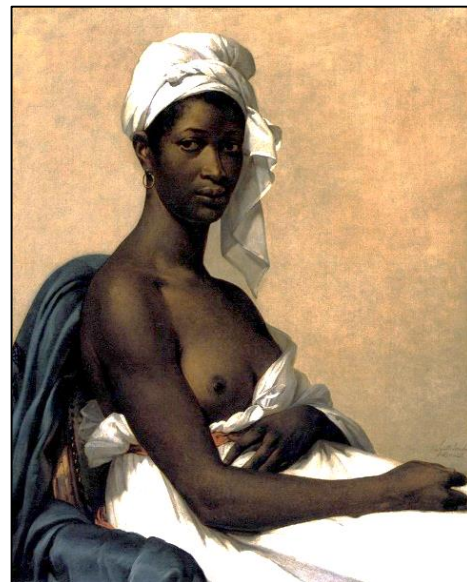


Fig. 8. Delaville-Leroult, M.G. (1800) *Portrait d'une négresse* (1800). Óleo sobre lienzo. Musée du Louvre, Paris.

Este tipo de malentendidos se deben a que las imágenes, sobre todos las figurativas, están elaboradas en un lenguaje natural que puede ser visto por cualquiera. Ahora bien, llevar a cabo la reconstrucción del código en el que fue elaborada es una tarea sumamente complicada y harto compleja de ahí la dificultad de su utilización como fuente histórica.

La consideración peyorativa de las fuentes icónicas se relaciona a su vez con la propia concepción epistemológica de las fuentes. En primer lugar, se precisa distinguir entre fuente histórica y vestigio del pasado. La idea de fuente remite a un documento del pasado del cual “brota” información verídica, mientras que la idea de vestigio alude a toda evidencia material del pasado que nos induce a explicarlo. Como puede advertirse sus implicaciones son muchas y variadas, ya que no sería lo mismo acudir a la verdad que recabar pruebas para reconstruirla. Tomás Pérez Viejo (2012) lo sintetiza del siguiente modo “Los historiadores no tendríamos fuentes donde leer una verdad definida y articulada sino vestigios de un pasado con los que intentaríamos construirla e imaginar” (p.22).

En este estudio se adopta la idea de vestigios icónicos, piezas sueltas de un puzle que permiten la reconstrucción de realidades e imaginario pasados. Desde este axioma se organiza la investigación a través de la centralidad del vestigio icónico y la cultura visual resultante. Cuando se analicen imágenes puras se hablará de vestigios icónicos y cuando conjuguen imagen y texto se hablaría de vestigios iconográficos.

La nueva dimensión que adquiere la imagen como vestigio del pasado intensifica el discernimiento entre percepción y representación. Cuando se hace el esfuerzo por definirla la imagen se muestra evasiva. Y acaso esta resistencia a ser precisada sea su característica más propia. Pese a su complejidad la inclusión de vestigios iconográficos en esta investigación, radica en sus enormes posibilidades de cara a documentar diferentes variantes de representación de la afrodescendencia.

Partiendo de la premisa de que la racialidad funciona dentro de la cultura visual como un elemento condicionante de códigos expresivos y culturales, trabajar sobre los fenómenos de incorporación de las asignaciones identitarias y los mecanismos de dominación, nos obligan a un análisis de las múltiples representaciones contenidas en vestigios icónicos. En este sentido una investigación que opera en gran medida en el campo de la historia de las mentalidades y percepciones colectivas, es de gran interés remarcar las posibilidades que ofrecen los análisis de vestigios iconográficos para entender los fines de legitimación y estereotipación subyacentes a las propias imágenes. De este modo el análisis de vestigios iconográficos acaba movilizándolo a su alrededor cuestiones como la visualidad, la mirada, las ideologías o los imaginarios. En este sentido hay que remarcar la importancia de la imagen en la configuración de la nación cubana como “comunidad imaginada” y, por lo tanto, la creación de un imaginario colectivo sobre la cubanidad.

Antes de proseguir en los pormenores procedimentales de la aplicación del ACDV es preciso sentar algunas bases sobre el proceso de recuperación de los vestigios icónicos e iconográficos que componen la muestra de esta investigación. Uno de los retos más importantes en relación con los vestigios icónicos que fundamentan esta investigación tiene que ver tanto con su propia localización como con su adscripción a la cultura visual que los generó. Ello implica el dominio de destrezas y habilidades propias de la competencia digital, sobre todo en la recuperación de información. Mediante distintas estrategias de búsqueda de la información se procedió a la recuperación de “toda imagen conservada” del pasado que conceptualmente se relacionase con la temática afrodescendiente. Una vez concluido este proceso se elaboró un corpus de vestigios icónicos e iconográficos denominado “Proyecto Raíces”, en cuya elaboración se enfatiza el resguardo de los vestigios como su amplitud. amplio para su adecuada inscripción en un contexto histórico significante. Las bases de datos en las que se recuperaron figuran detalladamente en el apartado de Fuentes/vestigios.

1.3. Metodología implementada

Una vez aclarados conceptos y conformado el corpus de imágenes propuestas se necesita de un fundamento metodológico para su análisis. Para ello conviene seleccionar las técnicas y procedimientos que mejor se ajusten al análisis de las identidades afrodescendientes en la cultura visual cubana. Para ello es preciso partir de la premisa de cualquier imagen, por irrelevante que parezca, constituye el registro del imaginario en el que fue elaborado. Cada imagen proyecta consciente o inconscientemente las preocupaciones, prejuicios y creencias del momento en el que se crea y difunde. Las imágenes pueden revelar la confrontación ideológica de actores formadores de opinión, incluso con mayor vehemencia que los discursos literarios. Por ejemplo, al abordar las imágenes de contextos esclavistas en unos casos se busca generar simpatía por las personas esclavizadas que justifiquen el cese de la trata o la abolición de la esclavitud, y en otros casos mostrar las bondades del sistema esclavista para hacer prevalecer la idea del mantenimiento del statu quo.

En cuanto a la supuesta verosimilitud de lo representado cabe apuntar que no hay imágenes neutrales, objetivas o asépticas por mucho que el autor de la misma se empeñe en evidenciar la veracidad de lo representado. Todas las imágenes, ya sean litografías, xilografías, acuarelas, óleos, daguerrotipos o vistas estereográficas son representaciones subjetivas que emanan de la visualidad de un determinado autor o autora.

La complejidad de los fenómenos analizados conlleva la necesidad de implementar una metodología de investigación interdisciplinaria que desde el campo de estudio de la historia posibilite la aprehensión del discurso visual inherente a la representación icónica.

Dado que los vestigios propuestos unas veces tienen un carácter netamente visual, (vestigios icónicos), y otras aún lo lingüístico con lo icónico, (vestigios iconográficos) por lo que se requiere implementar una metodología capaz de aunar el análisis de ambas dimensiones.

Estos particulares condicionantes determinan que la investigación se realizase aplicando una metodología cualitativa que conjuga técnicas analíticas propias de la

historiografía con otras tomadas de la psicología social, la semiología de la imagen, análisis iconológico, análisis críticos de discurso (ACD), análisis del discurso multimodal (ADM o los estudios culturales de la recepción en comunicación,

En el diseño y desarrollo de la metodología de investigación de este estudio se opta por unas estrategias de investigación cualitativas que pongan especial énfasis en la lógica comunicativa y los recursos semióticos que emanan de un determinado discurso visual. La propuesta resultante traza una matriz analítica que se ha venido en denominar análisis crítico de discurso visual (ACDV) Un encuadre que no solo permite el estudio de los códigos visuales, sino las formas pautas de significación y procesos ordinarios de percepción y categorización social en las que se inscriben los vestigios icónicos e iconográficos.

1.3.1. Análisis crítico de discurso visual

El concepto de vestigio icónico e iconográfico propuesto conlleva una serie de implicaciones de índole metodológico, siendo una de las más destacadas la propia consideración de la imagen como un acto de comunicación.

Las imágenes tienen un innegable componente estético ampliamente abordado por la historia del arte. Sin embargo, para este estudio esa vertiente es completamente secundaria puesto que lo que interesa es el aspecto comunicacional. Ahora bien, analizar esta faceta es un proceso harto complejo. Dado que toda imagen transmite un mensaje dirigido a un público concreto y en unas circunstancias precisas, para decodificar una imagen es preciso atender a las pautas de mirabilidad que emanan de su contexto producción. Lo que no se puede pretender es juzgar una imagen del pasado en función de las categorías presentes, ya que el mensaje icónico se inscribe en un código que solo puede detectarse en clave contextual.

A su vez los vestigios icónicos nunca ofrecen una lectura única ya que las imágenes son polisémicas y presentan múltiples niveles de lectura. Una misma imagen transmite mensajes

diferentes en función de las ideas preconcebidas y conocimientos del espectador. Por ejemplo, en una misma imagen barroca, un campesino del s. XVII interpreta unos niveles de lectura propios de la difusión popular de mensajes. Un seminarista coetáneo extrae otros mensajes mucho complejos fruto de su formación. Un iconólogo del presente interpreta otros mensajes por la distancia temporal y porque muchos de los mensajes anteriores se le escapan por no pertenecer al contexto de producción. Por consiguiente, si el código de una imagen no es identificable de forma automática, el reto de la historiografía requiere en analizar los vestigios del pasado de forma comunicacional contextual. Como apunta Tomás Pérez Viejo (2012):

No se trata de encontrar el texto que explique la imagen, manteniendo la habitual relación de subordinación de la imagen con respecto al texto escrito, sino de los textos y el plural es intencionado, que nos ayuden a reconstruir el código en el que la imagen fue escrita. (...) reconstruir la mirada de los creadores de las imágenes y del público para el que fue pintado. Reconstruir eso que el historiador del arte inglés Michael Baxandall ha llamado con toda precisión “el ojo de la época. (pp.24-25).

Este enfoque quedaría incompleto sin prestar atención a un tercer aspecto. Toda imagen transmite un mensaje que narra una historia. El carácter narrativo de toda imagen o grupo de imágenes viene determinado por su propia naturaleza discursiva de ahí que este sea otro aspecto a tener en cuenta en la propuesta metodológica. En este sentido, las imágenes requieren ser interpretados dando cuenta del sentido y del significado de los recursos semióticos, para lo que se precisa emplear herramientas analíticas que conjuguen lo discursivo con lo visual.

Los discursos narrativos contenidos en las imágenes forman parte de un conjunto mucho más amplio de experiencias discursivas que se despliegan en una multiplicidad de soportes y técnicas con la finalidad de generar consensos hacia una idea.

Desde una perspectiva multimodal, esta investigación reconoce que los vestigios iconográficos construyen visualmente la significación de conceptos mediante la integración de diversos recursos semióticos como lengua escrita, grabados, murales, pinturas, litografías,

daguerrotipos, vistas estereográficas.... Todo ello implica aprender a interpretar el discurso visual desde la multimodalidad de artefactos semióticos.

El interés en la multimodalidad se puede asociar con los cambios en las condiciones de producción, diseminación y recepción de imágenes que se producen en el siglo XIX gracias a los avances técnicos (invención de la litografía, daguerrotipo) y la paulatina consolidación de una sociedad de consumo.

Ante la heterogeneidad de vestigios iconográficos y la irrupción de artefactos multimodales se hace necesario una propuesta metodológica que permita el análisis riguroso. La respuesta a esta inquietud intelectual ha sido denominada análisis de discurso visual, una propuesta metodológica que orienta el estudio de la imagen hacia los mensajes e interacciones comunicativas contenidos en las mismas. De este modo, se contempla la visualidad de una imagen como articulación discursiva que da a lugar a experiencias semánticas de conceptualización de la afrodescendencia en las distintas coyunturas de la historia de Cuba.

La orientación de los análisis críticos de discurso visual se plantea sobre la adaptación de la propuesta de Olga Lucero (2016), quien contempla un abordaje en 4 momentos:

1. Primeramente, se analizan la articulación entre el campo técnico y el discursivo. De este modo se remarcan las especificidades de la imagen vinculadas a su modo de producción: dibujo, pintura, grabado, fotografía., etc.
2. En segundo lugar, se abordan los discursos visuales identificando su tipología ya que un mismo soporte tecnológico puede comprender diferentes prácticas científicas, familiares, políticas, humorísticas, religiosas...etc.
3. En el tercer momento de la indagación se da cuenta de aquellas categorías que surgen del análisis de discursividades concretas. En esta instancia se remarcan las particularidades del lenguaje icónico propio de la visualidad de un determinado autor o autora.

4. Un cuarto momento en el análisis de un discurso visual se efectúa desde las nociones de género y estilo, como categorías inscritas al régimen visual en el que fueron formuladas. En este abordaje adquieren centralidad los conceptos de género como institución discursiva clasificadora, y estilo como forma de atender a las variaciones del régimen representacional (por ejemplo, el estilo barroco, neoclásico, romántico...). Para abordar este momento cabe acceder a tres dimensiones.

4.1. La primera dimensión corresponde al nivel de lo temático. Aquí se trata de indagar los temas y los motivos que refleja la imagen. El desafío en este nivel es encontrar la especificidad del tema y no incurrir excesos descriptivos.

4.2. La segunda dimensión se vincula con el nivel retórico, como un concepto que abarca los fenómenos narrativos del discurso visual.

4.3. El tercer nivel de análisis está vinculado con la caracterización del lugar de la emisión y el de la recepción. Para determinarlo, en los discursos visuales se presentan múltiples elementos que nos dan pistas acerca de las estrategias discursivas como por ejemplo los juegos de miradas, la tipología de personajes representados, la presencia de símbolos que denotan ideologías, la omisión de ciertos temas, etc.

En definitiva, se estudia un plano material de los vestigios icónicos e iconográficos, entendido como la identificación de los códigos estéticos (descripción cromática, presencia de elementos simbólicos, descripción tipográfica y composición).

En segundo lugar, se consideran las estructuras significantes del mensaje, desde lo icónico hasta lo lingüístico, mensaje (texto principal, textos de apoyo, personajes/estereotipos, códigos narrativos).

En tercer lugar, abordamos la significación o análisis connotativo que permita observar la relación significación-decodificación de los vestigios analizados. En definitiva, Los tres pilares del análisis son los códigos estéticos, el mensaje textual y lo connotado de modo que se contempla el análisis de las representaciones visuales como portadores de significaciones complejas que permiten la comprensión de los trasfondos culturales contenidos en los imaginarios colectivos.

1.3.2. Perspectiva interdisciplinaria comparativa

La formulación de la propuesta de ACDV es el resultado de una reciprocidad continua entre distintas disciplinas, por lo que cabe adoptar una perspectiva interdisciplinaria comparativa. Desde este enfoque se permite una correcta decodificación de imágenes, así como su interpretación y uso dentro de su régimen visual y contexto de producción.

La interdisciplinariedad que conllevan la propuesta obedece en parte al carácter poliédrico de las propias identidades contenidas en las imágenes. Por ello, las identidades pueden ser abordadas por disciplinas científicas como la psicología cognitiva y social, iconología, sociología, antropología, semiótica y un largo etc... De este modo, se toman una serie de préstamos que posibiliten a la historiografía abordar la retórica de la imagen, el carácter discursivo de las mismas, las relaciones entre mirada y subjetividad, el estudio cultural de la mirada o los análisis de regímenes representacionales.

El carácter relacional comparativo de las imágenes remite a la necesidad de establecer continuas comparaciones por lo que junto a la interdisciplinariedad el otro eje rector de este estudio debe ser el enfoque comparativo. La historia comparada constituye un área de la disciplina histórica que se caracteriza por el establecimiento de comparaciones de un mismo proceso en distintas sociedades para verificar hipótesis o como parte de la discusión historiográfica.

Una definición, un tanto redundante del método comparativo que consiste según Jürgen Kocka (2002) en:

examinar sistemáticamente, a partir del planteamiento de preguntas directrices, las semejanzas y diferencias de dos o más fenómenos históricos. Sobre esta base pretenden describir explicar tales fenómenos con la mayor fiabilidad posible, así como también formular afirmaciones de amplio alcance sobre acciones, experiencias, procesos y estructuras históricas (p. 43).

Una vez descrita la finalidad del método comparativo cabe fijar unas pautas:

1. Establecer la pregunta que dirige qué casos se seleccionan bien por similitud o proximidad bien para establecer diferencias que permitan identificar las particularidades de cada caso.
2. En dependencia al problema planteado por la pregunta, se establecen las unidades de comparación que nos suministrará semejanzas y diferencias de los fenómenos seleccionados para ser comparados.
3. La pregunta y las unidades de comparación llevan necesariamente inscrita la espacialidad y la temporalidad histórica. Los estudios de historia comparada toman habitualmente unidades de comparación nacionales, regionales o locales.
4. Luego de haber descrito y analizado cada caso, es posible pasar a la comparación que consiste en identificar analogías y diferencias para llegar a síntesis explicativas que descubran las particularidades que caracterizan cada unidad de comparación.

En definitiva, se trata de repensar las tradicionales metodologías de la historia revisando los lugares de enunciación y la relación teoría-praxis. Un proyecto crítico en relación con lo visual como dimensión contradictoria y en constante dinámica. Una propuesta que preste atención a los vestigios icónicos presentes en la visualidad de los configuradores de regímenes representacionales y por extensión deconstruir los mitos sobre la afrodescendencia contenidos en el imaginario colectivo cubano y sobre lo cubano.

CAPÍTULO II

CONTEXTO HISTÓRICO DE CUBA (1762-1898)

2.1. Ubicación espacial y situación geoestratégica de Cuba.

Los regímenes visuales que conforman una determinada cultura visual se vinculan siempre con sentimientos de pertenencia y exclusión adscritos a un espacio geográfico concreto. Por consiguiente, las múltiples representaciones presentes en el imaginario colectivo vienen determinadas en gran medida por la ubicación espacial y geográfica en la que se producen.

La vertiente territorial presente en las identidades afrodescendientes se concreta en el siguiente estudio al hablar de Cuba como territorio real, concreto y posicionado geográficamente. La isla de Cuba está ubicada en el extremo noroeste de las Antillas, limitando al norte con el océano Atlántico que lo separa de Estados Unidos, al noroeste con el golfo de México, al este con el Paso de los Vientos que lo separa de Haití y al sur con el mar Caribe.



Fig. 9. Centre Excursionista de Catalunya (1895). Mapa de la isla de Cuba.

De su ubicación se desprende la especificidad cubana que a su vez viene remarcada por una serie de factores territoriales y geográficos entre los que destacan la insularidad, antillanidad, caribeñidad y atlanticidad.

Entre los factores propuestos uno de los más importantes en la génesis identitaria cubana es sin lugar a dudas el de la insularidad. El enfoque de la insularidad cubana enfatiza su aislamiento con respecto al área continental americana. Una situación que hace que en Cuba se generen dinámicas distintas y diferenciadas en gran medida de los procesos históricos de la América continental. La insularidad cuestiona la propia viabilidad de la isla ya que Cuba cuenta con una notable extensión territorial y tierras fértiles, pero se encuentra ante el continuo impedimento de la falta de mano de obra. Una situación que desde el s. XVIII pone límite al crecimiento de las plantaciones azucareras y al que los ilustrados trataran de combatir exigiendo a la monarquía “brazos para el azúcar”.

Ahora bien, no se puede reducir el impacto de la insularidad a su vertiente meramente económica, sino que tiene un componente social, cultural y psicológico. Así, por ejemplo, ante la falta de mano de obra para el azúcar la intelectualidad ilustrada deberá justificar la trata esclavista cosificando la afrodescendencia. Un proceso con graves consecuencias de orden psicológico y largo recorrido en el imaginario colectivo.

Igualmente, la condición de insularidad vinculada al criollismo será uno de los primeros mecanismos de diferenciación con respecto al sujeto colonial blanco de la metrópolis. Con estos ejemplos puede contemplarse como la condición de insularidad cubana incide directamente en la percepción de la realidad. Los procesos perceptivos de la insularidad cubana se llevan a cabo de forma vivencial al ser recreados por el propio endogrupo (insularidad asumida por el sujeto cubano) como de forma idealizada por el exogrupo (insularidad mitificada desde el exterior).

En otro orden de cosas cabe contemplar la insularidad de Cuba vinculada al ámbito geográfico del mar Caribe o de las Antillas directamente relacionado con el Atlántico. A partir de esta ubicación, cabría plantearse como la afrodescendencia es condicionada por el sentido de identidad caribeña, antillana y Atlántica.

La situación geoestratégica cubana en medio del golfo de México la hizo erigirse como llave del Nuevo mundo y punto obligado de escala en la carrera de Indias. Si se amplían los horizontes geográficos cabría incorporar en el estudio de la creación de identidades afrodescendientes el impacto que provocan las mutuas influencias entre Cuba y Europa o Cuba y EE.UU. Unas relaciones que tienen lugar en un espacio de significación mucho más amplios y global que el Caribe como pudieran ser el de los territorios que componen la diáspora africana en las Américas y que remite a la propia idea de “*Afroamérica*” (Reid, 2007)

En definitiva, los condicionantes territoriales y geográficos que determinan la especificidad cubana es preciso incorporarlos a este estudio desde una perspectiva global y transnacional que contempla la realidad histórica cubana como parte integrante de espacios interconectados, sociedades mestizas y manifestaciones transculturadas generadas a raíz de la diáspora africana que provocó la trata esclavista.

De este modo, al redimensionar la incidencia de los múltiples condicionantes geográficos y territoriales en la conformación identitaria se posibilita una readaptación del discurso histórico a la realidad latinoamericana en general, y cubana en particular, tratando en todo momento de que no sean una mera traslación de la cosmovisión europea irradiada al continente americano.

2.2. Cuadro histórico general

La construcción de las identidades es el resultado de un dilatado proceso histórico en el que diversas agencias sociales configuran modelos de categorización y percepción de las diferencias. Dichos modelos varían en función del contexto histórico.

La clave contextual históricamente definida es la que marca las dinámicas en las que entran a formar parte diferentes intereses, ideologías y luchas de poder. Los conceptos “negro” o “mulata” por citar algunos ejemplos adquieren diversos significados en función de los atributos y mecanismos de significación vigente en cada coyuntura. Por consiguiente, se ha de prestar una especial atención al cuadro histórico general de la isla de Cuba focalizando el análisis tanto en los factores coyunturales del corto plazo como los factores estructurales de largo plazo.

La conveniencia de poner el foco en el corto o el largo plazo no es nada novedosa y ya los pioneros en la historia de las mentalidades dejaron asentado que los procesos de cambio y permanencia en imaginarios colectivos operan en el largo plazo. Así por ejemplo en la concepción braudeliana del tiempo histórico el tiempo corto pierden importancia en favor de la larga duración.

En un estudio deudor de las aportaciones de la historia de las mentalidades se toma como axioma básico la necesidad de abordar una cronología lo suficientemente amplia como para poder detectar los desplazamientos, rupturas y permanencias contenidos en el imaginario colectivo. Ahora bien, no se puede pasar por alto la incidencia de factores políticos económicos o sociales que operan en el corto plazo determinando las diferentes coyunturas históricas. Tal es el caso por ejemplo de la ocupación inglesa de la Habana, la invasión napoleónica de España, la conspiración de Aponte (1812) o la conspiración de la escalera (1844) o la guerra hispano-norteamericana o guerra de independencia cubana (1895-1898).

Ahora bien, y volviendo nuevamente a Braudel, cabe remarcar el valor de la coyuntura en la medida de su relación con el tiempo largo y como este influye e interacciona en los diversos mecanismos de fijación y difusión identitaria de la afrodescendencia. No se puede pasar por alto que las identidades se conforman como una construcción social configurante, incompleta y multidimensional que se modifican y evoluciona en el discurrir histórico

A tenor de los acontecimientos que jalonan la dilatada historia Cuba se produce su definición como nacionalidad. Mas allá de su consideración como isla factoría o de escenario caribeño, se empieza a prefigurar una noción de cubanidad vinculada al criollismo ya desde finales del siglo XVIII afianzándose a lo largo de toda la centuria siguiente hasta culminar en la definitiva Independencia en 1898.

La periodización de este dilatado periodo de tiempo en paralelo a la evolución de los procesos de tránsito de factoría a colonia, y de colonia a nación, requiere tomar en consideración un cierto margen de incertidumbre ya que se trata de cuestiones compleja, dilatadas en tiempo y con tantas rupturas como continuidades.. Sin embargo, es preciso ofrecer una división aproximada, con especial cuidado en la selección de los límites cronológicos

Por consiguiente, cabría preguntarse Ahora bien, ¿Cuál sería el punto de arranque de nuestra investigación?

Para efectos de los debates que aquí se abordan y los propósitos de este trabajo, se pueden plantear varios puntos de inicio:

Podrían tomarse varias:

- 1762. Año en el que los ingleses asaltaron y tomaron La Habana y que a largo plazo marcaría el tránsito hacia la economía y sociedad de plantación azucarera esclavista.
- 1789. Fecha en la que España permite la importación libre de esclavos, bajo la presión de Arango y Parreño. Además de ser considerada como el punto de arranque de la Edad Contemporánea por el estallido de la revolución francesa.

- 1804. Año en el que se culmina la sublevación de esclavos de Saint Domingue iniciada en 1791 con la independencia de Haití, acontecimiento clave en la forja de imágenes negativas sobre las insurrecciones afrodescendientes que mayor impacto ha provocado en el imaginario colectivo global.

Del mismo modo que no es fácil fijar una fecha inicial, también se plantean varias fechas para acotar dicha investigación.

- 1886. En función de la temática esclavista se podría plantear el año 1886 como fecha de cierre, ya que en pese a que en un plano legislativo España promulgó la abolición en 1880, se haría efectiva en 1886.
- 1898. En función del aspecto político colonial, se podría fijar como fecha de conclusión de nuestra investigación, el año 1895 o 1898. La irrupción de los EE.UU. actuaría de importancia capital para la formación de la nación cubana, que culminará con el nuevo y definitivo brote insurreccional de 1895.

Para efectos de los debates que aquí se abordan y los propósitos de este trabajo se plantea una cronología amplia que tome la fecha de 1762 como punto de inicio y la de 1898 como punto de finalización. No obstante, como se apuntó anteriormente los límites son movibles y en algunos casos cabría retrotraerse a fechas anteriores para explicar determinados procesos que se habían iniciado con anterioridad. Igualmente se contempla la posibilidad de rebasar la fecha de finalización de este estudio en aquellos aspectos iniciados en el s. XIX que tengan una proyección visual en el s. XX o incluso en la actualidad, permitiendo así una visión global de los procesos históricos. Con todo ello no se quiere restar importancia a la cronología, sino más bien evidenciar la concepción de la historia como un todo en continua evolución. Una continuidad histórica sin límites preestablecidos y cuyas divisiones obedecen más a cuestiones académicas y de investigación que a la constatación de una realidad empírica.

2.3.Desarrollo del sistema colonial de monocultivo azucarero y cosificación del objeto afrodescendiente esclavizado.

Una vez abordados los condicionantes geográficos y cronológicos de este estudio es preciso establecer las principales problemáticas subyacentes a la coyuntura histórica propuesta. De este modo se llega a una explicación global que tengan en cuenta la multidimensionalidad de los lenguajes visuales dentro del contexto de producción y pautas de mirabilidad vigentes en cada momento.

En primer lugar, se ha de vincular el estudio de las representaciones de la afrodescendencia con los fenómenos de colonialismo e imperialismo, y tratar así de analizar y valorar críticamente sus consecuencias. Y es que como afirmaba Aimé Cesaire (2006) “no puede plantearse actualmente el problema de la cultura negra sin abordar el problema del colonialismo” (p.49). Dejando de lado consideraciones muy manidas, convendría una aproximación desde una perspectiva cognoscitiva, que posibilite el entendimiento del colonialismo y el imperialismo, como problema económico como un modo de ser, ver y entender el mundo. Una suerte de cosmovisión colonial capaz de determinar la manera en la que la realidad es percibida, significada y ordenada en el imaginario colectivo.

Bajo estos parámetros se posibilita el establecimiento de pautas analíticas y perceptivas de la identidad afrodescendiente en un contexto muy concreto: el sistema colonial esclavista de monocultivo azucarero. Bajo estas coordenadas se conformó el microcosmos delimitador de pautas, ritmos y tiempos que supone el ingenio azucarero, o como diría el esclavo Francisco Manzano, “pequeño reino aparte en el medio del país” (1948, p.112”.

Sin entrar en un análisis excesivamente pormenorizado de la economía de plantación y la esclavitud, para el cual existe una amplia bibliografía, es preciso sentar algunas bases mínimas sobre las relaciones entre la esclavitud y el monocultivo azucarero.

Para ello se pone el foco en algunos elementos propios del cambio tecnológico, la evolución de los mercados mundiales, así como el trasfondo político e ideológico que opera como base a la hora de abordar las claves contextuales.

El tránsito del s. XVIII al XIX supone el momento germinal del sistema plantacional esclavista, marco estructural e impulsor de proyectos sobre los cuales gravitará múltiples discursividades sobre la afrodescendencia. En la tradición historiográfica cubana, española y británica resulta frecuente considerar la toma de la Habana por los ingleses en 1762, como el momento impulsor de ese complejo económico social del azúcar cubano del que hablara en su día Manuel Moreno Friginals (2001). Esta idea es compartida tanto por los coetáneos cubanos como por las generaciones inmediatamente posteriores, así Francisco de Arango y Parreño llegaría a afirmar que “con sus negros y su libre comercio habían hecho más en un año los ingleses que nosotros en los sesenta anteriores” (2005, p. 147). Se sentaba así una tradición historiográfica continuada en el s. XIX por intelectuales de la talla de Antonio Bachiller y Morales (1885) quien sostendría que “el episodio más importante de la historia de Cuba es la toma de la Habana por los ingleses en 1762” (p. 5).

Al margen de consideraciones sobre la idoneidad de fijar momentos fundacionales es preciso esclarecer como en paralelo a la entrada de Cuba en el competitivo comercio global del azúcar se produjo la generación, circulación y apropiación de ideas sobre la afrodescendencia. Un primer axioma que está siendo revisado en los últimos años gracias a los estudios de Pablo Tornero (1996), César García del Pino (2002) o Mercedes García (2007) es esa idea del supuesto estancamiento de la producción azucarera cubana en la primera mitad del s. XVIII. De tal suerte que mucho antes de la toma de la Habana por los ingleses se aprecia un constante llamado a la introducción de mano de obra esclava en estrecha sintonía con la difusión en Cuba de ideas fisiócratas propias del reformismo borbónico. En 1749 advertía Bernardo José Urrutia y Matos que “nada se emprende en la Isla para que no se necesiten negros”.

El fallido intento de Sir George Keppel y William Keppel por constituir “Cumberland” impulsó la conjunción entre azúcar y esclavitud gracias al efecto dinamizador de la irrupción capitales ingleses y el fomento del tráfico negrero. (Guiteras, P. J. 1932, Pérez Guzmán, F.1997, Placer Cervera, G. 2007).De este modo durante su ocupación se adquirieron 3262 negros bozales “comprados por los vecinos, unos para haciendas y otros para negociar con ellos”.⁶ Todo un estímulo para la puesta en marcha del programa del reformismo borbónico de Carlos III, que accediendo a las demandas de la oligarquía criolla se van a impulsar medidas económicas favorables a la entrada de grupos esclavizados para las plantaciones azucareras. Así durante los mandatos del Conde de Ricla, Diego Manrique y Antonio María de Bucareli y Ursúa Cuba pasa a ocupar en los años el tercer puesto en la producción mundial. Como apuntaba Manuel Moreno Fraginals “Las torres de los ingenios irrumpen en los campos cubanos y se hace paisaje cotidiano. (...) Nace el proceso integrador de la gran manufactura”. (Moreno Fraginals, 2001m p.48). Por otra parte, el incremento de la producción necesita de un mayor número de esclavos en las dotaciones de los ingenios que impulsa la introducción de bozales en Cuba, tanto de forma legal como ilegalmente.

Hasta 1789 el régimen de asientos fue el único canal de entrada de afrodescendientes. Sin embargo, suponía un freno para la expansión cubana al subordinar la capacidad de incremento de la producción a la iniciativa de compañías extranjeras. De modo que ante la presión de Francisco de Arango y Parreño, principal vocero de la sacarocracia, se impulsa la liberación del tráfico de esclavos entre 1789 y 1798. Una medida que propiciaría un éxodo masivo de gentes de África de forma ininterrumpida hasta la segunda mitad del siglo XIX (Ki-Zerbo, 1980, p. 302-304).

⁶ El comerciante inglés John Kennion recibió permiso para la importación exclusiva de 2000 esclavos. Sin embargo en su puerto entraron más de 700 barcos mercantes, cuando nunca en todo un año habían entrado más de 15. De estos barcos sólo 20 eran negreros, la cuarta parte eran navíos de la América del Norte Inglesa TORNERO TINAJERO, PABLO, Ob.cit, p. 35-

En este sentido, “África era un mercado ideal para las nacientes industrias (...) a cambio de manufacturas europeas de malísima calidad, se arrancaban del África los brazos que hacían falta allende el Atlántico para cerrar el triángulo del oro, dejando a los tratantes inmensas ganancias” (Martínez Montiel, L. M, 2001, P. 232. Reid Andrews (2007) sostiene que el tráfico de esclavos se vio propiciado por la ausencia de cualquier sentimiento de identidad compartida. La intelectualidad europea quizá pensase que toda África compartían una identidad racial común, pero los conceptos africanos o africana carecen del sentido en la cronología propuesta. Como afirmaba Ryszard Kapuchinski (2000) “En la realidad, salvo por el nombre geográfico, África no existe” (p.4), lo cual hace contemplar que la mayoría de los africanos y africanas no conoció esa identidad hasta que llegaron al Nuevo Mundo y se les informó de que todos eran “negros” o “negras” (Eltis. D. 2000, pp. 224-226). Esta rearticulación de las identidades raciales, se une a la consideración del esclavo y la esclava, en palabras de Moreno Friginals (2001) como “equipos fundamentales para el ingenio” (p. 268) auspiciando así un proceso de cosificación instrumental de la corporalidad afrodescendiente. Esta consideración no es algo netamente decimonónico, sino que recoge discursos sobre la negritud y la esclavitud, herederas de toda una tratadística heredera de la concepción grecolatina de la esclavitud como meros “instrumentum vocale” (Bradley, 1998).

La herencia de la antigüedad clásica será actualizada por gran parte de los filósofos, pensadores y tratadistas ilustrados, cuyos ecos llegan a autores cubanos como Agustín Crane (1798) quien se refería al objeto esclavizado como “máquinas empleadas en el cultivo de las tierras”. Una fórmula persistente en el s. XIX en José de Frías (1861) quien define al sujeto esclavo como “instrumento de trabajo, tosco, grosero, de inconveniente manejo, que al desecharlo cuando fuera enteramente inútil, solo habríamos malgastado el tiempo de su uso”.



BLOQUE II

OBJETUALIZACIÓN, CORPORALIDAD Y FAMILIARIDAD SACRALIZADA: IDENTIDADES AFRODESCENDIENTES ENTRE 1762 Y 1808



Fig. 10. Pérez, D. (2013). "El buen salvaje, óleo sobre lienzo, colección privada.

CAPÍTULO III

CORPORALIZACIÓN DE LA AFRODESCENDENCIA EN LAS TAXONOMÍAS ILUSTRADAS

3.1. Afrodescendencia en la ocupación inglesa de la Habana: visualidad de Elias Durnford y Dominique Sierres.

La toma de la Habana por los ingleses en 1762 constituye todo un referente entre las élites de poder encargadas de la configuración icónica de la afrodescendencia. A diferencia de otro tipo de narrativas visuales, con mayor diversidad de agencias creadoras, la cultura visual de este contexto está marcada exclusivamente por la visualidad del grabador británico georgiano. Dos series de grabados destacan por su perdurabilidad en el tiempo: *Britannia's Triumph in the Year 1762* (1766) de Philip Orsbridge y Dominic Sierres y *Six Views of Havana* (1795) de Elias Durnford. En ambos casos se trata de una visualidad “on the spot”⁷ formulada por un sujeto creador y a su vez observador. La visualidad desplegada se convierte así en testigo presencial de los hechos, ambientes y sociedades que refleja y en los que el creador se ve implicado activamente.

No se puede pasar por alto que Philip Orsbridge fue el encargado de registrar visualmente todas las etapas del asedio y toma de la Habana por los ingleses desde su labor de dibujante y lugarteniente del capitán Marriot Arbuthnot. De forma análoga Elías Dunford desplegaría sus pautas de mirabilidad desde su puesto de ayudante de campo del general George Keppel, tercer Conde de Albemarle (1724-1772) y a quien consagraría su obra.

⁷ Esta expresión puede traducirse al castellano como “en el lugar” o “in situ” y que vendría a ser un mecanismo argumentativo de autoridad con el que dar mayor credibilidad y verosimilitud a lo representado. De forma que se remarca el Onus probandi de veracidad de lo representado mediante la constatación presencial fiduciaria que le otorga el sujeto creador, espectador y testigo. En el caso expuesto se verifica en el frontispicio, donde se puede leer según transcripción literal: “These views were taken ON THE SPOT by an offider of HIS Magesty’s NAVY”.

El tratamiento de la afrodescendencia de Elías Dunford⁸ contienen a nivel formal muchos de los aspectos propios de la pintura topográfica y de vistas de ciudades en perspectiva. Como ha estudiado Beth Tobin (1999, 2005) este tipo de representación utiliza los códigos de representación estandarizados propios de la cartografía y el dibujo naturalista georgiano.

En *Vista del Puerto y Ciudad de La Havana desde Jesús del Monte*⁹ de Elías Dunford se constata bajo una pretendida objetividad científica las relaciones, valores y comportamientos que gravitan en torno a afrodescendencia. Bajo un paisaje natural flanqueado por un caballo y una volanta, se ubica la escena principal integrada por tres personas que hacen un alto en el camino tras un largo viaje.



Fig 11. Dunford, E. Morris, T. (1768). Vista del puerto y ciudad de la Habana desde Jesús del Aguafuerte y buril iluminado,

⁸ La serie de pinturas elaboradas por Dominic Sierres son versiones alternativas de los dibujos de Durnford y Orsbridge que en ese momento estaban siendo impresos. Es el propio Philip Orsbridge, quien registra todas las etapas del enfoque, asedio y toma de la ciudad de la Habana siendo a su regreso a Inglaterra el momento en el que Orsbridge encarga a Serres la elaboración de un conjunto de doce pinturas basada en sus dibujo. Véase: Russett, A. (2001).

⁹Grabado n° 3 de la serie cuya denominación exacta vendría a ser *Vista del Puerto y Ciudad de la Havana, desde Jesus del Monte inmediato al Camino entre la Regla y Guanavacoa*, cuya grabación recae en los grabadores de aguafuerte Edward Rooker (1712?-1774) y Paul Sandby (1731-1809) para el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional José Martí de la Habana, Cuba. Este grabado ha sido cotejado con el conservado en el National Maritime Museum de Greenwich, Londres.

De las tres personas que conforman la imagen resulta llamativo que las dos que fenotípicamente se categorizan como blancas se encuentran descansando y comiendo. Por contra el personaje femenino de color se encuentra de pie en actitud de servir. Toda una plasmación mental que reduce la identidad femenina afrodescendiente al rol de sirvienta. Esta percepción de la alteridad que naturaliza las asimetrías se proyecta como un elemento transversal a diversos regímenes representacionales insertos en el imaginario colectivo global.



Fig 12. Dunford, E. Morris, T. (1768). Vista del puerto y ciudad de la Habana desde Jesús del Monte. Aguafuerte y buril iluminado, (detalle)

Aspecto que se plasma igualmente en la *Vista de la Plaza del Mercado en la Ciudad de La Habana*¹⁰ en la que se mezclan los ocupantes ingleses con las diversas agencias sociales que conforman la sociedad cubana del momento. Más que una vista topográfica o una descripción botánica, el espectador asiste a una escena vivencial de costumbres en la que la fuente se convierte en el eje central en el que interactúan los distintos grupos sociales. La presencia afrodescendiente se reduce a las esclavas domésticas en su labor de porteadoras de agua, recaderas o vendedoras.

¹⁰Dibujos de Elías Dunford e impresión de Peter Canot y Thomas Morris. Sobre Peter Canot (1710-1777) o mejor dicho Pierre Charles Canot podría decirse que se trata de un grabador francés que llegó a Inglaterra en 1740. Adquirió una cierta fama y renombre llegando a ser elegido grabador de la Royal Academy en 1770. Con respecto a Thomas Morris (1750-1800) no se ha podido localizar información.



Fig. 13. Dominic Serres. (1762-1770)- The Piazza at Havana. Óleo sobre lienzo, National Maritime Museum. Greenwich. Londres.

Por tanto se despliega un mecanismo perceptivo a través del cual la afrodescendencia se configura jerárquicamente dentro de las relaciones de poder y dominación vigentes. Como apunta Olga Vega (2012, pp. 181-190) la imagen sirve de constatación de una realidad a la par que de representación simbólica de las asimetrías que modulan la feminidad afrodescendiente.



Fig. 2. Durnford, E. (1765). "A View in the Market Place in the City of the Havana". (Detalle). en Durnford, E. (*One of six views dedicated to the Earl of Albemarle*. Londres: British Library.

Una imagen que se entrega al público europeo desde la veracidad que le otorga la objetividad topográfica, urbana y botánica ilustrada. Ahora bien, ello no está reñido con la forma en la que Elías Dunford contribuye a configurar subjetivamente las identidades afrodescendientes. De modo que tras el aparente orden y marcialidad que transmiten las imágenes, se advierte el esfuerzo por remarcar la buena gestión, eficiencia y aceptación social de la presencia inglesa entre la sociedad habanera. Un ideal dea que se ejemplifica en la laboriosidad con la que las esclavas domésticas realizan sus tareas.

La conciencia de Dunford y Serres como militares ingleses hace que la visualidad generada forme parte de una lucha por el poder que conjuga el plano militar y fáctico con mecanismos simbólicos e ideológicos desplegados por la intelectualidad georgiana¹¹. Las imágenes resultantes suponen una tentativa de identificación visual con las taxonomías que Jonathan Lamb define como “unstable position of eyewitness” (1997, p. 202). De modo que como señala Argel Calcines (2002, pp. 4-19) se remarca la influencia de Gran Bretaña como exportadora de imágenes científicas ilustradas.

A partir de ahora se genera una rica cultura visual con predominio de autores ingleses o anglofranceses en la que según Alberto Bustamante (2007, pp. 30) cobran cada vez más protagonismo los tipos sociales. Toda una iconografía continuada por los franceses Hipólito Garneray o Federico Mialhe como parte de esa red de representaciones de lo afrodescendiente adscritas a las taxonomías ilustradas.

¹¹Cabe remarcar el creciente auge que está adquiriendo en los últimos años la “Britain’s imperial history” una tendencia historiográfica próxima a la historia cultural que desde una perspectiva interdisciplinaria se centra en el estudio de la identidad, la modernidad y la diferencia en la Gran Bretaña del siglo XVIII y en el Imperio británico durante la etapa victoriana.

Desde esta corriente se vienen analizando las influencias recíprocas entre imperialismo y cultura, las prácticas e ideas efectuadas sobre la esclavitud afrodescendiente, los efectos de la diáspora afrocaribeña, así como las múltiples formas en las que las distintas subalternidades se encuadran dentro de las lógicas de poder y conocimiento marcadas por la hegemonía imperial británica.

Véase: Stern, (2004), Johnson, W. (2004). Greene, J.P (2013), Brawley, S. y Dixon, (2015)

3.2. La afrodescendencia en las expediciones científicas a la isla de Cuba: Visualidad de Antonio Parra y su proyección posterior.

Las vistas de la Habana durante la ocupación inglesa suponen una apropiación simbólica del paisaje en el que se desenvuelve el colectivo afrodescendiente, sin embargo, no muestran una individualización de sujetos ni explicitan taxonomías definitorias de los mismos. Cabría esperar al desarrollo de la ilustración gráfica para que se genere una categorización de la corporalidad afrodescendiente lo suficientemente amplia como para prefigurar pautas de mirabilidad¹² al respecto. Un fenómeno que en el ámbito cubano articula desde el naturalismo zoológico y el costumbrismo etnográfico de la segunda mitad del s. XVIII¹³.

La importancia que la naturaleza adquirió en la Ilustración explicaría la visualidad desplegada por Antonio Parra y Callado en su obra *Descripción de diferentes piezas de historia natural* (1787). Una obra enciclopédica que constituye un valioso registro visual de la afrodescendencia desde la historia natural y la zoología teratológica¹⁴.

En la configuración identitaria de la identidad afrocubana resulta de gran valor la serie titulada *Negro: Hernia disforme* (LXXI, LXXII Y LXXIII.). Dicha serie la componen una vista frontal, lateral y trasera de un individuo de color con una elefantiasis testicular de grandes proporciones. Más que un vestigio icónico se trataría de un vestigio iconográfico ya que la imagen viene acompañada de un texto en el que se presenta a un tal “Domingo Fernández, Negro de nación Congo; de edad de 32 años”, con la particularidad de “hallarse distante de su pubis las partes pudendas catorce pulgadas” (Parra, 1787, pp. 194-195).

¹²Cabe contemplar que “no hay hechos –u objetos, o fenómenos, ni siquiera medios- de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación”. Véase: Brea, J. (2005), p. 9.

¹³ La producción y los usos de las ilustraciones del siglo XVIII, se analizan con gran detalle en: Ford, B. J. (2003), pp. 561-583. Nickelsen, K. (2006).

¹⁴ Al hablar de zoología teratológica se alude a la disciplina científica que estudia a las criaturas anormales, es decir aquellas que no responden al patrón común. En este apartado no se utiliza “teratología” con entidad propia ya que el término fue utilizado por primera vez en 1832 por el Saint Hilaire. Véase: Saint-Hilaire, I.G(1832-1836)

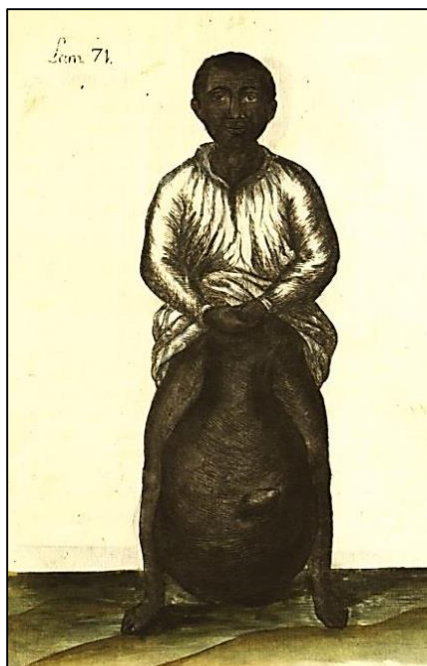


Fig. 14. Antonio y Manuel Antonio Parra. “Negro: Hernia disforme”. Aguafuerte sobre papel publicado en: Parra, A. (1787) *Descripción de diferentes piezas de historia natural*. Lámina 71. La Habana: Imprenta de la Capitanía General.

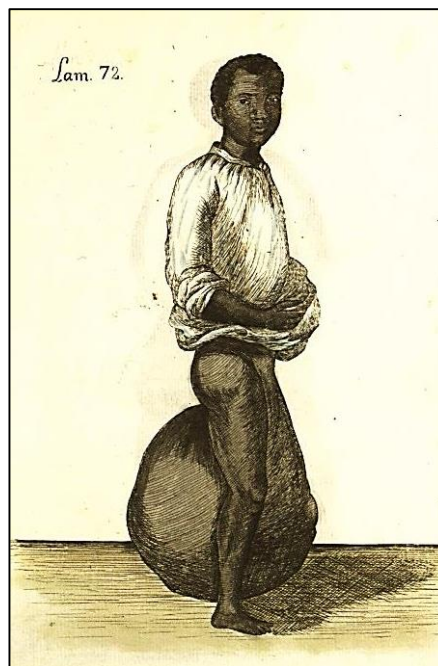


Fig. 15. Antonio y Manuel Antonio Parra. “Negro: Hernia disforme”. Aguafuerte sobre papel publicado en: Parra, A. (1787) *Descripción de diferentes piezas de historia natural*. Lámina 71. La Habana: Imprenta de la Capitanía General.

Al margen de la información textual suministrada, la utilización de la imagen como mecanismo cognoscitivo pleno supone según Daniela Bleichmar (2016), la implementación de una auténtica “epistemología visual” consistente en:

Una manera de conocer basada en la visualidad, que abarca la observación y la representación (...) llevadas a cabo con cuidado y cabal cumplimiento de sus normas. Formados como observadores y representantes, y en virtud de un estrecho contacto laboral con los artistas, los naturalistas construían una cultura visual basada en modelos estandarizados de ver la naturaleza y en convenciones pictóricas que guiaban su representación.

De este modo Parra establece unas pautas de representación estandarizadas mediante las que establece una tentativa identificatoria entre la deformación testicular del cuerpo afrodescendiente con lo corporal monstruoso. Si bien la irrupción del monstruo como problema científico no es nueva, en este caso se relaciona con la necesidad de completar los cuadros

clasificatorios del cuerpo social para lo cual fue preciso adaptar las taxonomías zoológicas ilustradas.

La inclusión en la obra de Parra de un “pathos afrodescendiente monstruoso” se constituye según Jorge Pavez (2011, pp. 56-85) como un límite de demarcación que traza la frontera entre lo humano y lo animal, lo racional y lo grotesco, la blanquedad y la negritud...etc. Por tanto, la identidad afrodescendiente se configurada en la visualidad de Parra en la frontera *barthiana* entre identidad y alteridad. En este orden simbólico fronterizo se incardinaría la imagen sexualizada de un cuerpo afrodescendiente con una recurrencia a lo fálico que según Andrés Santana supone la “sublimación de subjetividades masculinas” (2007, p. 620). En la masculinidad afrodescendiente Parra lleva a cabo una movilización de representaciones otrificantes que Víctor Seidler (2000) denomina como “sin razón masculina ilustrada”.

El modelo perceptivo racionalista que confluye con la explicación bíblica, según la cual el “tamaño enorme del miembro viril de los negros [es una] prueba infalible de que eran del linaje de Canaán, quien, por haber puesto al descubierto la desnudez de su padre, había recibido una maldición en esa parte del cuerpo” (Davis, D. 1968, Courtés, J.M., 1979, pp. 9-31) Esta sería la base religiosa que justificaría la esclavitud según David M. Goldenberg (2003).



Fig. 16. Hendricksz, P. (1619-1660, 'Noach dronken en ontdeekt leggende'. Amsterdam: Colección privada.

La visualidad naturalista de Antonio Parra se enmarca en las formas de representación de la afrodescendencia producidas por una serie de naturalistas ilustrados que trasladan al plano visual el debate científico sobre lo natural normalizado y lo anormal patológico. (Barona, J.L., 2003, pp. 69-90. García González, A. 1989). Como apunta Jorge Camacho (2018) “la primera obra del naturalismo cubano, el negro (...) entra por su deformidad, por ser otra “pieza” de la isla, que, al igual que las distintas especies marítimas que Parra colecciona y luego vende a los reyes de España”(p.25). Una corriente que adquirió especial significación en Inglaterra y Francia donde la afrodescendencia se representa visualmente adoptando la iconografía monstruosa de la zoología- Un proceso que origina según Roger Bartra (1997) el “nacimiento del salvaje romántico” (pp. 194-227).

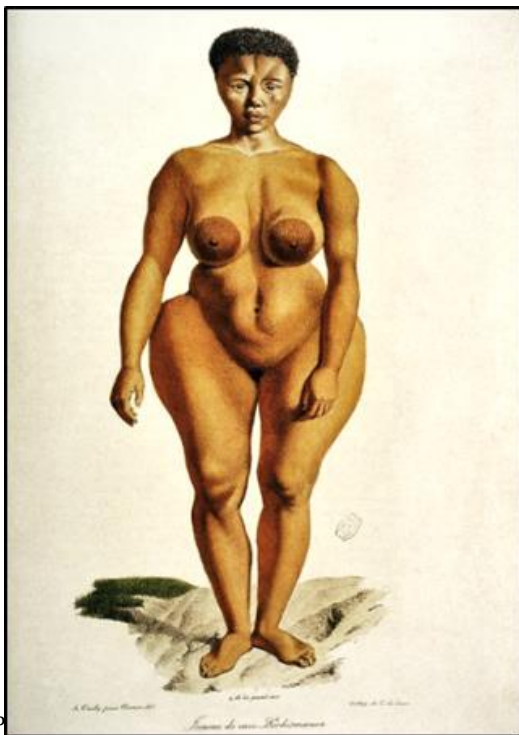


Fig. 17. Maréchal, N, Huet J.B, Philibert de Lasteurie, C, (1824). “Femme de race Bôchismann”, Litografía publicada en: Saint-Hilaire, E. Cuvier, F. *Histoire Naturelle des Mammifères*, París: Berlin Libraire-editeur.



Fig. 18. Anónimo. Grabado satírico de Sarah Baartman William Heath. *A pair of broad bottoms* Aguafuerte sobre papel.BMC., Londres. 1810.

Los paralelismos son tales que hasta los objetos representados muestran múltiples coincidencias; así Domingo Fernandez y su hernia disforme encontrarían un contrapunto femenino en Saartjie Baartman y sus desproporcionados glúteos.

A diferencia de Domingo Fernandez, sin estudios monográficos, la figura de Sara Baartman cuenta con una amplia profusión historiográfica amplia y relativamente actualizada como se aprecia en los trabajos de: Qureshi, S. (2004), pp. 233-257, Crais, C. y Scully, P. (2008), Sandrel, C. (2010). Chauveau, M. (2012), Bogdan, R. (2013)., Blanckaert C. (2013). Mastamet-Mason, A. (2014), pp. 113-120(Bancel, N., David, T. y Thomas, D. (2014).

En sendos casos se aprecia como la corporalidad sexualizada, racializada y convertida en monstruo fue el lugar de construcción visual de las identidades afrodescendientes. Sin embargo en la configuración identitaria que proyecta Sarah Baartman se conjugaron tres vertientes de alteridad: feminidad, racialidad y africanidad. Un triple fundamento de opresión que al adscribirse a la corporalidad hacen que su identidad se codifique en función de los atributos femeninos (caderas, pechos y vagina). Se creaba así un contramodelo ubicado en la alteridad de lo anatómicamente se interiorizaba como prototipo de mujer blanca. Las reacciones emocionales que producían en el público oscilarían entre el asombro y el miedo, cuando no la repulsión. Sabrina Strings (2020) ha demostrado recientemente como la exhibición de Sara Baartman la convirtió en un mito de tal calado y que dio origen a la gordofobia contemporánea.

Esta asignación identitaria llega al paroxismo al transitar al s. XIX, justo en el momento en el que lo visual desborda el plano científico para rentabilizar la fascinación europea por lo que Lou Charnon-Deutsch (2008) denomina “fetiche de color”. Para poder constatar la pervivencia del discurso ilustrado sobre el freak de color como asociación de cubanidad baste un análisis del diario de George Howe (1791-1837). Este norteamericano administraba el ingenio New Hope propiedad del político James De Wolf (1764-1837) que se ubicaba en Matanzas

Howe ilustró su diario con numerosos grabados que hablan de la cotidianeidad de las dotaciones de esclavos del ingenio. Pese al tratamiento un tanto naif de su obra, sus representaciones evidencian un gusto por lo raro, lo insólito y lo monstruoso que lo conectan con la visualidad ilustrada del naturalista Antonio Parra.

En clara analogía con el esclavo Domingo Fernández y su hernia, George How representa al Esclavo Peter con una deformación en las piernas. Como se deduce de la lectura de la obra de Hasan G. López Sanz (2017) estos fetiches se convirtieron en auténticos chivos expiatorios. Las causas de la deformación del que fuera cocinero del ingenio New Hope pudieran deberse a las excesivas cargas que tenían que soportar los grupos esclavizados.

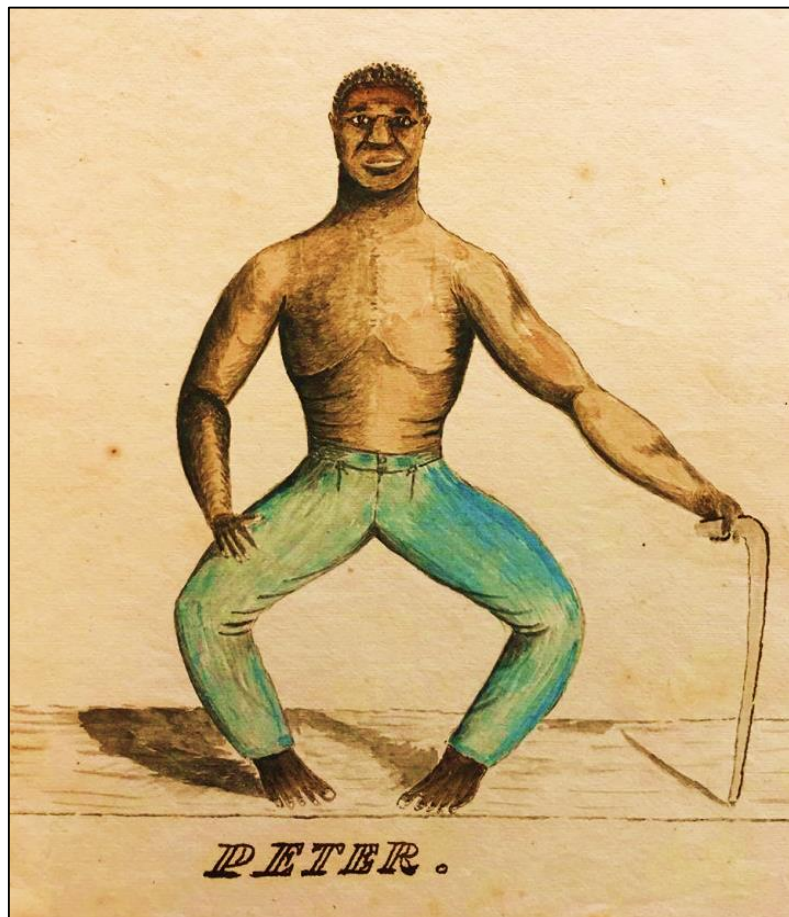


Fig. 19. George Howe, Peter, Dibujo coloreado con acuarela. Bristol, *The Diary of George Howe*, Sociedad Histórica y de Preservación de Bristol,

Por tanto es preciso relacionar las imágenes de Domingo Fernández, Saartjie Baartman o el cocinero Peter dentro del surgimiento de lo que Brigham Fordham, Oscar López y otros conceptualizan como “Freak show”¹⁵.

Las exhibiciones étnicas terminaron por emparentarse con los freak shows, una suerte de espectáculos de la diferencia en los que se daba cabida tanto a seres humanos provenientes de las colonias como a enfermos y personas deformes. Enfermedad y diferencia racial se alineaban pues en la exhibición, conformando los límites de la otredad y sirviendo al mundo occidental como fuente de espectáculo y entretenimiento.

Así el impulso de categorización, descripción y exhibición de la visualidad naturalista ilustrada acaba por adscribir a la mera corporalidad la identidad afrodescendiente. Más que un objeto de la ciencia, estas performances mercantilizan la imagen sexualizada del freak de color contribuyendo así a una legitimación popular de la expansión colonial europea.

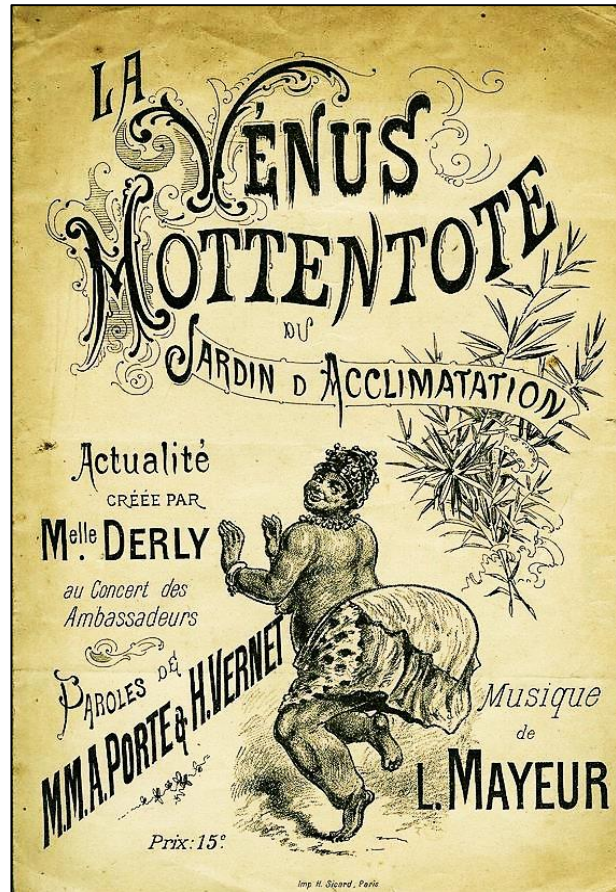


Fig. 20. Sicard, H (1888), "La Vénus Hottentote", París: Collection Achac

¹⁵ Espectáculo de variedades próximo al vodevil, circo y dime museums que se basa en la exhibición de seres humanos con algún tipo de rareza sorprendente. Generalmente se basaban en demostraciones atléticas, performances de habilidades o muestras de grupos étnicos exóticos. Véase: Lopez Mato, O. (2012). Fordham, B. (2007), pp. 207-245.

3.3. Afrodescendencia en la literatura de viajes y de tipos populares ilustrada: Visualidad de Antonio Rodríguez, Joseph Laporte, Luis Parèt y John Gabriel Stedman

La visualidad asociada a la literatura de viajes constituye un dispositivo de primer orden para la detección de procesos de significación identitaria ya que supone un esfuerzo de indagación en realidades foráneas desde variables eurocéntricas. Si el viaje significaba el encuentro con lo diferente, las imágenes hacían visible esta experiencia de contacto con lo extraño. Su inserción en prensa, tratados u obras enciclopédicas inducen al espectador a auto identificarse por comparación con alteridades foráneas.

Uno de los mejores ejemplos de este juego visual lo constituye *El viajero universal* (1795-1801), de Joseph de Laporte y Pedro Estala, obra que forma parte de la literatura de viajes de la Ilustración. Un tipo textual a la par que un género literario que conjuga la búsqueda de conocimiento del “enciclopedismo” con la fascinación por lo exótico del “Grand Tour”.

A mediados del s. XVIII la lectura de libros de viajes aumenta considerablemente como consecuencia de su carácter lúdico y formativo que viene a suplir la propia experiencia del viaje. Pedro Estabala afirmaba que:” viajar es el complemento de una educación esmerada, pero son muy pocos los que tienen medios y proporciones para viajar con fruto. Para suplir esta falta, es necesario leer los viajes hechos por buenos observadores”. (Estala, 1795, p. 5). Así el público lector conformaría su propia imagen de la afrocubanidad desde la identidad asignada en la obra.

Pedro Mariano de los Ángeles de Estala Ribera nace en Daimiel en 1757 según consta en la partida bautismal de la Iglesia de San Pedro de dicha localidad. (APSPD, libro de bautismos del decenio 1750-1760). Los datos sobre su formación inicial son escasos, pero consta que en 1778 inicia su labor docente en el colegio escolapio de San Fernando del Madrid. En 1788 Pedro Estala ocupa la cátedra de Humanidades del Real Seminario Conciliar de San Carlos de Salamanca.

De entre todos los trabajos realizados por Pedro Estala, el que mayor interés suscita para este estudio es *El viajero universal o Noticia del mundo antiguo y nuevo*, publicado en 43 volúmenes entre 1795 y 1801. Esta obra fue diseñada inicialmente como una mera traducción de *Le voyageur français o Connaissance de l'ancien et du nouveau monde* de Joseph Laporte. (1713-1779). No obstante, desde el principio Estala advierte que Laporte “refería noticias equivocadas” (Estala, 1795, p. 8). y decide intervenir añadiendo “reflexiones que me han parecido oportunas” (Estala, 1795, p. 5). Por tanto, Estala no es un mero traductor o compilador, sino que participa activamente en la formulación del discurso literario y visual resultante.

Pedro Estala implementa una minuciosa metodología inspirada por el enciclopedismo francés que consiste en presentar “con claridad y sencillez (...) lo mas curioso e interesante (...) entresacándolo con la debida crítica, cotejando unos viajes con otros, y pesando maduramente el grado de autoridad que cada uno de ellos merece” (Estala, 1795, p. 7). Para reforzar este planteamiento didáctico, se le confiere a la imagen un papel protagonista. La obra aparece ricamente ilustrada con grabados de Antonio Rodriguez que permiten al lector configurar nuevos significados a las identidades representadas. La conjunción entre discurso literario y visual sobre Cuba se inserta en la “Carta CLVI” titulada “Isla de Cuba” (1797). En el momento de su elaboración Estala ya ha publicado la obra de Laporte y decide ampliarla recurriendo a otras fuentes de información. Para ello se nutre de la información suministrada por el *Diccionario geográfico histórico de las Indias Occidentales* de Antonio Alzedo. De las imágenes concernientes a Cuba destacan, *Hombre de la Havana* y *Mujer de la Havana*, unas representaciones en las que se proyecta un modelo identitario esencialista mediante una concepción dual de la sociedad. De este modo se establece una clara diferenciación entre alteridad foránea asociada con esclavitud afrodescendiente y mesmedad cubana equiparada con la criollidad. Ahora bien, la mesmedad cubana se equipara con una idea de criollidad que no se termina de disociar con la hispanidad. Todo lo cual hace plantear que el vector identitario

de nación aún no ha sido interiorizado por los coetáneos o bien que deliberadamente no interese proyectar una clara disociación entre cubanidad e hispanidad.



Fig.21. Antonio Rodriguez y Manuel Albuerno, “Hombre de la Habana”. En: Estala, P. (1795). *El Viajero Universal, o Noticia del mundo antiguo y nuevo*, vol. XII. Madrid: Imprenta de Villalpando,



Fig.22. Antonio Rodriguez y Manuel Albuerno, “Mujer de la Habana”. En: Estala, P. (1795). *El Viajero Universal, o Noticia del mundo antiguo y nuevo*, vol. XII. Madrid: Imprenta de Villalpando,

En cualquier caso, las imágenes se enmarcan dentro de la preceptiva neoclásica de verosimilitud propia del paradigma racionalista ilustrado. Dado que los elementos visuales y discursivos se articulan en una modalidad descriptiva con predominio de la objetividad, todo hace pensar en que no ha habido una deformación interesada de la construcción identitaria.

La interiorización de estos axiomas hace que las referencias geográficas, históricas y culturales sean presentadas con una marcada impronta de verosimilitud. Según los estudios al respecto parece ser que las imágenes fueron realizadas a partir de los dibujos de Antonio Rodríguez, (¿1765-1823?), y en menor medida Joseph Vázquez, (1768-1804) y Francisco de

Paula Martí (1762-1827). (Paniagua Pérez, J. 1991, Carrete Parrondo, J. 1984, pp. 29-33. Carrete Parrondo, J. 1987, “, pp. 201-645, Sánchez Espinosa, G. 2005)

La visualidad de dichos autores se inserta en la tradición de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1777), como se aprecia en la equiparación entre la masculinidad y la feminidad

habanera con rasgos propios con la élite blanca española. Unas representaciones que como apunta Álvaro Molina (2013) “definen el modo en que el género determinó no solo las propias representaciones iconográficas (...) sino también las mismas prácticas discursivas” (p.10). En este sentido las representaciones del hombre y la mujer habanera se equiparan con el estereotipo del “petimetre” y la “petrimetra”. Tanto es así que en la célebre *Colección General de Trages* de Antonio Rodríguez se va a utilizar la imagen de la mujer habanera como modelo para la petrimetra madrileña. (Rodríguez, A. (1801), Seguí, V. (2003) y



Fig. 23. Rodríguez, A. (1801) “Cuando usted guste caballero”. En: Rodríguez, A. (1801). *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España*. Madrid: Librería de Castillo.

Carrete Larrondo, J. (2016). Según Alvaro Molina el las críticas a la figura del Petimetre la petrimetra centraron “los debates de la opinión pública en la problemática transgresión que las nuevas conductas masculinas y femeninas suponían en la alteración del orden social”. Véase: Molina, A. (2013) Cañas Murillo, J.; Lama, M.Á. (1994) ", pp. 27-55. Martín Gaité, C. (1987), Peñafiel Ramon, A. (2006)

Una lectura deconstructiva de las imágenes propuestas permite incardinar elementos icónicos con sesgo de género a otros vinculados a la blancura como el sombrero de copa o el abanico. Para dotar a estas representaciones de un genuino acento cubano Antonio Rodríguez

incluye el cigarro puro como máximo elemento iconográfico de cubanidad. El resultado son unos tipos populares que transmiten la idea de éxito, fortuna y prosperidad que las élites habaneras tratan de emular.

La trasposición entre blanquedad, criollidad y habanidad como elementos constitutivos de la cubanidad establece unas fronteras otrificantes que recaen en la afrodescendencia esclavizada. Tal es así que este grupo no se le considera digno representante de la sociedad cubana colonial y su imagen se integra en una visión global de las Antilla. La propia denominación de la imagen ya es muy sintomática de tales asimetrías. Así mientras que en las representaciones afrodescendientes se usa el término “negro” o “esclava” los categorizados como blancos son presentados como “hombre” y “mujer” de la isla.

Esta apropiación semántica de la idea de habanidad y por extensión de cubanidad supone un reforzamiento de las líneas de exclusión. De tal modo que ante el espectador se cosifica la afrodescendencia al punto de configurarse cual cuerpo extraño y objeto de importación. En todas las representaciones visuales de Antonio Rodríguez la vestimenta se configura como un indicador de civilización, configurando al esclavo afrocaribeño en un estadio inferior al europeo pero muy por encima de los mal llamados pueblos africanos. Así por ejemplo son constantes la representación de varones africanos en prácticas de caza que muestran claramente la interiorización de los paradigmas ilustrados de civilización y salvajismo. Una lectura de los códigos visuales cerciorarse del gusto



Fig. 24. Rodríguez, A. (1797) “Negro segador de las cañas de azúcar”. En: Estala, P. (1797)., *El Viajero Universal, o Noticia del mundo antiguo y nuevo*, vol. XII, Madrid, Imprenta de Espinosa,

tremendamente clásico en las poses y en las interpretaciones de la vestimenta. Esta cierta idealización del cuerpo converge a su vez con un gusto por lo exótico asociado a las islas del Caribe (González Alcantud, J.A. 1988). Un topos natural idealizado que proyectan en el afrocaribeño la idea roussoniana del “buen salvaje”. La Ilustración formuló una idea de la naturaleza humana que fue enriquecida por Rousseau con la mirada abierta a todas las diferencias entre los humanos. Desde ahí postulaba una estrecha relación con el sometimiento al sujeto afrodescendiente esclavizado por la vía del sentimiento y la piedad. Este giro simbolizado en la figura del "buen salvaje" tiene múltiples niveles de lectura a nivel filosófico, antropológico y sociocultural. Véase: Guérout, M. (1972). González Alcantud, J.A. (1987) “Federico Gadea, W. (2012). Castany Prado, B. (2016), pp. 149-168.



Fig. 25. Antonio Rodríguez, “Mujer cafre”. En: Estala, P. (1795). *El Viajero Universal, o Noticia del mundo antiguo y nuevo*, Madrid, Imprenta Real.

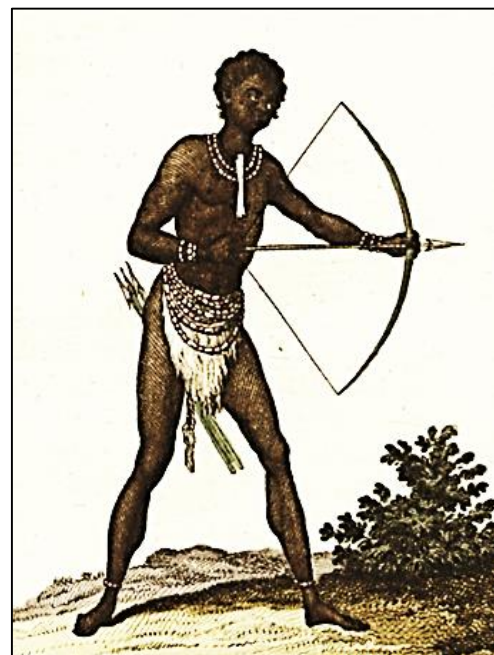


Fig. 26. Antonio Rodríguez, “Gonagues cazando”. En: Estala, P. (1795), *El Viajero Universal, o Noticia del mundo antiguo y nuevo*, Madrid, Imprenta Real.

Al margen de estas cuestiones cabe insistir en que la imagen del esclavo de plantación no encuentra su contrapunto femenino. Para encontrar una imagen análoga cabría citar la ideada por Luis Paret para la vecina isla de Puerto Rico. En ella, la feminidad afrodescendiente se configura mediante su equiparación con el servicio doméstico que representa la nodriza, una evidencia visual de la masculinización de la trata esclavista. Un ideal que se proyecta a las élites africanas como ocurre al representar a la mujer principal del Reino de Juida. La imagen muestra una mujer sin signos de fatiga, un alegre colorido y semblante animoso por lo que configuran la feminidad afrodescendiente como ejemplo de vitalidad y alegría. Los autores de estas obras no estaban interesados en mostrar los efectos perniciosos del sistema, sino transmitir la idea "pacífica" y ordenada de la esclavitud.



Fig. 27. Parèt, L (1777) "Esclava de Puerto Rico". En: Cano Y Olmedilla, J.C. *Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos que comprehende todos los de sus dominios*. Madrid: M. Copin.



Fig. 28. Laporte, J (1795) "Muger principal de Juida que sirve la comida al Rey ". En: Estala, P. (1795) *El Viajero Universal, o Noticia del mundo antiguo y nuevo*, Madrid, Imprenta Real,.

Un fenómeno análogo produce en la construcción icónica de la feminidad afrocaribeña de John Gabriel Stedman (1744 -1797) con un importante matiz. A diferencia del resto de autores que configuran afrodescendencia desde la lejanía, Stedman plasma una visualidad de forma vivenciada. Este autor participó durante 5 años en la represión de las revueltas de esclavos de Surinam (1796) y mantuvo una relación amorosa con la esclava Joanna por lo que la fronteras otrifidantes quedan diluidas.

La imagen de Stedman se difundiría ampliamente entre la cultura visual anglosajona dando pie a una visualidad de ida y vuelta. Si inicialmente describía una mujer concreta; la esclava Joana, una vez devenida en mito se toma como modelo de representación de otras áreas.

Así ocurre con George M. Carleton quien al viajar a Cuba entre 1864 utiliza el estereotipo de Joanna deformandolo grotescamente con fines humorísticos. Así la presenta como una mujer obesa, afeada y con el elemento iconográfico por antonomasia que va a definir en el s. XIX a la mujer afrocubana: el cigarro puro.



Fig. 29. Stedman, J. C. (1838). Narrative of Joanna; an emancipated slave Of surinam.[From Stedman's Narrative of a Five Year's Expedition against the Revolted Negroes of Surinam.]. Boston: Published By Isaac Knapp,

Algo similar ocurre con el viajero Samuel Hazard (1834-1876) quien utiliza la imagen de Joana para representar el prototipo de mujer afrocubana. Misma ropa, misma pose, mismo seno descubierto, ahora bien le añade el cigarro puro y el pañuelo en la cabeza como principales elementos identifiativos.

El resultado es la representación hipersexualizada de la feminidad afrocaribeña desde la óptica masculina hegemónica. De modo que la corporalidad femenina afrodescendiente se prefigura como un objeto concedido única y exclusivamente para el placer masculino. Ahora bien, la visualidad de Stedman, Rodríguez o Laporte omite la representación de violaciones, torturas o un tratamiento denigrante ofreciendo una imagen amable que consolida el mito de la feminidad caribeña. Una imagen que se generaliza en el s. XIX vinculada al desarrollo de la industria tabacalera. Un ejemplo de apropiación de la figura de Joanna en la cultura visual cubana se encuentra en *La Negra de Jantiago de Cuba*. Este grabado muestra una copia de Joanna con los senos al descubierto caminando entre cultivos de plantas de tabaco con dos serpientes a sus pies.



Fig. 30. Carleton, G. W. (1868) *The Free Negro*. Carleton G. W. *Our Artist in Cuba, Peru, Spain and Algiers*



Fig. 31. Figura X. Hazard, S. *Mujer fumando un cigarro*", *Cuba con pluma y lápiz* (Hartford, Conn., 1871), pág. 212

La conjunción de elementos icónicos configura un proceso de significación orientado a la hipersexualización de la corporalidad afrocubana. La voluptuosidad de la corporalidad afrodescendiente se refuerza con la presencia de serpientes, claro atributo del pecado. Toda la escena refuerza el mito erótico de la femineidad de color usada por la industria tabacalera con un destinatario claro: el varón blanco europeo, principal espectador y consumidor de este tipo de productos.

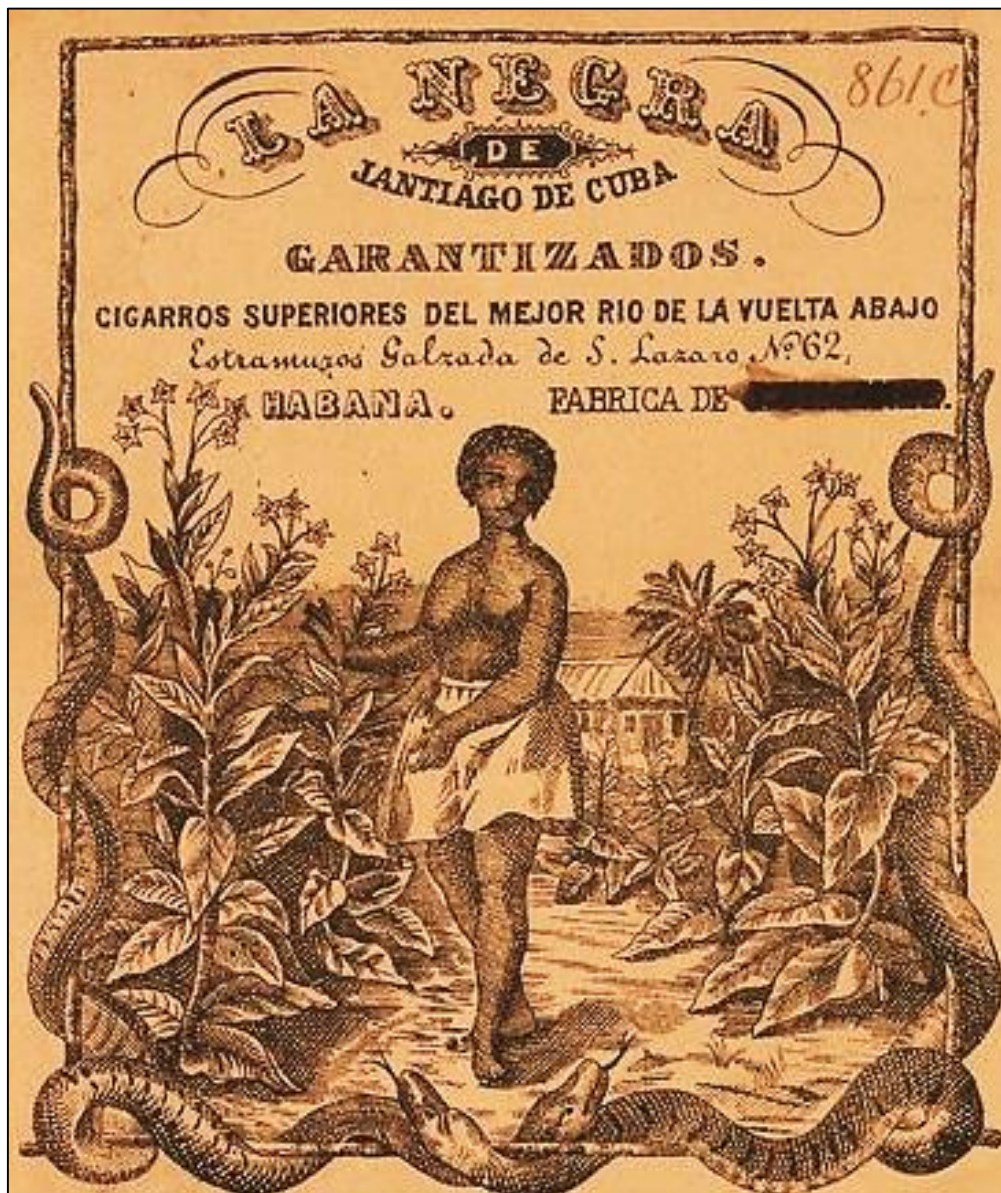


Fig. 32. Anónimo. (1875). La Negra de Jantiago de Cuba. Grabado para cigarros Estampado en negro sobre fondo tostado. Fecha: DNI: IE209406. Biblioteca Estatal de Victoria (Australia).

CAPITULO IV

SACRALIZACIÓN AFRODESCENDIENTE EN EL BARROCO DE INDIAS

4.1. Sacralización de la afrodescendencia por intercesión mariana: Visualidad de Julian Joseph Bravo, y su proyección decimonónica

La connivencia de la Iglesia católica con la esclavitud planteó la necesidad de conformar un discurso visual que legitimase el funcionamiento del propio sistema colonial esclavista. De modo que se establecieron una serie de sinergias entre Iglesia, autoridades coloniales y sacarocracia que reforzó la preeminencia ideológica de la propia institución.

Las pautas de actuación de la Iglesia católica cubana mostraron una preocupación constante por la evangelización de los grupos afrodescendientes. Ya en el Sínodo diocesano de 1680 se establecía que “los negros (...) por más incapaces necesitan de mayor enseñanza” (Sancta Synodus---Libro III, Titulo VII. Constitución IV). La consideración de la inferioridad intelectual del afrodescendiente unida al didactismo evangelizador del s. XVIII hacia de la difusión de imágenes marianas el principal mecanismo de fijación identitaria.



Fig. 33. Rabagliati, G. (S. XVIII) *Missione in pratica de P.P. Cappuccini Italiani ne Regni di Congo, Angola e adiacenti*. Lámina 5. Biblioteca Cívica Central de Turín (Italia).

En el contexto cubano del s. XVIII el régimen representacional predominante era el barroco de indias cuya visualidad difería sustancialmente de las taxonomías ilustradas. Las

imágenes de la ilustración obedecen a una concepción racionalista que la dotan de objetividad mientras que la imagen barroca modula elementos identidades en base a la fabulación mítica.

La mitificación barroca de la afrodescendencia se concreta en un repertorio temático en el que destacan especialmente afrodescendientes junto a la Virgen María. De entre todas las advocaciones marianas destaca en Cuba la Santísima Virgen de la Caridad y los Remedios de Santiago del Prado y Real de Minas del Cobre. Las múltiples representaciones de esta advocación muestran un carácter proyectivo, emotivo y fundacional que concreta visualmente el mito de la cubanidad mestiza. Una temática que ha despertado el interés de i Levi Marrero (1980) José de la Fuente (1999), Olga Portuondo (2001) o Felix Baez (2003).

Un hecho consustancial a este proceso deviene de la historicidad de la milagrosa aparición de 1627 a Juan Moreno, Juan y Rodrigo Hoyos en la Bahía de Nipe. De los documentos conservados destaca el testimonio de Juan Moreno, el niño afrodescendiente a quien se le apareció la Virgen a los 10 años. Su relato se fija por escrito a los 85 años, por lo que aparece filtrado por una memoria en lontananza que organiza los acontecimientos en función de su trascendencia. El discurso resultante constituye uno de los pocos espacios discursivos en los que se otorga tal credibilidad al sujeto afrodescendiente como para ser aceptado por los poderes fácticos. Según Juan Moreno:

siendo de diez años de edad fue por rancho a la Bahía de Nipe, (...) en compañía de Rodrigo de Hoyos y Juan de Hoyos, que los dos eran hermanos y indios naturales (...) vieron una cosa blanca sobre la espuma del agua (...) reconocieron y vieron la imagen de Nuestra Señora la Virgen Santísima, con un Niño Jesús en los brazos, sobre una tablilla pequeña, (...) [en la que decía] “YO SOY LA VIRGEN DE LA CARIDAD”. (AGI, Sto. Domingo. Leg. 363, 1 de abril de 1687).

Los relatos legendarios sobre las apariciones de la Virgen de la Caridad constituyen una manifestación religiosa extendida por toda la geografía devocional. (Plasencia, J. L. R. 2011, Becerra, S. R. (2014). En todos los relatos y narrativas visuales se aprecia una serie de constantes. Por ejemplo: Las imágenes marianas son de autoría desconocida y tez morena.. Las apariciones tienen lugar en entornos asociados a las aguas (río, mar, fuente...) con una

cronología que oscila entre el s. XIII al XVII. Los testigos de las apariciones son de extracción social humilde, (pastores, labriegos, criadas, lavanderas, cobreros...) y solo en el caso cubano se establece una distinción en función de la calidad del linaje.

Cuadro X: Apariciones milagrosas de la Virgen de la Caridad en España y Cuba

	Illescas, (Toledo)	Camarena (Toledo)	Garrovilla (Badajóz)	Villarrobledo (Albacete)	Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)	Santiago de Cuba (Cuba)
Autoría de la imagen	Imagen aquerotipa*	Anónima	Anónima	Anónima	Escuela Sevillana	Anónima
Rostro de la imagen	Morena hasta el s. XIX.	Blanca	Morena	Blanca	Blanca	Morena
Fecha	1562	1237	1494	Siglo XV	1608	1617
Lugar	Capilla del hospital de la Caridad.	Paraje de la Fuente Santa	Rivera del río Lácara.	Era de Carrasco	Procesión del Corpus	En el mar junto a la Bahía de Nipe
Testigos	Francisca de la Cruz, criada y lavandera	Una pastorcita	Sin concretar	Un labrador	El criado de Pedro Rivera Sarmiento	Un indio, un mulato y un negro
Mito, devoción y culto.	Curación de una mujer enferma	Brota agua para los bueyes. Imagen se comunica. Erigir una capilla	Erigir una ermita.	Milagros. La imagen se vuelve pesada. Erigir una ermita.	Brota aceite de una lámpara.	Imagen se comunica. Milagros numerosos Erigir una ermita.

* Según las fuentes hagiográficas la talla se atribuye a San Lucas y llegaría a Illescas en el 50 o 60 d.C. de la mano de San Pedro Apóstol. Durante el periodo de presencia islámica en la península la imagen fue ocultada y finalmente pasaría a manos de San Ildefonso de Toledo.

Estas apariciones milagrosas generaron un modelo iconográfico vinculado a la Caridad de Illescas, que se exportó por diversas áreas como Sanlúcar de Barrameda, Tlaxcala o la Isla de Cuba. Así, en 1703 la narrativa del milagro fue reformulada visualmente por Onofre de Fonseca con una de las primeras representaciones icónicas de la Virgen de la Caridad cubana. La efigie se presenta con una marcada silueta triangular portando el Niño en su brazo izquierdo, corona, ráfaga de puntas y aureola estrellada, así como media luna invertida sobre alto pedestal de querubines.



Fig 34. Anónimo. Virgen de la Caridad del Cobre en 1701. Fonseca, O (1701. en su *Historia de la Aparición milagrosa de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre*

Aunque en esta imagen se omite cualquier representación afrodescendiente, su proyección impregna de pleno la visualidad y modos de vida de los esclavos cobreros que “tenían costumbre cuando subían del pueblo a trabajar en las minas volver el rostro hacia donde está la iglesia, y santiguándose en señal de la cruz rezaban un Ave maría o la Salve Rejina (...) creyendo que llevaban consigo los buenos aciertos”. (Fonseca, O, 1701, p.96). Estas prácticas piadosas se escenificaban públicamente mediante rituales propios de la fiesta barroca, en los que los altares, arquitecturas efímeras y procesiones se enriquecían con bailes y danzas de esclavos. Una tradición que generaba imágenes de gran calado que devinieron en todo un referente identitario y devocional. Según Fonseca (1701):

se citó por un convite general a todos los vecinos del pueblo, hombres, niños y mujeres haciéndose también danzas públicas por los esclavos de S. M, en señal del contento y gusto con que la celebran, se empezó una solemne procesión iluminada con cera, en donde iba la música entonando canciones en loor de María Santísima; el mismo tiempo los negros danzando con sus atabalillos y demás invenciones alegrando más a esto el repique de campanas, todo era regocijo, todo festejo. (p.24).

Las festividades suponían un punto de distensión en medio de la dureza del trabajo en las minas. Un fenómeno que, con el trascurso del tiempo, forjó un proceso de identificación grupal repleto de mitos y relatos sobrenaturales. Tal es el caso de la intercesión mariana para evitar víctimas mortales ante el terremoto del 11 de junio de 1766. Los actos de agradecimiento fueron multitudinarios acudiendo al templo “mas de mil personas, unos descalzos, otros con cruces, muchos en procesión, otros levantando guion, y faroles (...) cantando el Santo Rosario hasta llegar hasta este horno encendido en Caridad (...)” (Bravo, J. J. 1766, S. IV, p. 22).

La visión de esta piedad popular llevaría a Julián Joseph Bravo, capellán beneficiado del Santuario, a elaborar su obra *Aparición Prodigiosa de la Ynclita Ymagen de la Caridad que se venera en Santiago del Prado y Real de Minas del Cobre* (1766) (AGI, S. VI, p. 32, p. 32). Según Olga Portuondo (2001) se elaboró “sin poder consultar de nuevo los documentos que el mismo menciona, con el deliberado propósito de tener entera libertad interpretativa” (p. 169). Para reforzar sus tesis Bravo confiere gran importancia al elemento icónico por lo que incluye en su obra un dibujo a mano alzada de la Virgen de la Caridad. Esta representación toma como modelo la de Onofre de Fonseca, pero con mayor grado de detalle. La



Figura 35. Bravo J. J. 1766. Dibujo a mano alzada de la Virgen de la Caridad del Cobre.

La indumentaria se compone de una basquiña a la moda cortesana de los Austrias, corpiño con gorguera de encajes y mangas con vuelillos de encaje. La cabeza se cubre con el propio manto que al ser una imagen letífica no presenta rostrillo ni toca de papos.

Con la difusión de este modelo iconográfico Bravo busca reorganizar la creencia y el culto de la Virgen de la Caridad, someterla al rigor de la doctrina católica y fijar de forma

duradera un modelo icónico. En el discurso visual y literario de Bravo se conjugan los aspectos legendarios con la cotidianeidad y el fuerte sabor local. De acuerdo a sus intereses Bravo instrumentaliza las identidades de los testigos de la aparición transformando la identidad de Rodrigo de Hoyos en Juan Diego. Como puede apreciarse el cambio obedece a una emulación de la aparición de la Virgen de Guadalupe en México. Al utilizar el nombre de Juan Diego se transpone al ámbito cubano una concreción mental plenamente asentada en el imaginario colectivo que configura al indígena como principal intercesor ante la Virgen. Según Bravo (1766):

Reynando las Españas del Sor. Phelipe III (...) pasaron para las salinas de Nipe tres personas, Juan Diego, Juan Hoyo, hermanos, indios naturales, y Juan Moreno, negro, como de 12 años poco mas o menos (...) y como les soplase un recio norte acompañado de una gran lluvia (...) vio venir Juan Diego un bultico a manera de paloma (...) dixo Juan Diego; es una niña; llegó en fin la YMAGEN a la canoa donde sacando el sombrero tómolala en las manos puesto de rodillas leyó: YO SOY LA VIRGEN DE LA CARIDAD. (p.79)

En el texto Bravo conformaba el “mito de los tres Juanes” como manifestación sincrética de las esencias cubanas. Al elemento afrodescendiente de Juan Moreno se le unía el elemento indígena de Juan Diego y Juan Hoyo como forma de exaltar el discurso de la cubanidad mestiza. Un mito fundacional que impregnó el imaginario colectivo cubano por la sencillez del relato, el profundo respeto a la religiosidad popular y el marcado acento local repleto de cubanismos. (notese que se usan términos como “bultico”).

A su vez, el texto constituye el núcleo germinal del programa iconográfico desplegado desde la visualidad barroca cubana del siglo XVIII. Guillermo Furlong constata la existencia en La Habana y Guanabacoa de dos estampas impresas entre 1760 y 1769 por el Grabador Pedro Bázquez.

En cualquier caso, a finales del s. XVIII irrumpe una tipología basada en el texto de J. J. Bravo que con una clara intención catequética configura la imagen de cubanidad mas ampliamente difundida: el denominada “árbol de los milagros de la Caridad”.

En esta iconografía la Virgen de la Caridad se sitúa en la zona central y superior de la representación y, a ambos lados, como frutos que penden de las ramas de dos árboles de grueso tronco, se distribuyen en tríos seis medallones. Dichos medallones e incluyen la narración dee los milagros de la Virgen, desde el hallazgo de la imagen, su tránsito por diferentes localiciones, y finalmente el traslado en 1635 a una ermita a las afueras del poblado de Santiago del Prado.

En estos medallones es donde aparecen los tres Juanes, unos espacios mínimos que aun cuando no permiten diferenciar con claridad personajes perpetúan la memoria y estereotipos trazados oralmente y en la narrativa de Bravo.

Por su propia naturaleza, esta imagen, se constituye como icono de cubanidad mestiza. Un medio perceptible a los sentidos con el que concretar visualmente complejos procesos de

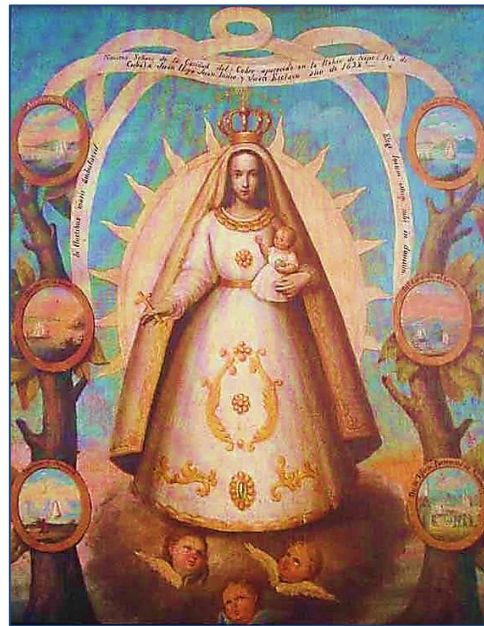


Fig. 36. Anónimo. (1816), Virgen de la Caridad del Cobre. Óleo sobre lienzo. Colección del Museo Arquidiocesano de Santiago. Santiago de Cuba.



Fig. 37. Anónimo. “Aparicion en Nipe”, Medallón 1°. Grabado sobre papel. Colección Museo Ignacio Agramonte. Camaguey. Cuba. 1814.

identificación colectiva. Para reavivar el conjunto de sentimientos y sensaciones que transmite, la Virgen de la Caridad se presenta visualmente como conectora de dos realidades: una cercana y sensible, basada en la semejanza, y otra no perceptible, que emana de supuestos teológicos.

A esta iconografía se le incorpora en 1814 por iniciativa de el arzobispo Joaquín Osés Alzúa una representación del poblado de Santiago del Prado en la zona inferior. Del análisis seriado de este tipo iconográfico se puede evidenciar que el dauge devocional del culto mariano influye directamente en el desarrollo el urbanístico de Santiago del Prado.



Fig. 38. Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, ca.1814. Litografía



Fig. 39. La Virgen de la Caridad del Cobre, según La Historia de la aparición, Santiago de Cuba, 1853.

La difusión de toda esta imagería a se produce en un periodo de fuerte quiebra identitaria motivada por el alzamiento de los esclavos cobreros de Santiago del Prado (1780-1796). El detonante del conflicto proviene de una serie de medidas que suponían la enajenación del dominio real sobre los esclavos en beneficio de particulares. (Díaz, M.E. 2000, Figarola, J. J. 1984, Duharte, R. 1993) Con ello se genera una prolongada y desigual autodefensa de los cobreros cuya denuncia llega a Carlos IV:

Los herederos de Eguiluz se apoderaron de todos, los vendieron, dispersaron o hicieron lo que más les acomodó. Sus haciendas, casas, ganados y todos los bienes fueron presa del vencedor. Separaron los hijos de los padres, las mujeres de los maridos, los hermanos de los hermanos; y quedaron expatriados, sujetos a las vicisitudes de la esclavitud. (AGI, Santo Domingo, leg. 1630, Bernardo y Francisco Mancebo y Rosa Antonia Garzón al Rey, Santiago de Cuba, 29-11-1796).

Un discurso extremadamente crítico, que en su intento por generar adhesiones a su causa instrumentaliza elementos simbólicos del propio orden colonial como la propia imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre. Al mostrarse como los valedores de la Virgen apelan a la conciencia del destinatario por la vía emocional. De este modo se expone que:

Desde que considugieron el beneficio de ser tratados como hombres o alcanzaron su libertad, en fin, desde que empezaron a experimentar los efectos benéficos de la sociedad civil, se multiplicaron de tal manera e hicieron tales progresos que en el año 1781 (...) la población de aquel lugar [ascendió a 6.000 personas (...)] El primer efecto de su próspera libertad se dirigió a costear la fábrica de un hermoso templo, con la advocación de su milagrosa Patrona, Nuestra Señora de la Caridad” (AGI, Santo Domingo, leg. 1630, Bernardo y Francisco Mancebo y Rosa Antonia Garzón al Rey, Santiago de Cuba, 29-11-1796).

Entre los máximos dirigentes de la movilización figuran dos pardos libres: el capitán Gregorio Cosme Osorio y Justo Cusada. El movimiento además contaba con el apoyo oficioso, del párroco de Santiago del Prado don Alejandro José Paz Ascanio y del Obispo de Santiago de Cuba Joaquín Osés. Finalmente, en la Real cédula del 8 del XI de 1796 decidía Carlos IV poner fin a la situación y ordenaba al Consejo:

Que (...) teniendo muy bien en consideración la naturaleza del asunto en que se trata de la libertad de muchos infelices, y las gravísimas y urgentísimas causas y circunstancias acuales que ogliban a terminar de una vez y para siempre tan envejecidas reclamaciones y disturbios. Real cédula del 8 del XI de 1796

Lo llamativo del proceso es poder constatar como la efigie mariana es proyectada como representación discursiva, ritual y simbólica de la comunidad afrodescendiente. Una forma de invocación a la movilización colectiva por la vía devocional que crea vínculos y modula elementos identitarios entre la propia comunidad afrosantiaguera.

La conjunción entre discurso literario, representación icónica, prácticas devocionales y resistencias afrodescendientes consagran en toda la isla el mito popular de la Virgen de la Caridad. Bravo fue capaz de amalgamar en su figura una serie de mecanismos de fijación identitaria que conjugan lo local con lo nacional, lo intelectual con lo popular, lo festivo con lo devocional...etc. A todo ello se suma una combinación entre el discurso de la maternidad con el fenómeno del mestizaje. Si ya con el mito de “los tres Juanes” se consagraba la idea de Cubanidad mestiza, Bravo la enfatiza aún mas exaltando a la Caridad como una Virgen Madre Mestiza. Tal es así que (1766) llega a afirmar que: “podemos llamarle la Caridad Cubana, porque siendo del color fosco o trigueño blasona que el sol le morenó (...)” (p. 79).

A finales de s. XVIII el culto a la Virgen de la Caridad ya traspasa los horizontes geográficos de Santiago del Prado y su culto se constata en Puerto Príncipe, Sancti Spíritus y la Habana. Tal es así que existió un altar de la Parroquia Mayor de Bayamo en fechas tan tempranas como 1648. Igualmente se erige en 1727 una ermita bajo la advocación de la Virgen de la Caridad en Sancti Spíritus, en 1734 se erige otra en Santa María de Puerto Príncipe, en 1747 en Quemados y en 1756 en la Iglesia de Santo Tomás Apóstol de Santiago de Cuba. En cuanto a San Cristóbal de la Habana, José Martín Félix de Arrate documenta la existencia en 1761 de una Cofradía de Nuestra Señora de la Caridad con sede en la parroquia habanera del Espíritu Santo, donde posiblemente hubiese una imagen devocional (Arrate, J.M.F, 1876, p.393)

A inicios del s. XIX el culto a la Virgen de la Caridad del Cobre, sin perder su carácter popular, campesino y afrodescendiente ha impregnado de lleno en la religiosidad de las élites de poder. Las más distinguidas familias cubanas se hacen representar en retratos orantes ante la Virgen de la Caridad representada con el modelo iconográfico establecido. Tal es el caso de *Los benefactores de la Virgen de la Caridad del Cobre* (1803), obra atribuida a un esclavo afrodescendiente de la casa de Betancourt Agüero apodado “Tati”.

La trascendencia de esta obra radica en formularse por uno de los pocos pintores afrocubanos que han trascendido a la invisibilización del colectivo afrodescendiente. Además, la imagen exterioriza la vinculación emocional entre las familias de las élites de poder con la principal devoción popular de la isla. Por consiguiente, la Caridad del Cobre se proyecta ya como un icono universal capaz de erigirse en representación de todos los sectores y estamentos sociales.



Fig. 40. Atribuido a “Tati”. (1803). *Los benefactores de la Virgen de la Caridad del Cobre*. Óleo sobre lienzo. Colección Museo Ignacio Agramonte. Camaguey. Cuba.

La iconografía barroca de la Virgen de la Caridad del Cobre se vuelve a modificar en 1828 con la publicación de la *Historia de la Virgen de la Caridad* de Don Alejandro de Paz y Ascanio. Con la difusión de esta obra se generaliza la idea de que la aparición mariana se produjo primero sobre las aguas y luego en una roca, por lo que el árbol desapareció del modelo iconográfico. Como consecuencia la forma de presentar los milagros en 6 medallones desaparece y toda la atención se centra en el medallón que representa la aparición a los 3 Juanes.

Entre las múltiples litografías conservadas destaca la de 1859 perteneciente al 4º batallón de Voluntarios de La Habana en la que se consolida la representación más repetida hasta la actualidad del mito de la aparición de la Virgen a los tres Juanes. La construcción identitaria de la afrodescendencia en esta imagen es muy sintomática de los estereotipos trazados en función de la racialidad. Juan Hoyos y Juan Diego aparecen remando en una clara interiorización de la fuerza física como sinónimo de masculinidad. Mientras Juan Moreno se muestra arrodillado y en actitud implorante, una forma de exteriorizar el carácter sumiso, devoto y solícito que se le atribuye al modelo de “buen esclavo”.



Fig. 41. Anónimo. (1859) Grabado de la Virgen de la Caridad del Cobre como Patrona del 4o. Batallón de Voluntarios de La Habana, 1859.



Fig 42. imagen de la virgen de la caridad publicada en 1852 por Arnoleya Imprenta de la Viuda e Hijos de Espinal

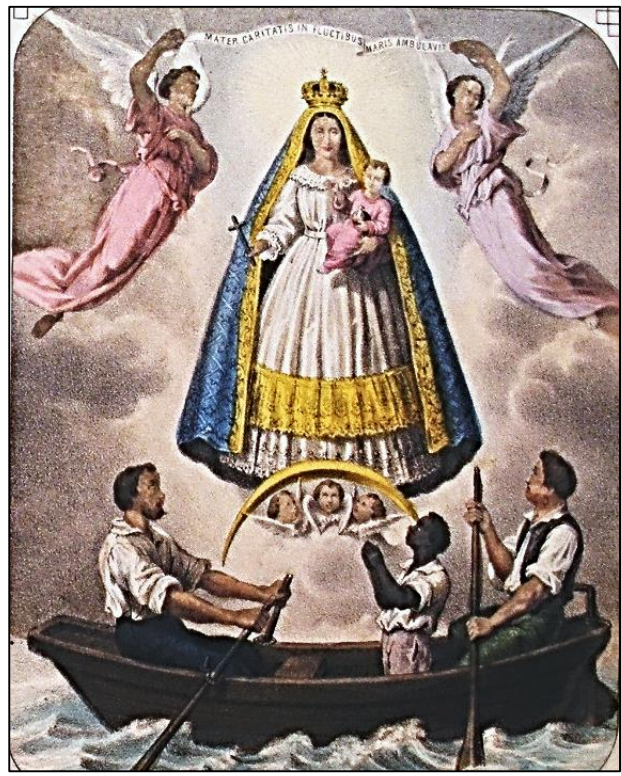


Fig. 43. Turgis L. et fils (1851-1856). Turgis, L. (1893) Catalogue du fonds de L.Turgis et fils, éditeurs d'estampes et d'imagerie religieuses. Paris: Turgis

La proyección de la Virgen de la Caridad del Cobre es tal que su figura se difunde a escala global gracias a múltiples ediciones de la obra de José G. Arboleya en la década de los 50 del s. XIX. La proliferación de imágenes en la segunda mitad del s. XIX se relaciona a su vez con los avances en las técnicas de impresión litográfica que hacen que se generaliza enormemente imágenes devocionales. Igualmente incluye la circulación de estampitas con novenas como las múltiples copias de imprentas parisinas como Desgodets o la de Louis Auguste Turgis fils..

Los avances en litografía no excluyen la pervivencia de regímenes visuales pretéritos. Así por ejemplo la imaginería posbarroca vinculada a la escuela sevillana de pintura adquieren en el s. XIX una nueva significación y gran proyección cubana. La razón radica que introduce el matiz identitario de emulación de las élites nobiliarias peninsulares. Las nuevas poblaciones enriquecidas por el ascenso de la sacarocracia acuden a este tipo de representaciones en una tentativa por ensalzar unos orígenes míticos que glorifiquen la antigüedad de sus pobladores.



Fig 44. Litografía hacia 1860 de la imprenta Desgodets. La Virgen del Cobre

Un caso significativo se encuentra en la representación de la aparición milagrosa del pintor santacolareño Antonio de León (1818-1890). La composición y el mensaje contenido es el mismo que se viene reproduciendo sistemáticamente. Lo llamativo es que no se eligiese a la Virgen del Buen Viaje, que contaba con una construcción legendaria muy similar. Tal es así que, en 1880, se fusionan ambas advocaciones surgiendo una nueva advocación: *La Verdadera imagen de Nuestra Señora de la Caridad y de los Remedios*.



Fig. 45. De León. A (1866). Aparición de la Virgen de la Caridad del Cobre, óleo sobre lienzo. Fondos del Obispado de Santa Clara.

Un proceso análogo se produce en con la asimilación en Cuba del dogma inmaculista, ese principio dogmático que establece que la virgen María fue concebida sin mácula alguna, ni pecado original. En el Sínodo Diocesano de 1681 se proclama que: hagan la profesión de la fe (...) y el juramento de predicar y defender, que la santísima Virgen Madre de Dios y señora nuestra fue concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de ser natural”. (Sinodo Diocesano de Cuba, (1681), Const II.) Pese a la importancia que se confiere al dogma inmaculista como elemento identitario vertebrador de la Monarquía Hispánica, su difusión popular por Cuba quedo muy limitada y no gozó de una especial devoción popular. Cuando en 1854 Papa Pío IX proclame canónicamente el dogma inmaculista la Iglesia de las dos Diócesis cubanas emprenden un despliegue iconográfico para su consolidación devocional. Para tales fines se instrumentaliza nuevamente el mito de la Caridad.

La versión Inmaculista de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre fue realizada en 1871 por José Carol, pintor español que llega a Cuba como sargento al mando de Leopoldo O'Donnell. (Ruiz Miyares, R. 2009). Una vez establecido en la isla desarrolla un talento artístico del que se haría eco la prensa. El diario *La Nación de Madrid* (12 de noviembre de 1854) publica un artículo que expone que era admirado incluso por la propia reina Isabel II. La imagen que Carol ofrece modifica de la Caridad deja de ser mediadora para pasar a una advocación apocalíptica próxima a la iconografía de Murillo, Zurbarán o Valdés Leal.

Una iconografía plenamente interiorizada entre pintores cubanos como el trinitario Manuel Ussel de Guimbarda a quien se le encargaría un cuadro de la Inmaculada concepción, curiosamente para el Hospital de la Caridad de Cartagena que recrea la Inmaculada Concepción de Aranjuez de Bartolomé Esteban Murillo. (García Alcaraz, R. 1986, Rodríguez Cánovas, J. (1972). García, Á. C. 2018)



Figura 46. Carol, J. (1871). Nuestra Señora de la Caridad, óleo sobre lienzo, Galería Cernuda Arte. Miami. EE.UU.

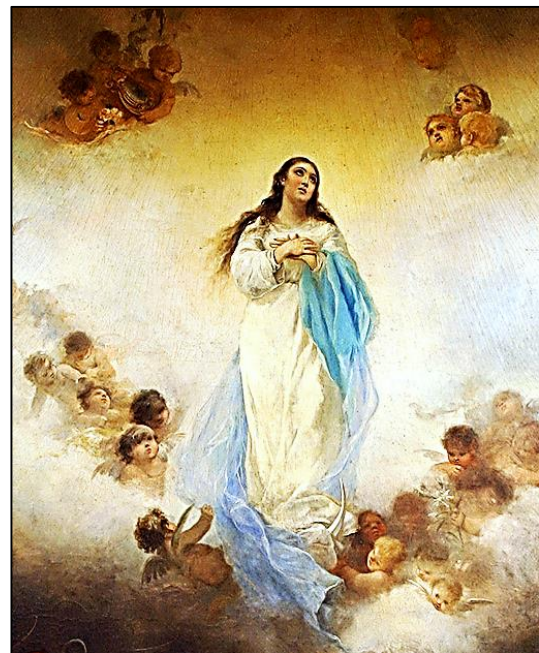


Fig. 47. Wssel de Guimbarda, 1.895. Parte central del tríptico de la Inmaculada. Óleo sobre lienzo. Iglesia de la Caridad. Cartagena,(España)



Fig. 48. . Carol, J. (1871). Nuestra Señora de la Caridad, óleo sobre lienzo, Galería Cernuda Arte.
Miami. EE.UU

La representación mariana de José Carol se constituye iconográficamente como Inmaculada y Asunta al cielo, ya que aparece con el vestido de sol, el manto azul y la media luna bajo sus pies según la visión de San Juan (Biblia, Apoc. 12, 1). Ahora bien, a diferencia de las versiones barrocas sevillanas la Virgen integra elementos icónicos de la Caridad del Cobre. En este sentido se muestra como Reina y Señora, portando la corona y una cruz a modo de cetro que simboliza la omnipotencia suplicante. A esta concreción su suma a su vez el discurso de la Maternidad al llevar en sus brazos al Niño Jesús, el fruto bendito de su vientre. El Niño Jesús ostenta el orbe, atributos de la divinidad que aluden a la creación, el gobierno y la redención del mundo. En síntesis José Carol presenta a la Inmaculada Concepción de la Virgen de la Caridad del Cobre aunando virginidad, realeza y maternidad, en una experiencia mística y ascendente.

En la parte inferior de la composición de representa nuevamente el mito de los tres Juanes, destacando la figura suplicante de Juan Moreno.

Mientras Juan Moreno se muestra arrodillado y en actitud implorante, una forma de exteriorizar el carácter sumiso, devoto y solícito que se le atribuye al modelo de “buen esclavo”. Esta forma de representar los 3 Juanes guarda una correlación directa con la identidad

afrodescendiente modulada por Hércules Morelli al representar la caridad cristiana.



Fig. 49. . Carol, J. (1871). Nuestra Señora de la Caridad, óleo sobre lienzo, Galería Cernuda Arte. Miami. EE.UU.



Fig. 50. Morelli, H. (s. f). La caridad cristiana coronando el busto de Francisco Carvallo, fundador de la escuela y hospital de Belen Museo Nacional de Bellas Arte, Cuba.



Fig.51. Carol, J. (1871). Nuestra Señora de la Caridad, óleo sobre lienzo, Galería Cernuda Arte. Miami. EE.UU.



Fig. 52. Morelli, H. (s. f). La caridad cristiana coronando el busto de Francisco Carvallo, fundador de la escuela y hospital de Belen Museo Nacional de Bellas Arte, Cuba.

A su vez la figura del esclavo arrodillado implorante se resignifica al ser usada como icono abolicionista en el modelo identitario que se denomina *Not IA Man and a Brother*

El motivo se basa en un diseño encargado por el Comité para la Abolición de la Trata de Esclavos uno de los primeros ejemplos de un logotipo diseñado para una causa política, con gran repercusión durante la proclamación de las Abolition Acts de la Inglaterra Victoriana o a finales de la centuria durante la guerra de secesión norteamericana.

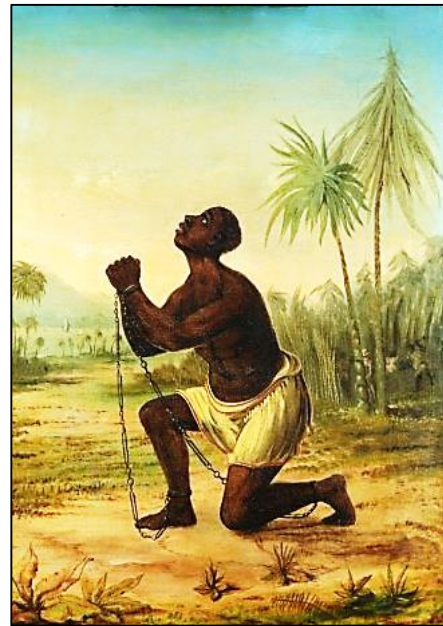


Fig. 53. Anónimo (1800). Am Not IA Man and a Brother , (Liverpool: Museo Internacional de la Esclavitud.

Un estereotipo que, volviendo al ámbito cubano, es frecuentemente parodiado por Víctor Patricio de Landaluze con múltiples reinterpretaciones *del calesero rezando a la Virgen*, 1880.



Fig. 54. Landaluze, V. P. (1880), Calesero rezándole a La Virgen, Acuarela. Galería de Arte Cernuda, Miami, EE. UU.

La imagen de la Caridad como Inmaculada no sería retomada a posteriori ya que en 1867 se publica “*Breves Reflexiones Acerca de la Imagen de la Caridad*” y en 1888 *Brevísimas reflexiones acerca de la imagen de la Santísima Virgen bajo el título de la Caridad del Cobre* que retoman la tradicional representación de la Caridad.

En el contexto cubano finisecular se le encarga al bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze la versión canónica acorde a los textos que se acaban de publicar. Desde su encargo la representación ideada por Landaluze se configura como proclamación de una verdad salvífica. Una interpretación que recoge la cultura visual precedente focalizando la experiencia de contacto mariano como visión colectivamente vivenciada. De este modo se expresa la aparición milagrosa no tanto como un contenido sobrenatural en la línea de la piedad barroca sino como instrumento para el diálogo comunitario entre una realidad sagrada y la fe popular. Toda la representación del milagro ese fiel a la visualidad establecida por J. J. Bravo e incluso se retoman elementos iconográficos en desuso como la ráfaga de puntas y aureola estrellada.

La finalidad no es otra que hacer que el devoto se identifique con la imagen ya que para que sea posible la virtualidad mediadora de la imagen mariana se requiere de un proceso previo de fijación devocional. Para ello Landaluze lleva a cabo la última modificación del mito de los tres Juanes. Se mantiene Juan moreno, como esclavo afrodescendiente suplicante, Juan Diego pasa a representar un indígena en la madurez y su hermano Juan Hoyos se representa como joven criollo. En el clásico estudio de José Juan Arrom “el mito de Los tres Juanes resultan así un solo Juan uno y trino: Juan el Pueblo Cubano, el pueblo indoafrohispano”. (Lapido Polanco, B.Z y Melgal Azahares. D, 2019)

La visualidad de Landaluze, firme defensor de la españolidad de Cuba proyecta así el modelo identitario de la españolidad de la Cubanidad mestiza. Una visión que incorpora el elemento hispano y que se entremezcla con el afrodescendiente y el de los pobladores originarios.

Aunque en la sociedad cubana coexistieron una pluralidad de imágenes devocionales, La Virgen de la Caridad del Cobre es la que mejor proyecta los mecanismos identitarios suficientes como para crear símbolos generadores de una conciencia grupal. Alberto Arredondo (1939) la definía como “mestiza (...) Virgen morena, Virgen nacional, acusadora (...) de una unidad específica en el cuadro étnico de la sociedad isleña” (p.44).

La repetición y fijación del modelo hace posible que el mito se consolide firmemente en el imaginario colectivo y, al tratarse de una imagen de culto, el devoto se identifica y se reconoce en la imagen a la Caridad cubana.



Fig. 55. Landaluze, V. P. (1888), Virgen de la Caridad, Colección Museo Arquidiocesano de Santiago de Cuba,

4.2.Sacralización de la Afrodescendencia en retratos de la élite colonial: Visualidad

Criolla de Nicolás de la Escalera.

La primera vez que se dota a la identidad afrodescendiente de una dignidad tal como para diluir esa concepción otrificante deviene de la visualidad de Nicolás de la Escalera y Domínguez (1734-1808). Un autor que para la historiografía del arte cubano pasa por ser considerado como el introductor del “tema negro” en la cultura visual cubana.

Antes de abordar la producción icónica la retórica visual de Nicolás de la Escalera interesa especialmente aclarar dudas sobre su adscripción identitaria. Loló de la Torriente (1954) argumenta que “se sabe que era mulato” (p. 33) mientras que Antonio Rodríguez defiende que “era cubano de la raza blanca”.

Para añadir mayor confusión al respecto Guillermo Sánchez Martínez (1981) subraya que las imprecisiones se deben a “una confusión con la figura del también pintor Vicente Escobar”. Estas consideraciones derivan de la falta de consulta de las partidas de bautismo y defunción. Así en la de bautismo se certifica que:

Miércoles quince de septe de mil setecientos treinta i quatro años. Yo Padre Damián Correa, sacristán mayor coadjutor de los parroq. Mar.exteva. [sic] de esta ciu. De la Havana Baptisé i puse los stos oleos a un niño que nació el ocho del corriente hijo legmo. de Augn. de Escalera, natural de Xijo [Gijón] i de Manuela Dominguez natl. de esta ciud., i en que exercí las sacras ceremonias i preces i puse por nombre Joseph Nicolás. (APCH, Acta bautismal de José Nicolás de Escalera y Domínguez, Libro Noveno de Bautizos de Blancos, fol. 263/152.).

En cuanto al Acta de enterramiento de José Nicolás de Escalera y Domínguez se conserva en el APSAC, Libro 4to. De Entierros de Españoles, fol. 835 vt., no. 629. Por consiguiente, se ha podido constatar que su padre fue Agustín de la Escalera, natural de Gijón categorizado como “blanco”, mientras que de su madre Manuela Dominguez se sabe que era natural de la Habana sin especificar su condición ni calidad, lo cual ha dado lugar a varias hipótesis que la presentan unas veces como criolla, otras como mulata. En cualquier caso, es perfectamente

plausible que la propia inscripción en este tipo de registros forme parte de una estrategia de ocultación de linaje quebrado.

La Escalera ejemplifica perfectamente la diatriba clasificatoria epidérmica cuyas asimetrías tensionan la autopercepción y adscripción identitaria. Según Jorge Bermúdez (1990) el hecho de presentar sospecha de linaje quebrado “ya obligaba (...) a sufrir los prejuicios sociales” (p. 95). En la misma línea Ariel Ribeaux (2007) argumenta que resulta sintomático que la primera vez que aparece la figura del negro en la pintura cubana (...) sea por la mano de alguien a quien se le “endilgó” lo que hoy sería una certificación de nacimiento que “limpiaba su sangre” (p.603). Este proceso identificatorio adquiere una dimensión particular en la obra *Santo Domingo y la noble familia de Casa Bayona*, (1760-1780), que se ubica en las pechinas de la Iglesia de Santa María del Rosario de Cotorro.



Fig. 56. Escalera y Domínguez, J.N. (1760-1780 aprox.). *Santo Domingo y la noble familia de Casa Bayona*. Óleo sobre tabla. Pechina de la cúpula de la Iglesia de Santa María del Rosario de Cotorro. La Habana. Cuba.



Fig. 57. Escalera y Domínguez, J.N. (1760-1780 aprox.). *Santo Domingo y la noble familia de Casa Bayona*. Óleo sobre tabla. Pechina de la cúpula de la Iglesia de Santa María del Rosario de Cotorro. La Habana. Cuba.

Este vestigio iconográfico representa a Santo Domingo en actitud de predicación en el centro de la composición y a su lado un sujeto de color sentado sobre un pedestal. En segundo plano, aparecen expectantes el Conde de Casa Bayona, su mujer y un nutrido grupo de integrantes de la élite habanera. Aunque no se ha conservado documentación sobre la identidad del esclavo representado, no ocurre así con sus amos: Don José de Bayona y Chacón Fernández de Córdoba y Castellón¹⁶(1676- 1759) y María Josefa Teresa Chacón y Torres, Castellón y Bayona¹⁷(1709-1788).

A nivel formal, la imagen muestra una clara influencia estética y compositiva de Claudio Coello, aunque se halla desprovisto de muchos elementos iconográficos. (Portús, J 2011, pp. 154-155). El vestigio icónico en sí atestigua la circulación de ideas y representaciones que devienen del carácter expansivo de la visualidad barroca. Ahora bien, este modelo importado de la metrópolis se adapta al entorno caribeño dando como resultado una reformulación del discurso visual representado, mucho menos intelectualista, menos teatral y con presencia afrodescendiente.



Fig.58. Coello. C. (1685). *Santo Domingo de Guzman*, Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

¹⁶Hijo del Capitán Antonio Bayona y Fernández de Córdoba y Manuela Teresa Chacón y Castellón. José de Bayona contraería nupcias dos veces, la primera en 1698 con su prima segunda Luisa Chacón y Castellón y la segunda en 1731, con la sobrina de su primera consorte, María Josefa Teresa Chacón y Torres, Castellón y Bayona. Ejerció los cargos de Alférez Mayor y Alcalde Ordinario de La Habana de forma intermitente entre 1719 y 1726. Fundó la Ciudad de Santa María del Rosario el 25 de enero de 1733 siendo finalmente sepultado allí en 1759. Véase: SANTA CRUZ Y MALLÉN, Francisco Xavier (Conde de San Juan de Jaruco). *Historia de Familias Cubanas*. La Habana: Editorial Hércules, 1942. NIETO Y CORTADELLAS, Rafael. *Dignidades Nobiliarias en Cuba*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1954.

¹⁷Hija de Félix Chacón y Castellón, natural de La Habana, Alcalde de esta en 1723 y 1735, Teniente Coronel de los Reales Ejércitos y de Tomasa María de Torres-Ayala y Bayona.

La presencia de un sirviente afrodescendiente junto a la familia de la élite colonial no es algo novedoso, de hecho, esta bastante generalizada en la cultura visual barroca. Baste observar por ejemplo *Devoción de Don Manuel de Salzes y de Doña Francisca Infante* (1767). En esta obra proveniente del Virreinato del Perú se ha podido incluso nombrar a la sirvienta afrodescendiente Marcia Angelina gracias al trabajo de transcripción documental de un nutrido grupo de investigadores. (Martínez, Richter y Valdivieso 2014, pp. 195-202). Según consta la mulata Marcia Angelina era propiedad de:

don Manuel Salzes teniente de Infantería del Batallón del Comercio de esta dicha ciudad (...) el día ocho de septiembre del año pasado de 1776 (...) contrajo matrimonio en segundas nupcias con doña Felisiana Briseño y Bangal (...) y ... para ayuda de las cargas de dicho matrimonio llevo la susodicha (...) una mulata de edad de diez y siete años llamada Marcia Angelina. ANSC, Carta de dote de doña Felisiana Briseño Bangal de 20 de octubre de 1778. Vol. 863, p. 185.



Fig. 59. Tupac Amaro, B (1767) *A Devoción de Don Manuel de Salzes y de Doña Francisca Infante*. Óleo sobre lienzo. MNBASC, Santiago de Chile,



Fig. 60. Tupac Amaro. B (1767) *A Devoción de Don Manuel de Salzes y de Doña Francisca Infante*. Óleo sobre lienzo. MNBASC, Santiago de Chile

La configuración identitaria de la afrodescendencia en retratos de la élite del Virreinato del Perú no se encuentra tan distante, en términos de sus lenguajes visuales con las representaciones del entorno caribeño que igualmente los presentan como un bien suntuario a la par que marcador de estatus (Álvarez Cuartero, 2004, 458-472.) Así En *Exvoto de la Sagrada Familia* (1778_1780) del pintor afroportorriqueño Juan Campeche la afrodescendencia se asimila con dos criadas y un criado de distinción que en un segundo plano muestran la “aprehensión subordinante al amo terrenal y celeste”. Rodríguez Juliá, 1986, 7-8.



Fig. 61. Campeche, J. (1778-1780) *El exvoto de la Sagrada Familia*. Óleo sobre tabla. ICP, San Juan de Puerto Rico..



Fig. 62. Campeche, J. (1778-1780) Detalle de *El exvoto de la Sagrada Familia*. Óleo sobre tabla. ICP, San Juan de Puerto Rico.

A diferencia de la imagen del Virreinato del Perú o la de la vecina Isla de San Juan, luego Puerto Rico, la representación contenida en la pechina cubana representa a un esclavos afrodescendiente en primer plano. La forma de plasmar el rostro y la mirada del esclavo afrodescendiente se inscriben en una dinámica de tal proximidad con la familia Casa Bayona que le otorga una dignificación única. Ante tal proceso de dignificación cabe preguntarse las razones que motivan un tratamiento tan alejado de la cosificación y embrutecimiento que

reflejan sus coetáneos. ¿A qué obedece el tratamiento amable y dulcificado de la esclavitud que se proyecta en el discurso visual resultante? Para decodificar la sintaxis de la imagen y así interpretar el propio discurso identitario contenido hay que atender a las claves contextuales de su formulación. Existe una leyenda bastante generalizada según la cual el Conde de Casa Bayona, acusado de una grave dolencia, sanó milagrosamente gracias al efecto que le produjeron los baños de aguas termales que un esclavo le preparaba. Dicho esclavo pudiera ser quien figura en la pechina junto a la familia Casa Bayona del Bayona que en agradecimiento concedería la libertad a su esclavo.

Las leyendas que relacionan a individuos afrodescendientes con aguas sanadoras son una constante en el folclore y la tradición oral cubana, como así se constata en la historia del charco del negrito del río Tabata (Trinidad) que recoge Francisco Villafuerte (1945), pp.21-22. Igualmente, la representación de un sujeto afrodescendiente como sanador de las dolencias de un sujeto blanco no es novedosa. De hecho, existen precedentes icónicos de estos topes pictórico en la propia visualidad barroca.

El caso más significativo lo constituyen algunas representaciones del milagro de los Santos Médicos (Fracchia, C, 2010, p. 127-149. Tiele Ferrer, 2014, pp. 301-317. López Campuzano, 1996, pp. 255-266, Walker Vadillo, 2011, pp. 51-60).

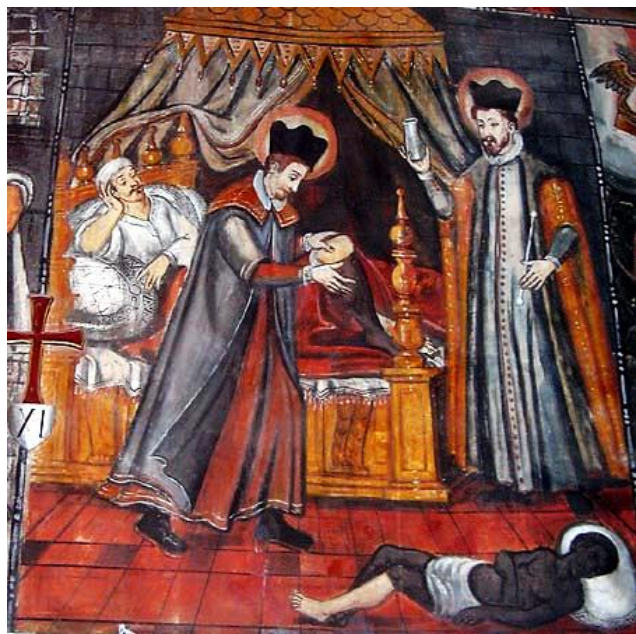


Fig. 63. Ibáñez, J. (1623-1624). Milagro de los Santos Médicos Cosme y Damián. Muro de la Epístola del Santuario de Santa Eulalia de Mérida, Totana, Murcia.

Desde esta lógica la representación del sujeto afrodescendiente en la pechina del templo se configura como un exvoto de gratitud que difunde públicamente una imagen de unidad familiar. El hecho de intercalar a un esclavo de servicio doméstico en una representación familiar en opinión de María José Zapatero (2001) “corrobora la idea de que lo que se llamaba familia no se identificaba con la tríada padre-madre-niños” de modo que no se puede estudiar las relaciones familiares “sin ocuparse de sus relaciones con el linaje (...) y la domesticidad” (p. 39-48.). En este sentido, la figura del pater familias, de Don Joseph Bayona y Chacón, se muestra como un ser magnánimo e indulgente, una persona caritativa en asociación con la virtud teologal de *Charitas Christiana* tan propia del ideal católico postridentino.

Una forma de exteriorizar su identificación con la tradición católica que coexiste con las ideas de buen trato a los esclavos emanados de los principios de la Ilustración. De este modo se puede interpretar toda la sintaxis de la imagen como la tentativa del Conde de Casa Bayona como garante de la traición a la par que firme defensor del progreso.

En la misma línea se proyecta el modelo identitario de esclavo sumiso, obediente y servicial que logra posicionarse por encima del resto de la negrada embrutecida a través del efecto civilizatorio que le confiere el contacto con la familia de la élite blanca. Una marcada posición de subalternidad que no cuestiona el discurso hegemónico emanado del poder colonial, sino que lo consolida. Según Luisa F. Martínez (2022), esta representación supone la escenificación perfecta de una paradoja, la del “salvaje [que] practica la caridad sobre el devoto cristiano que lo abandona ”. (p. 19). Un potente icono que sacraliza la identidad afrodescendiente del esclavo solícito y servil mediante la proximidad con Santo Domingo de Guzmán consagrando así un mito perfilado un siglo antes en la figura de Salvador Golomón, ese héroe afrocubano dispuesto a sacrificarse por salvar la vida del sujeto blanco.

El despliegue de este programa iconográfico corresponde a la propia iniciativa de fundación de la Iglesia de Santa María de Cotorro por Don Joseph Bayona y Chacón, que lejos

de ser esa figura magnánima que se representa en la pechina esconde un pasado ciertamente sombrío. Pedro A. Morell de Santa Cruz (1758) defiende que la ciudad condal de Santa María del Rosario “antiguamente era Ermita del Ingenio Quiebra Hacha”. (AGI, Visita Pastoral de Pedro Morell de Santa Cruz en 1758, Santo Domingo, legajo 534).

De la obra de Morell se deduce que la Iglesia en la que aparece la primera representación del sujeto afrodescendiente fue levantada sobre los restos de un ingenio con el “el trabajo de 30 negros esclavos comprados para este trabajo “. En este emplazamiento se asentaron las treinta primeras familias, “sin manchas de moros, indios, negros y mulatos” (Archivo Nacional de Cuba, Declaratoria sobre gastos y ornato de la Parroquia de Santa María del Rosario de Cotorro ante el Registro de la Propiedad en 1741 y 1745, tomo III). Por consiguiente, el proyecto constructivo debía superponerse a los restos preexistentes en un claro signo de victoria sobre un pasado traumático. Pero ¿Qué ocurrió en ese lugar para que el conde de Casa Bayona emprendiese semejante programa constructivo? La respuesta cabe buscarla en la revuelta de esclavos del ingenio Quiebra Hacha que tuvo lugar entre marzo y abril de 1727. Esta revuelta cobró una dimensión tan violenta que el Sr. Conde expuso que:

Los esclavos del Quiebra Hacha acaudillados con otros de los ingenios y haciendas de la Comarca, robaron y ejecutaron sobre los labradores hostilidades y perjuicios. En tiempos en que estaba sobre el puerto la escuadra inglesa a cargo del Almirante Obsier y se sospechó conexión inglesa con la conspiración de negros. (Archivo de la Ciudad de la Habana, OHCH, Actas Capitulares, “ Los sucesos de las tierras de Bayona”, Cabildo del 2 de agosto de 1732.)

Del documento se desprende el terror que provocó en los hacendados una revuelta esclava de gran magnitud a la que se sumaba el peligro latente de una incursión inglesa. Para sofocar la revuelta José Bayona trazaría un plan que sirviese de escarmiento colectivo. Para ello se citaron a 12 esclavos para una escenificación del lavatorio de los pies de los apóstoles tras la última cena de Jesucristo. Una vez efectuada la performance fueron ejecutados y sus cabezas expuestas públicamente.

Aunque no hay suficientes estudios sobre el impacto en sus coetáneos, con el devenir del tiempo se han configurado como uno de los mitos por antonomasia de la violencia hacia el sujeto afrodescendiente. Tanto es así que ya en el s. XX fue llevado al cine en *La última cena* (1976) de Tomás Gutiérrez Alea. Paradójicamente la imagen del afrodescendiente de la pechina abre la presentación del film seguida de “un corto pero efectivo plano secuencia que denuncia la brutalidad y violencia que desatará el comienzo de la cacería”. (López Arenal, 2019). Tras la última cena un regimiento de voluntarios de la Habana persiguió a los insurrectos hasta “que los avanzaron y destruyeron, matando y aprendiendo todos los que pudieron aprisionar” (A.G.I. Santo Domingo, leg. 381. Según Luisa M. Martínez (2022) se fueron ejecutados unos trescientos insurrectos en la que sería conocida como la masacre de la loma de la Cruz.(p.12).

Estos sucesos distan mucho de corresponderse con la imagen magnánima y benefactora que el Conde de Bayona quiere proyectar. Según Yvonne O. López Arenal (2019) “El conde Casa Bayona es sin lugar a duda, metáfora y símil de todas las figuras que a través del poder se sienten elegidos por Dios, (...) llega con un nuevo orden ante los esclavos y (...) hará lo que sea necesario, para cumplir la misión encomendada”. Por consiguiente, modificar la imagen negativa que los coetáneos debieron tener de la Familia Bayona impulsó el despliegue de todo un programa iconográfico disciplinador con el que trataron de recuperar el prestigio social del linaje Casa Bayona.

La imagen es en sí contenida en la pechina de la iglesia es una forma de remarcar el prestigio de una familia, que según Morel de Santa Cruz se había dedicado fervorosamente a “mantener el Culto de Dios y celebrar las Funciones Eclesiásticas a sus expensas con la mayor solemnidad y pompa” (AGI, Visita Pastoral de Pedro Morell de Santa Cruz en 1758, Santo Domingo, legajo 534). Para ello se pensó que Nicolás de la Escalera sería el mejor candidato

puesto que contaba con una dilatada trayectoria profesional siendo un claro exponente del “barroquismo jesuítico español (...) de fácil misticismo”. (Guy Pérez 1959, p.17).

La visualidad barroca de Escalera supone el culmen del proceso de sacralización de una determinada lectura de la identidad afrodescendiente que Miguel Rojas (1987), describe como “negro pacífico, amable y solícito; es decir, súbdito y sometido” (p. 137). Todo un potente instrumento de persuasión y movilización emocional que se deriva de la propia maleabilidad, efectismo y capacidad de adaptación del barroco a realidades múltiples. Tanto es así que al evolucionar en el rococó cubano prosigue como motivo representacional las escenas de familias blancas de la élite colonial junto a representaciones de los esclavos afrodescendientes a los que sirven. En las escasas pinturas murales conservadas en palacetes habaneros se puede apreciar la representación de bucólicas escenas que discurren en amplias alamedas. En estas pinturas se representan jerárquicamente los distintos sectores de la sociedad cubana como el ejército, el clero, autoridades coloniales o los representantes de las más distinguidas familias habaneras siendo asistidos por esclavos domésticos.



Fig. 64. Anónimo. (1763-1767). Detalle de Conversaciones en la alameda tras su proceso de restauración, limpieza y reintegración de policromías, Pintura mural, Vivienda ubicada en la calle Tacón no. 12, La Habana, Cuba.

De tal modo que se constata por un lado lo extendido de las representaciones de esclavos junto a familias de la élite como su importante función como marcador de estatus, no en vano estas pinturas están pensadas para ser expuestas en lugares públicos de la vivienda,



Fig. 65. Anónimo. (1763-1767). Conversaciones en la alameda previo a su proceso de restauración, Pintura mural, Vivienda ubicada en la calle Tacón no. 12, La Habana, Cuba.

4.3. Sacralización de la Afrodescendencia en la fiesta barroca y su proyección decimonónica

El esfuerzo por modelar las afrodescendencia dentro de la ortodoxia católica llevó a las autoridades eclesiásticas cubanas a valerse de múltiples entidades difusoras de imágenes como las cofradías de pardos y morenos. El término “Cofradía” designa a corporaciones religiosas que agrupan a laicos con distintas finalidades como el fomento de los cultos a la advocación titular o acciones de socorro y asistencia mutua. (Barcía M.C. 2008, pp. 45-57, Mena, C. 2000, P. 137, Moreno, I. 1997).

Los orígenes de las cofradías de pardos y morenos se sitúan en la Península ibérica en el s. XIV. Entre las mas antiguas destaca la Cofradía del Santísimo Cristo de la Fundación y Nuestra Señora de los Ángeles fundada en Sevilla en 1393 a iniciativa del cardenal Gonzalo de Mena y Roelas. Esta corporación fue concebida con una clara función asistencial para la comunidad afrodescendiente de ahí que popularmente se la conozca como de “los negritos”. (Moreno, 1997). Desde su origen la cofradía fue capaz de generar mecanismos de fijación identitaria mediante el fomento de una rica cultura visual dirigida a atraer la devoción afrohispanense. En este sentido se explica que la propia cofradía fomentase el culto de Santos de color como Santa Ifigenia o San Benito de Palermo. En



Fig. 66. Anónima. (1676) San Benito de Palermo perteneciente a la cofradía de los negritos. madera tallada y policromada.

la misma línea se abordan una serie de obras arquitectónicas llamadas a engrandecer la Capilla del Hospital de N. S. de los Ángeles donde se ubica su sede canónica.

Una de las primeras cofradías de morenos en Cuba fue la de Nuestra Señora de los Remedios de la Habana que según Félix de Arrate “se instituyó canónicamente el año de 1598, a pedimento de los negros libres de nación Zape” (Arrate, 1877 t. 1, 402). La propia intitulación evidencia un interés por el fomento de advocaciones marianas vinculadas a la redención de esclavos y cautivos (Torreblanca, M.D. 2012, pp. 21-34, Ruiz, M.T. 2006, pp. 841-862) Hasta finales del s. XVI la mayoría de cofradías étnicas se componían de morenos. En 1685 se funda la primera cofradía de pardos en la Habana y en el XVIII irrumpen cofradías multiétnicas

Relación de cofradías de pardos y morenos de la Habana (siglos XVI-XVIII)

INTITULACIÓN	FUNDACIÓN	SEDE CANÓNICA	ETNIA
Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios	1598	Parroquia de San Francisco de Asís	Morenos
Cofradía del Espíritu Santo	1620	Parroquia del Espíritu Santo	Morenos
Hermandad de la Humildad y Paciencia de Nuestro Señor Jesucristo.	1685	Iglesia de San Agustín	Pardos libres y esclavos
Cofradía de Nuestra Señora de la Consolación de la Cinta de San Agustín y Santa Mónica	1685	Iglesia de San Agustín	Pardos y morenos
Cofradía de Santa Ifigenia	1736	Parroquia del Santo Cristo del Buen Viaje	Morenos
Archicofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia	1755	Parroquia de Jesús, María y José	Pardos y morenos
Cofradía del Señor de la Oración del huerto y San Benito de Palermo	1761	Parroquia de San Francisco de Asís	Morenos
Cofradía de Nuestra Señora del Rosario	1799	Santuario de Nuestra Señora de Regla	Multiétnica.

Relación de cofradías de pardos y morenos de San Cristóbal de la Habana (1800-1850)

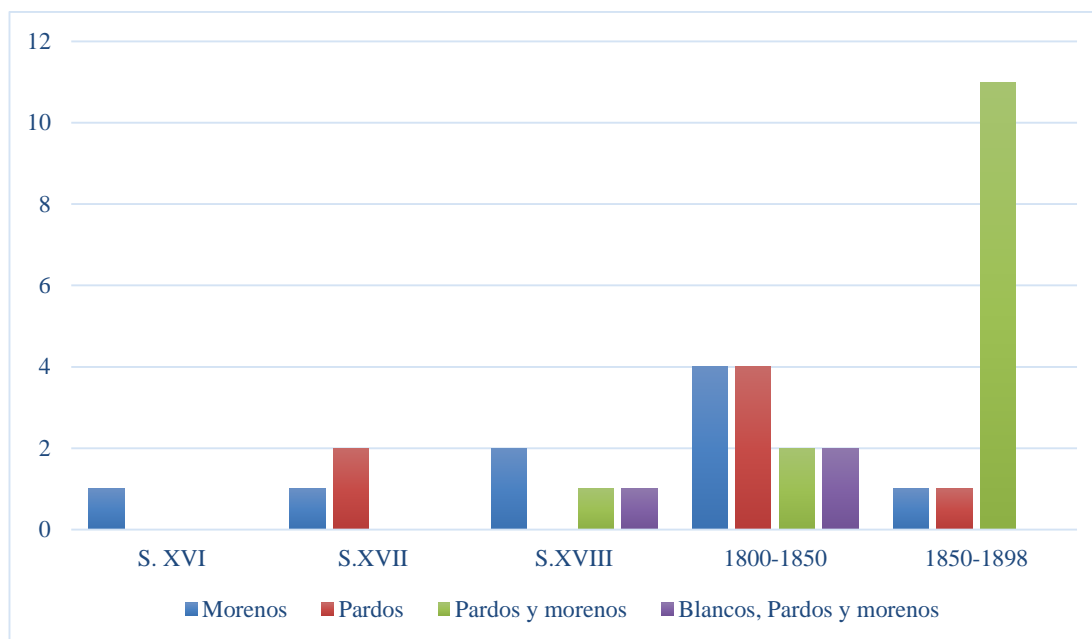
INTITULACIÓN	FUNDACIÓN	SEDE CANÓNICA	ETNIA
Cofradía de San José de carpinteros	1800	Parroquia de San Francisco de Asís	Morenos
Nuestra Señora de Monserrate	1812/1815	Iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje	Pardos y morenos
Nuestra Señora de la Soledad	1813	Parroquia de San Juan de Dios	Pardos
Cofradía de Santa Catalina Mártir	1817	Guanabacoa	Pardos y morenos y los blancos que quieran incorporarse
Cofradía de la Purísima Concepción	1826	Parroquia de San Francisco de Asís. Capilla de la Veracruz	Pardos y morenos
Cofradía del Patrocinio de Nuestra Señora	1830	Iglesia del Convento de San Ramón de Religiosos mercedarios	Morenos
Cofradía de la Altagracia	1832	Iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje	Pardos ingenuos decentes
Cofradía de la Soledad y la Caridad	1832	Parroquia de San Juan de Dios	Pardos
Cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe	1835	Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe	Morenos
Cofradía de Santa Catalina, Virgen y Mártir	1839	Parroquia de San Agustín	Pardos, blancos y de "otras clases)
Real Cofradía de la Caridad	1847	Parroquia de San Juan de Dios	Pardos
Nuestra Señora de los Remedios	1849	Parroquia de San Agustín	Morenos

NOTA: la fecha que aparece reflejada se corresponde en la mayoría de los casos a la fecha de la fundación de la cofradía, pero en los casos donde no queda claro el origen se ha optado por utilizar la fecha más antigua localizada en la documentación

Relación de cofradías de pardos y morenos de San Cristóbal de la Habana (1850-1898)

INTITULACIÓN	FUNDACIÓN	SEDE CANÓNICA	ETNIA
Congregación de Sufragantes de las Benditas almas del purgatorio	1853	Parroquia del Espíritu Santo	Pardos y morenos
Nuestra Señora del Socorro	1857	Parroquia de San Nicolás de Bari	Pardos y morenos
Cofradía de Nuestra Señora del Cobre	1859	Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe	Morenos y Pardos
Nuestra Señora de la Merced	1864	Parroquia de Jesús, María y José.	Pardos y morenos
Nuestra Señora de la Caridad del Cobre.	1865	Iglesia de Santo Domingo. Guanabacoa	Morenos
Real y devota Cofradía de Nuestra Señora de Regla	1867	Nuestra Señora de la Candelaria. Guanabacoa.	Pardos y morenos
Cofradía de San Agustín	1867	Parroquia de San Agustín	Pardos y morenos
Cofradía de San Francisco de Asís.	1868	Parroquia del Santo Cristo del Buen Viaje.	Pardos y morenos
Hermanidad de Socorros Mutuos Nuestra Señora de Regla	1869	Parroquia de Nuestra Señora de Monserrate	Pardos
Cofradía de Santa Rita de Casia	1872	Parroquia de Jesús, María y José.	Pardos y morenos
Cofradía de la Virgen del Carmen	1877	Parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe	Pardos y morenos
Cofradía de Jesús Nazareno	1879	Parroquia de Nuestra Señora del Pilar	Pardos y morenos
Real y Devota Cofradía de personas de color Nuestra Señora de Regla	1882	Iglesia del Santo Angel	Pardos y morenos ingenuos

En cuanto a cifras, los datos evidencian que durante el s. XIX se incrementa exponencialmente las fundaciones de cofradías étnicas con un claro predominio de cofradías de pardos y morenos.



La historiografía ha considerado que la única función de las cofradías étnicas fue la imposición coercitiva de la fe católica. Sin embargo, hay que contemplar la integración voluntaria en estas organizaciones gracias al fomento de una identidad compartida. El poder de atracción de devotos es tal es tal que los programas icónicos cofrades se orientan con una manifiesta efectividad persuasiva. (Valenzuela Márquez, J. 2001).

La construcción de templos, por ejemplo, además de servir para rendir culto a las imágenes titulares, proyecta el orgullo de pertenencia de los cofrades afrodescendientes. Así en 1638 la cofradía de morenos libres del Espíritu Santo de la Habana inició la construcción de un templo homónimo que “acabaron los negros con sus limosnas [...], siendo cosa muy necesaria en aquel lugar por estar muy crecido”. (AAH, Cofradías, leg. 5, exp.27.)

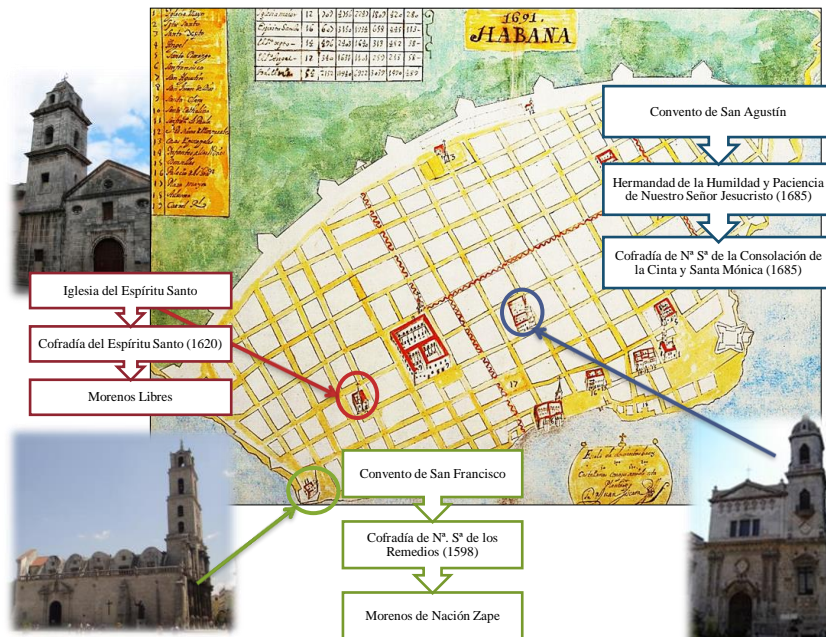


Fig 67. Plano de la ciudad de La Habana con la demarcación de parroquias. Obra de Don Juan de Sísacara, remitido al Consejo de Indias en 1691 (Archivo General de Indias, Sevilla).

Dentro de los programas iconográficos cofrades destaca la cultura visual asociada a la fiesta barroca que funcionaba “no solo como distracción, sino como atracción” (Maravall, 1996: 494). La principal festividad católica de Cuba en el s. XVIII seguía siendo el Corpus Christi sobre todo en Santiago de Cuba y San Cristóbal de la Habana. En ambas zonas suponía una teatralización barroca que remarcaba el lugar asignado a cada grupo en el ordenamiento social.

Las distintas cofradías étnicas ocupaban lugares diferenciados en función de su composición, antigüedad o estatus jurídico. Una situación que daba pie numerosos conflictos como el que se produjo en 1603 cuando el grupo de “horros” se percató de que las libertas quedaban en igualdad con las esclavizadas. Su reacción fue protestar airadamente ya que “mandaban a las morenas casadas que salgan por fuerza a las danzas y bailes, siendo mujeres honradas y no habitadas a cosas tales” (A GI, Santo Domingo, leg.132, tomo 43, fol. 52, nº 62).

La fiesta barroca cubana no era ajena a múltiples imágenes importadas desde la Península Ibérica. Así, por ejemplo, en el Corpus de Santiago destaca la presencia de Tarascas,

gigantes o máscaras que conviven con la colocación de altares. Todos estos elementos conferían tal fisonomía al corpus santiaguero que se convirtió en el principal referente identitario del ciclo festivo. El Corpus Christi por consiguiente era percibido no solo como una de las principales celebraciones del calendario litúrgico católico y durante la modernidad pasaría de configurarse como una fiesta de poder a una fiesta de identidad (Rodríguez-Becerra, 2002) pp. 383-398). En torno a 1800 el historiador José María Pérez relata que:

la presentación de diversas máscaras o (...) y, sobre todo, la gigantesca sierpe nombrada tarasca, que era el entretenimiento favorito de los muchachos, principalmente cuando se elevaba sobre los lomos de esta fingida bestia un ridículo maniquí que nombraban el tarasquillo. (...). En algunas casas se formaban altares para descanso del preste (...). Tanto en la procesión general como en los octavarios (...) iban precedidos por cantores, tamboriles y sonajas de africanos (Bacardí, 1925, pp. 32-33).



Fig. 68, Fierro., P(1800). El son de los diablos, Acuarela.

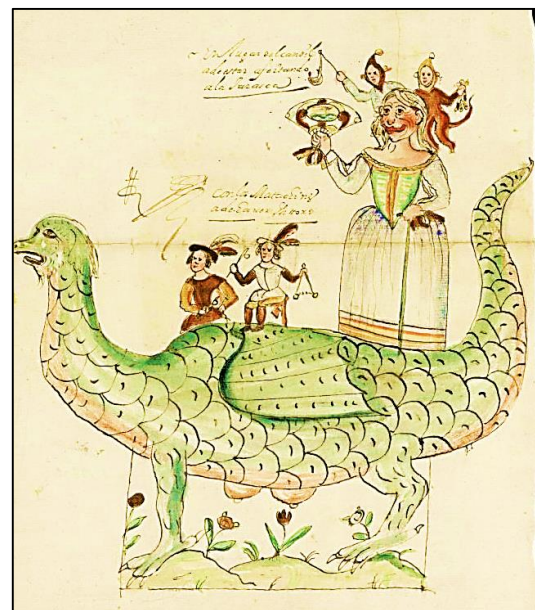


Fig.69. Ramos Sosa, R. (1667). Tarasca, Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)

Otra festividad católica de gran implantación entre las cofradías de pardos y morenos fue la Semana Santa. La propia intitulación de muchas cofradías proviene del ciclo litúrgico cuaresmal. En la Habana se localizan las cofradías de la Humildad y Paciencia de Nuestro Señor Jesucristo, Señor de la Oración del Huerto, Jesús Nazareno, Señora de la Soledad ...etc

Entre las advocaciones cristíferas destaca la del Señor de la Humildad y Paciencia, imagen titular de una Hermandad de pardos fundada en 1685 en el convento de San Agustín. La talla conservada data de finales del s. XVII o principios del s. XVIII y según la restauradora Ángela Pedroso, muestra signos de haber sido procesionada (Carmona Ledesma, C. 2013). La imagen responde a la iconografía de un Ecce Homo sedente coronado de Espinas que espera su presentación al pueblo. Los rasgos formales y estilísticos de la talla se pueden vincular con la escuela granadina de Pedro de Mena (1628-1688) como se aprecia en la fuerte expresión dramática, serenidad expresiva, mirada caída, barba bífida y boca entreabierta.



Fig 70. Talla anónima. (s. XVII). Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia. Palacio de los Capitanes Generales, La Habana, Cuba.



Fig 71. Anónimo. (s. XVII). Rostro del Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia.

A modo de hipótesis guarda paralelismos con obras como el Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas de Agustín Perea (1687) o el Santo Ecce Homo del Portal de Fernando Ortiz (1756). La talla conservada en Habana se halla descontextualizada y carente de atributos pasionistas (potencias, clámide, caña...) por lo que hay que leerla en clave barroca como un potente mecanismo de fijación identitaria por la vía emocional. En su contexto la imagen doliente de Cristo patentiza el sufrimiento humano como medio de identificación colectiva con una comunidad afrocubana estigmatizada, violentada y víctima de frecuentes abusos.

Este fenómeno es extensible a las cofradías bajo la advocación de la Virgen de la Soledad, cuya iconografía proviene de la imagen existente en el Convento de La Victoria de Madrid. Esta imagen se copiaría reiteradamente en la mayoría de territorios virreinales hasta devenir en un icono devocional universal.

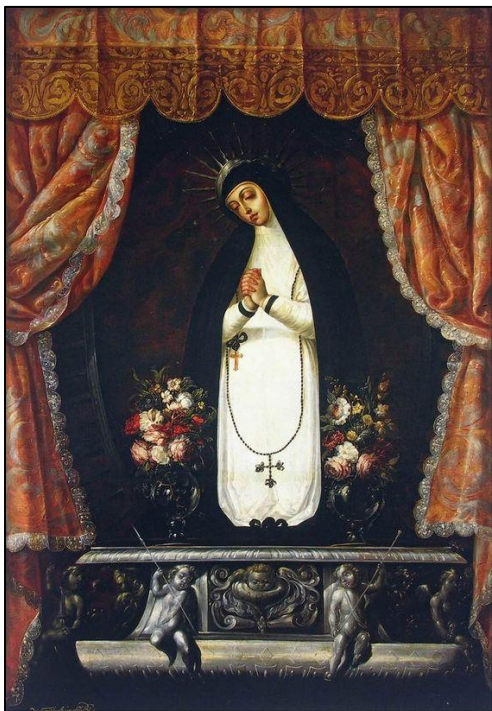


Fig. 72. Villalpando C, (1670-80). Virgen de la Soledad de La Victoria de Madrid, colección: San Pedro Museo de Arte, Puebla.



Fig. 73. Campeche. J.J, (1782) Virgen de la Soledad del Convento de la Victoria en Madrid. Museo de Arte de Puerto Rico.

Tan difundida estaba el icono de la Soledad en Cuba que su efigie se toma para representar la Virgen de los Dolores como así se aprecia en la obra de Nicolás de la Escalera o María Baldomera Fuentes, primera pintora cubana cuyo nombre ha trascendido. (Fleitas-Monnar, M. T. 2016, pp. 216-23, . Sanz Pérez, E. 2000, pp. 48-55).



Fig. 74. De la Escalera, N (1767) Santísima Virgen de los Dolores, óleo sobre lienzo, Galería Cernuda, Miami (EE.UU)



Fig. 75. Fuentes Segura M.D (18), Dolorosa, Museo Emilio Bacardí. Santiago de Cuba

La presencia de imágenes marianas en capillas o en las procesiones se configuró en un elemento devocional de gran efectividad para los cofrades de color ya que “crea una ilusión momentánea de que la línea de separación entre la imagen y el devoto se rompía y permitía al fiel entrar en contacto con la divinidad”. (Doménech García S; 2020, p. 105).



Las representaciones de autores decimonónicos como Víctor Patricio de Landaluze recogen frecuentes escenas de grupos afrodescendientes venerando imágenes marianas tanto en templos como en alteres privados. Un testimonio visual del proceso de asimilación de la cultura católica en las prácticas cotidianas de determinados colectivos afrodescendientes como caleseros y libres de color.

Fig 76. Landaluze V.P. (1888).
El místico del Ángel, acuarela sobre papel, colección Evelio Govantes.

En Santiago el momento de aproximación entre los cofrades afrodescendientes y la imagen mariana se produce. cuando se “conducía a la Virgen a la Catedral y por la tarde, concluidos los maitines, daba principio la del Santo Entierro que corría las mismas calles que la procesión del Corpus”. (Bacardí, 1925, pp.- 23-24). Este aspecto devocional unido a la exhibición de elementos identitarios era común a la Semana Santa habanera. En un Informe de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Caridad de 1833 se desprende que su mera pertenencia era un marcador de estatus restringido a los cofrades pardos (AUND. Libros raros. Religión Cubana (MSH/LAT 0093). Caja: 1, Carpeta: 156. Para diferenciarse de las cofradías de morenos impulsaron un programa iconográfico que les confiriese identidad corporativa. Así la túnica, la valona y el capirote las se modularon como una manifestación identitaria que los cofrades venían portando “desde la fundación de la cofradía” (AHNC, leg. 748, exp.24744).

Otra fiesta importante para las cofradías de pardos y morenos sería la festividad de la Virgen del Carmen en lugares como Santiago donde en 1748 el programa festivo incluía “música de Pardos compuesta de instrumentos de cuerda y viento para la víspera y días de Nuestra Santa Madre y Señora”.(AHAS). 140, de cargo y data de la Cofradía de nuestra Señora del Carmen, año 1798, f. 187r). Algo similar ocurría con la festividad de Santiago apóstol que cobraba una especial significación en Santiago de Cuba, al ser la fiesta patronal. En 1792 se documenta “una tocata, que isieron los tambores de los pardos al Señor San-tiago, (...) en 26 de Julio de [17]92”. SAHM, Gobierno Municipal de Santiago de Cuba, Mayordomía de Propios, leg. 266, exp. s/n, f. 6r). En lo que pone de manifiesto la participación de músicos negros.

Por último, hay que destacar que participaban cofradías de pardos y morenos dentro del ciclo festivo navideño produciéndose un curioso proceso de mestizaje cultural. Por ejemplo de la fusión de villancicos católicos con cánticos africanos surgen negrillas como la siguiente: Santo, San Benito / tu gran fe me guía / somos los negritos / de tu cofradía / denme mi aguinaldo / y que sea poquito / una vaca gorda / con su becerrito/, tumbucutú cutú / ahora bailaremo /, pa'que no espantemo / al niño Jesús.¹⁸ Ahora bien, la identificación colectiva afrodescendiente con la cultura visual católica lejos de ser un proceso unitario presenta múltiples discontinuidades. El principal elemento disruptor devino de la llegada masiva de esclavos que reforzaban continuamente el sustrato cultural africano provocando la disociación definitiva entre cabildos y cofradías. El término cabildo alude a un tipo de asociación de laicos dedicados a sostener los universos simbólicos de la herencia cultural africana. Con el apelativo “de nación” se establece una distinción artificial por áreas geográficas equiparadas con naciones. Lucas Garve. (2012) sugiere que las autoridades coloniales instrumentalizaron en todo

¹⁸ Esta negrilla pudiese ser una readaptación de la negrilla *¡Ah, siolo Flasiqilyo!* Compuesta por Juan Gutierrez de Padilla en 1653) y reelaborada con posterioridad. Véanse Barwick, 1949; Swiadon, 2005: 285-304; y Stevenson, 1974: 118-123.

momento los cabildos, ya que al hacerlos rivalizar entre sí se evitarían redes de solidaridad que organizaran revueltas.

En Santiago de Cuba la mayoría de los cabildos se identificaban con la nación conga seguidos por carabalí, mandinga y cangá. (Portuondo, O. 2015, pp. 111-117) mientras que en la Habana hay un marcado predominio carabalí seguidos de congos, arará, lucumí, gangá, mandinga y mina.

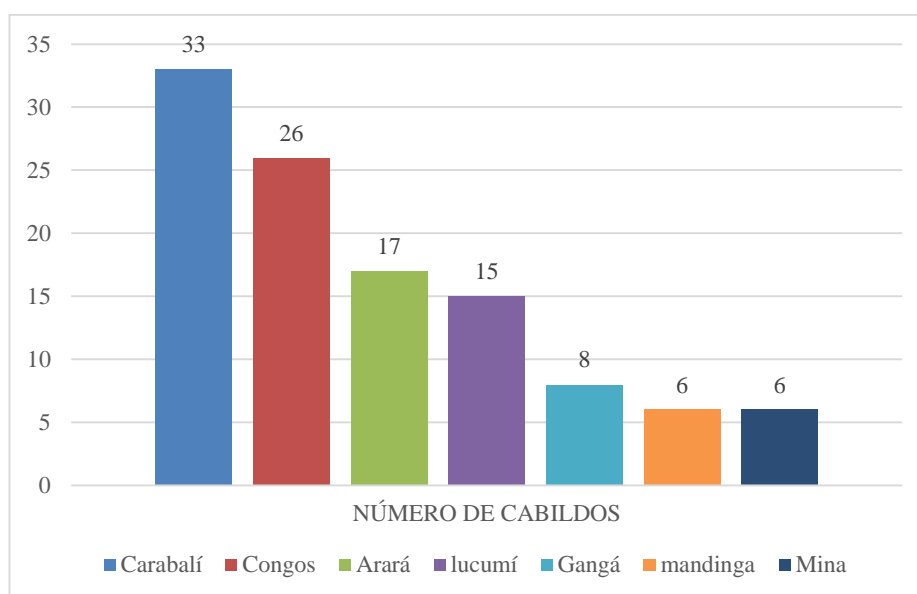


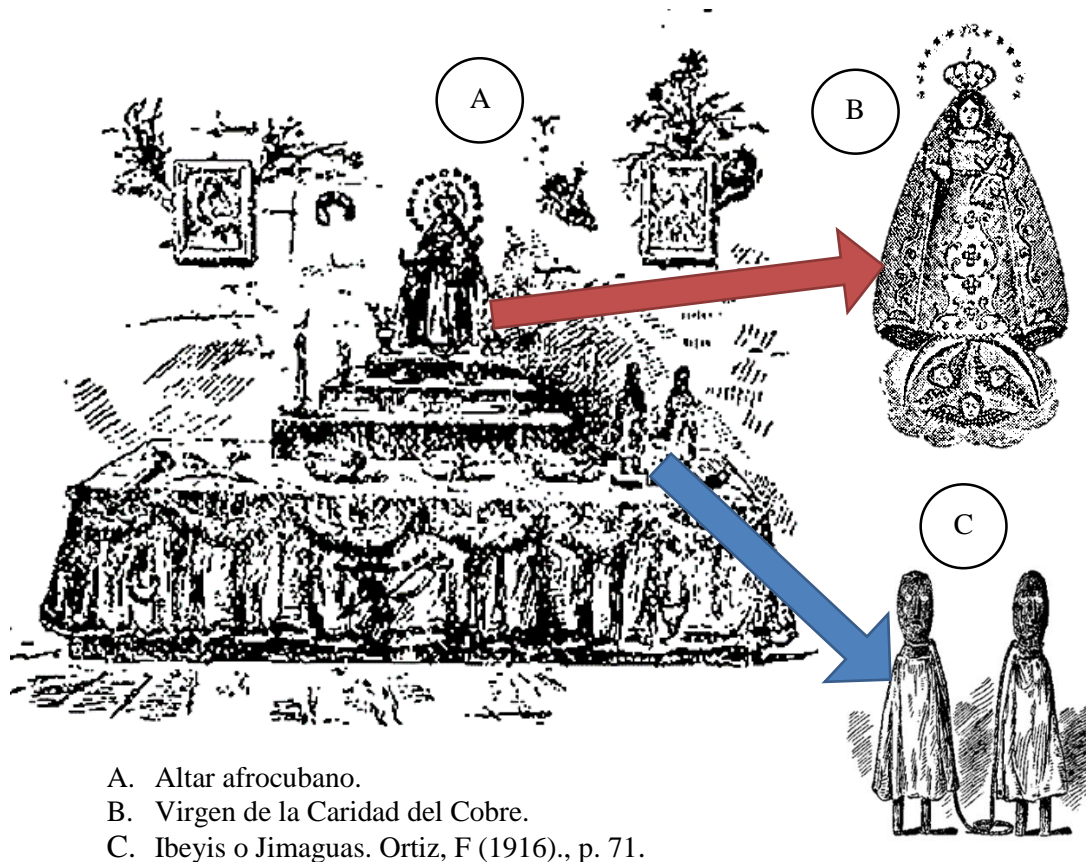
Fig. X. Distribución geográfica de los cabildos de nación habaneros en la década de 1830. Elaboración propia con la información del *Diario de La Habana*: 29 de enero de 1825; 4 de julio de 1833; 29 de junio de 1836; 30 de abril de 1842 y 30 de agosto.

Los cabildos crearon una visualidad propia que los diferenciase de las cofradías. Para ello crearon las casas de cabildo o *iléocha*, como espacios propios donde rendir culto a los orishas. Fernando Ortiz describe el *igbodú* o cuarto de rituales religiosos de la siguiente forma:

Sobre una mesa adornada con paño bordado se ven varias vasijas que contienen las ofrendas alimenticias. A la izquierda una hacha y cuchillos (...). A la derecha los jimaguas. En la pequeña gradería un cirio y vasos con flores, en lo alto una de las vírgenes que la cartelización superficial de los brujos asimila a algún orisha. (...). Colgando de la pared, cuadros de imágenes católicas, una herradura (fetiché de hierro) y un manojo de hierbas (p.107)

Esta superposición de visualidades católicas y yoruba que recoge Ortiz tiene su traslación pictórica. En el centro se ubica a la Virgen de la Caridad del Cobre sincretizada con

Oshúm, diosa de la maternidad, y a su lado los Jimaguas o Ideyis, protectores de la infancia, lo que hace pensar que se trata de un altar dedicado a la fertilidad y la familia. Los elementos com



- A. Altar afrocubano.
- B. Virgen de la Caridad del Cobre.
- C. Ibeyis o Jimaguas. Ortiz, F (1916), p. 71.

Fig. 77. Composición elaborado con la obra de Arboleya, J.G. , (1852) Ortiz, F (1916), p. 71 y 109.

Aunque las autoridades eclesiásticas desconocían el sentido profundo de tales ritos, eran plenamente conscientes de que “asistían muchos negros y negras esclavos (...) así de día como de noche” (AGI, Santo Domingo, leg. 111). En 1754 advertía el obispo Morell que se juntaban “a tocar unos instrumentos llamados tumbas, y que al son de ellos y de una gritería destemplada se entremetían los varones, mezclados con las hembras en bailes extremadamente torpes y provocativos” (AGI, Santo Domingo, leg. 515, exp. 51.)

Los bailes de los cabildos adquieren una repercusión tal que ya en el s. XIX serían todo un referente identitario para viajeros y dibujantes que acudían movidos por la fascinación que provocaba el exotismo cubano. Samuel Hazard que visitó Cuba en 1866, ofrece una visión de los bailes de los cabildos como el máximo exponente del frenesí afrocubano.

Todos los personajes se entremezclan en exagerados movimientos rítmicos que giran alrededor de una mujer de color que baila provocativamente. Esta identidad alegre, desenvuelta y desenfadada con que se representa a la afrodescendencia se complementa con un texto en el que Hazard expone que “estas personas se reúnen en cuartos juntos, que llaman cabildos (...) El visitante no debe tener la menor vacilación en entrar, pues siempre será tratado con mucho respeto por los presentes (...) que están muy felices de tener una audiencia blanca” (Hazard, S, 1866, p. 196).



Fig 78. Hazard, S. (1871), „Negro Dancers”, Cuba con pluma y lápiz. Hartford, Conn., pág. 196

Una visión muy similar a la que ofrece Víctor Patricio de Landaluze que, en su búsqueda de lo pintoresco y genuino cubano, recrea los bailes de los cabildos con un tratamiento único. En la obra *La danza* (1875) se aprecia una composición cuadripartita con dos escenas centrales: por un lado, la danza afrocubana, por otro los percusionistas con sus toques característicos y en tercer lugar los observadores más preocupados en sus quehaceres.



Fig. 79. Landaluze, V.P. (1875). *La danza*, óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes, La Habana, Cuba.

Esta configuración identitaria que oscila entre el costumbrismo y la sátira social, reivindica el supuesto carácter integrador del colonialismo hispano que promueve tales festividades, dentro de los parámetros de orden y decencia vigentes. Un tratamiento que se acentúa en *Fiesta de Ñáñigos* (1878) de M. Puente. En un extremo se muestran dos mujeres y una niña afrodescendientes cuya vestimenta y pautas de actuación evidencian la plena interiorización del modelo de feminidad blanca. La niña de color se refugia en las faldas de su madre exteriorizando el terror que le producen los bailes afrocubanos.

En el centro de la composición aparecen los danzantes cuya gestualidad y dinamismo que remarca la alegría de poder exhibir su cultura en el espacio público. Un danzante llega a bailar frente a los soldados españoles en una actitud desafiante. En tercer plano, las personas blancas contemplan el espectáculo con actitud indolente, lo que deja entrever que esta fiesta es percibida como un elemento exógeno. Para enfatizar la posición de control del sistema colonial aparece un soldado vigilando desde una torre y una enorme bandera española en el centro de la plaza.

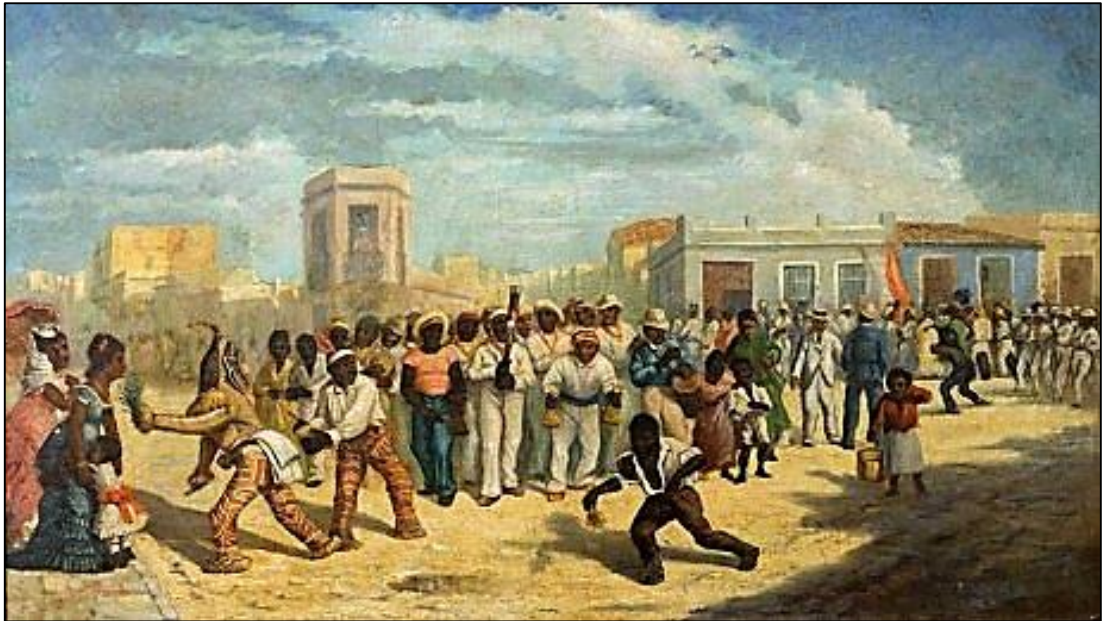


Fig. 80. Puente, M. (1878) *Fiesta de ñañigos*, Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.

La opinión de las autoridades religiosas ante este espectáculo osciló entre la coerción directa y la prohibición taimada. El obispo Morell de Santa Cruz trató de evitar la junta de “negros y negras [por las] innumerables culpas y pecado que acarreaban” (AGI, Santo Domingo, leg.111).

Para ello apelaba a la conciencia de los afrodescendientes y que “en punto de cesación de bailes e instrumentos [...] ver si ellos mismos se llamaban, abrían los ojos y reconociendo sus abominaciones daban de mano a estos entretenimientos” (AGI, Santo Domingo, leg.515, exp. 51, fol. 160). Al no producirse el efecto deseado Morell visitó todos los cabildos para “rezar el Santísimo Rosario [...] delante de una imagen de Nuestra Señora” (AGI, Santo Domingo, leg. 515, exp. 51).

CUADRO X. Relación de cabildos de nación de La Habana, en 1755

NACIÓN	INTITULACIÓN	DIRECCIÓN
Carabalí	Natividad	Junto a la Iglesia del Santo Ángel
	Presentación	En la Sabana frente a Bethlem
	Nuestra Señora de la Concepción	Junto a la casa de la Pólvora antigua
	Asunción	Junto a la Casa de Agua de Monserrate
Mina	Visitación	Inmediato a Monserrate
	Purificación	Junto al Ángel
	Expectación	Entre Monserrate y el Santo Cristo
Lucumí	Nuestra Señora del Rosario	Junto a Santa Catalina
	Nuestra Señora de las Nieves	En la Sabana
“Aragá” [Arará ¿?]	Nuestra Señora de la Caridad	Junto a la ceiba cortada de Montserrate
	Nuestra Señora de los Remedios	Frente a los solares del conde de Casa Bayona
Congo	Nuestra Señora de los Ángeles	Junto al Santo Cristo del Buen Viaje
	Nuestra Señora de la Piedad	En la Sabana
Mondongo	Nuestra Señora de Altagracia	Junto a San Francisco de Paula
	Nuestra Señora del Consuelo	En la Sabana
Gangá	Nuestra Señora de los desamparados	
	Nuestra Señora del Socorro	
Mandinga	Nuestra Señora de la Soledad	Campeche
Papoe	Nuestra Señora de los Reyes	
Luango	Nuestra Señora del Pilar	Junto al Santo Cristo del Buen Viaje

NOTA: elaboración propia con base en el inventario del 3 de diciembre de 1755, AGI, Santo Domingo, legajo 515.

Un proceder acorde a las disposiciones evangelizadoras misioneras del s. XVIII cuya efectividad practica fue muy limitada. La reacción de los cabildos fue la asimilación de algún santo o advocación mariana que reuniera los atributos iconográficos de su proscrita deidad africana. De este modo Shangó se convertía en Santa Barbará, Oshum en la Caridad del Cobre y Obatalá en la Virgen de las Mercedes. De modo que, contrariamente a lo que se pretendía, Morell acabó fomentando la transculturación religiosa entre creencias africanas y el catolicismo. Según el pionero en estudios afrocubanos Alberto Arredondo (1939)

fue fácil identificar a Chaocó con San Isidro, a Bayabú con San Lázaro, a Yemayá y a Ochum transformarlas en Vírgenes morenas, a Changó representarla en Sta. Bárbara y en fin, cohesionados blancos y negros ante una misma realización de los “ritos” , es sintomático que los colorines de las promesas a “ciertos santos”, correspondan íntegramente al panteón llamado “brujo”(p. 44)

Victor Patricio de Landaluze ironizaba al respecto focalizando sus críticas en la supuesta piedad de las mujeres de color. Mediante una serie de caricaturas ironiza sobre la autenticidad de la religiosidad afrocubana para lo cual lleva a cabo una ridiculización del estereotipo de la mujer beata.



Fig. 81. Landaluze, V.P. (1880), *La bendición*. Acuarela sobre papel, colección privada.

La rica cultura visual de los cabildos se desplegaba en los rituales festivos que tanto trataban de controlar las autoridades eclesiásticas. El principal referente identitario fue la Epifanía o fiesta de los Tres Reyes Magos que adquiría especial importancia en diferentes asentamientos urbanos de la isla como San Cristóbal de la Habana, Santiago, Remedios, Guines Matanzas así como en las plantaciones cañeras y localidades rurales.

Antonio Bachiller y Morales (1881) sitúa su origen en un ritual africano mediante el cual los esclavos rendían pleitesía al rey quien, en agradecimiento, les obsequiaba con unos presentes. Una teoría plausible, puesto que se conserva una rica visualidad que atestiguan prácticas similares entre el Oba de Benín y sus súbditos.

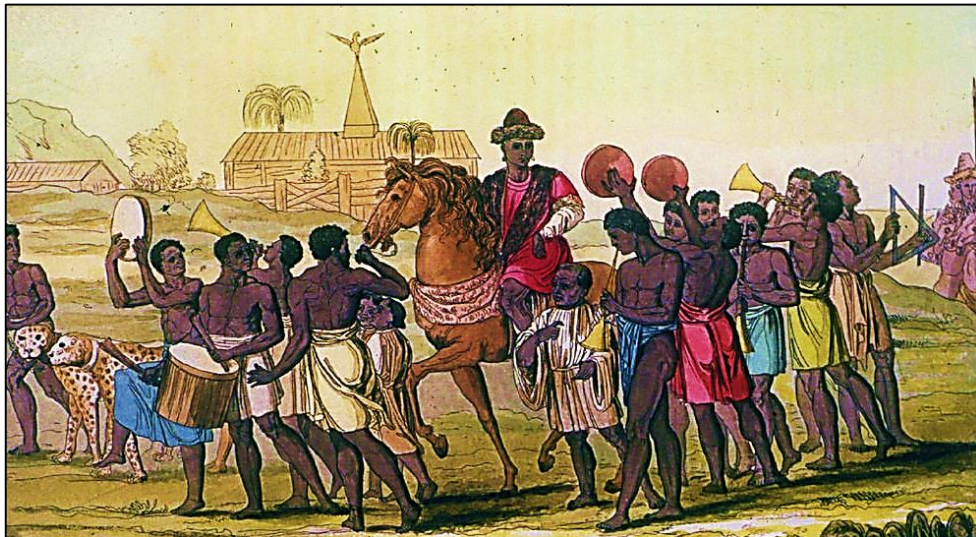


Fig. 82. Giarrè. L. y Stanghi. V. (1820). Un Oba o gobernante del Reino de Benin montando a caballo, Ferrario. G. - *IL Vestuario Antico & Moderno* (Milán, 1815-1827), vol. 2, punto. 1, plato 38

Este ritual llegaría a Cuba por influjo de la trata esclavista y consistiría en un desfile que concluía ante la instancia superior del gobierno colonial. Así por ejemplo en la Habana el desfile concluía en el Palacio de los Capitanes Generales, en Matanzas en la Plaza de Armas y en Santiago de Cuba en el Ayuntamiento. Una vez concluido el desfile se escenificaban bailes y danzas ante la autoridad colonial obteniendo a cambio un aguinaldo.

El mismo día que la iglesia católica conmemoraba la epifanía o visitación de los Reyes Magos al Niño Jesús, los cabildos afrocubanos recibían la dispensa que les permitía recrear sus universos simbólicos en la vía pública. En el desfile participaban miembros del cabildo que representaban una serie de personajes cuyas vestimentas, danzas y expresiones musicales denotaban un fuerte componente identitario.

En la cabalgata del día de Reyes se constata la gran labor de selección, recreación y puesta en escena de elementos iconográficos provenientes de las distintas áreas culturales y sistemas religiosos africanos. Una tarea en muchos casos conflictiva al tener que sopesar los equilibrios entre el espacio asignado a cada cabildo y los rituales puestos en escena. El resultado poco tenía que ver con la fiesta barroca sino más bien con una performance sincrética transcultural. El despliegue visual resultante poseía un impacto tal que se proyectó a nivel global como el máximo referente identitario de afrocubanidad en el s. XIX.



Fig. 83. Landaluze, V.P. (1880), Baile de diablitos frente a la catedral, acuarela y lápiz sobre tabla, colección particular.

En las coloridas cromolitografías de Víctor Patricio de Landaluze o las de Pierre Toussaint Frédéric Miahle se desprende la fascinación por el exotismo que producía esta festividad en el imaginario europeo. En *Día de Reyes en La Habana* en la Habana se representa a los integrantes del cabildo de nación en plena performance musical. En primer plano, se distinguen a dos personajes tocando tambores y tumbas. En el centro un diablito se arrastra hacia una mujer de color enseñando los dientes, con una gestualidad que como apunta Sara Nava García y Rodríguez (2015) ofrece una “pose amenazadora, intrigante, parecida a la de un animal que acecha a su presa” (p.12).

La mujer de color vestida a la moda europea mira desconcertada la escena sin saber cómo reaccionar. Mientras tanto, del lado izquierdo el rey del cabildo con un uniforme militar se presenta ante unas señoras blancas en actitud de pedir aguinaldo.

En el plano central aparece la *kulonna* con un sombrero de cuernos que extiende su mano en actitud de declamar. El cortejo en sí transmite una imagen de desfile ordenado que contrasta con lo caótico que debía ser este tipo de celebración. Todo lo cual hace pensar que lejos de ofrecer una imagen frívola e intrascendente Víctor Patricio Landaluze construye una identidad afrodescendiente acorde a los postulados ideológicos de la hegemonía colonial española. Tras la evocación romántica salpicada de costumbrismo, se aprecia un claro protagonismo a elementos simbólicos como la bandera española que aparece en el centro de la composición.



Fig.84. Landaluze, V.P (1870-1880 aprox.). *Día de Reyes en La Habana*. Óleo sobre lienzo, colección particular.



Fig. 85. Landaluze, v.p (1870-1880 aprox). *Día de Reyes en La Habana*. Óleo sobre lienzo, colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, La Habana, Cuba.

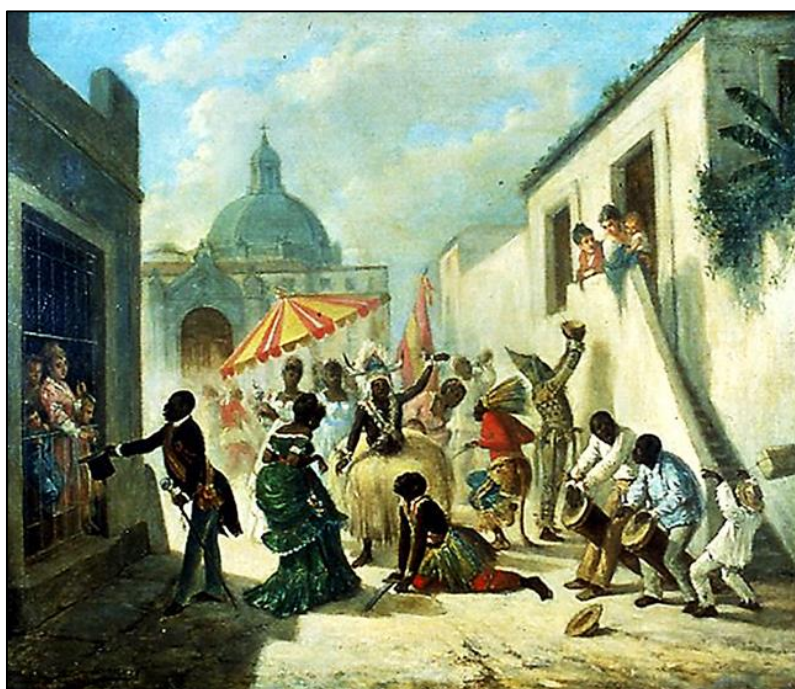


Fig. 86. Landaluze, V.P (1870-1880 aprox). *Día de Reyes en La Habana*. Óleo sobre lienzo, colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, La Habana, Cuba.

Toda la cultura visual resultante evoca una fascinación por tipismo folclórico por lo que conviene ofrecer una imagen de los principales tipos festivos representados, y que a la postre se erigen en un potente mecanismo de fijación identitaria en el que se yuxtaponen visualidades, musicalidades y gestualidades. Ante los ojos del espectador se recrean escenas con un claro predominio de personajes tipo mitificados en prototipos de afrocubanidad. Entre los más icónicos destacan los reyes de cabildo, los “diablitos” y la culona.

El rey del cabildo era una figura fundamental y elección era un “un acto cargado de simbolismo, en el que se fomentaba el concepto de sumisión y obediencia” (Roselló). Dado que los cabildos se encontraban fuertemente jerarquizados, la figura del rey representaba portando uniformes militares europeos y con el bastón como elemento icónico.

En la visualidad de Landaluze se aprecia una fascinación en la representación de uniformes militares que posiblemente forjaría durante su periodo de servicio militar al ejército español. No obstante, lejos de una evocación militarista, los uniformes españoles adquieren un fuerte componente identitario. Landaluze como firme defensor del orden colonial, aprovecha cada escena para remarcar la españolidad de Cuba contribuyendo a proyectar visualmente el mito de la “siempre fiel isla de Cuba”.



Fig. 87. Atribuido a Landaluze, V.P. (1879), *El rey de cabildo*. Cromolitografía, Real Fábrica de Cigarros Para Usted, La Habana, Cuba

Otro de los personajes más ampliamente representados lo constituyen los diablitos, concepto genérico cuyo significado y proyección identitaria varía en función de la cosmovisión del espectador. Para cualquier católico los diablitos no dejaban de ser representaciones del pecado propias de fiestas como el Corpus. Ahora bien, para un espectador afín a la cultura carabalí representan a los *íremes ñáñigos* de la sociedad secreta *abakuá*. En muchos grabados se recrea como un referente de cubanidad a los diablitos portando la máscara *insún* y un manajo de hierbas que rememoraban el monte o tierra Efik.



Fig. 88. Landaluze V. P. (1880), *El Diablito*, óleo sobre lienzo, colección privada.

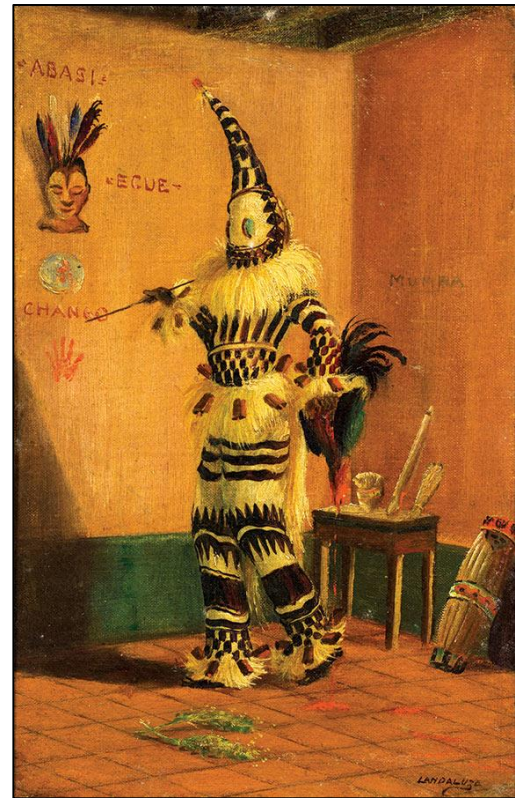


Fig. 89. Landaluze V. P. (1880), *Diablo Mongó*, óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes, La Habana, Cuba.



Fig 90. Landaluze, V. P. (1880), Diablito con Gallo y Tambor), acarela, Galería Cernuda Arte. Miami. (EE.UU)



Fig 91. Landaluze, V. P. (1880), Diablito bailando con chivo y gallina. Aacarela, Galería Cernuda Arte. Miami. (EE.UU)

La presencia de estos diablitos debió de ser un elemento común en todos los desfiles de Reyes. Como se aprecia en la obra de Mialhe, cada cabildo supo dotarse de una identidad propia adaptándose a la conformación social y particular fisonomía de cada lugar. En el caso de Guimes por ejemplo esta visualidad se refuerza con los testimonios de viajeros como, Wurdemann, quien visita Güines en 1842 y describe la siguiente escena:

el Día de Reyes, se dio a los negros una libertad casi completa. Cada tribu, después de haber elegido a su rey y su reina, desfiló por las calles con una bandera que tenía pintados el nombre de la tribu. [...] El principal sujeto del grupo era un hombre atlético, que llevaba en la cabeza un fantástico casco de paja, un ceñidor muy grueso de tiras de hojas de palma alrededor de la cintura y otras rústicas prendas de vestir. Cada vez que se detenían, sus banjos tocaban una de sus monótonas músicas, y esta horrible figura comenzaba una danza del diablo, que era la señal para que toda su corte se uniera en un fandango general (Wurdemann, 1989, pp. 102–103

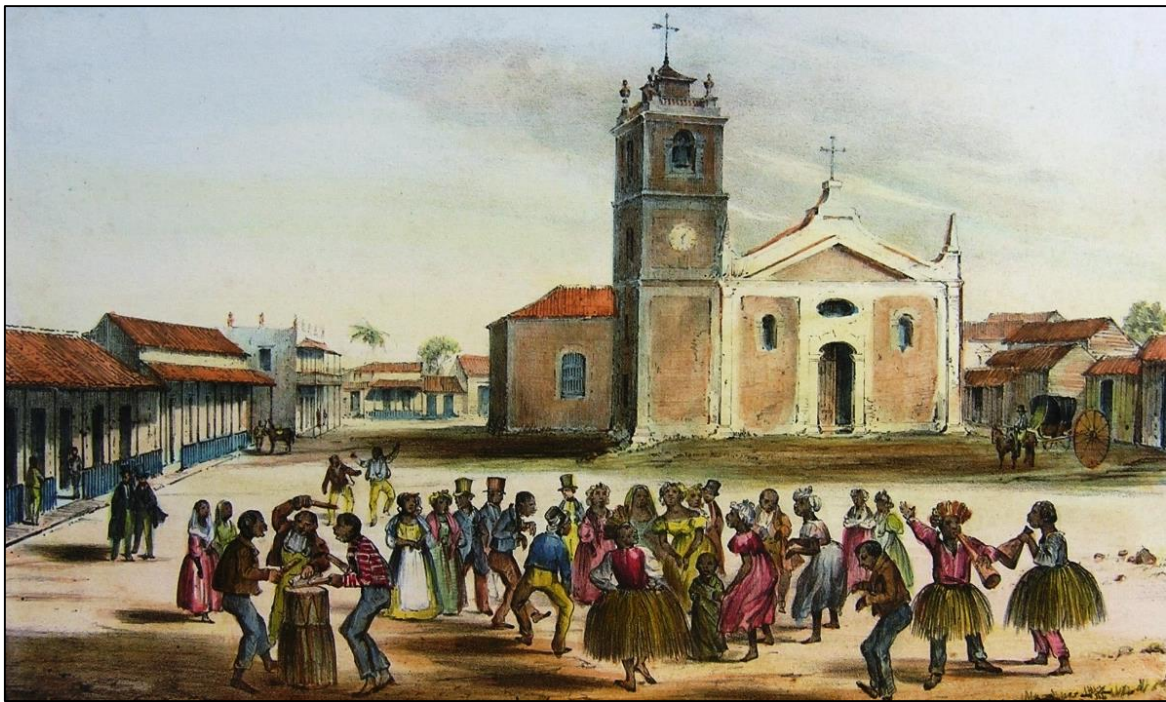


Fig. 92. Mialhe, F. 1839-1842, Iglesia y Plaza de Güines», serie Isla de Cuba pintoresca, litografía de la Real Sociedad Patriótica, La Habana

Este sentido profundo vinculado a ritos iniciáticos era sumamente complejo incluso para los antropólogos del s. XIX. Aun cuando Landaluze ofrece una representación bastante fidedigna de los “diablitos/ñáñigos” la imagen que se consagra a nivel popular proviene en muchos casos del incipiente lenguaje publicitario. Las escenas representadas en productos de consumo como las marquillas cigarreras encierran modelos perceptivos repletos de estereotipos identitarios. En la mayoría los diablitos son representados con un marcado carácter satírico-burlesco próximo al esperpento. Por ejemplo, en n la marquilla de 1866 de la fábrica la Honradez los diablitos se representan como seres embrutecidos, torpes y lascivos. Para ridiculizarlos su figura se toman una serie de rasgos físicos caricaturizados bajo criterios racialistas. Para reforzar el mensaje visual, unas breves sentencias precursoras de los eslóganes publicitarios sintetizan la enseñanza moral “Los diablos coronados castigarán tus pecados”. El resultado es un referente identitario que mediante la risa conecta con la conciencia del espectador por la vía emocional.



Fig. 93. Anónimo, (1866), escena con la leyenda “Pasarán trabajos comiendo guanajos”, de la serie *El calendario* impresa por la Real Fábrica La Honradez, cromolitografía, colección raros y curiosos, Biblioteca Nacional de Cuba.

El tercer personaje más representado fue la kulonna, término mandinga que provendría del adjetivo malinké que significa “sabio” e “instruido” y que se utiliza para designar a los instruidos en el rito del kindembo. (Ortiz, 1906: 184). Esta figura al castellanizarse pasó a ser denominada como la “culona” por el aspecto prominente de sus glúteos. El registro de este personaje en la cultura visual, oscila entre la representación romántica, la visión costumbrista, el humor gráfico y la sátira política.

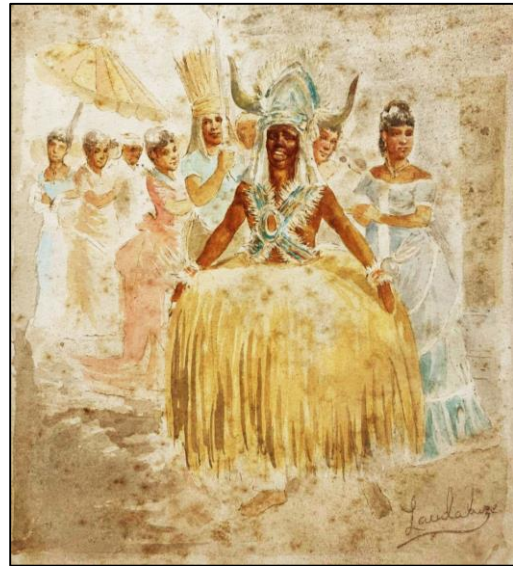


Fig 94. Landaluce, V. P. *Bailarines afrocubanos*, acuarela sobre papel, Colección privada.

En la representación humorística de la culona de Landaluze se exageran sobremanera rasgos faciales tipificados como “negroides” como el grosor de los labios, ojos saltones o nariz achatada. De modo que, bajo una apariencia humorística y naif, ridiculiza al colectivo afrodescendiente asumiendo postulados racialistas derivados del darwinismo social.



Fig. 95. Landaluze, V. (1880), *Fiesta de negros del día de Reyes*, aguafuerte sobre papel, Galería Cernuda. Miami. EE. UU.

La imagen humorística creada por Landaluze proporciona muchas claves necesarias para entender cómo los grupos percibidos como alteridad son capaces de desafiar a la autoridad. Un fenómeno que adquiere un importante sesgo político en un momento de rearticulación identitaria como la Guerra de los diez años. Landaluze, firme defensor de la españolidad de Cuba instrumentaliza la figura de la culona para ridiculizar al independentismo. De este modo coloca en centro a la “kulona” portando dos sonajas tipo *acheré* y a su lado aparece Carlos María de Céspedes bailando con una mujer con máscara de vaca.

El resto de independentistas se muestran entregados al frenesí del baile, la bebida y los placeres sexuales. Una situación un gran impacto en el observador al contemplar transgresiones como que de los danzantes blancos y negros aparezcan bailando entremezclados y sin mantener decoro alguno para “horror” de la sociedad colonial. Lo llamativo es que el propio sistema colonial a la par que controla férreamente a los grupos afrodescendientes y a la disidencia política mediante una rígida censura brinda determinados espacios para cuestionar el propio sistema.



Fig.96. Landaluze, V. p. 17 de octubre de 1869, Don Junípero, La Habana, p. 302.

Mialhe por el contrario, ofrece una visión romántica y preciosista de la kulonna en la que cuida de forma preciosista cada detalle con un tratamiento muy próximo a la fotográfica. La Kulonna ocupa centro de la estudiada composición rodada de diablitos que proyectan un modelo de afrocubanidad asociado con la alegría, el jolgorio y los placeres.



Fig. 97. Pierre Toussaint Frédéric (Federico) Miahle, (1855[?]), *Fiesta del día de Reyes en la Habana*. Cromolitografía nº 16. En: Federico MIAHLE F (1855), *Álbum Pintoresco de la Isla de Cuba*, Habana: B. May y Ca., 1855.

Esta a imagen exótica y pintoresca termina cristalizando en el imaginario global sobre lo cubano gracias a la labor de la prensa. En la prensa británica el 15 de enero de 1848 se publicaba un artículo que ofrecía un grabado similar e informa sobre una “una especie de saturnales—permitidas por las autoridades a los esclavos (*The Illustrated London News* p. 26) La prensa española ofrecía un artículo profundamente ilustrado con un grabado al que seguía un texto que exponía que “los que más lamentan la desventura del esclavo, si llegaran á la Habana en el día de Reyes y presenciaran el espectáculo que ofrecen los negros en aquel día, olvidarían todas sus lamentaciones para exclamar:—¡He aquí el verdadero júbilo! ¡Hé aquí la expansion! ¡He aquí la felicidad suprema! (La ilustración española y americana,



Fig. 98. Autor desconocido. (1848) "Day of the Kings, as it is called in Havana" en The Illustrated London News (Jan. 15, 1848),.



Fig. 99. La fiesta de los negros de la habana el día 6 de enero. *La ilustración española y americana* 1870



BLOQUE III

ELITISMO, EXOTISMO Y BLANQUEAMIENTO: IDENTIDADES AFRODESCENDIENTES ENTRE 1808-Y 1898.



Fig. 100. Bernard, L (2011) Carlota guiando al pueblo, óleo sobre lienzo, colección privada.



CAPÍTULO V

MITIFICACIÓN DE LA AFRODESCENDENCIA ENTRE LA VISUALIDAD

NEOCLASICA Y ROMÁNTICA

5.1.La afrodescendencia en la visualidad neoclásica de Jean Baptiste Vermay, Joseph Leclerc de Baumé y Vicente Escobar y Flores.

El discurso visual cubano del período comprendido entre 1808 y 1898 se caracteriza por el profundo debate sobre las identidades nacionales. El boom económico del azúcar y la esclavitud impulsaron de tal forma a la burguesía comercial y la sacarocracia esclavista que se arrogaron la función de representación nacional. Su capacidad de movilización de imágenes fue tal que propició la creación de auténticas memorias visuales en las que se escenifican los roles sociales asignados a cada grupo en su particular visión de la identidad cubana.

Uno de los principales atributos que la élite reclamaba para su noción de cubanidad fue la idea de modernidad. Por este motivo impulsaron la llegada a Cuba del neoclasicismo o el romanticismo, regímenes visuales que desde la lógica del progreso plasmaron la conjunción entre liberalismo y esclavitud. Como apunta Agnes Lugo-Ortiz (2012) la visualidad colonial cubana lleva aparejada una determinada visión del mundo “bajo la lógica “des-subjetivadora” de la modernidad esclavista”.

A su vez la necesidad de las élites cubanas por conformar un imaginario visual a su medida les llevará a establecer fronteras identitarias con las élites de otros países. Pero a diferencia de las élites de los estados recién independizados que buscan referentes en las civilizaciones precolombinas, las élites cubanas proyectan la nostalgia hacia la Monarquía Hispánica. Y si ya de por sí es contradictorio el binomio modernidad y esclavitud, más contradictorio resulta la búsqueda del ideal de progreso afianzando el pasado imperial español.

En cualquier caso, la pujante sacarocracia esclavista traslada su evocación nostálgica emulando la cultura visual de la nobleza peninsular. De forma coetánea a la visualidad neoclásica o romántica europea se promueve una “barroquización” de formas tradicionales españolas. Ahora bien, cabría plantearse el modo en el que se instrumentaliza la afrodescendencia en este discurso visual laudatorio del pasado, así como los apriorismos que subyacen a tales construcciones visuales.

Las sinergias entre azúcar y esclavitud fomentaron una lealtad interesada entre las élites coloniales, la sacarocracia y la metrópolis que les llevará a demandar narrativas visuales que enfatizen la mesmedad hispano-criolla. Un planteamiento que encara el problema de la alteridad afrodescendiente desde la perspectiva colonial de la apropiación de modelos, imaginarios y visualidades. Desde esta lógica se puede entender el desarrollo que va a experimentar en Cuba la pintura de la historia. Un género en el que la elite esclavista trata de arrogarse en exclusividad el poder de hacer ver y hacer creer. Si se tiene en cuenta que “la forma de mirar una imagen implica siempre una recontextualización del objeto representado”, se puede advertir de la importancia de controlar las pautas de mirabilidad de cara a la configuración de la identidad cubana.

En la difusión en Cuba de la pintura histórica juega un papel destacado la labor desempeñada por la Academia de Bellas Artes de San Alejandro (Paneque Duquesne, O. 2021). Tanto es así que Jorge Mañach señaló que “la historia de la pintura en Cuba es la historia de San Alejandro” (Mañach, J. 1924, p. 15). La principal finalidad de esta instrucción fue la de formar alumnos mediante la transmisión de un lenguaje visual estandarizado, formal y preciso emanado del canon europeo. Este ideario motivó que a la hora de elegir el profesorado la institución se decantase por un pintor francés como Jean Baptiste Vermay (1786-1833) en vez de elegir un pintor cubano como Vicente Escobar y Flores (1792-1834).

Además, se da la circunstancia de que Vermay era un sujeto fenotipado como “blanco europeo” y Escobar como “mulato criollo”, por lo que dicha decisión remarca la asunción de la superioridad cultural europea en detrimento del elemento afrodescendiente propio. Félix Varela llegó a afirmar que “antes de establecerse la Academia de Pintura, los únicos artistas con que contábamos eran de color” (Torres-Cuevas, E, 1999, p. 109) y Jorge Rigol (1927), va un paso más al sostener que “San Alejandro se crea precisamente para rescatar de las manos de los artesanos negros”.

Desde el principio, la Academia de Bellas Artes tomó conciencia de la importancia de la pintura histórica. El desarrollo de este género obedece a la búsqueda de un sentido de historicidad que dote de referentes identitarios. Por ello las imágenes históricas generadas se nutren de un discurso histórico coherente y bien estructurado repleto de mitos fundacionales. Como expone Anthony Smith (1988) el género se basa en una “trama omnicomprendiva para la comunidad que da sentido a sus experiencias y define su esencia” (p. 15). Por consiguiente, la pintura histórica exigía tanto el dominio formal de diversos subgéneros como un conocimiento profundo de la determinada lectura del pasado que se trataba de consagrar.

El artífice de buena parte de esta imaginería simbólica sería el pintor francés Jean Baptiste Vermay de Beaume (1786-1833) cuya formación se vincula directamente con la Escuela de Jacques-Louis David (1748-1825). (Mañach, 1924). Vermay contaba con una sólida trayectoria en Francia donde en 1808 obtuvo la Medalla de Oro en la Exposición de Pintura de París por su cuadro *La muerte de María Estuardo* que encuentra el castillo de Arenenberg, , junto a su obra *Nacimiento de Enrique IV*. (Calcagno, 1878, Pérez, 1959, Rigol, 1983). Sin embargo, la derrota de Napoleón en 1815 llevaría a Vermay a marcharse de Francia en 1816 (Rosain, 1875). No obstante, más que un exilio forzado, Rigol atribuye su estancia en Cuba a “la necesidad de ganarse la vida [de un] emigrado francés bonapartista” (Rigol, 1927, p. 103).

Jean Baptiste Vernay encontró en Cuba un entorno especialmente favorable. Por un lado, el obispo Juan José Díaz de Espada decide contratarle para la finalización de las pinturas de la Catedral de La Habana. Por otro lado, la pujante élite colonial le hace números encargos de retratos gracias al prestigio que suponen corrientes europeas como el neoclasicismo. Jean Baptiste Vernay se adapta con tal soltura al entorno habanero que fue capaz de establecer redes sociales con “las más linajudas familias de La Habana y (...) no tardó el francés en hacerse de un autorizado prestigio” (Mañach, 1924).

La incursión de Vernay en el género histórico es dudada lo más sobresaliente de una producción pictórica que obedece a códigos expresivos y pautas de mirabilidad del sujeto masculino europeo. El mejor ejemplo lo constituye el ciclo pictórico elaborado por Vernay para el Templo de la Habana. Este monumento erigido en 1827 constituye el máximo exponente del neoclasicismo arquitectónico cubano atesorando un gran valor simbólico, religioso e histórico. No en vano, fue edificado junto a una ceiba que rememora la primera misa y cabildo de San Cristóbal de La Habana.

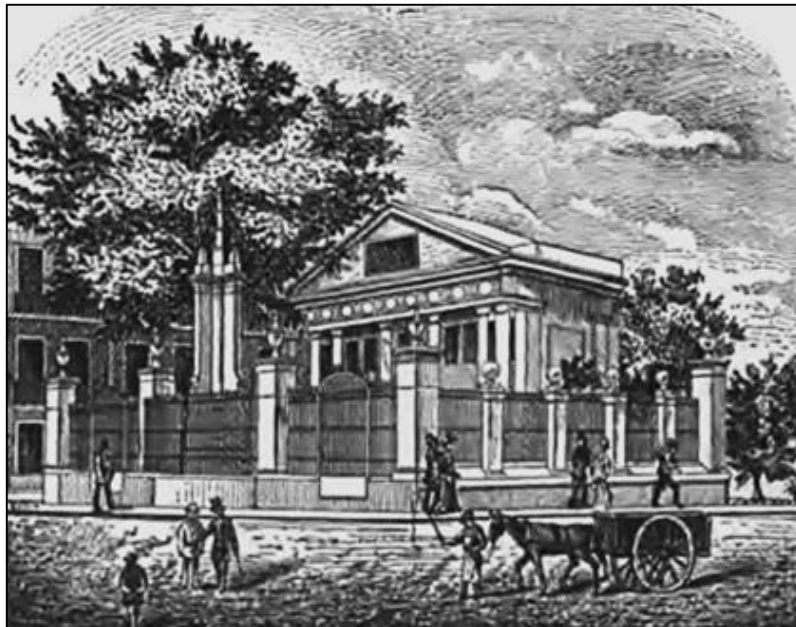


Fig. 101. Prince J.C (1894). El Temple. Cuba illustrated with the biography and portrait of Christopher Columbus... New York: Napoleón Thompson&:co printers and traslators.p.54

Los mitos fundacionales la cubanidad, tales como el viaje de descubrimiento, proceso de conquista y posterior colonización hispana son referentes de primer orden en la cultura visual cubana. El interior del templete se llena de contenido con el programa iconográfico de *La trilogía fundacional* que se compone de *La primera misa* (1826), *El primer cabildo* (1826) y *La inauguración del Templete* (1828). Estas tres obras, diseñadas y ejecutadas por Vernay surgen del diálogo “entre ellas, con el edificio y con la historia” (Sosa, 2017).

En *La primera misa en Cuba* (1826) y *Primer Cabildo de Cuba* (1826) llama la atención la omnipresencia de la ceiba, cuyo simbolismo integra dos significaciones. Desde la tradición vasca de buena parte de los colonizadores existe un imaginario que vincula al árbol con la representación de los orígenes (Niell, 2011, pp. 344–365, Juaristi, 2003). Mientras que en el sustrato cultural afrodescendiente se percibe la Ceiba como “el árbol divino (...) es un sacrilegio herirlo” (Macfadyen, 1837, p. 92).

En cuanto al tratamiento de personajes, puede distinguirse una diferenciación entre los conquistadores y los pobladores originarios. Los conquistadores adoptan posturas y ademanes de la estatuaria grecorromana, muy en la línea neoclásica que Vernay insufla a su obra. Diego Velázquez asume construcción simbólica del poder mostrándose como un prohombre llamado a forjar el destino de la isla. En paralelo, Vernay remarca la presencia de un sacerdote al que ubica en el centro de la composición, remarcando la misión civilizatoria de la Iglesia Católica.

El grupo de los pobladores originarios se muestran semidesnudos en actitud de sumisión. Un mensaje que enfatizan la victoria española en la conquista mediante la presencia de lanzas en alto que emulan *La rendición de Breda* de Velázquez. Por consiguiente toda la imagen carga de connotaciones heroicas, míticas y civilizatorias a los conquistadores españoles mientras que los pobladores originarios quedan identificados como dóciles, sumisos y salvajes. Una visión providencialista de la historia que como apunta Paul Niell (2011): “legitimó la historia cubana dentro de la historia imperial de España” (pp. 344–365).

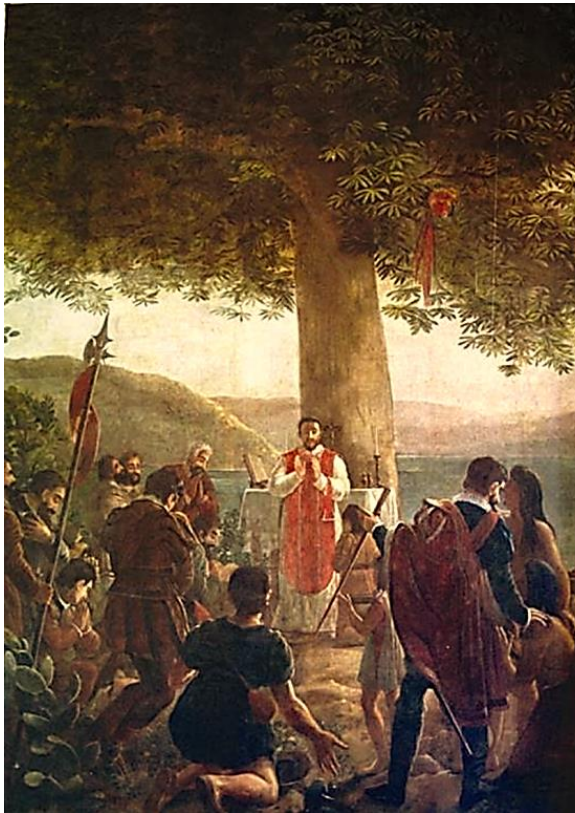


Fig.102. Vermay J.B. (1826). *La primera misa*, óleo sobre lienzo. El Templete. Plaza de Armas. La Habana. Cuba.



Fig. 103. Vermay J.B. (1826). *El primer cabildo*. óleo sobre lienzo. El Templete. Plaza de Armas. La Habana. Cuba.

El tercer óleo de la trilogía de Vermay, *La inauguración del Templete* (1828). recrea la bendición del Templete por el obispo Espada. Una ceremonia en la que figura el Capitán General Dionisio Vives, autoridades eclesiásticas, miembros de la administración colonial y militares de diverso rango. Como dato curioso, aparece el propio Vermay tomado notas en una esquina del lienzo lo que contribuye a dar veracidad testimonial de lo representado. En esta obra la comunidad afrodescendiente hace acto de presencia limitándose al grupo de los libres de color. Un grupo social, capaz de aunar el prestigio social y recursos económicos suficientes como para poder mostrarse en proximidad con la élite colonial blanca.

En esta sociedad escogida que oculta los elementos perniciosos de la esclavitud, se establece un mecanismo de mimesis identitaria. En esta lógica representacional el sujeto afrodescendiente construye su identidad asimilando la etiqueta, comportamientos y formas de vestir de la élite blanca colonial. En paralelo se lleva a cabo una estrategia de ocultamiento de cualquier remanente de ascendencia africana que se considera atrasado o salvaje.



Fig. 104. Vermay, J. B. (1828-1829). *La inauguración del templo*. Óleo sobre lienzo. El templo. Plaza de Armas. Habana. Cuba.

En el centro de la imagen Vermay ubica al capitán de un batallón de pardos y morenos cerca del Capitán General Dionisio Vives, configurando la identidad afrodescendiente mediante la adopción del uniforme militar como marcador de estatus. A su vez, cabe vincular esta representación con la función de la milicia de pardos y morenos en el desarrollo de formas de conciencia grupal afrodescendientes. El hecho de integrarse en este estamento representó para muchos una posibilidad real de refutar el estigma que calificaba a los afrodescendientes como subversivos. Al representarse portando el uniforme se exterioriza la asunción de una posición diferencial respecto al resto de agencias subalternas. (Barcía Zequeira, M.C. 2009)



Fig. 105. Vermay, J.B. (1829). “Militar afrodescendiente junto al Capitán General Francisco Dioniso Vives”. óleo sobre lienzo. En: *La inauguración del Tempete* (Detalle). El Tempete. Plaza de Armas. La Habana.



Fig. 106. Vermay, J.B. (1829). Mujer afrodescendiente junto a mujeres de la élite colonial. óleo sobre lienzo. En: *La inauguración dell Tempete* (Detalle). El Tempete. Plaza de Armas. La Habana.

Desde la perspectiva de género se proyecta un discurso visual marcadamente masculinizado. Los tres grupos de mujeres representadas aparecen sentadas o arrodilladas por contraposición los hombres que aparecen de pie. De este modo Vermay enfatiza la jerarquización piramidal de la sociedad que hace al varón sobreelevarse. Estas asimetrías son aún más acuciantes en la mujer de color cuyo único modelo de feminidad digno de ser representado es la exteriorización del rol de “criadas de estimación”.

El ocultamiento de la diversidad de alteridades afrodescendientes obedece a que Vermay construye su obra para las élites coloniales y la sacarocracia criolla, que a través del templete buscan exaltar la españolidad de sus orígenes. Una forma de legitimar un modelo identitario que los vincula cultural, social y étnicamente con “la madre patria”.

Una representación mitificada de la historia de Cuba que refuerza el papel preponderante de los colonizadores españoles y la Iglesia católica. En la visualidad de Vermay el mito se presenta como un todo configurante que da sentido y forma al relato visual de la cubanidad. De este modo se instaura una iconografía que será continuamente reinterpretada en función de la coyuntura histórica.

Uno de los continuadores de esta iconografía fue Joseph Leclerc de Beume (1808-1854), intor franco-cubano nacido en el seno de una familia de exiliados de Saint Domingue. (Álvarez, E, 2014). Leclerc viajó a Francia a formarse junto a Jacques-Louis David, y al volver a Cuba, su amigo Jean Baptiste Vermay le propone continuar su carrera en la Habana. En 1843 queda vacante una plaza en la Academia de San Alejandro y Leclerc se presenta a concurso con el tema: “La sorpresa que causó a Colón y a sus compañeros después que se celebró la misa de Ornofa y el domingo cuatro de julio de 1494” . (BNE: Memorias de la Real Sociedad Económica de La Habana, 1846, vol. 32, p. 142 – 147).



Fig. 107. Leclerc, J. B. (1846) *La primera misa en América*, óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de la Habana, Cuba.

La obra presentada *La Primera misa que se dijo en Cuba en 1494* (1846) guarda notables similitudes con modelos iconográficos del barroco sevillano como *La Exaltación de la Cruz* (1685) de Juan de Valdés Leal. No obstante, Leclerc, a diferencia de Vermay, omite por completo la ceiba para dar mayor protagonismo a la cruz y los personajes representados. De este modo Diego Velázquez aparece situado justo en el centro de escena. Su figura se representa erguido y desafiante, con todos los atributos vinculados con su rango y prestigio social. Una idealización del prohombre forjador de la patria que se contrapone a la figura de Caimará, cacique de Ornofay. Al igual que el resto de pobladores originarios se desenvuelven sin oponer ningún tipo de resistencia. Una construcción identitaria que configura al indígena en asociación a la docilidad y servilismo recompensado con la entrega de obsequios materiales.

Esta construcción visual interpela directamente a la leyenda negra de la Monarquía Hispánica a la que contrapone una visión pacífica de la conquista. Los conquistadores, cual héroes movidos por una visión paternalista, se muestran en la obligación moral de ayudar a pueblos atrasados, dándoles el auxilio moral y espiritual de la conversión al catolicismo. Una visión mitificada del pasado que busca que el observador se identifique con la misión civilizatoria de los conquistadores. Velázquez al mirar directamente a los ojos del espectador le incita a sentirse copartícipe de tal empresa, forjando así una visualidad de apelación identitaria historicista.

La efectividad de esta imagen se potencia enormemente a mediados del XIX cuando se incluyó una reproducción de la obra en los textos de divulgación histórica de Arboleya. Un discurso que sirve de base para los manuales escolares posteriores y que se formula así:

Improvisando al efecto un altar se celebró allí por primera vez en la isla de Cuba (6 de Julio de 1494) el santo sacrificio de la misa. Profunda impresión hizo en los indígenas la vista de aquellos héroes arrodillados humildemente ante la cruz de nuestra redención y el ministro de Jesucristo; y uno de ellos, anciano a quien todos respetaban, dirigió a Colon un discurso que Diego interpretó de este modo: "(...) Aunque según dicen has venido de tierras extrañas con gran armamento a conquistar muchos pueblos y países, no por eso te envanezcas.(...) , no hagas mal a los que no te lo hicieron, y cuenta con que serás recompensado". Estas palabras tan análogas a los dogmas cristianos y pronunciadas por un

salvaje, conmovieron al Almirante (...) que se alegraba de que (...) los Reyes de España le habían enviado, no a sojuzgar, sino para enseñarles la verdadera religión y defenderlos de los ataques de sus crueles enemigos los caribes. (Arboleya, J.G. 1852, p. 15)

Otro continuador de la temática de la primera misa fue Pharamond Blanchard (1805-1873) pintor, litógrafo y dibujante francés especializado en pintura histórica. Este autor formado en los talleres parisinos del pintor Antoine-Jean Gros y del grabador Charles-Abraham Chasselat viaja a España en 1826. Una vez en Madrid Blanchard se integra en el grupo de artistas que trabajan en la obra enciclopédica *Colección litográfica de los cuadros del rey de España*, (1827). Posteriormente trabajó para los Duques de Montpensier, en la decoración del Palacio de San Telmo en Sevilla y a continuación, inicia un viaje americano en el que pinta una serie de cuadros sobre descubrimiento de América. Entre los más representativos destaca *La primera Misa en América*, expuesta en el Salón de París de 1850.



Fig.108. Blanchard Pharamond (1850). *La Première Messe en Amérique*, óleo sobre lienzo, museo de bellas artes de Dijon, Francia.

Blanchard configura la sintaxis de la escena en tres planos bien diferenciados. De fondo vemos un paisaje costero repleto de exuberante vegetación en una clara correspondencia con el imaginario romántico sobre el exotismo caribeño. En el segundo plano aparecen dos grupos bien diferenciados: el de los europeos a la izquierda y el de los pobladores originarios a la derecha.

En la obra las actitudes de sendos grupos no pueden ser más distintas, los colonizadores escuchan la misa con gran atención para enfatizar la transcendencia del ritual religioso. Por contra, los pobladores originarios muestran total indiferencia y falta de decoro, lo que en el contexto de producción de la obra se interpretaba como un signo de salvajismo. De esta manera, se contraponen visualmente el paradigma decimonónico de civilización y barbarie. Como mediador entre ambos grupos aparecen la Iglesia Católica en ademán providencialista.

Por último, otro ejemplo de esta iconografía lo ofrece Sebastián Gelaber quien formado en la Academia de San Alejandro bajo la dirección de Miguel Melero realiza una obra titulada “Un rasgo del padre Bartolomé de las Casas” (18889). Esta obra ofrece la representación del encuentro entre el elemento español y el indígena mediatizado por la Iglesia Católica. A diferencia de las grandes escenas grupales, toda la imagen se configura en tres personajes principales: Bartolomé de las Casas, una mujer categorizada como indígena y un representante español. Bartolomé de las Casas lleva todo el peso de la acción en su enérgica defensa de las poblaciones originarias representadas en la corporalidad femenina implorante.

La imagen del indígena en actitud de persignarse se contraponen claramente con la imagen soberbia y altiva del conquistador español que la reclama cual objeto de su propiedad. Como puede apreciarse, esta representación, próxima a la Guerra de Independencia, es totalmente distinta a la que ofrecían sus predecesores. La construcción identitaria que transmite la pintura convierte al género histórico en campo de luchas por la consagración de la memoria hegemónica del pasado. (Pérez Vejo, 2007).



Fig. 109. Gelabert, S. (1889). *Un rasgo del padre Bartolomé de las Casas*, Museo de Bellas Arte de la Habana, Cuba.

En otro orden de cosas, es preciso tomar en consideración que todas las representaciones del género histórico consagradas en la cultura visual cubana fueron elaboradas por sujetos europeos categorizados como blancos. Los casos de sujetos afrodescendientes que logran romper la frontera del color y obtener reconocimiento social por su producción pictórica son bastante escasos. En el mejor de los casos, se limitan a individuos que viven a la sombra de un pintor blanco de renombre. Tal es el caso de Juan Pareja (1610- 1670), esclavo afroamericano discípulo de Diego Velázquez (1599- 1660) o Sebastián Gómez más conocido como “el mulato de Murillo”, pintores afrodescendientes que han vivido invisibilizados tras un afamado pintor blanco.

Luis Méndez (2011) sugiere la existencia de “un topo artístico común en la sociedad barroca hispana” que tiene su correlato en el ámbito caribeño. Entre los pintores afrocubanos más destacados de inicios del s. XIX, Olga López Núñez menciona a Juan Gamarra, pardo libre que llegó al estatus gremial de maestro. Delia María López (2012) menciona a un tal “Tati” como el esclavo pintor cuya obra más significativa sería *Los benefactores de la Virgen de la Caridad del Cobre* (1803).

Un caso excepcional en el ámbito caribeño lo constituye el pintor afroportorriqueño José Campeche (1751-1809), hijo de Tomás de Rivafrecha, esclavo “coartado” y de María Jordán y Marqués, natural de las islas Canarias. Buena parte de la crítica especializada subraya su dominio del retrato y la miniatura. No obstante, su adscripción al régimen representacional europeo bajo el canon rococó supuso el soterramiento de cualquier remanente afrodescendiente. (Milicua, J. 1958, 143, De Balmaceda, M. S. 1988, pp. 46-59, Vidal, T. 2005, Dávila, 2012),

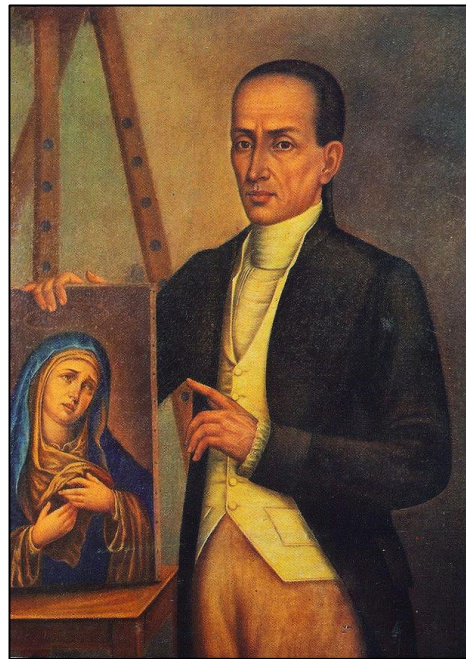


Fig. 110. Atilio y Pérez, r. (1800). Retrato de José Campeche. Óleo sobre lienzo, Colección privada.

Durante el periodo colonial la baja consideración social de la que han gozado los artistas afrodescendientes les hizo ser infravalorados y frecuentemente percibidos como artesanos. Tal es así que José Antonio Saco escribía en 1831 que “todas las artes vinieron a ser patrimonio exclusivo de la gente de color” (p. 25). Además, la mayoría de los mal llamados “artesanos de color”, carecieron de la libertad suficiente como para poder expresarse de forma autónoma y hubieron de adherirse a regímenes representacionales europeos para ganarse la vida.

La autoidentificación de la cubanidad en la visualidad desplegada por el propio sujeto afrodescendiente es un proceso sumamente complejo y tardío. Una figura de gran trascendencia al respecto es la de Vicente Escobar (1762-1834), que encarna perfectamente la doble articulación entre objeto del discurso y objeto de representación. Sus representaciones icónicas implican la doble articulación de dos ejes: la representación de lo visible, los retratos, y la representación de lo invisible, la autoidentificación vivencial de la afrocubanidad soterrada.

Vicente Escobar y Flores (1792-1834) nació en la Habana el 5 de abril de 1762 en el seno de una familia de libres de color vinculada con el estamento militar (APH. libro de Bautismo de Pardos y Morenos, Acta nº 446, folio 117). Su padre, Antonio Escobar, era un mulato libre que destacó como capitán de Marina en el Batallón de Pardos y Morenos y su madre, Justa María Flores, era hija del comandante Antonio Flores (Barcía Zequeira, M.C. 2009). Este doble entronque con el estamento militar, atestigua la prestancia social de que gozaban los libres de color dentro de las milicias. Igualmente muestra las estrategias de alianza matrimonial desplegadas por las familias libres de color en su esfuerzo de promoción social.

Escobar y Flores se inició en la pintura de forma autodidacta mediante la copia de imágenes de santos. En 1780 cursa estudios de pintura en la Academia de San Fernando de Madrid como aprendiz del pintor Salvador Maella. Durante su estancia madrileña entra en contacto con la pintura de Francisco de Goya, declarándose un ferviente admirador. Ahora bien, para que un sujeto afrodescendiente pudiera dedicarse profesionalmente a la pintura se debían dar unas condiciones muy precisas. Por ejemplo, estar en posesión del estatus jurídico de liberto, una posición económica holgada o disponer de un extenso capital relacional. Con relación a este último aspecto Roberto Méndez (2013). señala que Flores “no hubiera pasado de ser un conocido artesano, sino hubiera sido por una red de contactos familiares”

Vicente Escobar se inicia como pintor en el momento de ascenso imparable de la sacarocracia, cuya pujanza económica les hacía competir por la adquisición de determinados objetos de prestigio como los retratos. De este modo Escobar encuentra su hueco en el género retratístico elaborando “una galería casi familiar de retratos de personajes de la aristocracia de la época” (Gutiérrez Viñales (1997) p. 45-87).

Escobar a su vez demostró gran capacidad para insertarse en la pigmentocrática sociedad colonial, un entorno social, cultural y artístico bajo los cánones europeos. La clave del ascenso social radicaría en la compra de su blancura en virtud de La Real Cédula de Gracias al Sacar de 1795 que eximía de la calidad racial a los mestizos abonando una suma de dinero (APES. Libro de Defunciones de Españoles Acta 219, folio 32). El estatus legal de blanco supuso para Escobar una serie de oportunidades y de promoción social como optar a un puesto docente en la Academia de San Fernando en Madrid. De este modo Escobar pasa del estatus de “pintor mulato autodidacta” a “pintor blanco academicista”. Una transgresión social legalmente aceptada que según Fanon (1973) suponía una “máscara blanca” que transmuta legalmente su identidad. Este proceso de blanqueamiento legal se afianza a su vez con el enlace matrimonial con Josefa de Estrada y Pimienta, una mujer de Bejucal categorizada como blanca.

Una vez formado en la Academia, Don Vicente Escobar abriría un estudio en la Habana aumentando su fama y renombre en el género retratístico. Linda María Rodríguez (2012), en su corpus de obras de Escobar cita los retratos de militares como Ignacio María de Álava, miembros de la élite habanera como Don José Verdeguear, Don Agustín de las Heras o Doña Justa de Allo. Igualmente Escobar es el encargado de ejecutar retratos oficiales del Rey Fernando VII, así como todos los capitanes generales de la Isla de Cuba hasta el momento. Escobar dejó terminados los retratos del marqués de la Torre, Don Luis de las Casas, conde de Santa Clara, el marqués de Someruelos y del propio Vives que se conservan en el Archivo General de Indias (Sevilla).



Fig. 111. Escobar y Flores. V (1800-1810). *Retrato del músico Jacques Quiroga..* Óleo sobre lienzo. Museo Oscar María de Rojas, Cárdenas, Cuba.

Entre la obra de Escobar destaca por su significación *Retrato del músico Jacques Quiroga* (1800-1810), imagen que muestra a un músico afroestizo de posición económica relevante.

La imagen en su conjunto sugiere que la riqueza material y el éxito de Jacques Quiroga le hacen destacarse como un sujeto instruido con cierto reconocimiento social. Si se observa la escenografía del espacio recreado al modo que lo hace Julia Douthwaite (2008) es plausible considerar su vestuario como un mecanismo de control sobre el cuerpo

afrodescendiente. (p. 5). Tanto el lenguaje corporal como la vestimenta y atributos asociados denotan la adopción de los valores, hábitos y usos sociales de la sacarocracia. Una concreción mental que remarca el control ejercido sobre la corporalidad subalterna por la hegemonía de la colonial que aprisiona la alteridad en vestimentas europeas para otorgarles decencia a sus comportamientos. Es por ello que en la autopercepción de su identidad socio-racial Vicente Escobar se proyecta en simbiosis asimétrica entre cultura europea y ascendencia africana.

La gestualidad de *Retrato del músico Jacques Quiroga* sugiere una cierta proximidad, cordialidad y admiración que como apunta Paul Niell (2016) podría ser una exteriorización de “relaciones de solidaridad” entre libres de color y una proyección de la identificación de Escobar con la mesmedad del respresentado.

Buena parte de la historiografía ha sugerido que los retratos de mulatos constituyen la máxima expresión del mestizaje artístico. Para George Kubler (1966) “la vida colonial fue el teatro del mestizaje” que se comprueba en retratos de “mulatas ennoblecidas”. En el caso del *Retrato del Músico Jacques Quiroga* se aprecia como Vicente Escobar ha de subsumir cualquier remanente cultural de ascendencia africana y salvo la pigmentación de la piel toda la imagen supone una traslación del neoclasicismo europeo. Desde el prisma identitario, la obra representa lo que Miguel Rojas describe como “un ascenso social. Es la imagen del negro integrado”.

Desde esta lógica podrían interpretarse las obras de Vicente Escobar como reinterpretaciones de la visualidad europea en el entorno caribeño. Un fenómeno que se aprecia al comparar *Retrato del Músico Jacques Quiroga* con *Retrato de José Guerrero* (1808) del pintor mexicano José Guerrero. Los parecidos formales y estilísticos son más que evidentes. En sendas representaciones se aprecian las mismas poses, misma composición, misma gestualidad, distinto instrumento musical y diferente pigmentación de la piel. Si a ello se suma el hecho de que son prácticamente coetáneos se puede entender como la generalización de un referente iconográfico europeo permite procesos de construcción identitaria diferenciados en función del color de la piel.



Fig. 112. Guerrero. J. (1808) *Retrato de José Guerrero en la edad de 17 años*, Acuarela sobre marfil, Museo Nacional de Historia de México. México.

Una forma de minusvalorar la obra del sujeto afrodescendiente en la que subyace un substrato de racismo academicista herencia de la colonialidad del saber. Algunos autores como Ramón Gutiérrez (1995) valoran estas reelaboraciones como el verdadero objeto de estudio ya que “otorgan singularidad sobre el producto linealmente importado”. (pp., 11-249. No obstante, no se trata de determinar el grado de aculturación presente en la plástica cubana, ni tan siquiera de abordar el surgimiento de un supuesto “estilo afrodescendiente”. El problema que subyace es el de la definición de las identidades de la visualidad de Escobar. Más que un problema de originalidad o estilo ejemplifica el mestizaje como forma de dar cuenta de mecanismos de autopercepción de la alteridad. Un proceso autoidentificatorio que se integra en dispositivos globales de ocultación de la africanidad.

La traslación del complejo simbólico contenido en la cosmovisión de Vicente Escobar se puede entender como la labor de un traductor de discursos y lenguajes visuales europeos al ámbito caribeño. Con el enmascaramiento de la afrodescendencia en el canon neoclásico, Vicente Escobar a toma de conciencia de sí mismo y de su identidad como artista afromestizo de la comunidad de libres de color de la Habana. Sin embargo para la la élite blanca, no pasaría de ser un mero artesano con cierto prestigio. Por ejemplo, Cirilio Villaverde o el Marqués de Villaurrutia hablan de él como “buen fisonomista” pero no como un gran artista. De otra manera no se explica por qué cuando se funda la Academia de Artes de San Alejandro en la Habana no se llamase a Vicente Escobar para integrarse dentro del claustro de pintores.

En general, las biografías y obras de autores afrodescendientes de finales del s. XVIII e inicios del s. XIX comparten una experiencia e historia comunes. Los sujetos afroamericanos que logran reconocimiento por su obra pictórica son bastante escasos, más por falta de visibilización que por que no se diesen casos. Si se pone en contexto la visualidad de Vicente Escobar y Flores con autores análogos de áreas esclavistas son numerosos los casos.

Por ejemplo, cabe mencionar a Joshua Johnson (1763-1824) considerado el primer pintor afrodescendiente de EE. UU. Este autor logró gran popularidad entre la élite económica de Maryland gracias a sus retratos de tratamiento naif. Lo paradójico de Johnson es que al igual que Escobar adoptan el régimen representacional neoclásico que que perpetúa su rol de subalternidad. (Weekley, C, Colwill, S.T., Graham, L. & Hayward, M.H, 1987).

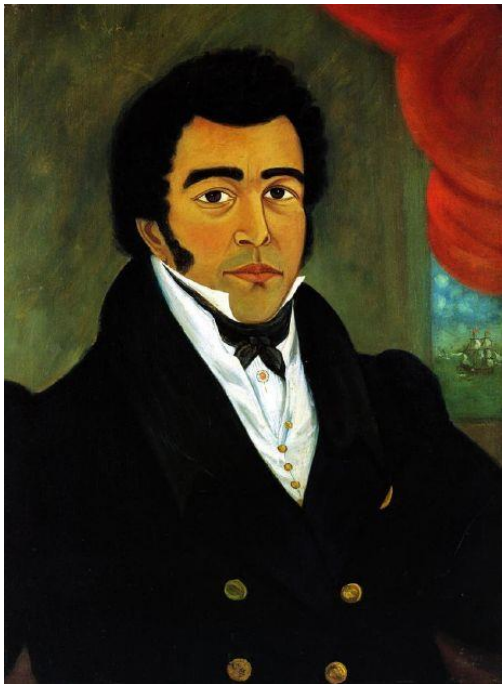


Fig. 113. Johnson, J. (1800-1820). *Retrato de un hombre afroamericano*, óleo sobre tabla, colección particular.



Fig. 114. Johnson, J. (1829), *Retrato de un mayordomo de barco*, óleo sobre tabla, colección particular.

Julien Hudson (1811-1844) es otro referente, considerado el primer artista de color en Nueva Orleans. De padre blanco y madre afrodescendiente, comenzó su formación artística con el italiano Antonio Meucci y posteriormente con François Fleischbein. Sus representaciones se impregnan de la visualidad como se aprecia en *retrato de un hombre* (1835), En esta imagen l afrodescendencia toma cuerpo en la figura de un varón piel oscura que conjuga marcadores de estatus propios de la élite blanca sureña como el traje y corbata, con otros vinculados a su ascendencia africana como el turbante rojo.

Esta yuxtaposición identitaria también se ejemplifica en *Retrato de Betsy* (1837). En la imagen Hudson representa la feminidad afrodescendiente exteriorizando el uniforme europeo del ama de llaves, con la cobertura del cabello mediante turbante.



Fig.115. Hudson, J. (1835). Retrato de un hombre negro, óleo sobre lienzo, Nueva Orleans, EE.UU.



Fig. 116. Hudson, J. (1837). *Retrato de Betsy*, óleo sobre lienzo, Colección histórica de Nueva Orleans. EE. UU

En definitiva, la visualidad de Vicente Escobar, Juan Campeche, Joshua Jonson o Julien Hudson se configura como un asidero común de las múltiples contradicciones identitarias de la afrodescendencia. Como sugiere Edard Arriaga (2015). al apropiarse, adaptar o autoidentificarse de una u otra forma con ella, se convierten en parte de una “red de representaciones de lo afrodescendiente” que transmite un modelo de ocultamiento bien pautado. Por consiguiente “la red de representaciones artísticas de lo africano y lo afrodescendiente es la abstracción de las dinámicas de intercambio, apropiación, imposición y adaptación de información cultural”. (p.295). Resulta paradójico como así sugiere Carmen Fracchia (2010) que las formas visuales que permiten la inclusión del negroafricano en la comunidad acaban reforzando “la negación de su subjetividad” (p.148).

5.2. Identidades afrodescendientes en la literatura de viajes romántica: Visualidad de Hippolyte Garneray, Freccer T. Mialhe, Eduardo Laplante y James Gay Sawkins.

En el siglo XIX la literatura de viajes experimenta un gran desarrollo motivado por el interés del lector europeo por tierras lejanas. La fascinación por las raíces africanas de Cuba, su arquitectura, así como sus usos y costumbres ejercieron una poderosa atracción para los viajeros románticos que vieron en la isla un escenario tropical para la ensoñación. Muchos viajeros y viajeras Atraídos por el exotismo cubano modificarían con sus impresiones la noción de cubanidad, un cambio perceptivo al que contribuyó la gran difusión de imágenes que devino de los avances tecnológicos. Anteriormente el registro visual de la experiencia viajera se limitaba a una serie de dibujos que no siempre se estampaban, sin embargo, las nuevas técnicas de cromolitografía y daguerrotipo permitieron una circulación icónica sin precedentes.

La proliferación de imágenes cubanas nivel global se sustentó en un importante cambio en el paradigma de la propia experiencia viajera (Ahlfert, C. 2012). Además de la búsqueda del conocimiento científico, cobró cada vez mayor importancia el aspecto lúdico e instructivo del viaje. Una circunstancia que incrementó la demanda de libros de viajes que recojan la experiencia subjetiva del viajero. Según Mercedes Comellas: (2014) ello implica “que la autenticidad no descansa ya en lo científico, sino en la sinceridad del viajero, espectador y narrador” (p.118) Estas particularices motivaron la llegada a Cuba de dibujantes, pintores, litógrafos y daguerrotipistas cuya visualidad reflejase la autopercepción vivencial de la alteridad. En este sentido, la cultura visual resultante se construye sobre la base de impresiones, prejuicios o preconcepciones que pueden deforman la realidad al representar solo lo que logra captar su atención. Y si solo lo llamativo es lo que se registra, la representatividad del discurso visual resultante es cuanto menos, manifiestamente cuestionable.

Además, la asignación identitaria de la afrodescendencia de los viajeros y viajeras románticos se amolda tanto a su percepción personal como al gusto por lo exótico de la sociedad burguesa del momento. Retratos “amables y líricos”, sin carga crítica alguna, realizados con una clara finalidad comercial. Un tipo de representación que cambió el concepto de la venta artística, al comercializarse en tiendas y no por encargo.

Tras la caída del régimen bonapartista llega a la isla una generación de pintores, grabadores y acuarelistas franceses defenestrados por la restauración borbónica que contribuyeron significativamente a la modernización del régimen representacional cubano. Entre las principales características que los definen destaca su sólida formación academicista vinculada a Jacques-Louis David (1748-1825), su dominio de las innovaciones tecnológicas y su condición de varones blancos franceses. En esta generación se integran Jean Baptiste Vermy (1784-1833), Joseph Leclerc (1792-1852) Ambroise-Louis Garneray (1783-1857) e Hippolyte Garneray (1787-1858), a los que posteriormente se incorporan Frederic Mialhe (1810-1881) y Édouard Laplante (1818- 1860)

Hippolyte Jean Baptiste Garneray (1787-1858) fue el tercer hijo del afamado pintor bonapartista Jean François Garneray (1755–1837). Tal era la pasión por su profesión que Jean François Garneray consiguió que sus cuatro hijos siguieran sus pasos: Ambroise Louis (1783–1857), Auguste Siméon (1785–1824), Hippolyte Jean Baptiste (1787–1858) y Pauline Garneray Cabanne (¿-?). Todos consiguieron fama y reconocimiento por su pintura a excepción de Pauline, invisibilizada por su condición femenina. Hippolyte Garneray sobresalió entre el resto por sus acuarelas y grabados sobre Cuba, visitando la isla entre 1823 y 1824. Durante su estancia conoce al miniaturista francés Santiago Lessieur y Durand (1788-1848) y contrae matrimonio con María Luisa Dubois “en la iglesia auxiliar del Sto. Cristo del Buen viaje de esta ciudad de la Habana” (APCBV Libro Siete de Matrimonio de Blancos, Fol. 149 y núm. 4379).

La serie de aguatinas y litografías de Garneray parten de los códigos expresivos y pautas de representación del dibujo academicista neoclásico. En *Vista de la Plaza Vieja o Mercado principal de la Habana* (1825) proyecta la Plaza Vieja como lugar predilecto de representación habanera al igual que hicieran en el siglo anterior Elias Dunford y Domenique Sierres. Ahora bien, Garneray no se limita a describir el entramado urbano, edificaciones singulares y principales grupos sociales, sino que va un paso más indagando en los rasgos psicológicos de los habaneros y habaneras en sus quehaceres cotidianos.



Fig. 117. Garneray, H. (1825) *Vista de la Plaza Vieja o Mercado principal de la Habana*. Colección de litografías fotografiadas sobre Cuba, EEHA, CSIC.

Garneray toma el pulso a la abigarrada población habanera en una escena con un fuerte sabor local y riqueza costumbrista. Uno de los rasgos distintivos de la visualidad de Garneray radica precisamente en su atención al detalle y la minuciosidad de su ojo observador. Su mirada se recrea en tipos populares mostrando el desparpajo de las sirvientas, la rudeza de los porteadores, la actitud soberbia de los caleseros, la picardía de los “criollitos” o la coquetería de las mulatas...etc, El gusto por el detalle es tal que recrea escenas aparentemente intrascendentes como las negras peinadoras que utilizaban manteca de cacao para alisar pelos crespos. En este tratamiento preciosista Garneray hace de la anécdota categoría.

Una configuración identitaria totalmente subjetiva que modula la afrodescendencia desde los comportamientos, hábitos y actitudes percibidos durante su experiencia de viaje. Cabría preguntarse hasta qué punto su visión es extrapolable al conjunto de la sociedad cubana pero sería un aspecto difícil de dilucidar. Lo cierto es que las evocaciones de Garneray establecen una serie de pautas que devienen en estereotipos difundidos por Europa como ejemplo de cubanidad.



Fig. 118. Garneray, H. (1825) *Vendedores de frutas, esclavas domésticas, frailes y peinadoras.*

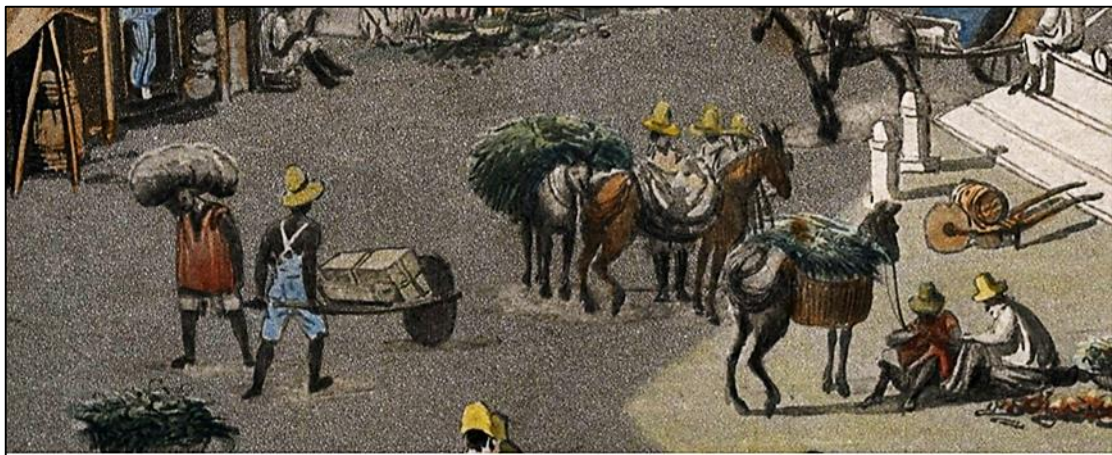


Fig. 119. Garneray, H. (1825) *Yerbateros, majoleros y porteadores.*



Fig. 120. Garneray, H. (1825) *Caleseros, niños y perros callejeros*.

En, *La Vista de la Alameda de Paula*. Garneray avanza hacia pautas de mirabilidad propias del romanticismo con una gran habilidad compositiva. Toda la imagen esta permeada de la personalidad de Garnery, de sus selecciones y preferencias todo lo cual transforma el motivo a retratar.



Fig. 121. Garneray, H. (1825) *Vista de la Alameda de Paula en la Habana* Colección de litografías fotografiadas sobre Cuba, EEHA, CSIC.

El gusto personal de Garneray como varón europeo colonial se evidencia en la continua inclusión de escenas galantes. En estas escenas despliegan requiebros amorosos vendedoras de futas y caleseros, aguadoras y barberos, mulatas y varones blancos... de tal suerte que se va fraguando una visión romantizada de las relaciones amorosa en el trópico.



Fig. 122. Garneray, H. (1825). El calesero y la vendedora de frutas.

Esta representación romántica de la afrocubanidad es abordada de forma totalmente diferente por Ambroise-Louis Garneray (1783-1857), hermano mayor de Hippolyte Garneray. Tras una azarosa carrera militar en la marina francesa, Ambroise-Louis vuelve al oficio familiar de pintor incorporándose en 1833 a la Manufacture nationale de Sèvres. A partir de entonces perfecciona la técnica del aguatinta e inicia una meteórica carrera como grabador que le llevará a realizar 64 vistas de puertos franceses y 40 vistas de puertos extranjeros entre los que se encuentra el puerto de la Habana.



Fig. X.

Fig. 123. Garneray, A.L (1830). *Vista del puerto de la Habana*, Aguatinta de Sigismond Himley a partir del propio dibujo de Ambroise-Louis Garneray, colección particular.

En *El Puerto de la Habana* (1839), el paisaje portuario queda como telón de fondo para focalizar el interés en escenas aparentemente intrascendentes. En primer plano un varón a caballo conversa con un fraile rodeado de mujeres afrodescendientes en actitud mendicante.



Fig. 124. Garneray, A.L (1830). Vista del puerto de la Habana, Aguatinta de Sigismond Himley a partir del propio dibujo de Ambroise-Louis Garneray, colección particular.

El contraste entre las mujeres de color vestidas con telas burdas y el varón elegantemente vestido con frac y sombrero de copa no puede ser más sintomático. Una denuncia taimada de las desigualdades inherentes al sistema colonial esclavista que configura la identidad afrodescendiente en el mejor de los casos como objetos de carga como se aprecia al fondo.



Fig. 125. Garneray, A.L (1830). Vista del puerto de la Habana, Aguatinta de Sigismond Himley a partir del propio dibujo de Ambroise-Louis Garneray, colección particular.

Una lectura en clave de género configura la masculinidad del varón blanco como sinónimo de éxito y prestigio social mientras que la feminidad afrodescendiente, presumiblemente liberta, queda totalmente excluida de la sociedad cuyo único recurso para subsistir consiste en la mendicidad.



Fig. 126. Garneray, A.L (1830). Vista del puerto de la Habana, colección particular.

De vuelta al análisis de la visualidad de Hypolite Garneray hay que precisar que conforme avanza su obra

se va dejar influenciar por el régimen representacional costumbrista. De modo que, influenciado por las nuevas modas, deja de lado las escenas urbanas y paisajes naturales para centrarse en tipos populares. El mejor exponente de este cambio lo representa *Una escena en las Antillas*, en la que Garneray se adentra en la representación de espacios domésticos.



Fig. 127. Garneray, H. (1840-1850). *Una escena en las Antillas*, acuarela sobre papel, colección particular.

Con un tratamiento que conjuga romanticismo, costumbrismo y pintoresquismo Garneray ubica en el centro a una enorme señora entrada en años, que, con manifiesto sobrepeso, se muestra cual mole alrededor de la que orbita una corte de esclavos domésticos. Al lado de la señora aparece su futura sucesora y detrás dormitando en una hamaca el señor de la casa. La obra de Garneray no deja de aludir al tema de la afrodescendencia en una evocadora instantánea de un momento intrascendente.

A la hora de representar el trato que los amos profieren a sus esclavos se ofrece una visión dulcificada de la realidad que oculta la violencia. Toda la escena muestra una tierna escena familiar que construye las relaciones entre amos y esclavos como una trasposición de la figura de abuela y nietos. Esta ternura se remarca con la señora joven que lleva en sus pies un “falderillo” o “niño de vejez”. Una práctica de la que queda constancia escrita en las memorias del esclavo Juan Francisco Manzano. En su testimonio se expone que “mi ama me tomo como un género de entretenimiento y dicen que más estaba en sus brazos que en los de mi madre”. (Manzano. J. F, 1835, p. 84). Una represión extendida en múltiples áreas esclavistas como Brasil como así atestigua la visualidad de Jean Baptiste Debret.



Fig. 128. Debret, J.B. (1834-1839). *De une Dame Brésilienne dans son intérieur*, *Voyage pittoresque et historique au Brésil...* Tomo II. París: Firmin Didot Frères.

Una visualidad que se construye en el entrecruce entre el discurso liberal de los roles de género con la noción esclavista de domesticidad familiar como así refleja igualmente el belga Claudio Linati para México. El resultado es una imagen romántica que transmite la idea de paz, orden y bienestar naturalizando las diferencias de género y los efectos perversos del sistema esclavista.

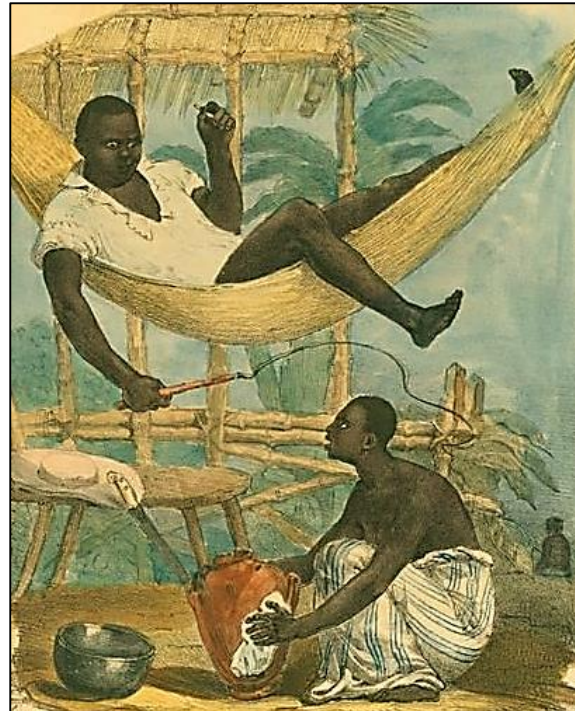


Fig 129. Linati, C. (1828) Négre d'Alvarado etendu dans son Hamac, faisant travailler sa femme *Costumes civils, militaires et religieux du Mexique*. Bruselas: lithographie royale de Bruxelles.

Aunque cada viajero modela la afrodescendencia en una combinación de conceptos, exigencias estéticas y gustos personales, los paralelismos entre la visualidad de Hipolyte Garneray, Ambroise-Louis

Garneray, Jean Baptiste Devret, Claudio Linati, Eduardo Laplante o Frederic Mialhe son más que manifiestos. Si se analiza la visualidad de Mialhe se constata por ejemplo una evolución análoga de tal modo que primero representa afrodescendientes en espacios urbanos habaneros para en una segunda etapa centrarse en tipos y costumbres populares.

Pierre Toussaint Frédéric Mialhe (1810-1861) nació en Burdeos en 1810. En su formación en París pudo ejercer como pintor y litógrafo con la publicación de importantes obras como *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie el plus intéressante du Mexique* (1838), que le dieron gran relevancia. Por lo que como apunta Sylvine Mégevand, (2001) cuando se traslada a la Habana en 1838 ya contaba con prestigio y proyección internacional. (Sánchez Martínez, G. 1973, Cueto, E. 2014).

El viaje a la Habana de Mialhe en 1839 obedece a su contrato como ilustrador para la Imprenta Litográfica de la Real Sociedad Patriótica o “taller de los franceses”. Esta imprenta rivalizaba con la Litografía del Gobierno o “taller de los españoles” que recibía todos los encargos de la administración metropolitana. De modo que para incrementar las ventas la estrategia diseñada fue contratar a Frederic Mialhe, uno de los mejores y más afamados grabadores franceses.

Tras un año de trabajo realizando bocetos Mialhe publica *La isla de Cuba pintoresca*¹⁹, (1838) compuesta por 25 litografías con vistas urbanas y escenas costumbristas cubanas. (Duany, J. 2022). Desde su mirada masculina europea Mialhe representa el dualismo identitario entre la modernidad europea romántica y la tradición vernácula española. Un buen ejemplo lo constituye Puertas de Monserrate, en la que se da un dualismo entre la muralla, ejemplo del pasado español con la apertura del paseo de unas élites vestidas a la última moda europea. En esta diatriba tradición y modernidad la identidad afrodescendiente es asumida por el calesero, ese tipo social convertido en un marcador de estatus por excelencia.



Fig. 130. Mialhe, F. (1851).). Puertas de Monserrate. Cromolitografía de Bernardo Bay sobre el grabado original de Frederic Mialhe.

¹⁹ Una de las principales problemáticas a la hora de abordar el análisis de la obra de Mialhe es la ingente cantidad de copias manipuladas que se conservan en archivos y repositorios virtuales. Para la presente investigación se ha consultado en la medida de lo posible los grabados originales cotejándolos con la edición facsimilar de Emilio Cueto (Cueto, 2010).

La imagen representada muestra una depurada técnica de dibujante, combinada con composiciones y técnicas propias del daguerrotipo que ofrecen una representación fidedigna de edificios y tramas urbanas. Hay que tener en cuenta que, en 1838, Louis Daguerre había mostrado en París la técnica del daguerrotipo, claro precursor de la fotografía. Entre el público que asistía a la presentación se encontraba un joven Federico Mialhe que por aquel entonces exponía su obra en una sala parisina. Al llegar a Cuba Mialhe adquiere una cámara para documentar gráficamente las vistas y luego recrearía en grabados. Casualmente, en ese momento se encontraba en La Habana el daguerrotipista italiano Antonio Rezzonico, quien tras una serie de avatares ofreció sus vistas al “taller de los franceses”. Tras su visionado Mialhe seleccionó la imagen de *la Iglesia del Santo Cristo*, para litografiarla y añadirla en su *Álbum Pintoresco de la Isla de Cuba*. La fusión de la obra de Rezzoni y Mialhe dan como resultado la primera evidencia de litografías al daguerrotipo de Cuba.



Fig. 131. Mialhe, F. (1839). Iglesia del Santo Cristo del buen viaje. Vista sacada con el Daguerreotipo. Mialhe, F. (1839). *Isla de Cuba pintoresca*, La Habana: Lit. de la Rl. Sociedad Patriótica. University of Miami. Library. Cuban Heritage Collection

En *Iglesia del Santo Cristo* las identidades sociales se modulan en escenas cotidianas. Si bien la representación del entorno es muy fidedigna, la recreación de la afrodescendencia muestra un carácter subjetivo que parte del gusto personal de Mialhe por lo anecdótico. En este marco la afrodescendencia se asocia con el carácter ocioso del calesero, quien, en lugar de afanarse en arreglar el quitrín, aparece tranquilamente conversando. Una forma sutil de ir cargando de atribuciones peyorativas la afrocubanidad extrapolable a buena parte de la visualidad de Mialhe.

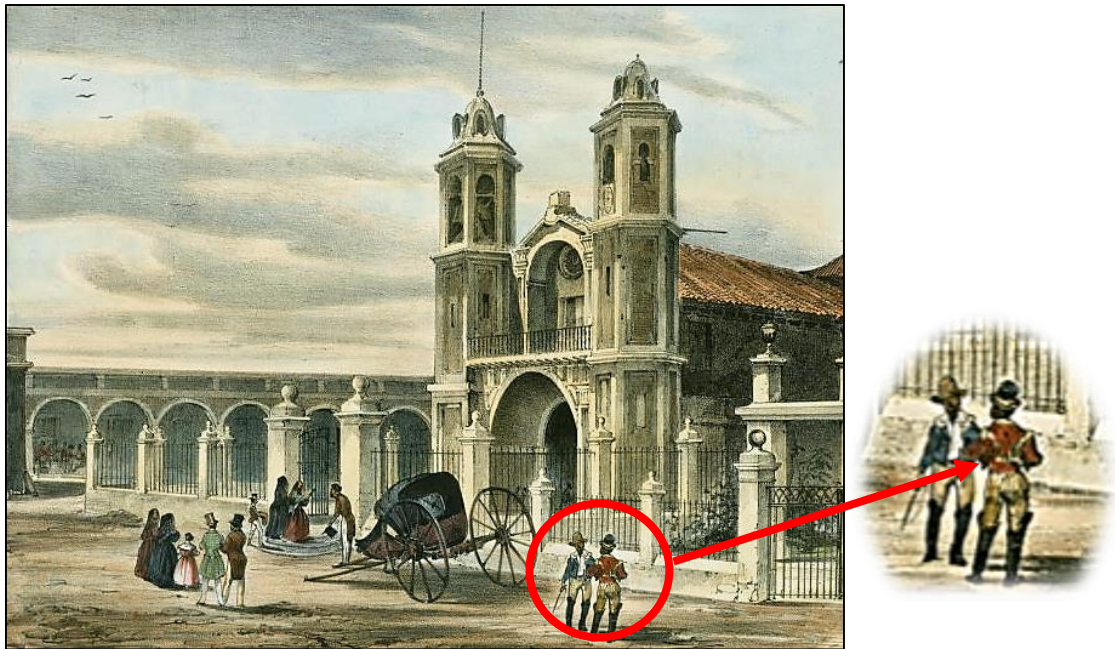


Fig. 132. Mialhe, F. (1839). Iglesia del Santo Cristo del buen viaje. Vista sacada con el Daguerreotipo. Mialhe, F. (1839). *Isla de Cuba pintoresca*, La Habana: Lit. de la Rl. Sociedad Patriótica. University of Miami. Library. Cuban Heritage Collection.

El éxito de *La isla de Cuba pintoresca* (1838) propició la elaboración de un segundo álbum titulado *Viage pintoresco alrededor de la Isla de Cuba* (1847-1848) que se componía de 28 grabados litografiados por Luis Marquier. En este álbum la representación de edificios y entramados urbanos queda en un segundo plano para dar mayor importancia a los tipos populares, como así ocurría en la segunda etapa de Hypolite Garneray.

La adopción del régimen visual romántico posibilita a Mialhe esbozar construcciones identitarias de tipos populares, escenas costumbristas y elementos folclóricos. En *el panadero* y *el malojero*, por ejemplo, se representa discurrir diario en una plaza habanera mediante la codificación de la escena en tres grupos: el de la vendedora de fruta y la clienta, el de los malojeros y el de los panaderos.

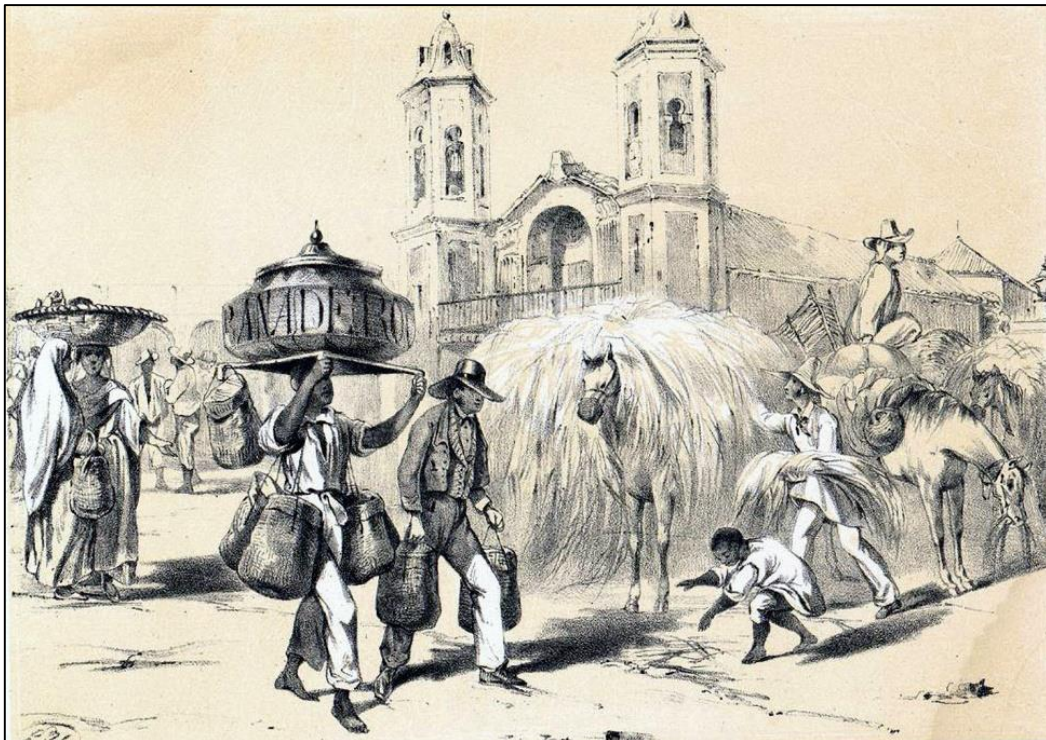


Fig.133. Mialhe, F. (1855).). El panadero y el malojero. litografía, Mialhe, F. (1855). *Viage pintoresco alrededor de la Isla de Cuba*. La Habana: B. Mayo y Ca.,

En el grupo de los panaderos se proyecta gráficamente la percepción del viajero francés con respecto al dualismo identitario del sistema colonial esclavista. Por un lado, se muestra al panadero como varón “blanco” que hace trabajos livianos y por otro el su esclavo como varón “negro” que hace el trabajo de mayor fuerza física. Cada sujeto es el contrapunto opositor del otro, así a la mesmedad cubana se le opone la alteridad afrodescendiente, al sujeto blanco se le opone el categorizado como negro, al libre se le opone el esclavo. Un dualismo identitario que a la postre se consagraría en el imaginario global gracias a las múltiples reproducciones de la obra.

Samuel Hazard (1866) incorporó esta imagen en su obra difundiendo este modelo identitario en el ámbito anglosajón. Para orientar el proceso de significación icónica Hazard incorpora el siguiente texto en el que presenta la identidad afrodescendiente como la de quien:

acompaña a su amo, el panadero por las calles, para disponer de su provisión; o, si tiene un grupo regular de clientes, va solo de un lugar a otro, llevando su carga de pan. (...) muchos de ellos son esclavos importados de África, que han comprado su libertad, mientras que otros, nuevamente, pertenecen a propietarios (p. 173).

Esta construcción identitaria es análoga a la que se establece entre los malojeros y el niño afrodescendiente. Resulta llamativo que en la identidad de los varones blancos se proyecta como ejemplo de trabajo y laboriosidad mientras que el niño afrodescendiente es presentado como un pillastre halagado. Una atribución negativa que comparte con las dos mujeres de color que se representan ociosas y charlatanas, como descuidando sus quehaceres. Una forma rápida y efectiva de construir significados negativos en torno a la afrodescendencia que evidencia la aceptación social de las asimetrías del sistema.

La mirada de Mialhe se recrea en estas relaciones sociales por resultar llamativas con respecto a los usos y costumbres franceses. Una estructura retórica muy en la línea de los gustos románticos que remarca las fronteras de alteridad evidenciando lo exótico y pintoresco.

Un ejemplo más lo constituye la litografía *El casero* en la que se muestra a un varón de color vendiendo un pollo a una mujer afrodescendiente que porta a su hijo. A su lado dos varones de color charlan, mientras de fondo un hombre corteja a una mujer recluida en casa. La identidad afrodescendiente que proyecta Mialhe se basa en una serie de dualismos oposicionista, con una clara diferenciación entre la identidad asignada a la feminidad blanca y la feminidad afrodescendiente. La mujer blanca construye su identidad desde la asunción del estereotipo del ángel de hogar por lo que su ámbito de actuación queda relegado al encierro doméstico. Como contraposición la mujer de color por su condición afrodescendiente debe trabajar, cuidar a sus hijos y ganarse la vida en la calle.

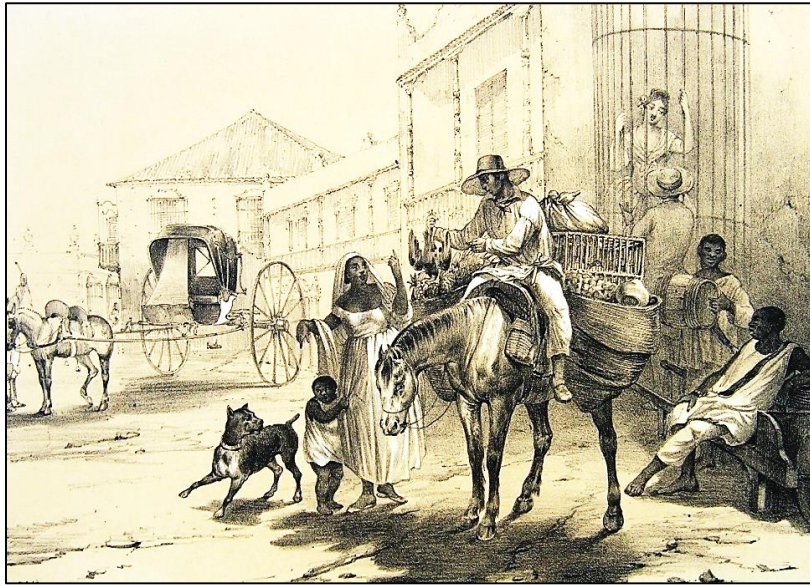


Fig. 134. Mialhe, F. (1855). El casero litografía, Mialhe, F. (1855). Viage pintoresco alrededor de la Isla de Cuba. La Habana: B. Mayo y Ca..

La separación entre mesmedad y alteridad se convierte en una dicotomía entre "sujeto" y "objeto" de representación. Para nada es casual que Mialhe no aparezca en la imagen representada ya que él es quien fija el "punto de vista". El propio Mialhe es quien mira y explica por lo que acaba fijando las pautas de mirabilidad. Pero al igual que la mirada del viajero está codificada en términos de contraposición, la imagen resultante también esta codificada en términos económicos. Lo que el viajero "mira" se convierte en un objeto con un valor para el mercado, y con miras a la obtención de su rentabilidad económica.

La medida en la que Mialhe estaba condicionado por la rentabilidad económica no esta del todo clara pero de lo que no cabe duda es de la buena acogida que tuvo este grabado a nivel europeo. Uno de los indicadores al respecto lo determina la cantidad plagiadores que sin reparo alguno copiaron esta obra. Uno de los más destacados fue Bernardo May, que reimprimió en Berlín las copias ilegales de Mialhe con la firma de "Storch & Kramer". Su éxito radicó además en la técnica de la cromolitografía que mediante el uso de color añadía aún más atractivo visual a la obra de Mialhe..



Fig. 135. Mialhe, F. (1851.). El casero. Cromolitografía de Bernardo Bay sobre el grabado original de Frederic Mialhe.

Las copias ilegales de Mialhe salpicaron incluso a la prensa de modo que las imágenes plagiadas de Mialhe aparecen en artículos periodísticos de publicaciones tan prestigiosas y ampliamente leídas como *L'illustration*, *Journal Universel*.



Fig. 136. Valentin, A. Los balcones, a la Habana. Ilustración para *L'illustration*, *Journal Universel*, 9 de abril de 1853.

Los cambios en la producción y circulación de imágenes, permitieron que esta visión de la identidad afrodescendiente llegase a grupos sociales cada vez más amplios. Un caso llamativo lo constituyen la reproducción de la obra de Mialhe en las prestigiosas porcelanas impresas por transferencia de la fábrica inglesa de William Adams de Tunstall.



Fig. 137. Adams & Co. (2ª mitad del s. XIX), Plato de loza con escenas habaneras basadas en *El panadero y el casero* de Frederic Mialhe, Museo Nacional de Artes Decorativas Cuba.



Fig. 138. Adams & Co. (2ª mitad del s. XIX), Fuente de loza con escenas habaneras basadas en *El panadero y el casero* de Frederic Mialhe, marcada en el reverso Colección particular.

Pese a la fama de la obra *el casero* los grabados que dieron mayor fama y proyección internacional a la Cuba de Mialhe fueron *El día de Reyes*, *El zapateado* y *El Quitrín*. En esta última Mialhe representa un quitrín ocupado por tres bellas jóvenes conducido por un calesero lujosamente ataviado. La escena en sí constituye una representación del paseo como forma de sociabilidad preferente entre las jóvenes casaderas de la élite colonial. A su vez Mialhe modela la afrodescendencia cual bien suntuario y de prestigio social de tal forma que la eximición de caleseros deviene en un exponente del éxito social al que aspira la sacarocracia.

Con un tratamiento evocador y preciosista Mialhe avanza considerablemente en la caracterización individualizada de tipos populares propios del gusto romántico. Toda la visualidad está orientada a transmitir sensaciones a un público interesado en imaginar culturas extrañas. Este carácter exótico y bohemio configura a la imagen como un potente reclamo visual que ejerce un considerable poder de atracción ante a un público fascinado por ambientaciones tropicales.



Fig. 139. Mialhe, F. (1851).). El quitrín. Cromolitografía, Mialhe, F. (1839). *Álbum pintoresco de la isla de Cuba*. La Habana: B. May y Ca.

A partir de 1850 la sacarocracia esclavista y la élite mercantil promovieron un nuevo ideal de la colonia con el fin de expandir la exportación de azúcar a EE.UU, para lo cual impulsaron la llegada de dibujantes viajeros con la que proyectar una imagen asociada al progreso industrial Cubano.

Si se examina la interrelación entre objeto representado y sujeto de representación resulta evidente que ni la "mirada" del viajero ni las imágenes resultantes son neutras. De tal suerte que se consagran modelos identitarios en los que operan ciertas leyes perceptivas bajo un filtro autorial que eleva apriorismos categorías universales. Una representación gráfica de esta traslación mental lo constituye la propia autoimagen que Eduardo Laplante proyecta en su obra.

Eduardo Laplante y Borcou, (1818-1860) llegó a Cuba a finales de 1848 declarándose: "natural de Francia, soltero, del comercio, de 30 años,". (ANC, Fondo Gobierno Superior Civil, leg. 788/26.782 y 26.783). De modo que desde el principio se identifica como varón europeo, una toma de conciencia de su yo autorial sobre el cual percibe, modula y proyecta las identidades colectivas. Una vez que Laplante establece su estudio de litografía comienza a viajar por la isla documentando la realidad en una clara disociación entre su yo, sujeto creador, y la alteridad del objeto afrodescendiente representado. Un dualismo identitario presente en toda la serie de grabados *La Isla Cuba Pintoresca* cuya labor de registro documental parte siempre de la interiorización de sujeto europeo civilizado en oposición al rol primitivo y pintoresco de las costumbres locales.

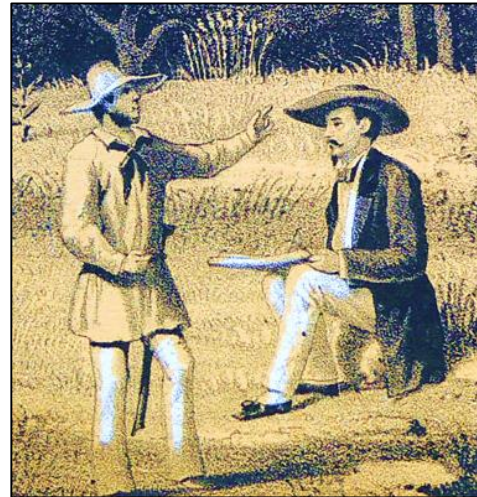


Fig. 140. Laplante, E. (1850-60). El Valle del Yumuri: Vista gral tomada desde el Potrero del Ingenio San Sebastián (Detalle), Litografía original en sepia, Colección particular.

Esta idea se enfatiza al mostrar gráficamente el abismo que separa al artista dibujando con el tipo popular afrodescendiente al que representa. Así en el caso de la vista de Puerto Príncipe, Laplante deja un gran espacio entre su autorretrato y el del malojero que camina en mula hacia el núcleo urbano.

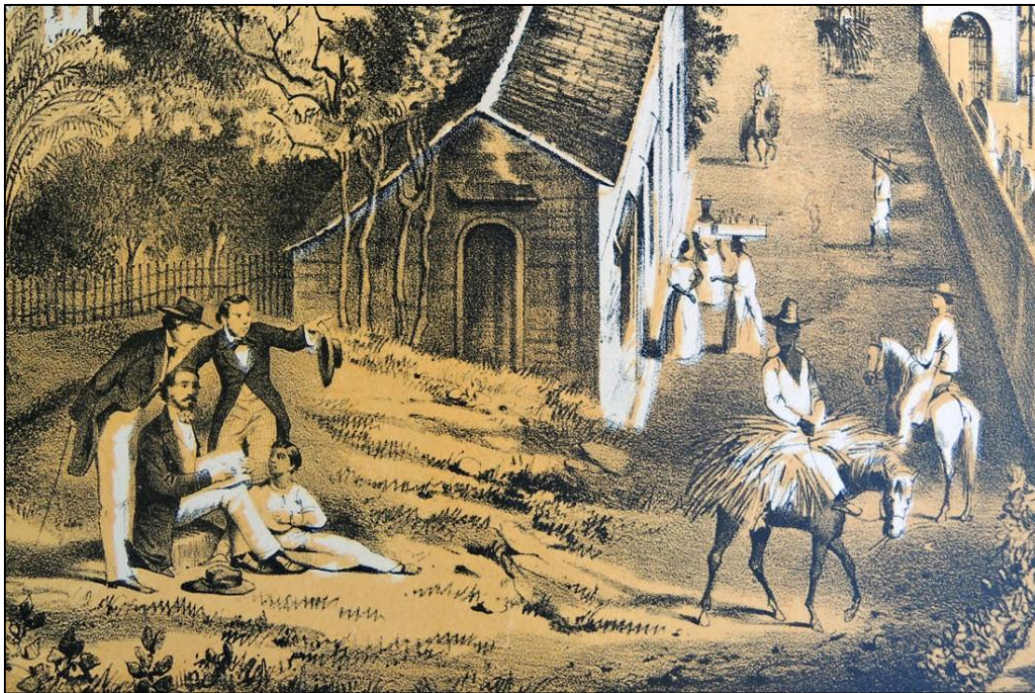


Fig. 141. Laplante, E. (1850-60). Puerto Príncipe (Detalle), Litografía original en sepia, Colección particular.

La dicotomía entre civilización y barbarie se constituye en el apriorismo rector de la visualidad de Laplante y sus coetáneos. El máximo exponente gráfico de estas pautas de mirabilidad lo constituye su obra *El libro de los ingenios* (1857), obra elaborada a petición de Justo Germán Cantero con la valiosa aportación del litógrafo francés François Louis Marquier, (AHNC. Fondo Gobierno Superior Civil, leg. 787, exp. 26.750.). La colección de litografías iluminadas por Laplante comprenden vistas exteriores e interiores de las distintas partes del ingenio (cañaveral, trapiche, barracones, casa de pailas...), incorporando las principales novedades tecnológicas introducida por lo que proyecta un modelo de cubanidad asociado al éxito de la sacarocracia y la modernidad industrial.

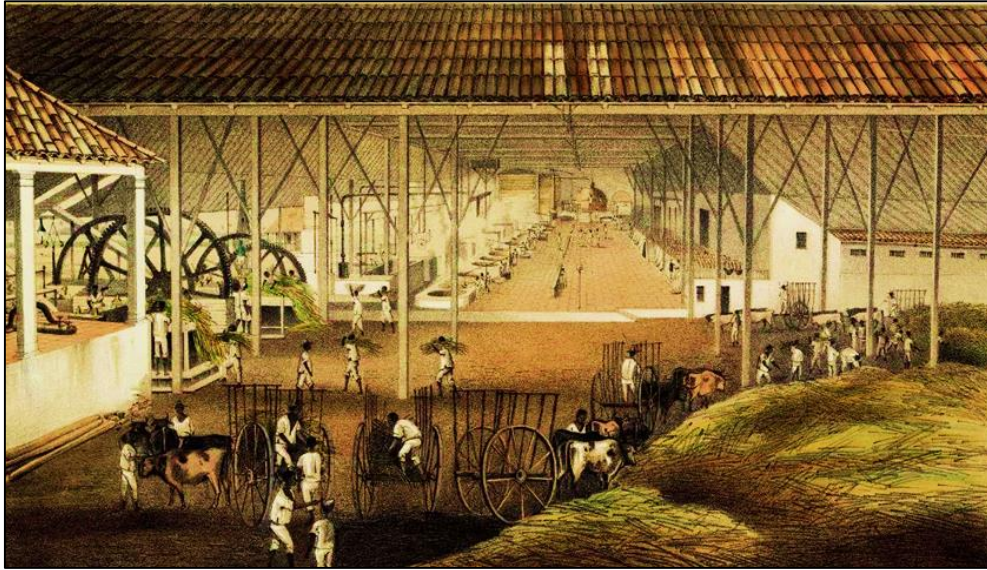


Fig. 142. Laplante, E. (1857). Casa de calderas del ingenio Asunción. Cromolitografía de Luis Marquier. En: Laplante, E. y Cantero, J. (1857). Los ingenios: Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba, La Habana:

Pese a la obra visualidad de Laplante opera de manera selectiva, modulando los procesos atencionales que rigen las pautas de mirabilidad de la imagen. Una vez se ha seleccionado el objeto afrodescendiente a ser percibido, Laplante pone en funcionamiento una serie de dispositivos mentales que orienten lo que el espectador está observando. De este modo Laplante establece unas pautas de representación mediante las cuales el sujeto afrodescendiente aparece siempre como un trabajador empequeñecido en contraste con la magnificencia de la máquina. Un contraste que se remarca exagerando aún más si cabe los entramados de tuberías, canales, tachos y calderas. Desde esta lógica de representación se lleva a cabo un intencionado ocultamiento de cualquier remanente de violencia hacia el colectivo esclavizado que parece trabajar en una cadena de producción donde cada cual cumple su cometido de forma automática.

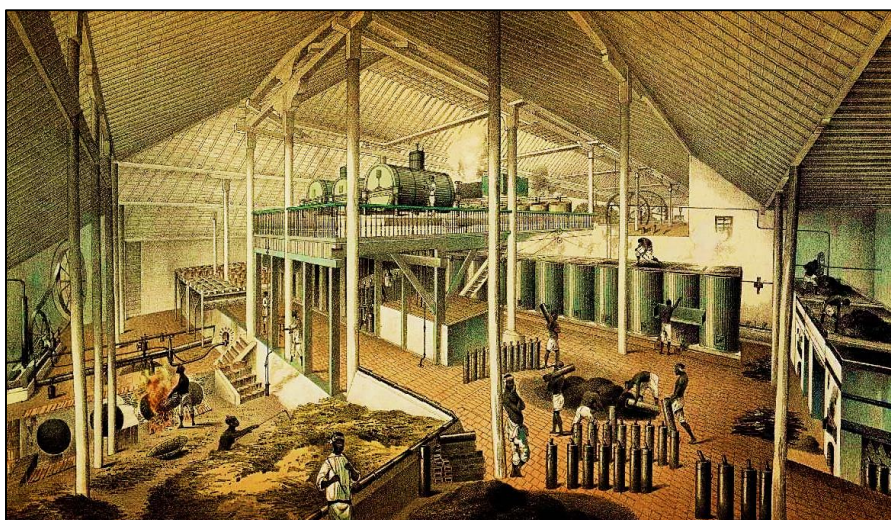


Fig. 143. Laplante, E. (1857). Casa de calderas del ingenio Asunción. Cromolitografía de Luis Marquier. En: Laplante, E. y Cantero, J. (1857). Los ingenios: Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba, La Habana:

Desde el momento en el que Laplante configura la identidad afrodescendiente en el entorno fabril se genera una nueva realidad objetual, cuya relación con el referente natural se establece por medio generalizaciones seriadas. En el caso de que la percepción del significante no posea un significado claro, se vuelve a reiterar el tópico prefigurado desde el punto de vista operacional. Por consiguiente, cabe resaltar la importancia de la reiteración seriada del mismo patrón que configura el estereotipo del buen esclavo, cumplidor y eficiente con el que alejar cualquier miedo a rebeliones afrodescendientes.

La cultura visual resultante logra transmitir una imagen idílica de Cuba que bajo un alarde tecnológico oculta los efectos perversos de la explotación esclavista transmitiendo una sensación de orden y buen funcionamiento. Un tratamiento similar, pero con múltiples matices lo ofrecen las representaciones que emanan de la visualidad de viajeros procedentes de otros ámbitos geográficos como el caso de la Inglaterra victoriana como James Gay Sawkins (1806–1878). Sawkins nació en 1806 en Southampton, Inglaterra. Entre 1830 y 1835, viaja a México, luego a Nueva Orleans y finalmente llega a Cuba en 1835.

La observación de la realidad llevó a Sawkins a realizar una de las pocas representaciones del interior de un ingenio efectuadas por viajeros. La afrodescendencia esclavizada se representa en su obra desde el dualismo de los ámbitos de actuación. Por un lado, los sirvientes domésticos junto a los amos y por otro lado los operarios de la casa de pailas o de calderas, siempre controlados por el mayoral. Toda la escena transmite una sensación de orden y diligencia en el trabajo de los esclavizados, que dista de la que ofrecen los viajeros franceses al mostrarlos como ociosos y despreocupados.

La representación de Sawkins no parece interesarse en la crueldad de la esclavitud, sino más bien la vida "pacífica" que promovía el buen funcionamiento del sistema. En este sentido su finalidad manifiesta no sería tanto el abolicionismo como el buen trato hacia el sujeto afrodescendiente. Una tesis que justifica la domesticación del subalterno afrodescendiente en aras de convertirlo en "civilizado" al usarlo como "mano de obra". De esta manera, la imagen lleva implícita una construcción identitaria que cosifica al sujeto afrodescendiente desde unos parámetros mentales utilitaristas muy propios del ideal de civilización que ha interiorizado Sawkins.

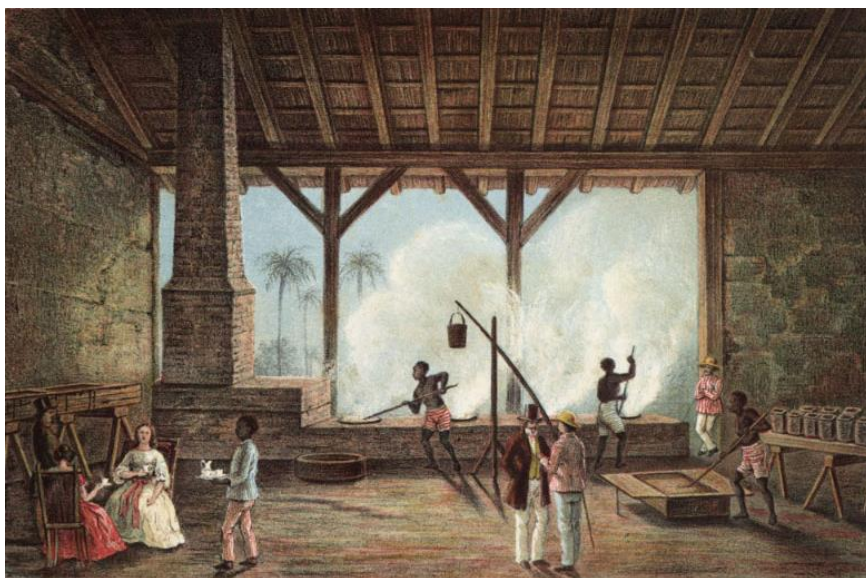


Fig 144. Sawkins, J.G. (1850). *Vista de una casa de calderas* Cromolitografía de May, B.

5.3. Afrodescendencia en el documentalismo fotográfico: Visualidad de George Norman Barnard y Chales Deforest Fredricks.

La isla de Cuba fue un lugar de experimentación de la fotografía, o más bien lo que entonces se llamó “daguerrotipo” en honor a su inventor Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). La primera fotografía propiamente cubana fue realizada por Pedro Téllez-Girón como así recogía el periódico *Noticioso y Lucero* en su edición del 5 de abril de 1840: “El excelentísimo señor D. Pedro Téllez-Girón, hijo de nuestro digno Capitán General, joven ilustrado, conecedor entusiasta de las invenciones útiles, hizo venir de París un Daguerrotipo. (...) copiando (...) la vista de una parte de la Plaza de Armas”.

Con la generalización del daguerrotipo entre 1850y 1860 se asiste a una rápida expansión del comercio fotográfico en paralelo al auge de las litografías de viajeros románticos. Para destacarse en el competitivo mercado del consumo de imágenes, los daguerrotipistas estadounidenses desarrollaron las vistas estereoscópicas. Este tipo fotográfico conseguía la ilusión de tridimensionalidad proyectando dos imágenes contiguas en un visor estereográfico. Como producto comercial, las vistas estereoscópicas intentaban complacer a un público estadounidense de clases medias que suplía la experiencia de viaje por el visionado de vistas.

La generalización de las vistas estereográficas promueve a su vez una visualidad realista que refleja con mayor grado de verosimilitud el fenómeno de la esclavitud. Como derivada, se genera una cultura visual que busca extender el abolicionismo entre la opinión pública estadounidense justo en el momento previo a la Guerra de Secesión (1861-1865). Los viajeros documentalistas estadounidenses que llegan Cuba, se caracterizan a su vez, por una sólida formación técnica, el interés por reflejar la vida en los ingenios así como la conjunción entre visión comercial y documentación gráfica. Entre los principales exponentes de esta corriente destacan sobre todo George Norman Barnard (1819-1902) y Charles Deforest Fredricks (1823-1894)

George Norman Barnard (1819-1902) nació en 1819 en Coventry, Connecticut, EE.UU. Con una formación autodidacta como daguerrotipista en 1859 se unió a la firma fotográfica de Edward Anthony. En 1860 esta firma neoyorkina envía a Cuba a Barnard para realizar una colección de vistas estereoscópicas de la Habana. A su regreso a EE. UU la intensa promoción comercial en la prensa norteamericana encumbró a Barnard y sus “Views in Cuba” que gozaron de enorme fama y popularidad. El rápido éxito comercial que la serie motivó su ampliación entre 1864 y 1869 pasando a denominarse “Stereoscopic Views. E & H. T. Anthony”.

Charles Deforest Fredricks y Daries (1823-1894) fue otro pionero de la fotografía de EE.UU, con gran actividad en Cuba. Hijo de un comerciante de Nueva York, fue enviado muy joven a estudiar español a Cuba. En 1843, compró un equipo de daguerrotipo a Jeremiah Gurney, de quien aprendió su utilización. La fascinación de Deforest por el daguerrotipo fue tal que en 1853 viaja a París para formarse en las técnicas más punteras del momento como el proceso del colodión húmedo. En 1858 regresó a La Habana donde abrió varios estudios fotográficos cuya rentabilidad provenía de la elaboración de retratos a la élite sacarócrata y la burguesía comercial, así como de la venta de numerosas vistas estereográficas.

La tarea de visibilizar la violencia hacia la comunidad afrodescendiente fue compartida tanto por George Barnard como Charles D. Friedrichs cuyas miradas documentalistas acercaron la problemática cubana a la opinión pública internacional. Las imágenes recopiladas atesoran un registro visual completo sobre la realidad de las prácticas cotidianas de los ingenios azucareros. Las representaciones resultantes revelan dinámicas marcadas por la violencia que sistemáticamente eran invisibilizadas, cuando no censuradas, por la hegemonía del discurso visual romántico. Y es que la fotografía se erige como un medio privilegiado en la configuración de epistemologías vehiculares de las múltiples violencias que impregnaron la supuesta modernidad esclavista.

Una primera forma de violentar al objeto esclavizado reflejada en las vistas estereotípicas de Barnard/Frederick consistía en la imposición de extenuantes jornadas de trabajo. Frente a la noción de vagancia que muestra la visualidad romántica, las representaciones afrodescendientes de Barnard/Deforest enfatizan su laboriosidad y sometimiento a un sinfín de tareas en condiciones de explotación. Un cambio de tratamiento que obedece a la adopción de una visualidad próxima al documentalismo periodístico con la que se pretende reflejar la realidad cotidiana con la menos manipulación posible.



Fig.145. Barnard, G. N. (1862). La tonelería: Vistas Cubanas. Vista estéereográfica de 6 x 2 7/8 pulg. en montura de cartulina (tonificación, suciedad/decoloración significativa, desgaste en los bordes y esquinas de la montura). Impresión de plata albúmina Museo de Edward y Henry T Anthony & Co Museo J. Paul Getty, Los Ángeles , 84.XC.702.231

Ahora bien, no se trata de una empresa altruista, sino que el material gráfico resultante ha de ser lo suficientemente sugestivo como para su comercialización. Por ello Deforest busca continuamente captar la atención de los espectadores utilizando como reclamo la trasposición caribeña de escenas campesinas propias de la pintura realista europea. Desde esta lógica en las representaciones de Barnard/Deforest los campesinos son sustituidos por esclavos y los campos de trigo por cañaverales como se aprecia en *Corte de Caña. Isla de Cuba. No. 114*.

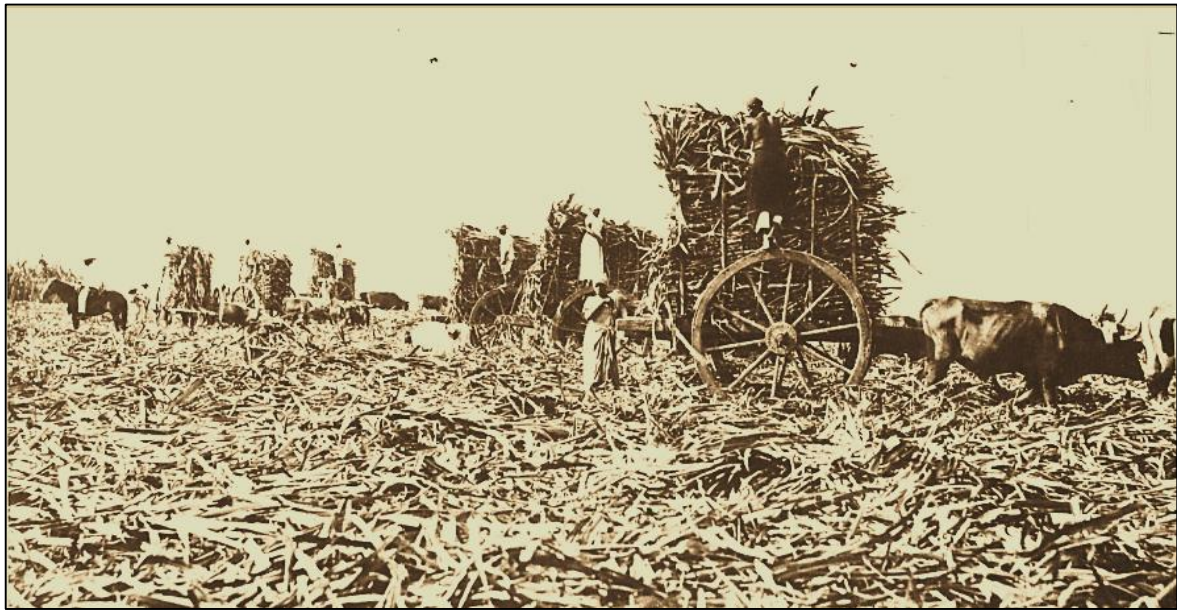


Fig. 146. Fredricks y Daries, C.D. (1860) Corte de Caña. Isla de Cuba. No. 114:. (Detalle de la escena central) Impresión de plata albúmina de C. D. Fredricks y Daries Cuban Heritage Collection, M University of Miami, Florida, EE. UU.

En esta Vista estereográfica Deforest dirige la mirada hacia los grupos de esclavos que cargan los carretones de bagazo. En la escena la identidad afrodescendiente se configura como la personificación del orden, laboriosidad y tesón. No obstante, hay un aspecto distorsionante de la imagen que radica en el estatismo que trasmite. Una cuestión que presumiblemente obedece a problemas técnicos que obligarían al grupo a permanecer inmóviles durante prolongados periodos de tiempo. No obstante, las múltiples variaciones de las escenas de Frederick publicadas en prensa suplen este aspecto modificando las posturas del colectivo esclavizado como así se refleja en *La Ilustración Española y Americana*.



Fig 147. Litógrafo no localizado, (1873). Recolección de la caña de azúcar en un ingenio, *La Ilustración Española y Americana*.-Año XXVII.-Madrid 8 de Junio de 1873.

En las representaciones de Barnard se muestran de forma reiterada a grupos esclavizados doblando la espalda en la recolección de caña, lo que enfatiza proyección identitaria como fuerza productiva y equipo fundamental del ingenio. De hecho, su pose recuerda las posturas de los trabajadores que aparecen en los lienzos de pintores realistas franceses como Jean François Millet.



Fig. 148.. Barnard, G. N. (1860). Gente esclava y trabajadores de plantación llevando bagazo. Escena cubana. Vista estereográfica. Impresión de plata albúmina. CHC5252 Cuban Heritage Collection, M University of Miami, Florida, EE. UU.



Fig. 149. Millet, J.F. (1857), Las espigadoras, óleo sobre lienzo, Museo de Orsay, París, Francia.

La caracterización de la identidad afrodescendiente en asociación a esclavos disciplinados y laboriosos proyecta al exterior la idea de que el sistema colonial español garantiza el orden necesario para la buena marcha de los negocios. De modo que la visualidad documentalista refuerza directa o indirectamente el propio sistema enfatizando el mito de la siempre fiel isla de Cuba que genera confianza en los inversores extranjeros.

En cuanto al emplazamiento real donde se tomaron las vistas no hay certeza alguna, sin embargo, es posible plantear a modo de hipótesis que en el caso de Barnard las vistas fuesen tomadas en el Ingenio Monserrate, propiedad de los condes de Santovenia. La razón que permite conjeturar tal idea radica en que Barnard realizó varias vistas del palacio Santovenia en la Plaza de Armas por lo que es más que probable que los condes le permitieran visitar sus posesiones agrícolas con la finalidad de tomar vistas estereográficas.



Fig.150. Barnard, G. N. (1859). Exterior del Palacio de Santivenia. Vista estereográfica. Impresión de plata albúmina. Publicado en Edward y Henry T Anthony & Co



Fig. 151. Barnard, G. N. (1859). Dos mujeres sentadas en la galería del Palacio de Santivenia. Vista estereográfica. Impresión de plata albúmina. Publicado en Edward y Henry T Anthony & Co



Fig. 152. Laplante, E. (1857) Ingenio Monserrate. Propiedad del excmo. Sor. Conde de Santovenia., cromolitografía publicada en Cantero, J y Lapalnte, E, (1857). *Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba.* ...Habana: litografía de Luís Marquier.

La visualidad documentalista de Barnard a su vez, ofrece una crítica a la modernidad esclavista, configurando el microcosmos del ingenio como máximo epítome de la violencia sistémica. Cabe detenerse en estos núcleos de problematización, ya que, de forma análoga a la proyección de orden y paz social, Barnard efectúa una denuncia explícita al sistema de producción esclavista.

La figura del esclavo en la frenética producción azucarera es el tema por antonomasia que Barnard implementa en su proyección identitaria afrodescendiente. Para lo cual parte de la observación de la cotidianidad esclavista que le posibilita captar de forma fidedigna modelos perceptivos cargados de verdad. Por ejemplo, en *Negros haciendo azúcar* la imagen se erige en documental de antropología visual que hace surgir en los espectadores una experiencia de captación rutinaria de la violencia. El grupo de esclavos trabajando con azúcar hirviendo personifican perfectamente la violenta racionalidad esclavista.

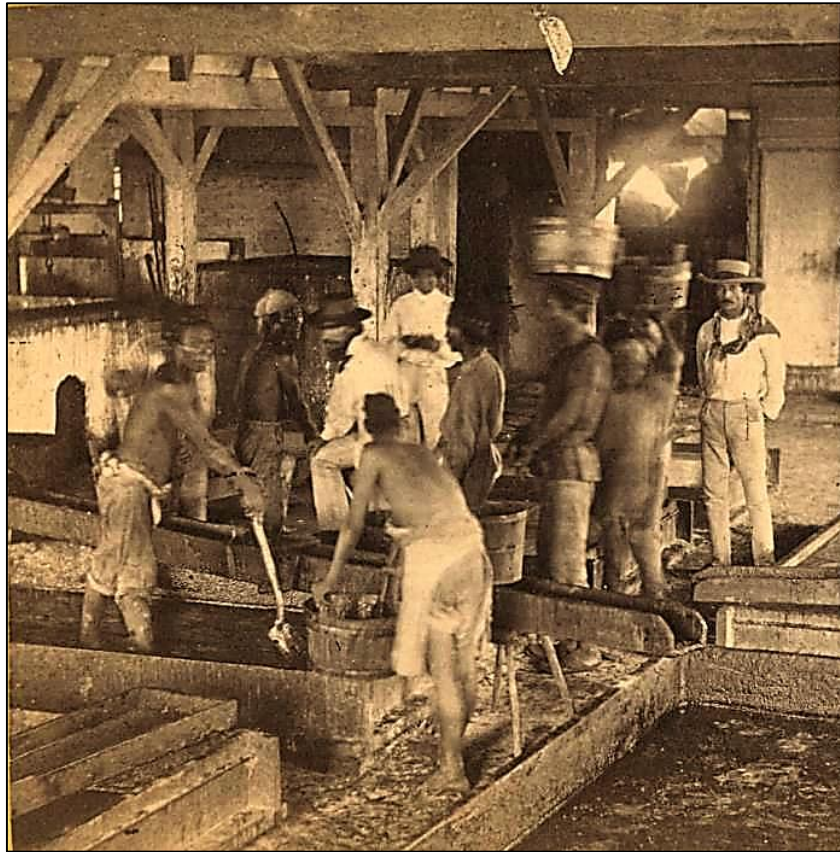


Fig. 153. Barnard, G. N. (1862). Interior de una casa de azúcar. Negros haciendo azúcar I. Vistas Cubanas. Vista estéreoográfica. Impresión de plata albúmina Museo de Edward y Henry T Anthony & Co Museo J. Paul Getty, Los Ángeles , 84.XC.702.231

Si se contempla la figura de Barnard como una suerte de etnógrafo, se puede apreciar como la afrodescendencia se cosifica hasta el punto de su plena equiparación con la máquina. La imagen resultante es la de un cuerpo que apenas sobrevive frente a las demandas de la disciplina laboral esclavista. En *Negros haciendo azúcar II* se observa una escena compuesta por tres esclavos de torso desnudo que, como un Hefesto moderno, cargan cubetas de guarapo. Mientras, el mayoral desde la puerta, vigila el riguroso orden de las operaciones. Con la plasmación de este momento Barnard da corporalidad al objeto afrodescendiente como forma de evidenciar la obsesión productivista del capitalismo. El desplazamiento continuo e inexorable del esclavo hace que su proyección identitaria enfatice su condición de corporalidad desposeída de esperanzas que se resigna al incesante ritmo productivo que marca el azúcar.

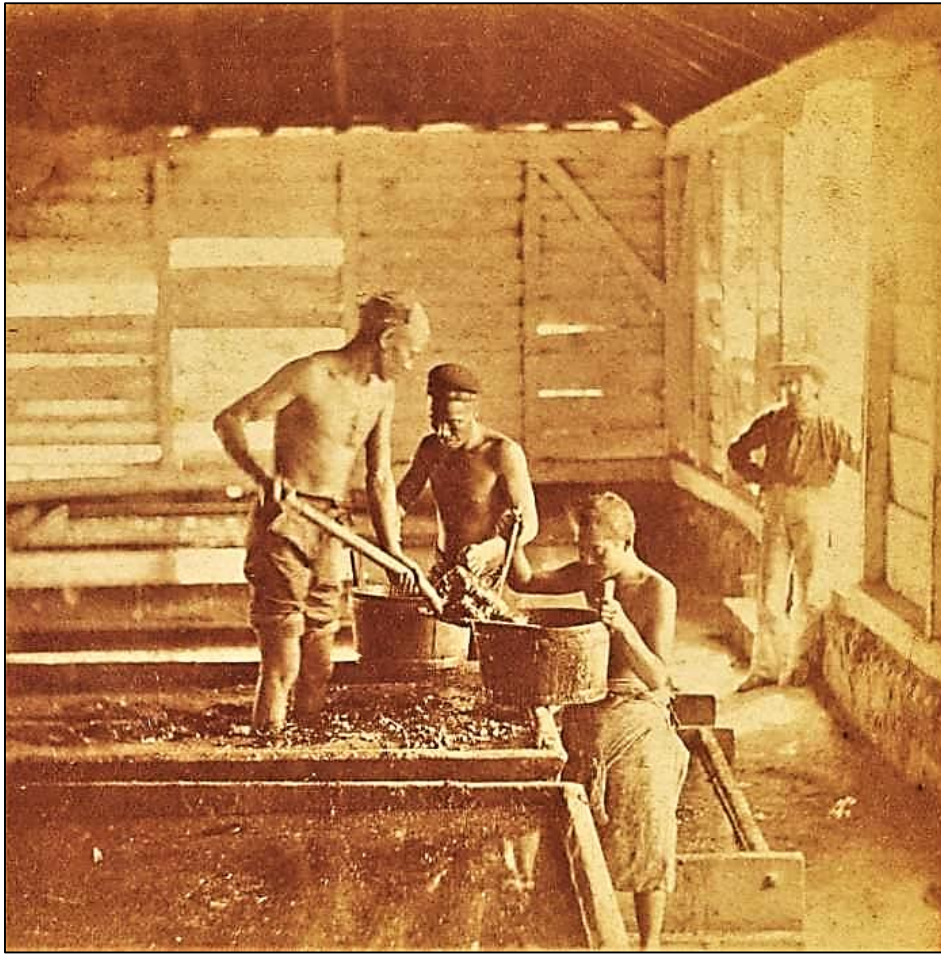


Fig. 154. Barnard, G. N. (1862). Interior de una casa de azúcar. Negros haciendo azúcar Vistas Cubanas. Vista estéreográfica. Impresión de plata albúmina Museo de Edward y Henry T Anthony & Co Museo J. Paul Getty, Los Ángeles , 84.XC.702.231

Barnard plantea con estas representaciones la uniformidad de los movimientos, el carácter de masa del grupo y el ingenio como una obsoleta industria de madera. Los múltiples caños, conductos y postes inducen al espectador a percibir la sensación de estar dentro de una rudimentaria organización artesanal mantenida única y exclusivamente por la fuerza de los brazos esclavos. Un modelo perceptivo con el que Barnard deja en evidencia la rudimentaria forma de producción azucarera, que salvo por el uso del vapor parece anclada en el s. XVIII. La representación que Barnard ofrece de los ingenios dista mucho de parecerse a las representaciones a la vanguardia técnica que mostraba Eduardo Laplante en su Libro de los ingenios (1857). Tanto es así que las vistas de Barnard guardan mayor grado de semejanza con los grabados que realizase Jean Baptiste Labat en el s. XVIII.



Fig.155. Esclavage: la préparation du sucre dans les chaudrons par les esclaves. Labat, J. B. (1722) *'Histoire des Antilles'* dit Frere Labat (1663-1738) missionnaire dominicain, botaniste, explorateur et ethnographe. Colección privada

Algo similar ocurre en *Boca del horno del ingenio azucarero con esclavos y trabajadores de plantaciones*, en la que se representa al esclavo forzado a realizar continuas aportaciones de leña y bagazo al horno. Una acción sin aplazamiento, que exige una atención permanente.



Fig. 156. Barnard, G. N. (1862). Boca del horno del ingenio azucarero con esclavos y trabajadores de plantaciones: Vistas Cubanas. Vista estereográfica Impresión de plata albúmina Museo de Edward y Henry T Anthony & Co CHC5252. University of Miami. Library. Cuban Heritage Collection Collection Title Tom Pohrt Photograph Collection

En estrecha relación con la jornada laboral, la vivienda fue otra forma de controlar al sujeto esclavizado que devino en un sistema cuasi carcelario. La vista estereográfica de Barnard llamada *Esclavos esperando instrucciones* llama poderosamente la atención sobre los procesos de vigilancia intrínsecos al sistema productivo de los ingenios cubanos. La mirada Barnard desempeña un papel crucial en el registro de las nuevas economías visuales de vigilancia pública. La imagen muestra las nuevas y modernas instalaciones que generalizaron espacios carcelarios como el “patio de inspecciones” con el que se facilitaba la vigilancia de los esclavos.

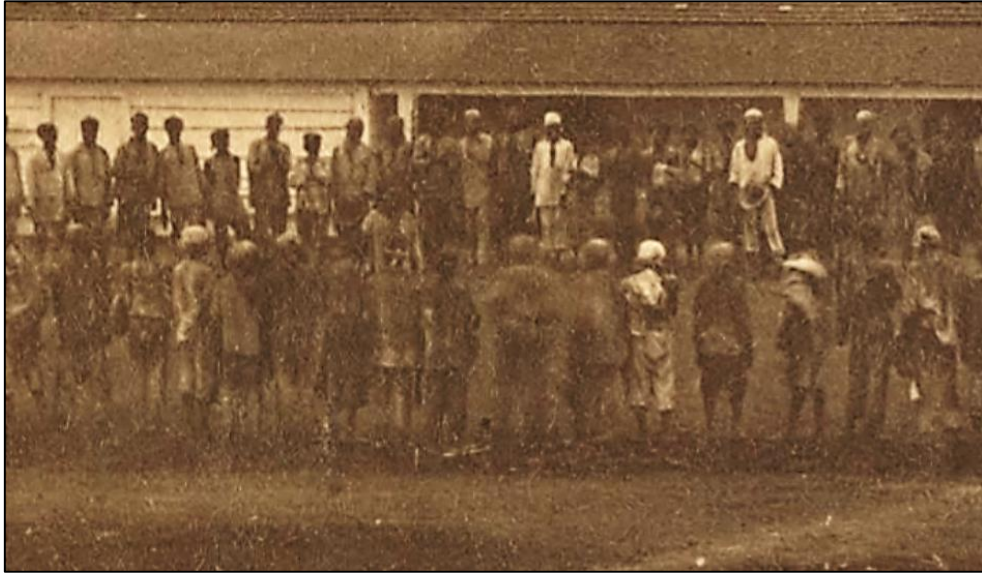


Fig.157. Barnard, G. N. (1863). *Esclavos esperando instrucciones. [Cuba]*.. Vista estéreo de 6 x 2 7/8 pulg. en montura de cartulina (tonificación, suciedad/decoloración significativa, desgaste en los bordes y esquinas de la montura). Impresión de plata albúmina. Publicado en Edward y Henry T Anthony & Co.. Box No. 3. Folder No. 1 Cuban Heritage collection, University of Miami, EE.UU.

Este sistema de vigilancia pública que refleja la mirada de Barnard evidencia una arquitectura de vigilancia y control cuyos máximos exponentes son las torres vigía y los barracones. Un sistema de construcción, que según Juan Pérez de la Riva (1974) optimiza la posibilidad de vigilancia mediante la coacción más ruda y el miedo generalizado en previsión de “cualquiera cosa que de momento pueda ocurrir” (Un montuno, 1862, pp. 83-84).



Fig. 158. Barnard, G. N. (1863). *Esclavos esperando instrucciones. [Cuba]*.. Vista estéreo de 6 x 2 7/8 pulg. en montura de cartulina (tonificación, suciedad/decoloración significativa, desgaste en los bordes y esquinas de la montura). Impresión de plata albúmina. Publicado en Edward y Henry T Anthony & Co.. Box No. 3. Folder No. 1 Cuban Heritage collection, University of Miami, EE.UU.

Si bien pudiera pensarse que Bernard registra un caso aislado, o que no es suficientemente representativo, baste consultar el manual por excelencia del sacarócrata cubano para convenir en la generalización de estas prácticas. En el *Vademecun de los hacendados cubanos*, Honoré B. de Chateausalins aconseja que las viviendas de los esclavos:

se fabriquen en forma de barracón con una sola puerta, cuidando el administrador o mayoral de recoger las llaves por la noche. Cada cuarto que se fabrique no tendrá otra entrada que una sola puertecita y al lado una ventanilla cerrada con balaustre para que el negro no pueda de noche comunicarse con los otros. (De Chateausalins, 1854, p.35.).

En otro orden de cosas, en la serie de fotografías de cocina de los barracones Barnard ofrece la interiorización de la violencia desde la vida cotidiana del ingenio. En esta serie, Barnard muestra su vertiente más costumbrista ofreciendo un testimonio visual que se sitúa más allá de la historización visual de grandes acontecimientos. En consecuencia, el alegado carácter documental de Barnard ya no consiste en ofrecer una información, sino lograr “la captura del instante”.

Las vistas de las cocinas exteriores de los barracones se proyectan como el espacio físico y simbólico fundamental en la construcción de la feminidad afrodescendiente. Esto puede verse en *Vista de la plantación. Cocina de un Barracón, con grupo de esclavos* donde Barnard evidencia la caracterización costumbrista de las esclavas afrocubanas vinculándolas con oficios domésticos como la cocina y preparado de la comida. Además de los roles de género hay claras referencias a los espacios exteriores como forma de comensalidad afrocubana propios de zonas tropicales que normalizan el preparado de la comida en un entorno abierto .



Fig. 159. Barnard, G. N. (1860-1862). Escenas en Cuba. Vista de la plantación. Cocina de un Barracon, con grupo de esclavos II. Vista estéreográfica publicada en Edward y Henry T Anthony & Co.

En la visualidad de Barnard las cocinas exteriores no se representan como un espacio de confinamiento o reclusión de lo femenino, es más el propio acto de cocinar al fresco permite a Barnard atestiguar ciertos hábitos herencia de las costumbres culinarias africanas. De este modo Barnard recrea escenas de puro costumbrismo en donde se fomenta la conversación y se permite una cierta distensión dentro de un ambiente tan opresivo.

Toda la serie de cocina de Barracones Barnard proyecta una identidad visual y alimentaria que proyecta globalmente una suerte de identidad gastronómica afrocubana de gran repercusión fuera de la isla como se aprecia en la multitud de copias y reinterpretaciones de su obra en prestigiosos viajeros como Samuel Hazard.



Fig. 120. Barnard, G. N. (1860-1862). Escenas en Cuba. Vista de la plantación. Cocina de un Barracon, con grupo de esclavos III. Vista estéreográfica publicada por Edward y Henry T Anthony & Co

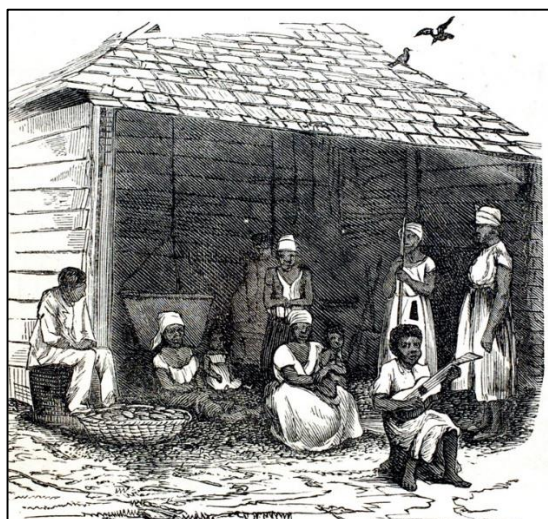


Fig. 121. Hazard, S. (1871) "Esperando las raciones de alimentos de la plantación Cuba con pluma y lápiz (Hartford, Conn., 1871), pág. 360. *Slavery Images: A Visual Record of the African Slave Trade and Slave Life in the Early African Diaspora*

Un aspecto recurrente en la visualidad documentalista de Barnard/Fredericks es la constante alusión a figuras de poder. En *El descanso a medio día* se lleva a cabo una representación de las figuras de autoridad encargadas del disciplinamiento al que se somete al cuerpo afrodescendiente. Barnard enfatiza las asimetrías del sistema mostrando a mayores erguidos y desafiantes en contraposición a los grupos esclavizados que aparecen en cuclillas y cabizbajos.



Fig. 122. Barnard, G. N. (1862). El descanso a medio día. Vista de un ingenio. Vistas cubanas. Vista estéreográfica Impresión de plata albúmina. Cuban Heritage Collection. University of Miami, Florida, (USA).

En toda la serie de vistas estereográficas se alude explícitamente al mayoral como representación hiperbólica de autoridad. Una figura que simbólicamente se codifica en asociación con el sombrero, el caballo y sobre todo el látigo. En *Gente esclava y trabajadores de plantación llevando bagazo* Barnard refleja precisamente como la exhibición del látigo se convierte en un instrumento de control y disciplinamiento social a la par que el máximo exponente visual del sometimiento de la corporalidad esclava.

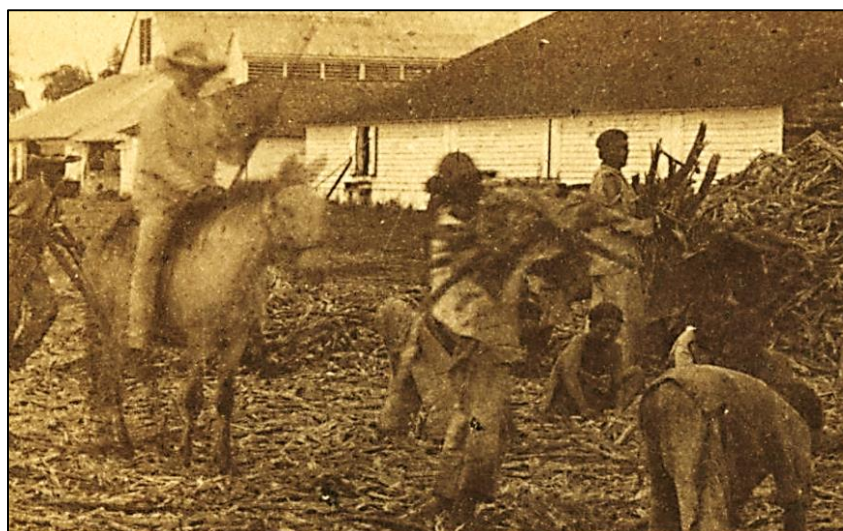


Fig. 123. Barnard, G. N. (1860). Gente esclava y trabajadores de plantación llevando bagazo. Escena cubana. Vista estéreográfica de plata albúmina. CHC5252 Cuban Heritage Collection, M University of Miami, Florida, EE. UU.

Estas representaciones se generalizan en la cultura visual cubana en el momento en que las necesidades de la industria azucarera aceleran el ritmo de transformación de los “bozales salvajes” en “esclavos domesticados”. Una brutal transformación que genera gran tensión en Barnard y Deforest al tener que discernir continuamente el mayor o menor grado de crudeza en la representación misma de la violencia.

Dado que se trata de vistas comercializables se procura no herir la sensibilidad del espectador hasta el punto de generar rechazo o peor incluso, siendo censurados por de las autoridades coloniales. Por contra, el afán documentalista que vertebra su producción visual les impone testimoniar la realidad sin omisiones ni tergiversaciones interesadas. Por consiguiente, el proceso de elaboración de vistas bascula continuamente en la diatriba entre el afán documentalista por mostrar y el afán costumbrista por recrear. Por todos estos condicionantes algunas vistas de Barnard y Deforest captan escenas costumbristas, cuyos niveles de significado se prestan a una interpretación menos exigente por el espectador. En esta vertiente la visualidad documentalista converge con la costumbrista hasta el punto de que en algunos casos parecen equiparables.

Si se compara la visualidad de Deforest con la de Landaluze se puede constatar como ambos transiten los mismos modelos identitarios con los que construyen la imagen del mayoral como figura de autoridad. En la vista *Corte de Caña* de Deforest se ofrece incluso una imagen paternalista del mayoral al presentarlo junto a una niña pequeña. Una forma sutil pero efectiva de transmitir ternura que aleja al espectador de su caracterización como un ser cruel y tiránico.



Fig. 124. 1860). Fredricks y Daries, C.D. (1860) Corte de Caña. Isla de Cuba. No. 114:.. (Detalle de la escena central) Impresión de plata albúmina de C. D. Fredricks y Daries Cuban Heritage Collection, M University of Miami, Florida, EE. UU.

Esta interpelación a las emociones del espectador es utilizada igualmente por Landaluze en *Corte de cañas* (1874) al representar en primer plano, a una mujer afrodescendiente junto a un niño de color. Un recurso plástico muy efectivo que rebaja el nivel de violencia inherente a la lógica extractiva de la zafra. Ahora bien, estas apelaciones emocionales son utilizadas para reforzar el sistema, bien diferente es el tratamiento de autores como James Wells Champney, quien en su afán abolicionista instrumentaliza la infancia afrodescendiente para apelar a la conciencia del espectador en la denuncia de la violencia sistémica.



Fig. 125. Landaluze, V.P. (1874). *Corte de caña*, óleo sobre lienzo, Museo nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.

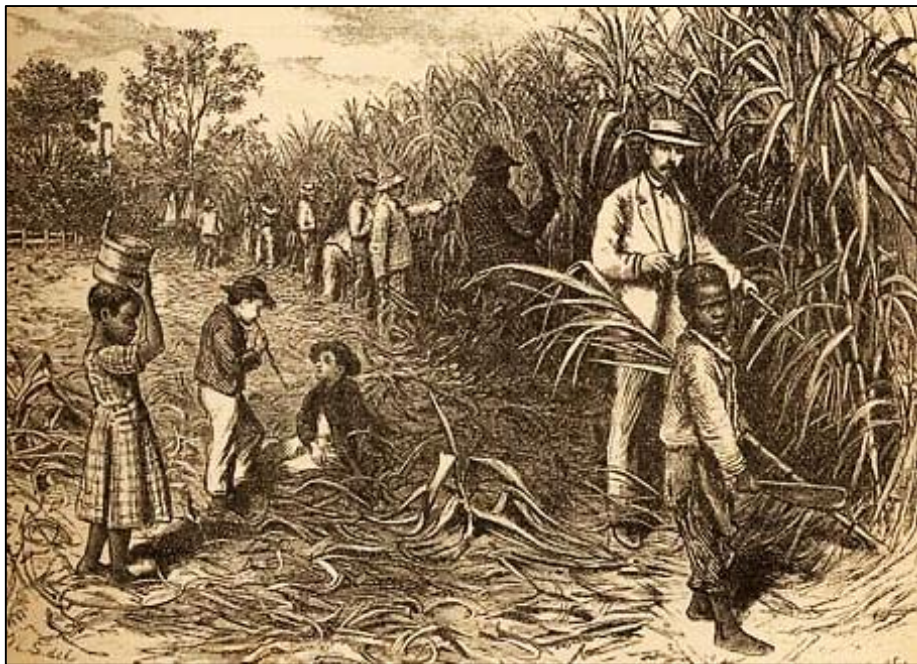


Fig. 126. Wells Champney, J. (1875). *Plantación de caña de azúcar: "La caña se corta en su perfección"*. King, E. (1875). *El Gran Sur; Un registro de viajes en Louisiana, Texas... Co*, p. 82.

La imagen ofrecida del mayoral contrasta a su vez con la propia autoimagen que tienen los mayorales sobre sí mismos, mas dados a infundir miedo que a ser considerados una figura paternalista de referencia. Así por ejemplo en *El Mayoral del Ingenio: su historia* (1875) José María Quintero recoge el discurso autobiográfico de un mayoral que se presenta como:

En los Ingenios que yo he gobernado (...) estoy detras de la gente, de noche, de dia , y á todas horas , que cuando se vienen los negros á percatal, ya me tienen zampao en los bogíos. (...) vamos ahora à trabajar para que no haya, cuero: el que no ande listo, ya Uds. saben lo que se hace aquí. En no dando motivo no se castiga.(19)



Fig. 127. Grabador desconocido (1875), El mayoral, en Quintero, J.M. (1875) *El Mayoral del Ingenio: Su Historia*. Matanzas: Imprenta El comercio.

Todo ello lleva a considerar como el castigo se configura visualmente como el elemento prioritario a la hora de “establecer el orden y la disciplina”. Lo llamativo de la visualidad de Barnard/Deforest es que en paralelo a estas imágenes costumbristas captan imágenes donde la violencia se muestra en toda su crudeza. Este oxímoron visual pudiera estar motivado por el receptor de las imágenes, mientras que las imágenes amables se dirigen a la comercialización como reclamo turístico, las imágenes violentas van enfocadas a la prensa norteamericana abolicionista.

De modo que en un sentido más amplio la violencia que refleja Barnard/Deforest no se limita a la superficialidad de los usos y costumbres sino que reflexiona sobre la implementación del aparato disciplinario en el colonialismo esclavista cubano. La principal aportación de las Vistas de Fredericks consiste precisamente en su captación del castigo físico a esclavos, un aspecto no recogido ni en la visualidad romántica, ni en la costumbrista y que hacen que su obra cobre una singularidad y un valor testimonial único.

La utilización de variadas técnicas punitivas como los latigazos, bocabajo o el cepo son recogidas por Fredericks como ejemplo de la reducción de un ser humano a una corporalidad subversiva inapropiada. En este proceso denigrante Fredericks documenta como práctica punitiva el uso del cepo. Como se aprecia en *Esclavo en el cepo*, el tronco de la víctima se encontraba inmovilizado en un nivel más bajo que los pies generando úlceras y laceraciones cuyas secuelas arrastraría de por vida.



Fig 128. Deforest Fredriks, C. (1850 aprox) *Esclavo en el cepo*, Abel-Hoffenberg collection, New York. EE.UU.

En la obra *Castigando a los esclavos en Cuba* (1868) Charles Deforest Fredriks cobra protagonismo el cuerpo afrodescendiente que yace atado a la escalera mientras está siendo azotado por el mayoral. La praxis cotidiana del ingenio se muestra indisolublemente ligada al sufrimiento, hasta el punto de que toda la escena parece sacada del martirologio católico.

Este tratamiento tan crudo de la violencia en contraste con el resto de su obra, obedece precisamente a encargo para la publicación estadounidense *Harper's Weekly*. Una publicación periódica que remarca su línea editorial abolicinista difundiendo los abusos que genera la esclavitud en lugares tan próximos como Cuba. La finalidad manifiesta que persigue es la de inducir en la opinión pública una corriente de opinión que promueva afinidades con los principios ideológicos de los estados del norte mediante la instrumentalización de la violencia.

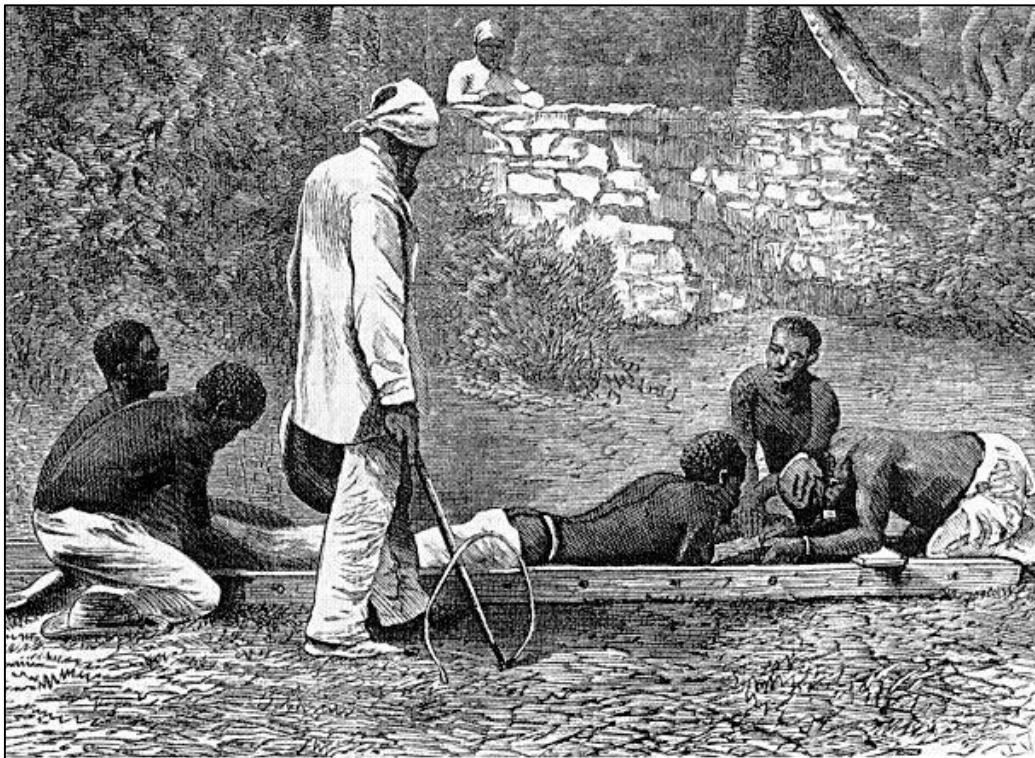


Fig 129. Deforest Fredriks, C. (1850 aprox) “Castigando a los esclavos en Cuba”²⁰. *Harper's Weekly*, 28-11-1868, Special Collections Department, University of Virginia Library. Virginia. EE.UU.

²⁰ Grabado elaborado en base a una fotografía de Charles de Forest Fredriks ampliamente difundida a raíz de su inclusión en las obras de Fernando Ortiz. Véase: ORTIZ, 1975 [1916].

La visualidad documentalista de Deforest cobraba un sentido diferente con la publicación de la imagen en el *Harper's Weekly*. La imagen en sí, llevaba implícita una carga probatoria de los horrores de la esclavitud cubana que consiguió llegar a los hogares y oficinas del norte de EE. UU. La representación de estas prácticas configura visualmente la identidad afrodescendiente como producto de la lógica deshumanizadora del esclavismo. Vista así, la fotografía se proyecta como el registro visual de la resistencia afrodescendiente contra la subsunción identitaria impuesta por las instituciones coloniales españolas. De modo que propiciaría en la opinión pública de EE.UU un estado de opinión tendente a empatizar con el sufrimiento del colectivo esclavizado.



Fig. 130. Portada del *Harper's Weekly, Journal of civilization* en la que se recoge un grabado elaborado sobre la fotografía de Deforest Fredriks, División de Manuscritos, Archivos y Libros Raros, OCLC: 78070051. New York, USA.

HARPER'S WEEKLY.

A JOURNAL OF CIVILIZATION.

Vol. XII.—No. 622.]

NEW YORK, SATURDAY, NOVEMBER 28, 1868.

[SINGLE COPIES, TEN CENTS.
\$4.00 PER YEAR IN ADVANCE.]

Entered according to Act of Congress, in the Year 1859, by Harper & Brothers, in the Clerk's Office of the District Court of the United States, for the Southern District of New York.

CUBAN AFFAIRS.

For some weeks the island of Cuba has been a prominent object of attention. Its affairs are in a very unsettled condition. It has caught the contagion of the Spanish revolutionary fever; but the insurrection in Cuba has a very different purpose from that which has overturned the throne of the Bourbons. The Cubans desire independence of their mother country, and it would not be a surprising event if the "gem of the Antilles" should suddenly drop out of the Spanish diadem. The provisional government does not look with favor upon the sale of this island to the United States; it has appointed a new Governor-General, and sent reinforcements to assist the Cuban authorities in suppressing the rebellion. In addition to its intestine troubles Cuba is reported to be again threatened with an invasion of "filibusters" from this country.

Cuba is the most important of the Spanish colonial possessions. The census of 1862 gives the island a population of 1,339,226, of which nearly one-half is colored. The number of slaves then amounted to 364,550. It is a curious fact that of this slave population there were eleven males to six females. The cultivated lands under sugar, coffee, tobacco, and gardens were estimated



PUNISHING SLAVES IN CUBA.—[PHOTOGRAPHED BY C. D. FREDERICKA, CALLE DE HABANA, 108.]

in 1858 at nearly two millions of acres. There were 1234 sugar estates, employing 128,774 persons; 1858 coffee plantations, employing 114,700 persons; and 42,540 farms, with 202,993 persons. In 1760 the produce of coffee and sugar together in Cuba amounted only to five millions of pounds; in forty years this was increased to forty millions; and in 1820 the exports exceeded one hundred millions. From 1823 to 1838 the yearly export of sugar alone amounted to over seven hundred millions of pounds. One-third of the whole commerce of Cuba is with the United States, notwithstanding the onerous duties imposed.

One-half of the revenue derived from the island is absorbed in supporting the military department of the government. Nearly the whole of the troops are soldiers from Spain, whose period of service is generally limited to three years.

The policy of the United States in regard to Cuba has been opposed to the possession of the island by France or England. In 1848 President Polk authorized the American Minister at Madrid to offer \$100,000,000 for the transfer of the island to the United States, but Spain peremptorily declined to entertain the proposition. The following year Lopez and other Cu-



EL MORO CASTLE, AT THE ENTRANCE TO THE HARBOR OF HAVANA, CUBA.—[PHOTOGRAPHED BY C. D. FREDERICKA, CALLE DE HABANA, 108.]

Fig. 130 (bis). Portada del Harper's Weekly, Journal of civilization en la que se recoge un grabado elaborado sobre la fotografía de Deforest Fredriks, División de Manuscritos, Archivos y Libros Raros, OCLC: 78070051. New York, USA

CAPÍTULO VII

BLANQUEAMIENTO DE LA CUBANIDAD MESTIZA EN LA VISUALIDAD COSTUMBRISTA Y EL HUMOR GRÁFICO

7.1. Construcción de la feminidad y la masculinidad blanca en la visualidad costumbrista de Víctor Patricio de Landaluce.

La evolución de regímenes representacionales en Cuba durante la segunda mitad del s. XIX hace converger el discurso liberal sobre el matrimonio, la familia y domesticidad con representaciones racializadas derivadas del darwinismo social. Por consiguiente, la producción de imágenes sobre la afrodescendencia se integra en una matriz simbólica surgida de la racialización de las relaciones de género. Las taxonomías clasificatorias derivadas constituyen el elemento perceptivo que orienta la estratificación social posicionando la blanquitud en la cúspide mientras que la mulatez y negritud se ubicarían en categorías inferiores.

La blanquitud funciona por tanto como mesmedad en la pigmentocracia epidérmica que se apropia de la idea de cubanidad normativizando la lógica masculina eurocéntrica. Los más insignes representantes de la intelectualidad letrada cubana participan de estos apriorismos representando tipos populares “blancos” que monopolizan la cubanidad. Desde estas coordenadas se produce la resignificación continua de la identidad nacional cubana en distintos regímenes representacionales. De modo que tras la primera mitad de la centuria dominada por el neoclasicismo y el romanticismo, la segunda mitad se impone el costumbrismo cuyo principal cauce de expresión son los denominados artículos costumbres. La amplitud temática del costumbrismo es tal que en su tratamiento acaba cristalizando en una doble vertiente. Por un lado, se desarrolla una visualidad realista con ciertos remanentes románticos y por otro una visualidad satírica que sienta la base del humor gráfico cubano.

Los referentes inmediatos de la visualidad costumbrista cubana se relacionan con la difusión de obras como *Les français peints par eux-mêmes* (1842) y *Los españoles pintados por sí mismos* (1844). En un intento de emulación se lleva a cabo *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852) compuesta por treinta y ocho tipos populares que se distinguen por una perfecta conjunción icónico-textual, desarrollo del discurso humorístico y marcado carácter localista.

Un aspecto crucial de la obra es la conjunción icónico-textual con la que fue concebida configurándose como un claro referente de intermedialidad. Del discurso literario se ocuparon referentes del periodismo cubano como Manuel Costales (1815-1866), José Victoriano Betancourt (1813-1875) o José María de Cárdenas (1812 -1882), mientras que del discurso visual se ocupó en su totalidad el aludido Víctor Patricio de Landaluz. En cuanto a la metodología expositiva cada artículo viene precedido por un retrato del tipo social aludido cuyo visionado es imprescindible para la comprensión del texto. Ello se debe como apunta X a que las imágenes” representan en términos visuales la versión icónica de la descripción prosopográfica (físico, vestimenta y conducta) del tipo social del artículo” (20 , p.).

En cuanto a la representación de la racialidad en la obra se basa exclusivamente en tipos sociales masculinos categorizados como blancos. En términos porcentuales las imágenes de varones blancos conforman el 79% de tipos sociales frente al 21% de femeninos. Unas cifras que son muy sintomáticas del sector social al que va destinado: el varón masculino blanco de la élite colonial, único autor y destinatario de la obra.

En la construcción icónica de la masculinidad Landaluz representa a varones de la élite colonial relacionados con ámbito comercial, elaboración de leyes, servicios sanitarios y educativos o del ámbito cultural. Por ejemplo aparece el acreedor refaccionista, el picapleitos, el médico de campo, director de escuelitas o el editor de periódicos. En un número inferior se representa a sectores populares urbanos o representaciones del campesino como el lechero, el peón de ganado, el gallero o el mataperros.

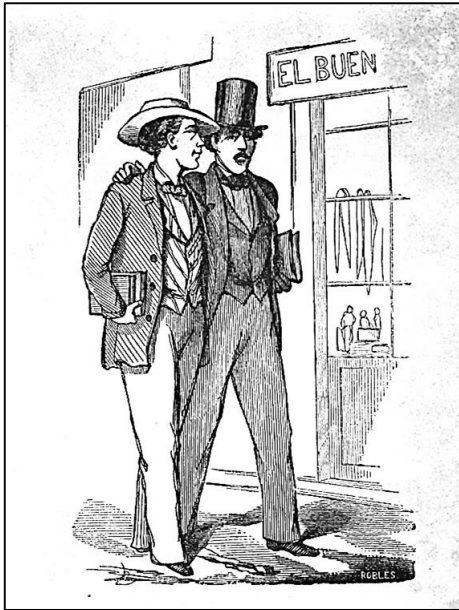


Fig. 131. Landaluze. V. P. (1852). “El estudiante”. Xilografía de José Robles. *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Imprenta Barcina



Fig. 132. Landaluze. V. P. (1852). “El lechero”. Xilografía de José Robles. *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Imprenta Barcina

La masculinidad se prestigia vinculándola al ámbito público y del trabajo ensalzando profesiones que conferían prestigio social y denigrando aquellas que se consideraban ridículas. Por el contrario, en las representaciones femeninas se limitan al hogar y de haber algo parecido siempre se posicionan en un plano de inferioridad con respecto al varón.

Por ejemplo, se representa al médico como figura de tal autoridad que no necesita ni mostrar el instrumental médico. Por contraposición, la figura femenina se asocia con la curandera cuya imagen se construye en asociación con vejez y la superchería.



Fig. 133. Landaluze. V. P. (1852). “El médico”. Xilografía de José Robles. *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Imprenta Barcina.



Fig. 134. Landaluze. V. P. (1852). “La curandera”. Xilografía de José Robles. *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Imprenta Barcina.

En todos los casos se trata de imágenes con un marcado carácter moralista que evidencian los vicios y hábitos perniciosos para el varón. Tal es el caso de la crítica a la vida libertina y disoluta del “vividor guaguero” o al dogmatismo ultracatólico y falsa piedad de los “calambucos”. Con respecto a este último tipo social hay que precisar que la obra se aleja totalmente del libelo anticlerical, sino que ridiculiza de forma cómica a esta suerte de beato.



Fig. 135. Landaluze. V. P. (1852). “El vividor guaguero”. Xilografía de José Robles. *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Imprenta Barcina.



Fig. 136. Landaluze. V. P. (1852). “El calambuco”. Xilografía de José Robles. *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Imprenta Barcina.

Hay que apuntar que los ejemplos de construcción de la masculinidad en ámbitos privados o relaciones amorosas son muy escasos con la notable excepción del amante de ventanas. Y es que, aunque Landaluze se ocupa de construir la masculinidad dentro de los nuevos cánones de urbanidad también recoge la persistencia de prácticas ampliamente extendidas. El ritual de cortejo en ventanas se remonta a los usos amorosos de siglos precedentes que derivan de una serie de estrategias con las que garantizar la virginidad de la mujer previa al matrimonio que garantizase la honra y prestigio familiar. Dentro de estos parámetros la ventana se convertía en el espacio de sociabilidad por excelencia para propiciar encuentros amorosos. Hay que apuntar estas representaciones eran frecuentes en libros de viaje y así se recoge en varios grabados de Mialhe e imitadores. No obstante, Landaluze configura este ritual de seducción como toda una exhibición de la virilidad, gallardía y dotes de seducción que se le presuponen al hombre cubano del momento.



Fig. 137. Mialhe, F. (1851). “El casero”. Litografía. *Viage pintoresco alrededor de la Isla de Cuba*. La Habana: B. Mayo y Ca.



Fig. 138. Landaluze. V. P. (1852). “El amante de ventana”. Xilografía de José Robles. *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Imprenta Barcina.

En cuanto a la construcción de la feminidad se restringe exclusivamente a la esfera privada de la familia. No obstante, la obra no se dedica a cuestionar normas y conductas vinculadas con la maternidad, la crianza de los hijos o el cuidado del hogar. Más bien se limita a representar la feminidad en escenas asociadas al cortejo o los inicios de la vida conyugal. La visualidad de Landaluze construye la feminidad blanca atribuyéndole un amplio repertorio de estereotipos negativos con ciertos convencionalismos derivados del romanticismo.

Landaluze no incurre ni en cursilería ni en un afán moralista. una visualidad costumbrista con notas humorísticas y gran sarcasmo. Un tratamiento que busca producir la censura de hábitos, comportamientos y actitudes mediante el recurso a la risa. Desde esta lógica se puede constatar como un buen número de tipos están descritos en clave humorista. Por ejemplo “*la coqueta*” se muestra un ser superficial e irascible dominado por las apariencias uya única finalidad es conseguir marido mientras que con “*la casamentera*” se critica su actitud chismosa, entrometida y controladora a través de la ridiculización jocosa de su semblante.



Fig. 139. Landaluze. V. P. (1852). “La casamentera”. Xilografía de José Robles. *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Imprenta Barcina.



Fig. 140. Landaluze. V. P. (1852). “La coqueta”. Xilografía de José Robles. *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Imprenta Barcina.

Los tipos, oficios y peculiares comportamientos con los que Landaluze construye la feminidad blanca explotan la vertiente humorística de su discurso visual en personajes instrumentales como “la suegra” o “la vieja verde”. En estos tipos femeninos Landaluze descarga todo el peso de su crítica social de tal modo que no solo ironiza sobre su actitud y vestimenta, sino que parodia unos comportamientos que considera delirantes.

El tratamiento humorístico que refleja en estas figuras instrumentales busca ante todo producir la risa mediante la complicidad con los observadores de su visualidad. La razón se debe a que la risa es ante todo una respuesta emocional que necesita que emisor y receptor compartan un espacio mental relativamente estructurado en torno al género. Es por ello que Landaluze frecuentemente recurre a una serie de estrategias visuales entre las que destacan por su rapidez y efectividad, el uso de estereotipos.



Fig. 141. Landaluze. V. P. (1852). “La suegra”. Xilografía de José Robles. *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Imprenta Barcina.



Fig. 142. Landaluze. V. P. (1852). “La vieja verde”. Xilografía de José Robles. *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Imprenta Barcina.

Con la finalidad de provocar la risa Landaluze provoca situaciones hilarantes, siendo el estereotipo más reiterado el de la suegra malhumorada que increpa al sufrido yerno. Una forma sutil de reprochar conductas que considera inapropiadas mediante el recurso a un humor mordaz.



Fig. 143. Landaluze. V. P. (1852). “La suegra, la hija y el yerno”. Xilografía de José Robles. *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Imprenta Barcina.

La escena se construye visualmente con pinceladas humorísticas en las que se fijan modelos de percepción identitaria. La visualidad de Landaluze genera un prototipo de humor agudo e ingenioso, repleto de estereotipos asentados en el imaginario colectivo cubano. Henri Tajfel (1982) define los estereotipos como ciertas generalizaciones

empleadas con la finalidad de simplificar la información externa percibida por el ser humano.

En este sentido la habilidad de Landaluze para provocar la risa por medio de situaciones y personajes estereotipados es donde mejor se refleja su configuración identitaria de la cubanidad. De tal modo que el discurso visual humorístico se erige en un espacio idóneo para detectar la interacción entre los sistemas de valores hegemónicos y las dinámicas sociales asentadas en la cotidianeidad. En este sentido, los estereotipos trazados por Landaluze como “*la suegra*” o “*la vieja verde*” en lugar de ser concebidos como “representaciones rígidas y falsas de la realidad” (Lippman, 1922) podrían ser concebidos como una forma diferente de conocimiento que se vincula con “mecanismos ordinarios de percepción y categorización” (Banaji y Bhaskar, 1999, p.144).

La génesis del humor gráfico cubano se produce en una coyuntura histórica que Checa Godoy califica como “libertad entre algodones” (2009, p. 157-224), caracterizada por el recrudescimiento de la censura en virtud de la ley de Bravo Murillo. En este contexto restrictivo se produce un notable aumento de publicaciones humorísticas aglutinadas en el género “jocoserio” basado en la “risa menor de tradición horaciana” (Bordería Ortiz, Martínez Gallego y Gómez Mompart, 2010: P. 9). La irrupción del género en la prensa cubana se produce con la publicación de *La Charanga* (1857-1858), seguida de *El moro Muza* (1859-1877) o *Don Junípero* (1862-1866). Unas publicaciones tras las que se encuentra el dúo conformado por el vallisoletano Juan Martínez Villergas y el bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze.

La profusión de ilustraciones que abarcaban retratos y caricaturas de figuras de la actualidad habanera y, sobre todo, de las compañías musicales y de ópera que visitaban el país, son ejemplos de la capacidad y agilidad de este creador, unidas a su nueva responsabilidad de dirección. . Su presentación como "Periódico satírico-jocoso con abundancia de caricaturas" se correspondía con el humor refrescante que procuraba evadir la ironía hiriente que caracterizaba las publicaciones dirigidas por Villergas.

En cuanto a las representaciones de las relaciones de género, la figura más representada es la del varón blanco. Así de una muestra de las imágenes publicadas en *Don Junípero* en 1867²¹, los personajes masculinos aparecen en el 76,78 % y dentro de las propias representaciones femeninas las mujeres blancas comprenden el 51,33%, las categorizadas como negras un 2,23% y las mulatas un escasísimo 0,84 % .

²¹ Los porcentajes se han elaborado contabilizando tanto a las figuras femeninas como las masculinas en la totalidad de viñetas publicadas, ya se trate de un desplegable monográfico, escenas bipartitas, tripartitas o composiciones varias. El resultado arroja que de un total de 224 viñetas publicadas los días 6, 13, 20 y 27 de enero, 3, 10, 17 y 24 de febrero, 3, 10, 17, 24 y 31 de marzo, 7, 14, 21 y 28 de abril, 5, 12, 19 y 26 de mayo, 2, 8, 16, 23, 30 de junio, 7, 31, 21 y 31 de julio, 4, 11, 18 y 25 de agosto, 1, 8, 15, 22 y 29 de septiembre, 6, 13, 30 y 27 de octubre, 3, 10, 17 y 24 de noviembre y 1, 8, 15, 22 y 29 de diciembre de 1867.

El núcleo temático de la prensa joco-seria lo constituyen el matrimonio y la familia de la que parten subtemas como el ritual de cortejo, el enamoramiento de la pareja o la convivencia marital. En las escenas de galanteos Landaluze incita a la risa ironizando sobre la honradez.

En otros casos se busca la risa mediante atribuyendo a la mujer blanca cualidades que no figuran entre las virtudes propias el “sexo débil”, como la fortaleza física (Cantizano Márquez, 2004, p. 281-298). Mediante representaciones antinómicas Landaluze invierte los roles asignados incitando a la risa de un espectador masculino que ha interiorizada la dulzura en el trato como un indicador de feminidad.



Fig.144. Landaluze, V. P. (1867), Caricatura publicada en *Don Junípero. Periódico satírico-jocoso con abundancia de caricaturas*, La Habana 3 de marzo de 1867, p. 5. New York Public Library.



Fig.145. Landaluze, V. P. (1867), Caricatura publicada en *Don Junípero. Periódico satírico-jocoso con abundancia de caricaturas*, La Habana el 10 de marzo de 1867, p. 5. New York Public Library.

Uno de los tópicos que no escapan a la visualidad de Landaluze es ridiculización del mito del “ángel de hogar” (Cantero Rosales, 2005). Para ello La visualidad de Landaluze ironiza sobre el estereotipo de la perfecta casada y madre amantísima al que se orientaba la educación de la mujer blanca ((Provencio, 1997, pp. 131-144, 2011, pp. 42-73, Barcía Zequeira, 2000, p. 35). Para ello Landaluze recurre persistentemente en la inversión de roles como incitación a la risa.

En la visualidad de Landaluze la feminidad blanca se establece en su relación dialéctica con la masculinidad lo cual refuerza el carácter relacional de las imágenes humorísticas. En la asignación de roles entre los esposos se difunde continuamente el mito del “hombre martirizado por una esposa irascible y derrochadora”. No es difícil deducir que el público al que estaba dirigido es el varón de la élite al que provoca la risa recreando sus problemas diarios.



Fig.146. Landaluze, V. P. (1867), Caricatura publicada en *Don Junípero. Periódico satírico-jocoso con abundancia de caricaturas*, La Habana, 13 de octubre de 1867, p. 5, New York Public Library.



Fig.147. Landaluze, V. P. (1867), Caricatura publicada en *Don Junípero. Periódico satírico-jocoso con abundancia de caricaturas*, La Habana, 23 de junio de 1867, p. 4, New York Public Library.

En la mayoría de los casos, la feminidad se configura en función de la relación establecida con el varón, por lo que el carácter relacional de las imágenes permite detectar las claves que configuran los roles de género. Así en la figura 6 se aprecia como la esposa se construye en función del marido, de donde nace el estereotipo del “hombre martirizado por una mujer caprichosa y derrochadora”. No es difícil deducir que el público al que estaba dirigido era una élite burguesa a la cual se trata de hacer reír reflejando sus problemas diarios.

Otra de las temáticas más ampliamente abordadas es la crítica a las modas femeninas. En estas escenas se construye un modelo de feminidad blanca mediante la atribución de un carácter voluble, caprichoso y superficial. De modo que mediante el recurso a la hipérbole y a lo grotesco se ridiculiza la obsesión por la belleza de las mujeres blancas que se naturaliza como los vicios propios del “bello sexo”. Cabe tener presente que la concepción de la blancura

se aprecia no solo en el color de la piel, sino en una “escenificación pública de atributos asociados con la blancura” que debían ser exhibidos como marcadores de estatus (Castro-Gómez2005, p. 84). Tal es el caso de vestidos a la moda europea, sofisticados peinados o una corte de caleseros y pajes ricamente ataviados.

De modo que toda una serie estereotipos importados de publicaciones europeas se adaptó a la realidad cubana y acabo mimetizándose con el lenguaje, modismos y formas de expresión locales. Como se aprecia en la figura 8 expresiones del tipo “Guaita pa allá taitica” serían ridiculizadas tanto para hacer reír como para establecer una alteridad entre la intelectualidad letrada vinculada a la cultura europea y los sectores populares asociados con la vulgaridad con que se quiere tildar al sentimiento nacional cubano (Valdés Bernal, 1998).



Fig.148. Landaluze, V. P. (1867), Caricatura publicada en *Don Junípero. Periódico satírico-jocoso con abundancia de caricaturas*, La Habana, 6 de enero de 1867, p. 5. New York Public Library.

Fig.150. Landaluze, V. P. (1867), Caricatura publicada en *Don Junípero. Periódico satírico-jocoso con abundancia de caricaturas*, La Habana, 10 de febrero de 1867, p. 4. New York Public Library.

Otro de los subtemas Otra temática reiterada frecuentemente en la visualidad de Landaluze es la infidelidad. Para ello suele recurrir a juegos de palabras frecuentemente denominados como “junipetada”, como aquel que establece una analogía entre el telégrafo y la comunicación entre amantes furtivos. En este juego de significaciones se modela otro de los mitos más reiterados en la construcción icónica de la masculinidad blanca. Este mito consiste en la figura del amante jovencito e ingenuo seducido por las malas artes de una mujer blanca de moral disoluta. De este modo se hace recaer todo el peso de la infidelidad sobre la mujer, ejemplo de la doble moral asumida. Una moralidad que culpabiliza a la mujer por su conducta sexual y exonera al varón blanco de toda responsabilidad. Una sociedad configurada desde la colonialidad del saber por los parámetros masculinos que asumen una determinada visión de la cubanidad mediante la difusión del género-joco serio..



Fig.151. Landaluze, V. P. (1867), Caricatura publicada en *Don Junípero. Periódico satírico-jocoso con abundancia de caricaturas*, La Habana, el 29 de septiembre de 1867, p. 5. New York Public Library.



Fig.152. Landaluze, V. P. (1867), Caricatura publicada en *Don Junípero.*, La Habana, el 29 de septiembre de 1867, p. 5. New York Public Library.

7.2. Construcción de la feminidad y la masculinidad mulata en la visualidad costumbrista de Víctor Patricio de Landaluce.

Los artículos de costumbres y las caricaturas de la prensa joco-seria del del periodo isabelino y sexenio democrático omiten la percepción del mestizaje. En su mayoría reflejan las costumbres de una sociedad blanca, opulenta y elitista, una sociedad repleta de “nuevos ricos” cuyos vicios derivan del mal uso de las ingentes ganancias del azúcar y la esclavitud. Por ello hay un silenciamiento de tipos populares que inciten al abolicionismo, al nacionalismo o a cualquier otro factor desestabilizador de la prosperidad económica. Pese a todo, se producen ciertas rupturas derivadas del gusto romántico que comienzan por mostrar lo pintoresco, lo folclórico y lo exótico. Por consiguiente, la tipificación de la afrodescendencia comienza a ser cada vez más frecuente y empieza a ser instrumentalizada como definitoria de la cubanidad.

En otro orden de cosas, el relativo éxito de *Los Cubanos pintados a sí mismos* y la prensa joco-seria convirtieron a Víctor Patricio de Landaluce en el referente del costumbrismo y el humor gráfico cubano. Por ello cuando los avances técnicos permitieron la generalización de la cromolitografía se pensó en él para ilustrar una nueva obra costumbrista. El título elegido fue *Tipos y Costumbres de la Isla de Cuba* (1881) y en su elaboración participaron articulistas consagrados como Manuel Costales o José Victoriano Betancourt junto a otros como Enrique Fernández Carrillo, Francisco de Paula Gelabert o Carlos Noreña. La obra ofrece una visión totalizadora de la sociedad cubana del momento conjugando la verosimilitud del discurso historiográfico con la fabulación imaginativa del texto literario. En el prólogo Antonio Bachiller y Morales expone que:

Los artículos de costumbres tienen que ser auxiliares de la historia (...) cada cuadro es una copia de los que sucede verdadero y verosímil, se describe hasta el tipo individual en el género histórico, pero si es el tipo tiene que ser individual la personalidad injuriosa es grosería: ni siquiera la caricatura puede cargarse en artículos de costumbre. Hay en las obras sobre tipos de costumbres mucho mas de arte que en otras variedades del género histórico, entra en ellas más de imaginativo y fantástico. (Bachiller y Morales, A. 1881, p.9).

El nacimiento de este artefacto cultural obedece a una concepción multimodal que conjuga el discurso icónico con el textual. De la conjunción de ambas discursividades se proyecta una particular versión de la cubanidad que no se restringe a la mesmedad criolla, sino que integra como elemento definitorio el mestizaje y la afrodescendencia. De ahí su utilidad para el análisis de la construcción icónica del mulato y la mulata como concreción interseccional entre vectores de alteridad de género, racialidad y mestizaje.

La representación de la mulata se proyecta en la obra como la figura de cubanidad por excelencia personificada en el tipo popular de *La mulata de rumbo*. El encargado de su articulación discursiva es Francisco de Paula Gelabert, quien construye su identidad mediante la atribución del grado superior de un vicio. La exaltación hiperbólica de tal vicio se convierte precisamente en el elemento definitorio de la vertiente de cubanidad que representa. Según Gelabert (1881) la mulata es:

responsable de sus faltas, de sus vicios, de su despreocupación. (...) mulata de rumbo y de rumbas particularmente, debe la fama de que goza, solo a esa circunstancia.

Muy joven era todavía cuando la conoció Gerardo. Él era rico y la deslumbró con sus dádivas. Sucumbió como sucumben tantas [a] la vida del desorden, del abuso y de la inmoralidad.

Gerardo tenía una posición social, se había formado una familia y érale por tanto forzoso guardar las apariencias. Leocadia vivía, pues sola en su casa, atestada esta de muebles lujosos (...) porque en esto fundaba la mulata su vanidad. (p. 33.)

Gelabert construye a la mulata en escenas cotidianas que evidencian ciertos comportamientos considerados execrables como la vanidad, la coquetería y la vagancia. Con estos pasajes costumbristas Gelabert hace de la anécdota categoría. Por consiguiente, el modelo de feminidad de un individuo concreto, Leocadia, se convierte en representación de todas las mujeres categorizadas como mulatas. Un mecanismo de asignación identitaria que además transpone el perfil profesional del tipo social en modelo de identificación nacional. Así, el oficio de “mantenida” que ejerce la mulata se convierte en un identificador de cubanidad.



Fig. 153. Landaluze, V.P. (1881), “La mulata de Rumbo”. *Tipos y Costumbres de la Isla de Cuba*. La Habana:ed Miguel de Villa.

En el plano icónico Landaluze recrea la identidad de *la mulata de rumbo* enfatizando el aspecto externo del personaje. Por ello se remarcan aspectos físicos como la belleza, la voluptuosidad de las formas o facciones armoniosas. La mulata se presentada con una pose seductora, vistiendo generosos escotes y en asociación a objetos relacionados con el cortejo como el abanico. Hay que tener en cuenta, que en su contexto de producción el abanico no solo servía para paliar los efectos del calor caribeño, sino que era utilizado en la comunicación no verbal para transmitir mensajes sencillos asociados al ritual de la seducción.



Fig. 154. Landaluze. V.P. (1880) *La Señora y la Sirvienta de Paseo*. Óleo sobre tabla. Galería Cernuda Arte. Florida. EE. UU.

La visualidad costumbrista de Landaluze difunde, por tanto, un modelo perceptivo de la mulata vinculado al erotismo y el deseo sexual. Unos atributos que la mulata instrumentaliza en su beneficio para captar la atención del sector masculino blanco y así contemplar la posibilidad de ascenso social por blanqueamiento.

La conjunción icónico-textual que como apunta Juan Andreo (1997) reduce a la mulata a la figura de “amante”, “querida” o “mantenida” (135-157).

Este tipo popular impregna toda la obra de Victor Patricio de Landaluze con ejemplos tan significativos como *La Señora y la Sirvienta de Paseo* (1880), obra que no figura en ningún libro de tipos y costumbres. En ella Landaluze establece una dicotomía identitaria entre la representación de la “Mulata enseñoreada” y la de la “mulata servil”. La primera se configura mediante una pose y gestualidad vinculada a los aspectos más puramente externos del vestir. La ropa, peinado y complementos modelan la identidad de la mulata que aparece ataviada con un vaporoso vestido con cintas de seda y encaje, mantón bordado, abanico, joyas y una sarta de perlas y flores que aderezan el recogido de su cabello. Por contraposición, la sirvienta viste humildemente a base de un vestido de tela de algodón y sin más completo que un mantón pardo.

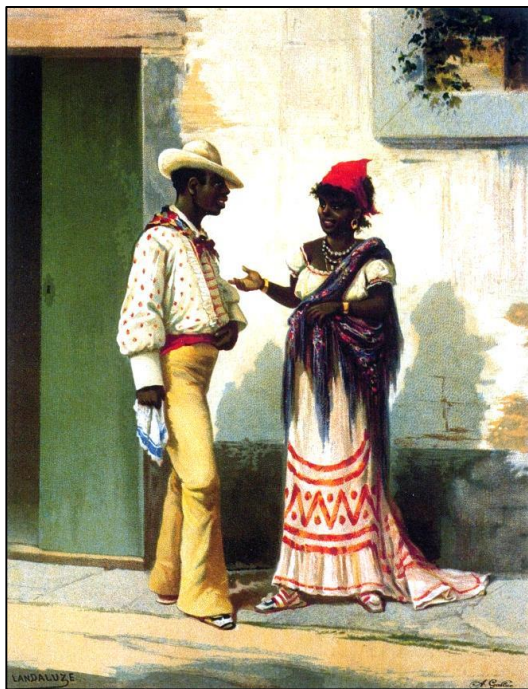


Fig. 155. Landaluze, V.P. (1881), “Los negros curros”. Tipos y Costumbres de la Isla de Cuba. La Habana: ed Miguel de Villa.

La imagen en es muy reveladora del polisémico mensaje que configura la feminidad de la mulata. La visualidad de Landaluze hace constatar cómo en dos sujetos sin distinción racial (las dos son mulatas), se construyen identidades diferenciadas en base a otros vectores de alteridad.

La vestimenta de la mulata enseñoreada, denota su pertenencia al grupo los “libres de color”, pero con una importante matización. Landaluze representa a la mulata con una paleta cromática pastel muy a la moda europea. Una configuración que se contrapone a los colores vibrantes y elementos africanos de la “negra curra”. Por consiguiente, la identificación de la mulata enseñoreada está más cercana a la etiqueta y normas del bien lucir de la élite blanca que a cualquier remanente de africanidad.

En este aspecto se aprecia como la visualidad costumbrista de Landaluze construye la feminidad mulata subsumiendo la afrodescendencia, como así ocurriría, salvando las diferencias con la visualidad de Vicente Escobar. El destinatario de *La Señora y la Sirvienta de Paseo* queda manifiesto mediante el análisis del juego de miradas. Si se aprecia la mulata mira directamente hacia el espectador de la propia obra, lo que funciona como un mecanismo de interacción entre observado y observador a través del cual Landaluze hace copartícipe de la escena al propio espectador de la misma.



Fig. 156. Landaluze, V.P. (1880), *Mulatas y vendedor de frutas*, óleo sobre lienzo, colección privada.

En el contexto de producción de la obra el espectador sería precisamente al varón blanco que actúa como un hipotético caminante ante quien la mulata fuerza una sonrisa coqueta. Una gestualidad propia de quien esta acostumbra a vivir de las apariencias. Esta idea se refuerza al compararla con *Mulatas y vendedor de frutas*, del propio Landaluze. En esta obra se representan igualmente dos mulatas que son piroleadas por un mulato. Sin embargo, en vez de reaccionar con una sonrisa pícaro lo hacen con desdén y acritud. Tal repulsión les debe provocar que hasta le rehúyen girándose ante su presencia. Un lenguaje corporal y una gestualidad, que deja clara la diferenciación entre ser cortejada por un varón percibido como blanco a uno que se percibe como mulato. A su vez, la obra constituye una de las pocas imágenes costumbristas que configuran los roles masculinos del mulato en la visualidad de Landaluze.

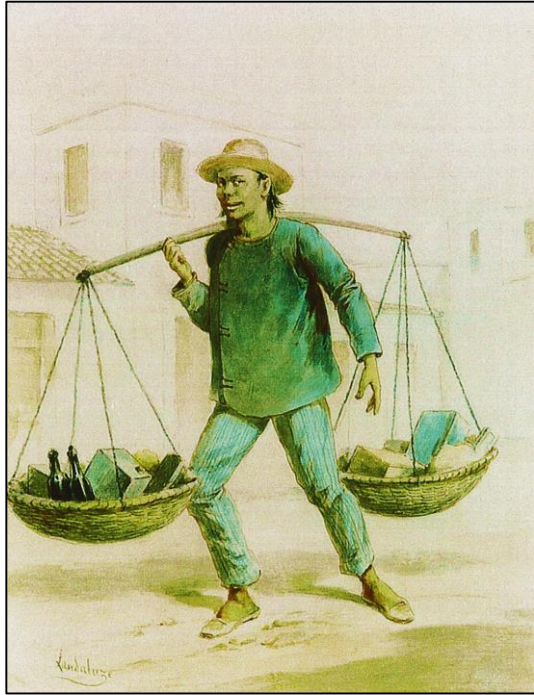


Fig. 157. Landaluze. V.P. (1880 aprox.)
Vendedor ambulante, Acuarela y tinta sobre
papel, Colección Carmen Thyssen-
Bornemisza, Madrid, España.

El proceso de identificación colectiva del mulato se concreta en el tipo popular del vendedor de frutas. Su figura se haya asociada a una condición de subalternidad que lo configura en un estadio superior al varón negro pero inferior al blanco. La propia proyección del mulato lo sitúa en una difícil diatriba identitaria siendo objeto de deseo para mujeres negras y foco de rechazo de mujeres mulatas. Por tanto, la representación de su figura que hace Landaluze entronca directamente con las asimetrías interiorizadas por la pigmentocracia epidérmica que rige el régimen representacional hegemónico.

En todas las obras analizadas previamente la configuración de roles de género y mestizaje se asumen tomando la calle como principal espacio de sociabilidad. En su representación en espacios interiores cabe citar obras tan paradigmáticas como *Preparándose para la fiesta*, En esta imagen Laandaluze recrea la típica escena de toilette o tocador, tan ampliamente difundida en el rococó y posteriormente en el romanticismo. En la imagen en cuestión se muestra una mulata ataviada con un sugerente vestido rojo mientras se empolva las mejillas ante el espejo. A su espalda un sujeto masculino de color vestido con frac se enfunda unos guantes. Aunque a primera vista pudiera parecer una imagen intrascendente, la construcción identitaria que proyecta ofrece gran complejidad debido a los múltiples mensajes que proyecta así como las múltiples capas de significación que atesora.



Fig. 158. Landaluze. V.P. (1873). *Preparándose para la fiesta*. Óleo sobre lienzo. Museo nacional de Bellas Artes de La Habana. La Habana, Cuba.

La escena discurre en una habitación lúgubre y desordenada, en la que se destacan, (supuestamente de forma aleatoria), una serie de objetos y enseres que configuran la sintaxis de la imagen. En el ángulo inferior derecho se muestra una escoba tirada en el suelo, cuya representación se asocia con el rechazo de la mulata del rol tradicional de la feminidad blanca que la configura como “ángel del hogar” (Cantero Rosales, M.A. 2007).

La libertad que le otorga a la mulata vivir sin sujeción al rol de género pautado, se vincula directamente con la disponibilidad de recursos económicos. Unos recursos que en el estereotipo vigente se obtienen por el contacto con el varón blanco. Por consiguiente, el anhelo prioritario, y el que rige la actuación de la mulata en la escena representada consiste en mostrar su belleza para así poder instrumentalizarla como reclamo de seducción.

En *Preparándose para la fiesta*, aparece de forma explícita un potente símbolo de Cubanidad como es la la Virgen de la Caridad del Cobre, cuya efigie cuelga de la pared del fondo. Para la mayor parte de la historiografía especializada esta advocación mariana se sincretiza con Ochún, orisha del amor, en el sistema religioso de la santería. La elección del color rojo del traje a su vez enfatiza a la mulata como “diosa del amor”. El color rojo, como estudió en su día Bruno Bettelheim²² es el color que simboliza por antonomasia el pecado, el erotismo, las pasiones y el deseo sexual. Por consiguiente, se produce una poderosa asociación semántica entre la imagen de la mulata como mujer ardiente y sensual con la representación simbólica de la madre del pueblo cubano.

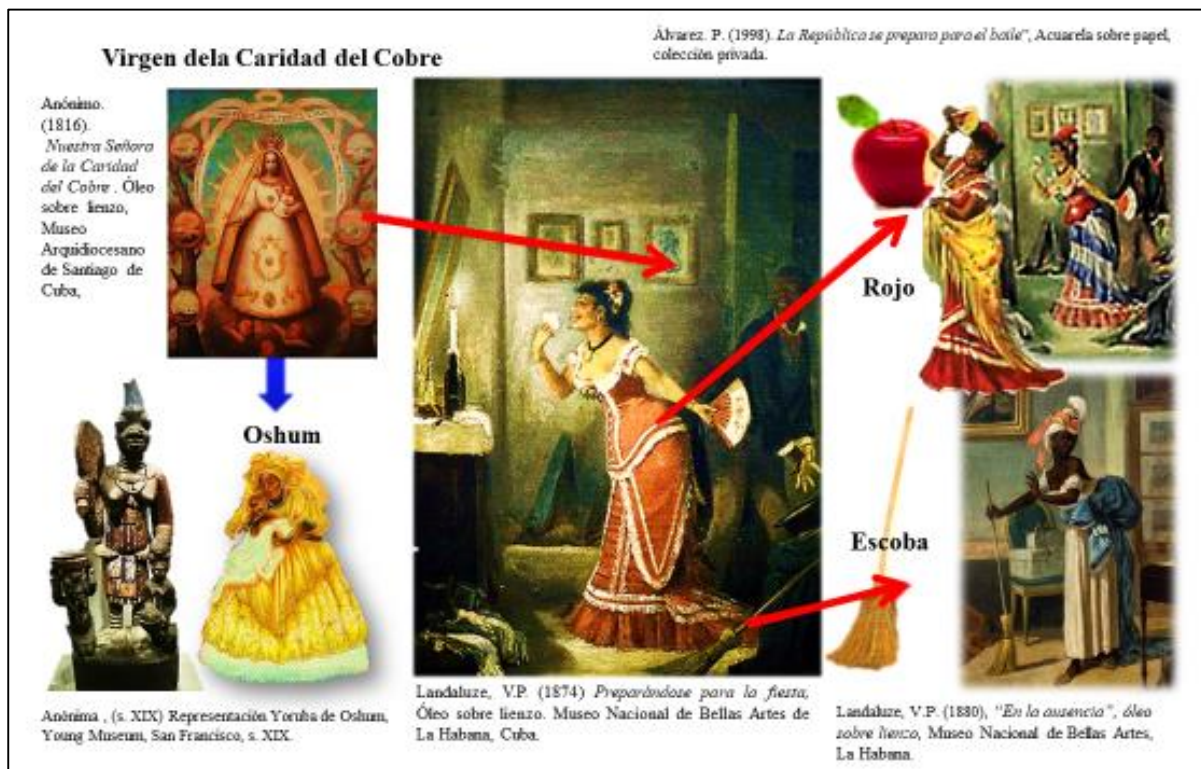


Fig. 159. Elementos simbólicos presentes en *Preparándose para la fiesta* de V.P. De Landaluz. Fotocomposición que recoge los múltiples elementos iconográficos que Landaluz modula para configurar a la mulata como el mito de cubanidad. Elaboración propia.

²² BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1978.

Esta representación debió de gozar de gran aceptación social, a juzgar por las múltiples variaciones que se han venido realizando en múltiples soportes desde su creación.



Fig. 160. Landaluze, V. P. (1874). “La toilette para el sarao” en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de septiembre de 1874.



Fig. 161. Landaluze, V. P. (1880) Preparativos de fiesta , óleo sobre lienzo, colección privada



Fig. 162. Landaluze, V. P. (1885aprox). *Preparándose para la fiesta*, óleo sobre lienzo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Madrid, España.



Fig. 163. Álvarez, P. (1998). *La República se prepara para el baile*, Acuarela sobre papel, colección privada.

Junto a las escenas de tocador, el otro espacio de representación configura la iconografía de la mulata es el de los grandes salones. Como se aprecia en *sarao de la gente de color* o en *Baile De Salón* (1874) los bailes de la gente de color o “baile de cuna” son el ámbito de sociabilidad por excelencia en el que se ponen en contacto a mulatas y jóvenes varones de la élite colonial. (Andreo García, J. 2003, pp. 237-252, Serrano Sarmiento, I. 2004, p. 323). A nivel identitario estas imágenes representan una emulación de las formas de sociabilidad y costumbres de la élite sacarócrata que según Rafael Duarte (1988) “puede encontrarse a escala una réplica de cada uno de los elementos que componían la Sociedad de los blancos”. (pp. 31)



Fig. 164. Landaluz. V. P. (1874). *Un sarao de gente de color*. Óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de la Habana, Cuba.

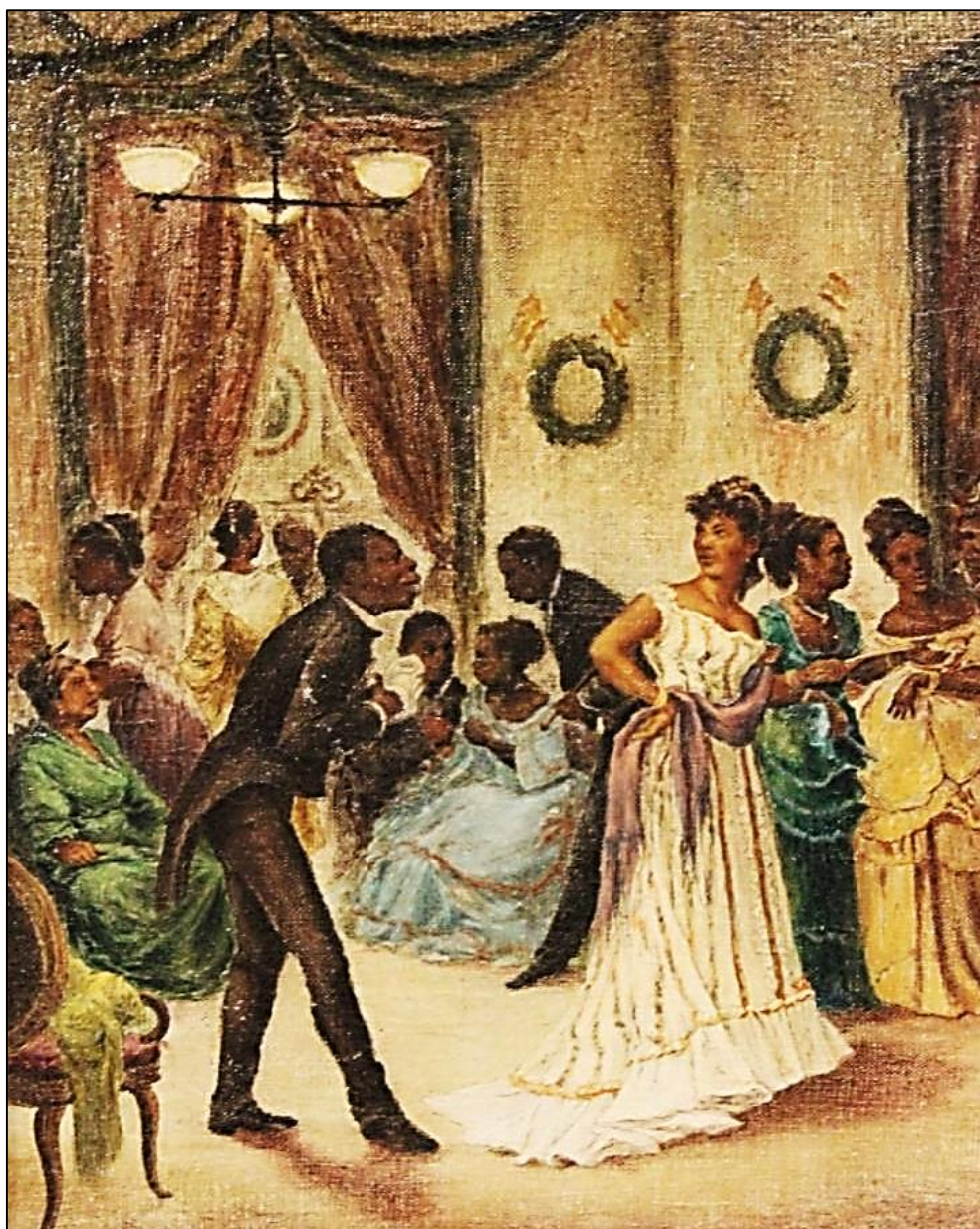


Fig. 165. Landaluze. V. P. (1870). *Baile de salón*. óleo sobre lienzo, colección privada.

Las imágenes analizadas previamente fueron elaboradas y destinadas para varones de la élite masculina blanca. Sin embargo, alcanzaron tal popularidad que terminaron por impregnar toda la cultura visual cubana gracias a su fácil lectura en clave humorística. De tal forma que acabaron convirtiendo a la figura de la mulata en un estereotipo que se proyectaba a nivel global como el mito de cubanidad por antonomasia.

Uno de los medios que más contribuyó en la difusión del estereotipo de mulata surgida de la visualidad de Landaluze fue su presencia en productos de consumo diario como las marquillas cigarreras, máxime en una sociedad donde el acto de fumar constituía una práctica social ampliamente extendida. (López Mesa, E, 2009, pp. 53-78). Las marquillas cigarreras, como elemento visual multimodal, contienen un lenguaje icónico-textual de tal riqueza en la representación de imaginarios colectivos que se convierten en un vestigio imprescindible.

El estudio de las marquillas ha sido minusvalorado, cuando no despreciado, por buena parte de la historiografía. Sin embargo, en las últimas décadas están siendo revalorizadas gracias a las aportaciones de Madeleine Cámara (1988), Vera Kutzinsky (1993), Juan Andreo (1997) o Herminia Provencio (2019). Las representaciones contenidas en marquillas cigarreras se caracterizan por su contenido costumbrista, discurso humorístico y un tono entre satírico y jocoso-burlesco que se erige en claro precursor del “choteo” cubano (Mañach J. 1940, Valdés García F. 2004, pp. 49-60, Hernández Guerrero, A. 2007). Igualmente, no se puede pasar por alto su contenido erótico, y en cierta manera pornográfico, que construyen una imagen sexualizada de la mulata que la adscribe a la corporalidad femenina mestiza más deseada.

Del total de cinco series de marquillas recuperadas gracias a la investigación de Herminia Provencia, se analizan dos: “*Vida y muerte de la mulata*” de la fábrica Llaguno y Compañía y “*la Mulata*” de la Real Fábrica De Cigarros de Eduardo Guilló.

Fig. Selección de escenas en marquillas cigarreras

Serie	“vida y muerte de la mulata”
Fábrica	Llaguno y compañía

Fig. 166



Fig. 167



Fig. 168



Fig. 169

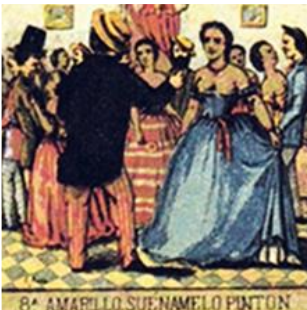


Fig. 170



Fig. 171



Serie	“la mulata”
Fábrica	Real fábrica de cigarros de Eduardo Guilló

Fig. 172



Fig. 173



Fig. 174



Fig. 175



Fig. 176



Fig. 177



En cuanto al análisis de las identidades que proyectan las marquillas este se centra en el mensaje contenido en la escena central de la misma. Una imagen que era concebida como una suerte de estampa coleccionable, por lo que su gran demanda generó un mercado de intercambio que difundió con gran efectividad los estereotipos reflejados.

En cuanto a los temas reflejados marquillas como *Escuela de primeras letras* representan a un varón de la élite blanca que paga por los servicios de una niña mulata. Una representación que se relaciona directamente con la educación que recibían los grupos afrodescendientes. En el caso reflejado consistía en una instrucción práctica que preparase a la mujer para la función que cumplía en la sociedad (Provencio Garrigós, 1997). A tenor de la representación de la marquilla, la función que la mulata ejercía en la sociedad es la de prostituta.

En *Mi querido dice que tenga esperanza* la mulata se representa en ropa interior y los pechos al descubierto. Una escena pornográfica en la época, que remarca la cosificación a la que se somete a la mulata desde la colonialidad masculina. En esta vertiente la imagen de la mulata se proyecta como reflejo del proceso de cosificación que reduce su existencia a la consideración de un mero objeto de deseo sexual destinado a satisfacer a los hombres.

Al hilo de lo anterior las marquillas proyectan la idea de belleza y juventud como los principales atributos demandados, o como preconiza el lema que acompaña a la fuente icónica “somos bonitas y por eso nos sigue”. Hay que tener presente que las marquillas son objetos de consumo, y como tales instrumentalizan a la mulata como reclamo publicitario para incentivar la venta de tabaco. Por ejemplo, en “Si me amas, serás feliz” se promueve un eslogan publicitario que vincula la imagen de la marca de tabaco, con sentimientos como el placer, el amor o la felicidad. Aunque desborda los objetivos de este estudio, sería interesante poder constatar si las marquillas que llevaban imágenes sexualizadas de este tipo vendían más tabaco. No obstante, si hubo cinco series de marquillas sobre la mulata es posible pensar que si, en un claro antecedente del lenguaje publicitario que se desarrollaría en la centuria siguiente.

La forma de ejercer la prostitución es otra temática en la que se configura la identidad de la mulata desde la dualidad de espacios de representación. Por un lado, muestran una prostitución de élite ejercida en burdeles y una prostitución popular ejercida en la calle. En “Amarillo suénamelo pintón” o “Noche Buena” se refleja el jolgorio, bullicio y la alegría de un modelo de mujer que goza intensamente los placeres mundanos. Junto a esta representación se construye una imagen de la masculinidad blanca asociada a un cliente, que ve satisfecho su apetito sexual. De forma análoga la mulata, se muestra encantada, al asumir un ascenso social por blanqueamiento, una concreción mental que vincula la mejora económica y el bienestar de la mulata por el mero contacto con el blanco. Este modelo perceptivo es el núcleo conceptual en el que gravita la construcción del mito de la mulata como proyección de cubanidad desde el s. XIX. Un mito que Cirilo Villaverde sintetiza magistralmente en *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* (1882) en un discurso que la representa en los siguientes términos:

A la sombra del blanco, por ilícita que fuese su unión, creía y esperaba Cecilia ascender siempre, salir de la humilde esfera en que había nacido, si no ella, sus hijos. Casada con un mulato, descendería en su propia estimación y en la de sus iguales, porque tales son las aberraciones de toda sociedad constituida como la cubana.

En cuanto al tratamiento humorístico de la temática se aprecia un halo de erotismo y picaresca. En *¿No me gusta amarillo?, pues te lo daré pintón*. Se recurre en multitud de ocasiones a la fácil asociación de significantes entre el miembro viril y el plátano. Uno de los recursos más utilizados para incitar a la risa es la inversión de roles de género en combinación con la utilización del refranero cubano. Así en *El palomo y la gaviñana*, se utiliza aquel que preconiza que “donde vuela gavilán, no aletea paloma” para establecer un juego de inversión de roles sexuales entre predator/ presa. De tal forma que se codifica al varón masculino blanco como “el palomo” siendo seducido por una provocativa mulata, “la gaviñana”.

Una representación humorística repleta de tensión sexual no resuelta que constituye un claro precursor del “choteo”²³ cubano (Fraunhar, 2008, p. 466).



Fig.178. Anónimo (posterior a 1862), escena con la leyenda “¿No me gusta amarillo? Pues te lo daré pintón” impresa por la Real fabrica de cigarros de E. Guilló, cromolitografía, Biblioteca Nacional de España.



Fig.179. Anónimo (2ª mitad del s. XIX), escena con la leyenda “El palomo y la gabilana” de la serie Historia de la Mulata, impresa por la Real fabrica de cigarros de E. Guilló, cromolitografía, Biblioteca Nacional de Cuba.

La imagen a su vez proyecta la interiorización del concubinato como el mejor medio para cumplir la máxima aspiración de la mulata, que no es otra que llevar una vida propia de los modelos de la sacarocracia. En su conjunto estas imágenes inciden en la difusión del mito de una sensualidad de libido voluptuosa con que Occidente ha identificado a la mulata cubana. Según afirma Madeleina Cámara estas representaciones evidencian la doble estrategia de excusa a aquellos que instrumentalizan su figura. De tal modo que los rasgos que le son recriminados (exceso de líbido, voluptuosidad sexual, vida disoluta...) se naturalizan como elementos identitarios propios de la feminidad que representa la mulata.

²³ Según Jorge Mañach “el choteo -cosa familiar, menuda y festiva- es una forma de relación que consideramos típicamente cubana [que consiste en] “no tomar nada en serio”. (...) "tirarlo todo a relajo" (...) que todo lo echa a broma (...) El choteo es, pues, una actitud erigida en hábito, y esta habitualidad es su característica más importante”. Véase: Mañach, 1940. Valdés García, 2004, pp. 49-60. Saumel, 2012.

Esta serie de imágenes eróticas coexisten con caricaturas grotescas que rozan el esperpento como *Abrete gato prieto, que toica la calles es tuya*. En esta marquilla se representa a la mulata mediante la ridiculización exagerada de rasgos fenotípicos indicativos de ascendencia africana como la desproporcionada “bemba”²⁴.



Abrete, gato prieto, que toica la caye es tuya.



ATAQUE DIRECTO AL BOLSILLO

Fig.180. Moré García y C^a San Nicolás, (2^a mitad del s. XIX), escena con la leyenda “Ábrete gato prieto, que toica la calle es tuya” de la serie *Tipos y costumbres de la isla de Cuba,*” impresa por la Real fábrica La Legitimidad de Luis Susini e hijo, cromolitografía, Biblioteca Nacional de Cuba.

Fig.181. Anónimo (2^a mitad del s. XIX), escena con la leyenda “Ataque directo al bolsillo” de la serie *Historia de la Mulata,* impresa por la Real fabrica de cigarros de E. Guilló, cromolitografía, Biblioteca Nacional de Cuba.

Un último aspecto que plasman las marquillas, es la concepcion de la madurez, como época de declive de la mulata, así en *Ataque directo al bolsillo* o en *Poner los medios para conseguir los fines* se proyecta el estereotipo de la mulata repudiada por su edad. Un tipo social depauperado que en la desesperación de no poder ganarse su sustento en el burdel recurre a la prostitución agresiva y de acoso de viandantes. Es muy sintomático que se construya una imagen de la vejez asociada a la enfermedad o a una maternidad no buscada con una clara fundión moralizante: la condena a una vida libertina y disoluta. El mensaje que la marquilla dirige al varón blanco es de contención y que no se deje llevar por el exceso de la sensualidad

²⁴ Según Teodoro Díaz Fabelo autor del *Diccionario de la lengua conga residual en Cuba* , bemba vendría a ser una palabra utilizada “para referirse a los labios carnosos, gruesos de los negros” (1997, p. 28).

de la mulata que lo convertiría en “mulatero”²⁵. Por el contrario, a la mulata se le advierte del trágico destino que conlleva una vida libertina y disoluta. Toda una construcción mental que hace recaer en la mulata todo el peso del estigma racial.

A su vez, este tipo de representaciones evidencian las estrategias de supervivencia en que incurrierán las mulatas para garantizar su supervivencia (Gonzalbo, 2000, pp.199-2201). Una imagen que refleja la competencia entre mujeres afrodescendientes en virtud de ser categorizadas como mulatas o ser categorizadas como como negras. En este sentido las caricaturas de Landaluze (figura. 15 y 16) contribuyeron a difundir una imagen de vulgaridad y agresividad de la mujer de color que acabaría calando en el imaginario colectivo europeo (figura 15 y 16). Así muchas imágenes de las marquillas tenían su correspondiente reflejo en publicaciones de tipos y costumbres populares que salpicaban todo tipo de prensa ante el predominio que esta temática ejercía dentro del régimen representacional costumbrista.



Fig.182. Landaluze. V. P. (1867), Caricatura publicada en *Don Junípero Don Junípero. Periódico satírico-jocoso con abundancia de caricaturas*, La Habana, 1 de diciembre de 1867, p. 5, New York Public Library.

Fig.183. Landaluze. V. P. (1867), “Una pelea de mujeres de color” en *La ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de septiembre de 1874. Biblioteca Nacional de España.

²⁵ Término que “se aplica al hombre blanco inclinado a las Mulatas” (Pichardo, 1862, p. 186).



Fig. 184. Landaluze. V. P. (1876) “La isla de Cuba marchando a la exposición de Filadelfia”, publicado en El Moro Muza, 26 de marzo de 1876, p.4.



Fig. 185. Landaluze, V.P. (1885 aprox), *Mulata con abanico*, óleo sobre lienzo, colección privada.

7.3. Construcción de la feminidad y la masculinidad negra en la visualidad costumbrista de Víctor Patricio de Landaluce.

La construcción icónica de roles de género asociados a la negritud viene determinada por la heterogeneidad de representaciones que impregna el régimen visual costumbrista. La multiplicidad de tipos populares registrados se justifica por la cada vez mayor especialización del propio sistema esclavista. Uno de los principales elementos que identifican a los tipos populares “negros” vienen determinados por su condición de esclavitud, así como como el espacio de trabajo. En este sentido, cabe diferenciar entre representaciones de la esclavitud rural o de plantación y el mundo urbano de la esclavitud doméstica.

La construcción icónica de la negritud en el servicio doméstico guarda una estrecha vinculación con la representación de la cotidianeidad de las familias blancas de la élite colonial. Téngase en cuenta que muchas de las percepciones que la intelectualidad letrada refleja provienen de su proximidad con el servicio doméstico con el que conviven. Pero antes de dar cuenta de la tensión que se produce entre la construcción identitaria y la circulación de discursos visuales que la despligan, es importante acotar término “servicio doméstico”.

En primer lugar al hablar de “servicio” se alude a un tipo de relación laboral que no produce bienes de consumo sino que “satisface las necesidades” de las personas a las que sirven (Sarasúa, 1994:). En cuanto a la idea de doméstico etimológicamente proviene de “domus”, es decir casa, y por tanto hace mención a aquellas personas que conviven cotidianamente con las familias a las que sirven. No obstante, lo doméstico se utilizaba en un sentido amplio para definir a los parientes y criados situadas bajo la autoridad del pater familias a la par que como un proyecto civilizatorio. Con respecto a esta última acepción Beatriz Joda expone que formar parte del servicio doméstico implica “estar domesticada”, es decir “hacer y mandar sobre ella lo que se deseara y que respondiera con agrado y efectividad” (Joda, 2014:).

En definitiva, la noción de servicio doméstico engloba la amplia variedad de formas que presentan las sirvientas y sirvientes de color, vivan o no en la casa donde trabajan, sean libres o esclavos, urbanos o rurales, ya que como apunta Carmen Sarasúa lo que las define es el “estar al servicio personal de quien les paga” o de quien es su dueño o dueña (1994: 6).

La representación de la esclavitud doméstica junto a familias esclavistas es una constante en la cultura visual cubana que se remonta al s. XVIII, sin embargo con la generalización del discurso liberal sobre la domesticidad, este tópico se reformula mediante la representación de escenas familiares en interiores de viviendas. Al respecto, la cultura visual de Santiago de Cuba es muy prolífica en este tipo de representaciones.

La obra de Manuel Vicens *Interior de la residencia de Juan Bautista Sagarra* (1864) muestra a un matrimonio enseñando a leer a su numerosa progenie en el salón familiar. La importancia que la imagen confiere a la educación de los hijos se justifica por el hecho de que el padre de familia, Juan Bautista Segarra, fue un destacado pedagogo y autor de libros infantiles. Al fondo una esclava negra se ocupa diligentemente de las faenas propias de la cocina.



Fig. 186. Vicens, M, (1864), *Interior de la residencia de Juan Bautista Sagarra*. Óleo sobre lienzo, Museo Emilio Bacardí, Santiago de Cuba.

La visualidad de Vicens asume una serie de significaciones sobre la feminidad negra que la configuran únicamente por su correcto desempeño en las tareas del hogar. Resulta muy sintomático que un pedagogo tan innovador como Juan Bautista Segarra sea incapaz de mostrar, por ejemplo, a su esclava aprendiendo a leer con sus hijos. Tal representación no solo sería inconcebible, sino que evidencia que hasta las mentes más aperturistas incurren en cosificar a la mujer negra como un mero objeto para la realización de las tareas domésticas.

La difusión de estas imágenes consolida un modelo teórico de asignación identitaria que debió generalizarse en el área santiaguera, ya que de forma prácticamente coetánea se realiza la obra *Patio interior en Santiago de Cuba* (1868-1869) de Joaquín Cuadras Blez. En la visualidad de Cuadras la anciana blanca se representa en el rol de señora de la casa y fiel devota mientras que la identidad negra se asocia con el desempeño de acciones cotidianas como servir la mesa o sacar agua del pozo. Aun cuando el motivo de representación persiste se aprecia una evolución del régimen visual costumbrista hacia la mirada realista mediante un mayor detallismo, atmósfera intimista y caracterización psicológica de personajes.



Fig. 187. Cuadras Blez, J., (1864), , *Patio interior en Santiago de Cuba* Museo nacional de Bellas Artes de Cuba, sala Arte en la colonia.

Un ideal de domesticidad que naturaliza las diferencias raciales y de género desde una visualidad costumbrista con remanentes del romanticismo que reitera ciertos tópicos propios del discurso de autoras viajeras como Frederika Bremer. Del relato de esta última autora se constata el rol que se otorgaba a las mujeres blancas, en tanto que esposas y madres, mientras que sirvientas y esclavas se configura sobre la base de una pretendida predisposición natural para la realización de tareas domésticas.

Las señoras no tienen mucha complicación con los quehaceres domésticos. La cocinera, siempre una negra (...)Y yo no puedo hacer más que admirarme de que las amas de casa puedan dejar este asunto con tanta tranquilidad en manos de sus cocineras, y de que ello les salga tan bien. Pero la buena disposición y el gusto por la cocina parecen ser dotes naturales entre los negros, y consideran un honor servir una buena comida”. (Bremer, 1853: 35).

Esta construcción de la cocinera negra es asumida por la visualidad costumbrista que integra una serie de discursos y retóricas visuales repetitivos y estereotipados con los que se ridiculizan ciertos aspectos de la conducta y los modales asignados. Así por ejemplo Landaluze incita al humor exaltando vicios de la cocinera o la sirvienta de mesa como el salvajismo, soberbia o la torpeza.



Fig. 188. Landaluze. V.P. (1867)Caricaturas publicadas en *Don Junípero. Periódico satírico-jocoso con abundancia de caricaturas*, La Habana, 3 de Febrero de 1867, p. 4, New York Public Library.

La significación del discurso icónico se completa mediante la inclusión de textos satíricos del tipo:

Tengo una cocinera que hace unos guisos que no los pueden comer ni los gatos, y eso que gasto un platal en la plaza. ¡Vaya una negra torpe!”²⁶ o “La maldita negra parió (...) con la misma facilidad que yo cuando me zampo dos albóndigas de pechuga [y encima] hace unos guisos diabólicos (...) la cocinera paridora” (El Moro Muza. 1/1/1860, página 3).

Como puede apreciarse la mirada costumbrista es más proclive a ofrecer una representación del servicio doméstico con gran comicidad, sátira burlona y una idealización de tipos que en algunos casos tienen al esperpento. En imágenes como *El cuentacuentos* o *Servidumbre de la casa rica*, Landaluze ofrece imagen amable mediante el recurso al folclore y la reiteración de tópicos románticos como el buen trato hacia el servicio, la exaltación de las relaciones de proximidad y familiaridad o remarcando el gracejo de los ademanes y gestos de los personajes de color



Fig. 189. Landaluze, V.P. (1870-1880 aprox). *El cuentacuentos*, acuarela y grafito sobre papel., Colección particular.

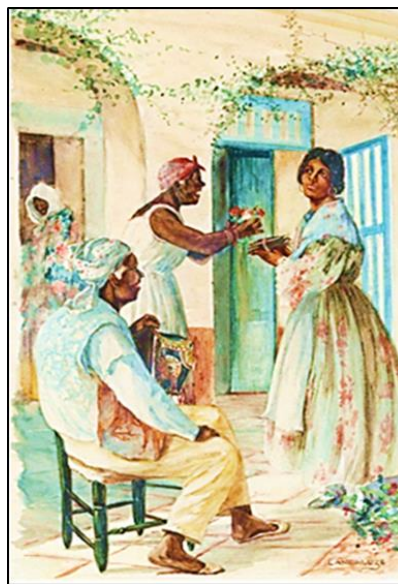


Fig. 190. Landaluze V.P. (1870-1880) aprox *Servidumbre de casa rica*, acuarela y grafito sobre papel., Colección privada.

²⁶ *El Moro Muza* 20/11/1859, p. 5.

Si se analiza de forma pormenorizada cada una de las identidades asignadas a los miembros del servicio doméstico cabe remarcar la posición de privilegio con la que se configuran las denominadas “criadas de estimación”. Dicha relación de privilegio viene determinada por su grado de proximidad con los amos encargándose frecuentemente de tareas cotidianas de aseo, vestimenta, peinado y atención de la mesa... Contra estos cometidos la importancia social de la criada de estimación era sumamente relevante puesto que, al ser testigo de primera mano de las preocupaciones, confidencias y secretos de sus amos, se le exigía suma discreción, dirigismo y mesura en sus proceder.

Dado que a la criada de estimación se le exigía ejemplaridad, la construcción icónica de su figura se lleva a cabo mediante la inversión humorística de los comportamientos, actitudes y modos de ser que se les presupone. Por ejemplo, si a la “criada de estimación se le presupone discreción en *El secreto* Landaluze la representa como un ser chismoso que escucha tras los biombos, si se considera a la “criada de estimación” como principal garante de la virtud de la doncella Landaluze la representa como una alcahueta que media en amoríos furtivos.



Fig. 191. Landaluze, V. (1880), *el secreto*, aguafuerte sobre papel, Galería Cernuda. Miami. EE. UU.



Fig. 192. Landaluze, V. (1880), *La Discreta Entrega de la Carta*, aguafuerte sobre papel, Galería Cernuda. Miami. EE. UU.

Otro tópicus reiterado en la visualidad costumbrista consiste en la exageración hiperbólica de comportamientos que roza lo grotesco. En *la Criada y la señora*, se evidencia una exageración de la coquetería del ama blanca al punto de mostrarse pegada a un espejo. Igualmente, el servilismo de la criada de estimación se lleva al extremo de mostrarse en genuflexión colocándole un zapato al ama, en un acto más propio de reverencias y pleitesías que del procedimiento del calzado diario.



Fig. 193. Landaluze, V. (1880), *La Señora y La Sirvienta*, aguafuerte sobre papel, Galería Cernuda. Miami. EE. UU.

El tratamiento en oposiciones binarias alude directamente a esa concepción antinómica en la que discurre la visualidad costumbrista de Landaluze. Los tipos populares que representa: ama y esclava, promueven una serie de arquetipos y concreciones mentales que son fácilmente asimilables al recurrir a la risa como elemento persuasor. Este procedimiento de difusión identitaria contribuye de forma efectiva a la consolidación del discurso hegemónico propiciando la mitificación de tipos populares.

En la cultura visual generada por Landaluze son escasos los ejemplos en los que la construcción icónica de la feminidad negra toma la ofensiva contra el paradigma hegemónico. Más bien obedecen a una estrategia representativa que más que proponer un cambio de valores tiende a la consolidación del statu quo.



Fig. 194. Landaluze. V. P. (1880 aprox). *En la ausencia*. Óleo sobre lienzo. Museo nacional de Bellas Artes de La Habana. La Habana, Cuba.

Un caso llamativo lo constituye la obra *En la ausencia*. En esta pintura se representa una sirvienta negra, a sabiendas de que nadie la observa, se viste de señora de la casa colocándose un tocado y una crinolina. (Sarmiento Ramírez, I. 2000, pp. 161-199).

En la imagen Landaluze recurre nuevamente a la inversión de roles, en este caso el de ama blanca y criada negra. De tal suerte que en su representación se proyecta el mensaje de la imposibilidad de construir otro modelo de feminidad afrodescendiente distinto al hegemónico.

Al considerarse una utopía, la mujer categorizada como negra solo puede contemplar otro modelo de feminidad en el plano de las ensoñaciones.



Fig. 195. Landaluze, V.P. (1875). *El puesto de fruta*, óleo sobre lienzo, colección particular.

Un tipo popular del servicio doméstico usado precisamente en esta línea de reforzamiento de mitos populares lo constituye el modelo de feminidad que proyectan recaderas en estrecha relación con vendedoras de frutas. En su obra *La vendedora de frutas* la feminidad asociada a la negra se construye en asociación con una visión mitificada de la tropicalidad. Este mensaje se proyecta ante el observador mediante una exuberancia de tipos frutales con un claro predominio de piñas, bananas o la caña de azúcar que domina el punto focal de la imagen. El puesto de frutas además del escenario en el que se desarrolla la escena, ejerce un lugar

destacado en la evocación del mito de la feminidad caribeña como proyección de una cubanidad exhubertante.

En otros casos como *El puesto de Frutas o Escena costumbrista*, las recaderas aparecen caricaturizadas mediante la exageración grotesca de rasgos físicos que se consideran fenotípicos de africanidad como la bamba gruesa, cabello crespo ... etc así como algunos elementos de al vestimenta como el pañuelo o la utilización de chancletas.



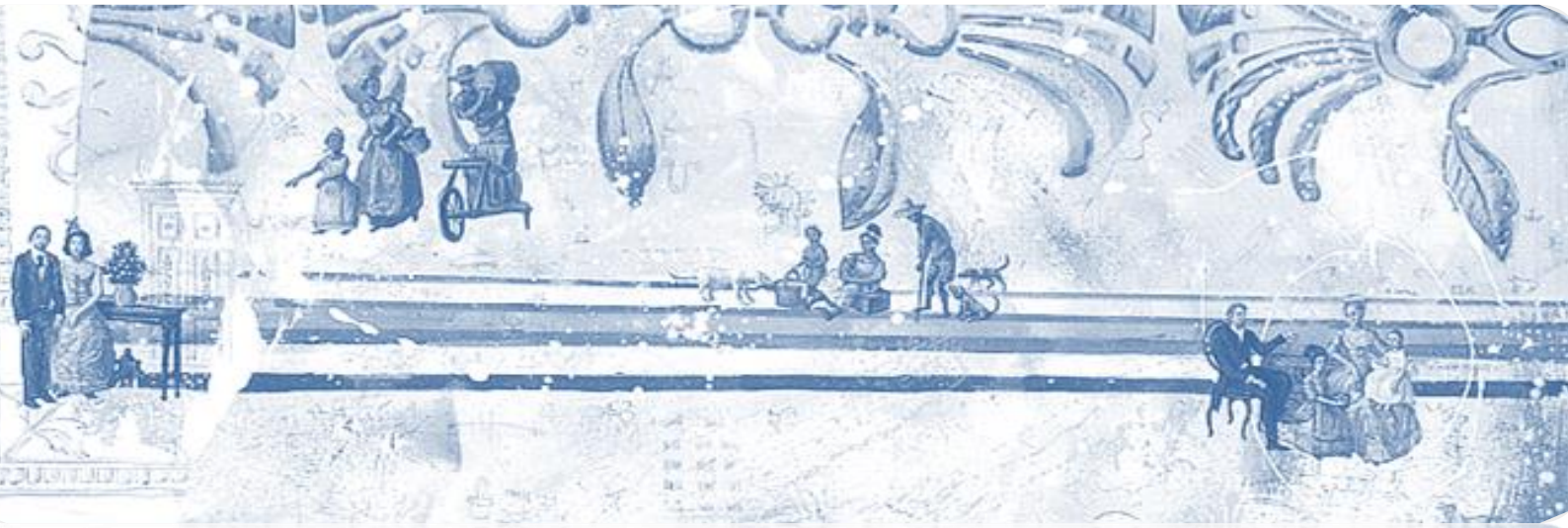
Fig. 196. Landaluze, V. P. (1880), Regresando del Mercado, acuarela, colección privada.

En un sentido profundo la retórica visual planteada por Landaluze proyecta una ridiculización de modelos de feminidad negra que se vincula a estrategias de afianzamiento de mitos canonizados. La significación de la imagen se completa en asociación a un discurso literario repleto de cubanismos que enfatiza la vertiente popular de la feminidad negra. En el artículo de costumbres *El puesto de Frutas* (1881) Francisco de Paula Gelabert (1881) describe a las recaderas recurriendo al habla bozal de modo que las presenta como “muy provocaora, muchacha”(1881, p. 118). En la misma línea Carlos Noreña las describe “balanceando el cuerpo voluptuosamente al compás del chancleteo” (...) ¡Es mucha negra!”. (1881, p. 134).

Una conjunción icónico-textual que muestra una apariencia divertida, no hay duda, pero cuando se contempla el contexto de enunciación de discursos y cómo se formaron se evidencian las asimetrías del sistema. El sujeto de estas imágenes, vendedoras y recaderas, se ha convertido en un objeto de representación mitificado apropiado por la visualidad costumbrista. En la visualidad de Landaluze se evidencia la relación de poder que le hace erigirse en el rector de las pautas de mirabilidad. Al ser la persona que mira, que filtra, que representa adquiere una referencialidad única para dar forma a las identidades colectivas. El resultado es un discurso humorístico costumbrista, pintoresco y con un fuerte color local, (Sánchez, 1990: 759-768) con el que modelar superficialmente los signos identitarios de la sociedad cubana haciendo “olvidar el horror” del sistema esclavista (Goldgel, 2015, p. 4)



Fig. 197. Landaluze, V.P. (1875).*La bollera*, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de bellas artes, la Habana, Cuba.



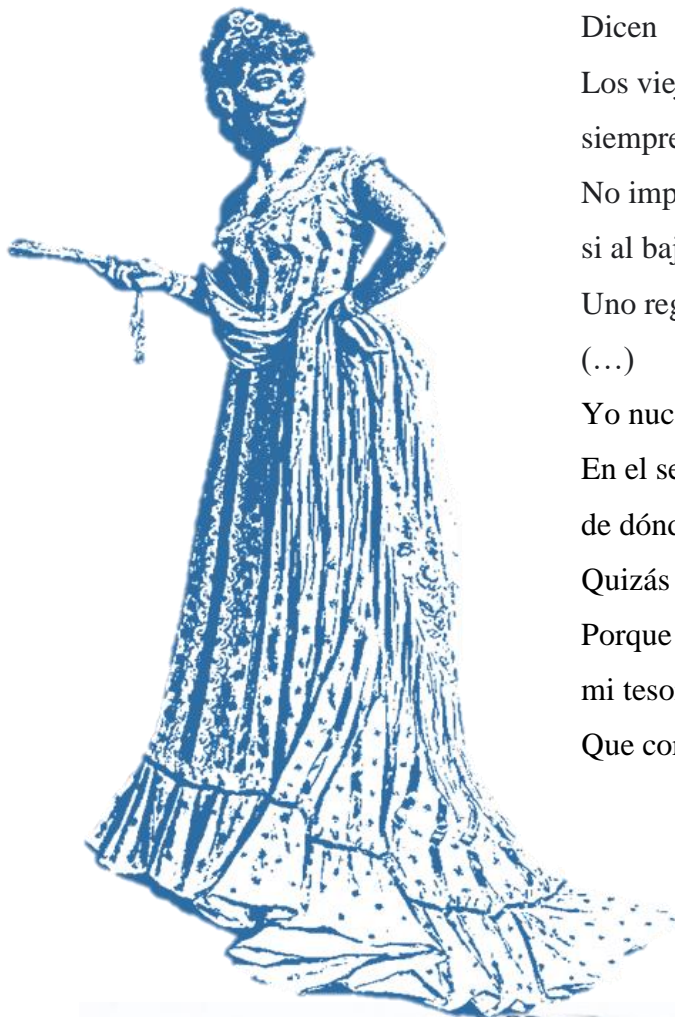
BLOQUE IV

BALANCE, CONCLUSIONES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ABIERTAS



Fig. 6. Pérez Castro D. (2011). *Turns*. Óleo sobre lienzo, colección privada.





Dicen
Los viejos de la esquina
siempre dicen
No importa lo que tengas,
si al bajarte en la estación
Uno regresa siempre a sus raíces
(...)
Yo nunca perderé mi identidad
En el seguro tengo un presente
de dónde vengo
Quizás me puedas comprender
Porque a decir verdad
mi tesoro está en las raíces
Que corren debajo de mi piel²⁷



Fig. 3. Composición de elaboración propia mediante superposición de grabados

²⁷ ORISHAS (2016). Cuba Isla Bella [Canción], *Single aislado*. Chancleta Records.

BALANCE, CONCLUSIONES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ABIERTAS

Este ensayo constituye un acercamiento a la historia afrodescendiente por medio de las diferentes imágenes que han modelado la expresión de cubanidad. El reconocimiento del carácter discursivo de las representaciones icónicas ha posibilitado la comprensión de las narrativas visuales que sustentaron la modernidad esclavista como base para la configuración de la Cuba colonial. Un proceso que se conformó mediante la adopción de regímenes representacionales europeos que permitieron estructurar la percepción de la afrodescendencia desde la lógica deshumanizadora que generaba la esclavitud.

En la genealogía de dichos modelos perceptivos se considera el paradigma ilustrado como el referente epistemológico germinal. Un marco teórico que impregnó los regímenes representacionales hegemónicos propiciando una objetualización de la afrodescendencia que lo redujo a la corporalidad. Esta identificación estuvo presente en las retóricas visuales generadas durante la ocupación inglesa de la Habana como se demuestra en las representaciones de Elías Durnford y Dominique Sierres que atestiguan la subalternización del afrodescendiente en el discurrir cotidiano de la ciudad de la Habana.

La corporalidad del subalterno también está presente en la visualidad ilustrada de Antonio Parra, cuya iconografía, no exenta de paternalismo, representa a la afrodescendencia bajo una apariencia teratológica cual “freak de color.” Un modelo identitario que se escapa a la racionalidad ilustrada, profundamente utilitarista en términos económicos y morale, pero que da cabida al discurso visual de la monstruosidad erigiendo la representación de Parra cual moderno Prometeo esclavizado.

En otro orden de cosas es preciso asentar que el modelo identitario más extendido a nivel global fue el promovido por la literatura de viajes de la ilustración cuya interpretación de la cubanidad la restringe al varón y la dama criolla habanera.

En este sentido, la visualidad de Antonio Rodríguez, Joseph Laporte, Luis Paret o John Stedman consolidó una serie de metáforas visuales que aluden al dualismo binario entre mesmedad y alteridad bajo la forma “blanco-civilizado” y “negro-salvaje”, para de esta forma determinar el modelos de representación hegemónico de la cubanidad.

Si de modelos teóricos de conformación de identidades afrocubanas se habla es probable que la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre sea el símbolo mas ampliamente autopercebido como indicador de cubanidad. Su representación icónica emanada de la visualidad Julián Joseph Bravo favoreció la integración en el sistema de grupos afrodescendientes gracias a la efectividad de las retóricas desplegadas por el barroco de indias. A su vez la Caridad del Cobre se sincretizó con Oshum como derivada de la acción de los cabildos de pardos y morenos, lo que auspició su resignificación por parte de amplios sectores de la sociedad cubana que la percibieron como un referente identitario de cubanidad.

La cultura visual del barroco de Indias a su vez supuso el despliegue ostentoso del cuerpo afrodescendiente en adoraciones de familias de la élite colonial, algunas de las más icónicas imágenes producidas en las que el rostro esclavo aparece dignificado. Es el caso de la imagen de Nicolás de la Escalera titulada *Santo Domingo y la noble familia de Casa Bayona*.(1760-1780)

El esfuerzo por modelar las afrodescendencia dentro de los postulados pautados por el sistema llevó a las coloniales a valerse de múltiples entidades difusoras de imágenes como las cofradías de pardos y morenos. La capacidad del discurso visual barroco a la hora de generar adhesiones por la vía emocional propició que diversas advocaciones marianas y cristológicas deviniesen en mediadoras y referentes identitarios entre los cofrades de color. No obstante, con la llegada masiva de grupos afrodescendientes esclavizados se incrementaron las influencias culturales y religiosas de distintos sustratos culturales africanos.

En los escasos márgenes que dejaba el sistema proliferaron los cabildos de nación como entidades de preservación de la memoria ancestral que escapaban al control eclesiástico. El intento de cristianización del obispo Pedro Morell de Santa Cruz, produjo el efecto contrario a lo pretendido y generó un proceso de sincretismo y transculturación sin precedentes con el que se articulaban nuevas identidades surgidas del mestizaje cultural.

El máximo exponente de la cultura visual generada en los cabildos de nación tiene lugar con la celebración del Día de Reyes. Esta festividad impregnada de una retórica de carnavalización y de inversión del orden colonial, representa el acontecimiento por antonomasia de exhibición de los elementos identitarios recreados por los cabildos de nación. A su vez el día de Reyes se erigió en el único espacio donde el sujeto afrodescendiente podía autoperibirse y proyectarse públicamente mediante una rica cultura visual que exaltaba su subjetividad antagónica con respecto a la “normalización” del blanqueamiento impuestos por la masculinidad colonizadora en sus procesos de occidentalización de las identidades cubanas.

Precisamente en la europeización del régimen representacional que supuso para Cuba la llegada del Neoclasicismo tiene lugar una reestructuración de la historia cubana a través del género de la pintura histórica. Una labor relacionada directamente con la visualidad de serie de autores franceses como Jean Baptiste Vernay o Joseph Leclercse que mediante formalismos academicistas europeos reescribieron la historia cubana. Su mirada asociada a la modernidad europea recrea el pasado cubano proyectando un modelo de cubanidad vinculado a la visión providencialista del catolicismo español. La identidad afrocubana en este discurso visual historicista se restringe a la representación de la élite de color integrada en los batallones de pardos y morenos, máxime epítome de la élite de color subalternizada. Pero más allá de que reflejen o no a la afrodescendencia, el valor de estas imágenes reside en que son visualizadas y mitificados en espacios simbólicos como el templete máximo exponente del discurso colonialista. Precisamente, en esos espacios es donde se reproduce el poder y se activan los

dispositivos de marginación de la afrodescendencia que lo excluyen de la cubanidad. De tal modo que la formulación de identidades colectivas parte de la interiorización de la hegemonía de los regímenes representacionales europeos como únicos moduladores de la cubanidad normativizados y aceptados socialmente.

Ya se trate del barroco de Indias, el neoclasicismo, el romanticismo, el costumbrismo o el realismo todos parten de códigos expresivos que hacen prevalecer la preeminencia civilizatoria del arte occidental. Un caso paradigmático al respecto es el que refleja la visualidad de Vicente Escobar y Flores, uno de los escasos afrodescendientes capaces de auto percibirse por medio de su producción icónica. La visualidad de Escobar ejemplifica las tensiones de quien negocia continuamente las identidades afrodescendientes en sus representaciones pictóricas. Sus obras evidencian una particular adscripción en la cubanidad que lo pone en la disyuntiva ontológica de ser afrocubano y a su vez europeo.

El abundante repertorio de imágenes que se apropian de la afrodescendencia en la historia de Cuba emana, en su mayoría de la visualidad de sujetos europeos masculinos al servicio de la sacarocracia esclavista y autoridades coloniales. A esa distorsión de la realidad se suman los grabados románticos de Hippolyte Garneray, Frederic Mialhe, Eduardo Laplante y James Gay Sawkins. Las representaciones de Mialhe contenidas *Isla de Cuba pintoresca* (1839-1842) o *Viaje pintoresco alrededor de la Isla de Cuba* (1848) constituyen auténticos referentes en la representación de la afrodescendencia a nivel global gracias a su múltiple reimpresión en soportes variados que van desde la litografía y cromolitografía, publicaciones periódicas e incluso artículos de consumo como vajillas y cerámicas de todo tipo.

La visualidad romántica se traduce en una dulcificación de la realidad que se recrea en escenas folclóricas, festivas o galantes que ocultan los efectos perversos del sistema colonial esclavista. Imágenes que construyen una ficción de la alteridad afrodescendiente a base de la reiteración de estereotipos. Eduardo Laplante en una serie de vistas de ingenios representa al

cuerpo afrodescendiente esclavizado en asociación con la máquina, cual icono de la revolución industrial esclavista. Una representación que oculta la violencia física falseando la de la realidad con la finalidad de transmitir una imagen utópica del orden y progreso que genera la modernidad esclavista.

Ante esta representación idealizada reacciona la visualidad de George Barnard y la de Charles Deforest. En sus vistas estereográficas prevalece una intención documental sobre el desarrollo industrial y tecnológico, que configura la identidad afrodescendiente en asociación con la violencia implementadas desde las lógicas del funcionamiento de la plantación azucarera. El documentalismo fotográfico de Barnard/Deforest refleja de forma insólita el castigo de la corporalidad afrodescendiente con una función punitiva y de ejemplaridad. Dentro de esa lógica se evidencia la proyección del objeto afrodescendiente esclavizado que la configura como entidad desprovista de voluntad. La representación resultante enfatiza la supeditación a la maquinaria industrial como una anulación de la identidad afrodescendiente, que pervive por medio de la ilusión metafísica de autonomía, autoposesión, y libertad.

Un tratamiento totalmente opuesto a la visualidad costumbrista de autores como Víctor Patricio Landaluz en las que se encuentran representaciones de la afrodescendencia con un tratamiento agradable, jovial e irreverente salpicado de humor. El resultado fue la difusión popular de un imaginario que se concreta en retratos, litografías y marquillas cigarreras. La amplia mayoría de representaciones de las marquillas la conforman escenas callejeras repletas de cubanismos y dichos populares de gran significación en la construcción de identidades de género. El resultado es una serie de representaciones de la feminidad cubana que se presentan de forma diferenciada en función de la racialización perceptiva de su imagen. De modo que en función de la visualidad emanada de la masculinidad blanca colonial se difunden un conjunto de imágenes que asignan roles diferenciados a la mujer categorizada como blanca, mulata o negra. En este proceso de subjetivación femenina se asume la dulcificación de la feminidad

blanca, la erotización de la mulata y la rudeza de la negra. Una forma de negociación de las identidades colectivas que se enmarca en un proceso generador de subalternidades que configuran a al negro esclavo y a la mulata sexualizada como los mitos por excelencia asociados a la cubanidad.

En definitiva, de los objetivos que se perseguían en esta investigación y que se han alcanzado satisfactoriamente cabría apuntar el de abordar en profundidad las múltiples y variadas atribuciones identitarias que formulan los agentes sociales implicados. Igualmente se ha logrado deconstruir desde la performativa dialéctica identidad/alteridad los roles asignados al sujeto afrodescendiente en el seno de asimétricas relaciones de poder y dominación vigentes en el sistema colonial esclavista así como estudiar los cambios y permanencias que operan en el imaginario colectivo como consecuencia de diversas ideologías, creencias e intereses en disputa. También se ha podido bordar el proceso de instrumentalización de diversos estereotipos negativos que devinieron en prejuicios discriminatorios y finalmente visibilizar, valorar y dignificar la memoria afrocubana remarcando su lugar en el proceso de formación de la nación cubana.

A modo de líneas de investigación que se abren con este estudio cabría remarcar primeramente las grandes posibilidades que ofrecen los análisis icónicos dentro de la historiografía americanista. En ese sentido las fuentes o vestigios icónicos posibilitan un conjunto de técnicas de investigación que permiten analizar las identidades afrodescendientes y sus relaciones en los campos de lo social, la subjetividad y la representación. Las múltiples narrativas visuales que se entrecruzan en un imaginario son tan complejas que cabría incentivar el efecto dialógico entre la historiografía, la semiótica, la lingüística, la antropología y los estudios visuales. De este modo se posibilita una mirada deconstructiva que trate de “desmontar” los apriorismos asumidos por los distintos regímenes representacionales asociados a la modernidad esclavista ya sea el barroco de Indias, neoclasicismo, romanticismo,

costumbrismo o realismo. Por consiguiente, cabe prestar atención a como se fijaron idealizaciones sobre la identidad afrodescendiente en visualidades que continuaban siendo eurocéntricas.

Frente a la construcción de ese sujeto racializado subalterno definido como “negro esclavo” o “mulata de rumbo”, se plantea la necesidad de una reconstrucción identitaria que implica la operación nominal de cuestionamiento de los proyectos intelectuales y políticos que cimentaron la cubanidad. Dentro de esta coordenada de la construcción colonial de saberes, lenguajes, memorias e imaginarios, las narrativas históricas deben atender a las diferencias culturales que da pie a la clasificación social de la población sobre la base de la racialización de los grupos. De este modo se confronta el discurso literario y visual de los grupos hegemónicos con la propia autoimagen construida por el propio sujeto afrodescendiente en un plano de análisis de la conciencia cotidiana, de los sentimientos de pertenencia, así como de los mecanismos de inclusión y exclusión de la población cubana.

Dentro de esta coordenada de análisis de saberes, discursos, memorias e imaginarios se enfatiza no solo la construcción social y cultural de identidades colectivas entre el endogrupo y el exogrupo, sino el interaccionismo dialógico entre procesos de categorización y subjetivación que llevan a la formulación, apropiación y difusión de elementos identitarios múltiples con los que ofrecer un enfoque multidimensional de las identidades afrodescendientes que gravitan en el imaginario colectivo cubano y sobre lo cubano.

La riqueza semiótica de la ceiba se proyecta en este sentido como un árbol genealógico que saca a la luz la complejidad de seguir procesos de reconstrucción de las identidades afrodescendientes. Entre la desmemoria y la tergiversación del pasado, la historia tiene que reflejar las tensiones identitarias como un elemento fundamental para conocimiento de la realidad pasada y como ejercicio crítico respecto al presente. De modo que “el árbol de la cubanidad, nunca será entendido en su complejidad si ocultamos una de las raíces.



FUENTES CONSULTADAS



Fig. 1. Pérez, D. (2006). Miguel de Cervantes Saavedra, acuarela sobre papel, Waths Hill Collection.

BASES DE DATOS CONSULTADAS

BASES DE DATOS GENERALES

- Biblioteca Digital Hispánica, España.
- Bibliothèque Nationale de France. BNF. Gallica. France.
- British Library. (U.K)
- British Museum Collection (U.K)
- Collections des musées de France (Joconde)
- Digital Public Library of America (DPLA)
- Europeana
- Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla España.
- Hath trust digital library
- Latin American Pamphlet Digital Collection of Harvard University.
- POP: la plateforme ouverte du patrimoine français.
- Portal De Archivos Españoles. PARES.
- Repositorio Digital del Banco de España.
- State Library of Victoria, Melbourne, Australia
- The New York Public Library Collections, New York, (U.S.A)
- UNESDOC. Biblioteca Digital de la UNESCO.
- Amon Carter Museum of American Art Collections (ACMA), Fort Worth. (U.S.A).
- OSU libraries. Special Collections and Archives. Oregon University, (U.S.A).
- United States foreign Policy. History & Resource guide.
- Florida Memory, State Library and Archives of Florida,

- Biodiversity Heritage Library, open access digital library for biodiversity literature and archives. BHL consortium .

BASES DE DATOS ESPECÍFICAS DE LA PRENSA

- Hemeroteca Digital Cubana.
- Hemeroteca Digital Hispánica
- Making Of America Digital Project Of Cornell University

BASES DE DATOS ESPECÍFICAS DE FOTOGRAFÍA

- Colección de Fotografías Estereográficas del Caribe. Biblioteca Smathers, Universidad de Florida.
- Colección de la Academia de Arte y Fotografía Cabrales del Valle, Cuba.
- Colecciones del Centro Histórico Fotográfico de la Región de Murcia (CEHIFORM).
- George Eastman Museum, Rochester, Nueva York, (U.S.A).
- Hunting And Gathering: 19th & early to mid-20th century Georgia photographers & their associates.
- The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, (U.S.A).
- Tom Pohrt Photograph Collection, University of Miami Library, Florida (U.S.A).
- The Library Company of Philadelphia, Pensilvania, (USA)

BASES DE DATOS ESPECÍFICAS DE IMÁGENES

- Banco de Imágenes del Museo Nacional del Prado, Madrid, (España).
- Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, Maine, (U.S.A)
- Cataleg del Museu de Belles Arts De València, Valencia, (España).
- Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia, Murcia, (España).
- Colección Digital de Carmen Thyssen-Bornemisza, Madrid, (España).
- Fonds iconographiques des archives du Calvados, Normandie, (France).
- Groupe de recherche ACHAC
- Look and Learn History pictures archive. (L&L)
- Mediateca Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. (INAH)
- Metmuseum archive, New York, (U.S.A)
- PICRYL, public domain search & similarity engine database.
- Proyecto ARCA. Cultura Visual de las Américas - Universidad de Los Andes, (Colombia).
- Warburg. Banco Comparativo de Imagens, Centro de História da Arte e Arqueologia da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, (Brasil).

BASES DE DATOS SOBRE IMÁGENES DE CUBA

- Afrocuba Web
- Banco De Imágenes del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.
- Oficina del Historiador de Cuba (OHC)
- Biblioteca Virtual Cuba Museo.
- Cuban Heritage Collection Of Miami University.

- Cernuda Arte Digital Collection
- Biblioteca Digital Cubana.

BASES DE DATOS SOBRE IMÁGENES DE LA ESCLAVITUD Y LA DIÁSPORA AFROAMERICANA

- America's Black Holocaust Museum (ABHM), Milwaukee, Wisconsin (U.S.A)
- Black Atlantic: An interactive resource promoting the study of black Atlantic cultures by Tate Liverpool and the University of Liverpool, United Kingdom.
- Digital Commonwealth, a statewide consortium of libraries, museums, archives, and historical societies from across Massachusetts, (U.S.A)
- Documenting the American South (DocSouth). University of North Carolina, (U.S.A)
- Documenting the American South, University Library of the University of North Carolina at Chapel Hill, North Carolina (U.S.A)
- National Museum of African American History and Culture. “Blacksonian”, Smithsonian National Mall, Washington, (U.S.A).
- Schomburg Center For Research In Black Culture, Division of Photographs And Prints. New York Public Library, (U.S.A)
- Slavery Images: A Visual Record of the African Slave Trade and Slave Life in the Early African Diaspora, Southern Illinois University, Carbondale (U.S.A)
- The African American Museum in Philadelphia, (U.S.A)
- The Atlantic Slave Trade And Slave Life In Americas: A Visual Record Of Virginia Unniversity. (U.S.A)

- The Slave Societies Digital Archive formerly Ecclesiastical and Secular Sources for Slave Societies at Vanderbilt University, (U.S.A)
- The Transatlantic slavery collection at International Slavery Museum, Liverpool, United Kingdom.

BASES DE DATOS SOBRE IMÁGENES DEL ÁREA CARIBE

- Barbados Museum and Historical Society
- Biblioteca digital del Caribe DLOC.
- Biblioteca John Carter Brown, Box 1894, Universidad Brown, Providence
- Buku – Bibliotheca Surinamica ~ Library, archives & wunderkammer
- National Art Gallery of Bahamas. (NAG).
- Pinacoteca costarricense electrónica.
- The Caribbean Photo Archive: an Archive Farms collection. Privately owned collection of original photographs taken throughout the Caribbean Islands, the Bahamas and Bermuda in the 19th century and early 20th century.
- The Lusher Gallery database. Bermuda, Caribbean, and West Indies Art (LLC).

FUENTES ARCHIVISTICAS

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL DE CUBA(AHNC)

AHNC, Gobierno Superior. Leg. 367, exp. 13877.

AHNC, Gobierno, leg. 748, exp.25725.

AHNC. Fondo Gobierno Superior Civil, leg. 787, exp. 26.750.

AHNC, leg. 748, exp.24744.

AHNC, Fondo Gobierno Superior Civil, leg. 788/26.782 y 26.783.

AHNC. Escribanía de Gobierno, leg. 670, exp. 14

AHNC. Gobierno Superior Civil, leg 751, exp 25837.

AHNC. Gobierno Superior Civil, Leg. 751, exp 25843.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL DE ESPAÑA (AHNE)

AHN. Carta de Valentín de Foronda a Pedro Cevallos, Philadelphia 14 de junio de 1804.

AHNE, Consejos, Leg. 1464, núm. 12. Expediente formado a instancia de Isabel Tintero, Vecina de esta Corte, sobre que se le conceda permiso para construir una Capilla en la Calle de la Paloma, y colocar en ella la Imagen de Ntra. Sra. de la Soledad, José Antonio de Armona y Murga, marqués de Casa García Postigo.

AHNE Ultramar, 265, Exp.23,«Carta N°4 del Ministerio de Ultramar al Gobernador de Cuba», 1867, en Expediente general de la Academia de San Alejandro de La Habana

AHNE Ultramar, 265, Exp.23,««Carta N° 777 del gobernador civil de Cuba con fecha del 27 de febrero de 1867», 1867, en Expediente general de la Academia de San Alejandro de La Habana,

AHNE Ultramar, 265, Exp.23,««Carta No. 220 del 18 de noviembre de 1864 del Real Consejo de Instrucción Pública», 1867, en Expediente general de la Academia de San Alejandro de La Habana.

ARCHIVO GENERAL NACION DE MÉXICO (AGNM)

AGNM, Ciudad de México, Fondo Franciscanos, caja 113, expediente 1535, f. 1. Cf. Bazarte Martínez 42.

AGNM, Instituciones Coloniales, indiferente Virreinal, caja. 2968, exp. 046, f. 4r, Hojas de patente e indulgencias de la Cofradía de San Benito de Palermo, 7 de octubre de 1693

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI)

AGI, Sto. Domingo. Leg. 363, “Testimonio de Juan Moreno, el niño negro que, junto con Juan y Rodrigo de Hoyos, encontraron la imagen de la Virgen de la Caridad en la Bahía de Nipe”, 1 de abril de 1687.

AGI, Santo Domingo, leg. 1157. Crane, A. (1768). *Discurso político sobre la necesidad de fomentar la isla de Cuba*.

AGI, Santo Domingo, Leg. 132. La prohibición de obligar a las morenas casadas a participar en las fiestas comunicada al gobernador Venegas por R. C., de 21-VIII-1623, Cedula de Ayala, tomo 43, folio 52, número 62.

AGI, Santo Domingo, Leg. 521, Expediente sobre aumento de una prebenda en la catedral de Cuba”, 1752.

AGI, Santo Domingo, leg. 154, “El Obispo de Cuba a S. M”, La Habana, 8 de junio de 1675.

AGI, Santo Domingo, leg. 1141, el obispo Hechavarría al rey, 18 de diciembre de 1784.

A.G.I, Santo Domingo, leg. 515 “Carta de Pedro Morell de Santa Cruz del 6 de diciembre de 1755”, n° 51.

AGI, Santo Domingo, leg. 1630, Bernardo y Francisco Mancebo y Rosa Antonia Garzón al Rey, Santiago de Cuba, 29-11-1796.

AGI, Santo Domingo, leg. 515, exp. 51.

AGI, Santo Domingo, leg. 111.

AGI. Retratosgcg_Cuba,1. Retrato de Felipe Fonsdeviela, marqués de la Torre

AGI. Retratosgcg_Cuba,2. Retrato de José María Cienfuegos Jovellanos.

AGI. Retratosgcg_Cuba,3. Retrato de Juan Manuel Cagigal.

AGI. Retratosgcg_Cuba,4. Retrato de Juan Procopio Bassecourt, conde de Santa Clara.

AGI. Retratosgcg_Cuba,5. Retrato de Juan Ruiz de Apodaca.

AGI. Retratosgcg_Cuba,6. Retrato de Luis de las Casas y Aragoni.

AGI. Retratosgcg_Cuba,7. Retrato de Salvador de Muro y Salazar, marqués de Someruelos .

BIBLIOTECA NACIONAL ESPAÑOLA

BNE. (1846). Memorias de la Real Sociedad Económica de La Habana, La Habana, vol. 32, págs. 142 – 147. SignaturaHA/10015(4)

VERMAY, Juan Bautista, «Discurso leído por el Director de la Academia de dibujo J. B. Vermay, en los exámenes públicos de sus alumnos el día 12 de febrero», en Memorias de la Real Sociedad Económica Amigos del País de La Habana, Tomo: 8, La Habana, 1824.

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTIAGO DE CUBA (AHPSC)

AHPSC. (1854). Juzgado de Primera Instancia de Santiago de Cuba, leg 324, exp 8.

AHPSC. (1863, 19 de agosto). Escribanía de la Real Hacienda, Protocolo, No. 411, año 1863, p. 298. Testamento de Baldomera Fuentes.

AHPSC. (1858). Gobierno Provincial, Instrucción Pública, exp. 8.

AHPSC. (1860). Ayuntamiento, Colonia, Instrucción Pública, legajo 111, exp.1332. Renuncia hecha por D^a Baldomera Fuentes de la dirección de la 3a escuela costeadada por el Muy I. Ayto.

AHPSC. (1860, 16 marzo). Actas Capitulares, libro 73, p. 72.

AHPSC. (1868, 15 mayo). Actas Capitulares, libro 81, p. 111.

AHPSC. (1876). Escribanía de Heraclio García, Protocolo No 233, p. 265. Testamento de Baldomera Fuentes, 5 de septiembre de 1876. Archivo Iglesia Parroquial de Santo Tomás Apóstol de Santiago de Cuba (AIPSTSC).

ARCHIVO ARZOBISPAL DE LA HABANA (AAH)

AAH, Cofradías, lega. 4, exp 21.

AAH, Cofradías, lega. 10, exp. 62

AAH, Cofradías, leg. 5, exp.27

AAH, Cofradías, leg. 1, exp.18)

AAH, Cofradías, leg. 2, exp. 5

AAH, Cofradías, legajo 2, expediente 1

AAH, Cofradías, lega. 4, exp.15.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE LA HABANA

ACH., Libro de Bautismo de Pardos y Morenos, Acta nº 446, folio 117)

ARCHIVO HISTÓRICO DEL ARZOBISPADO DE SANTIAGO DE CUBA (AHAS)

AHAS, lib. 140, de cargo y data de la Cofradía de nuestra Señora del Carmen, año 1798, f. 187r.

AHAS, lib. 140, de cargo y data de la Cofradía de nuestra Señora del Carmen, año 1792

MUSEO ECLESÍASTICO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE CUBA (MECS)

MECS, Acta capitular, Santiago de Cuba, 17 de marzo de 1860, lib. 33, f. 9v.

MECS, Acta capitular, Santiago de Cuba, 12 de diciembre de 1865, lib. 35, ff. 110v y 111r.

ARCHIVO DE LA PARROQUIA DEL ESPÍRITU SANTO DE LA HABANA (APSAC)

A.P. E.S. Acta 219, folio 32 del libro 18 de Defunciones de Españoles, en la Parroquia del Espíritu Santo.

ARCHIVO PARROQUIAL DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE DAIMIEL, CIUDAD REAL, ESPAÑA (APSPD)

APSPD, libro de bautismos del decenio 1750-1760).

ARCHIVO DE LA UNIVERSIDAD DE NOTRE DAME DE PARÍS (AUND)

AUND. Libros raros y colecciones especiales de la Universidad de Notre Dame. Colección Religión Cubana del Siglo XIX (MSH/LAT 0093). Caja: 1, Carpeta: 156. Informe, Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Caridad en La Habana, 1833.

BIBLIOTECA CIVICHE TORINESI DE TURÍN, ITALIA. BCT

BCT, Manoscritti e rari, collocazione: MS 457, Missione in pratica de P.P. Cappuccini Italiani ne Regni di Congo, Angola e adiacenti, brevemente esposta p. lume, e guida de Missionari aquelle Sante Missioni destinati. -[17--]. - [89]

FUENTES IMPRESAS

Alvarez, R. y Grediaga, I. G. (1863). *Guía de Nueva York para uso de los Españoles é Hispanoamericanos ... Adornada con 43 láminas y un plano*, New York: Editorial: New York.

Anónimo (s. XVIII) *Romance nuevo del esclavo de su esclava y hacer bien nunca es perdido*, Londres. British library of London. T36 in volume 12330.1.1.

Antropología y patología comparadas de los negros esclavos, 1876

Arrate, J.M.F, (1876) *Llave del Nuevo Mundo antemural de las Indias Occidentales. En Los tres primeros historiadores de la Isla de Cuba*. La Habana, Imprenta y Librería de Andrés Pego.

Arrate, J.M.F. (1876). *Llave del Nuevo Mundo antemural de las Indias Occidentales. En Los tres primeros historiadores de la Isla de Cuba*. La Habana: Imprenta y Librería de Andrés Pego.

Bachiller y Morales, A. (1881). *Tipos Y Costumbres De La Isla De Cuba por los mejores autores de este género*. La Habana: Miguel De Villa.

Bachiller Y Morales, A. (1887). *Los Negros Esclavos*. Barcelona: Gorgas Y Compañía, Tip. Al Timbre.

Cano y Olmedilla, J.C. (1777) *Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos que comprehende todos los de sus dominios*. Madrid: M. Copin.

- Cantero, J. y Laplante, E. (1857). *Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, gentil-hombre de Cámara de SM y alférez real de Trinidad, & &. Las láminas dibujadas al natural y litografiadas por Eduardo Laplante. Dedicado a la Real Junta de Fomento. Habana: litografía de Luís Marquier.*
- Cean Bermúdez, A. (1800). *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Real Academia de San Fernando en Madrid: imprenta de la viuda de Ibarra.
- De Chateausalins, H.B. (1854). *El Vademecum de los hacendados cubanos o guía práctica para curar la mayor parte de las enfermedades.* La Habana: Imprenta de Manuel Soler.
- Debret, J.B. (1834-1839). *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusive, époques de l'avènement et de l'abdication de SMD Pedro 1er, fondateur de l'Empire brésilien. Dédié à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France.* Tomo II. París: Firmin Didot Frères.
- Del Monte, D. (1839-1840). *Centón epistolario de Domingo del Monte*, prefacio, notas e índice de Domingo Figarola Caneda, La Habana, 1930, tomo 4 .
- Dumont, Henri. Investigaciones sobre las enfermedades de las razas que no padecen la fiebre amarilla y estudio preliminar sobre la enfermedad de los ingenios de azúcar, o Hinchazón de los negros y chinos (Cárdenas, 1865); y Anales de la Real Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana, t-2, 1866. 493-522 y 525-552
- Estala, P. (1795). *El viajero Universal, ó noticia del Mundo Antiguo y nuevo. Obra recopilada de los mejores viajeros por D.P.E.P.,* Tomo XII, Madrid: Imprenta Real.
- Figuier, L. (1873-1877),* (1873-1877), *Les Merveilles De L'industrie ou Description des principales industries modernes.* Tome II. Paris, Furne, Jouvet et Cie, Editeurs. Corbeil, Typographie et Stereotypie de Crete Fils.

Fonseca O, (1840). *Historia de la aparicion milagrosa de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, sacada de un manuscrito que el prebítero Don Onofre de Fonseca primer capellán que fue de ella componia por el año de mil setecientos tres, y sacada de los autos que en el de mil seiscientos ochenta y ocho se formaron ante juez competente, los cuales se hallan en el archivo de la Santa Cas, por el presbítero don Bernardino Ramirez, capellán que también fue de la Virgen.* La Habana: imprenta Fraternal.

Gelabert, F.P. (1881). “El puesto de frutas”. En Bachiller y Morales, A. (1881). Colección de artículos, tipos y costumbres de la isla de Cuba por los mejores autores de este género, La Habana: ed. Miguel de la Villa.

Guijarro, M (1872) *Las Mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos... : descripción y pintura del carácter, costumbres, trajes... y excelencias de la mujer de cada una de las provincias de España, Portugal y Américas españolas.* Madrid: Imprenta y Librería de D. Miguel Guijarro

Guijarro, M (1872), Miguel Ed. *Las Mujeres Españolas Portuguesas y Americanas , Tales como son en el doméstico hogar, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones: descripción y pintura del carácter, costumbres, trajes, usos. , religiosidad, belleza, defectos, preocupaciones y excelencias de la mujer de cada una de las provincias de España, Portugal y Américas Españolas .* Madrid: Miguel Guijarro, 1876.

Guiteras, P. J (1866) *Historia de la Isla de Cuba : con notas e ilustraciones.* Tomo II. Nueva York, Jorge R. Lockwook

Henry Joseph Dumont

Hernandez Giro, J.E. (1938). *Historia gráfica de Cuba.* Reproducciones de 123 composiciones originales dibujadas a la pluma, acompañadas de un texto compendiado por Juan Emilio Hernandez Giro. La Habana: Editorial: Fernández y Cia.

Hill, R.T. (1898) *Cuba and Porto Rico: With the other islands of the West Indies; their topography, climate, flora, products, industries, cities, people, political conditions*, New York. Century & Co.

Impr. Molina, 1922

Johnston, H. (1909) An Englishman's Impressions of American Rule in Cuba. *McClure, Magazine*, september, p. 496-504.

Johnston, H. (1910). *The Negro in the New World*. London. Macmillan.

Laplante. E y Marquier, L (1857). *Los Ingenios Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba*. La Habana: Litografía de Luis Marquier.

Laplante. E. y Marquier, L.,(1857) *Los Ingenios Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba*. La Habana: Litografía de Luis Marquier

Linati, C. (1828) *Costumes civils, militaires et réligieux du Mexique. Dessinés d'après nature par C.Linati*. Bruselas: lithographie royale de Bruxelles.

Los cubanos pintados por si mismos (1852), Tpos y costumbres de la isla de Cuba (1881) y Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas (1882).

Madrid: Imp. de J. Noguera.

Montané Dardé, L. (1876) "Informe acerca de una obra intitulada 'Antropología y Patología comparadas de los hombres de color africanos que viven en la Isla de Cuba,' *Anales de Anales de la Real Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana*, t-13, p. 122-136.

Narrative of Joanna; an emancipated slave Of surinam.[From Stedman's Narrative of a Five Year's Expedition against the Revolted Negroes of Surinam.]. Boston: Published By Isaac Knapp,

Pezuela de la, J. (1863) *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la isla de Cuba*. Madrid, Imp. del establecimiento de Mellado, 1863. Tomo 1.

Portada

Porter, R.P. (1899) *Industrial Cuba : being a study of present commercial and industrial conditions, with suggestions as to the opportunities presented in the Island for American capital, enterprise, and labour*, New York: G.P. Putnam's sons, The Knickerbocker Press.

Prévost, Antoine F. (1774). *Historia general de los viages o Nueva coleccion de todas las relaciones de los que se han hecho por mar y tierra ... / obra traducida del ingles al frances por el abate Antonio Francisco Prevost ; y al castellano por don Miguel Terracina ; aumentada con las relaciones de los ultimos viages que se han hecho en este siglo ; tomo vicesimo [sic] primo*. Madrid: en la imprenta de D. Juan Antonio Lozano, 1774.

Prévost, Antoine F. (1791). *l'Histoire générale des voyages: contenant ce qu'il y a de plus remarquable, de plus utile & de mieux avéré dans les pays où les voyageurs ont pénétré : les mœurs des habitans, les religion, les usages, arts & sciences, commerce, manufactures; enrichie de cartes géographiques & de figures* Autor La Harpe, París: Hôtel de Thou, rue des Poitevins

Prince J.C (1894) *Cuba illustrated with the biography and portrait of Christopher Columbus containing also general information relating to Havana, Matanzas, Cienfuegos, and the island of Cuba with illustrations and maps together with an anglo-spanish vocabulary* New York: Napoleón Thompson & co printers and translators.

Prince J.C (1894) *Cuba illustrated with the biography and portrait of Christopher Columbus containing also general information relating to Havana, Matanzas, Cienfuegos, and the island of Cuba with illustrations and maps together with an anglo-spanish vocabulary* New York: Napoleón Thompson & co printers and translators.

Quintero, J.M. (1875) *El Mayoral del Ingenio: Su Historia*. Matanzas: Imprenta El comercio.

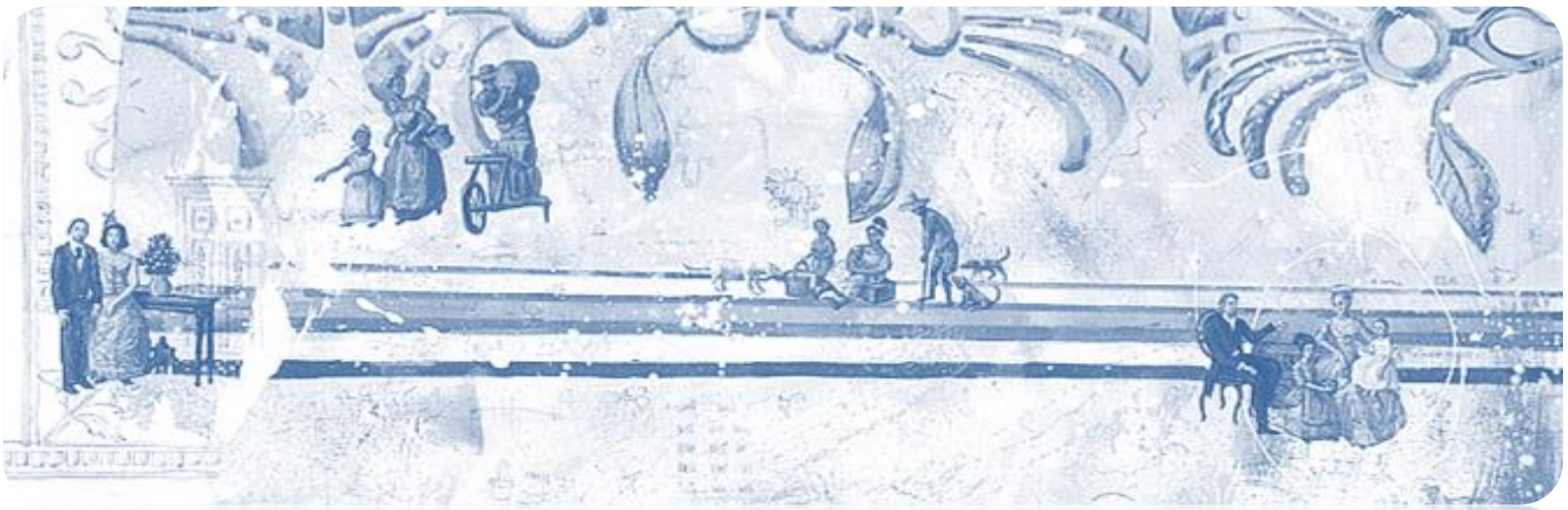
Rosain, D. (1875). *Necrópolis de La Habana: historia de los cementerios de esta ciudad, con multitud de noticias interesantes*. Habana, Imprenta "El Trabajo".

Sancta Synodus Diocesana Insulae Ferdinandinae Sancti Iacobi de Cuba, celebrata in civitate Sancti Christoiphori de la Havana, die secunda mensis Iunii. Anno millesimo sexcentesimo octogesimo, per illustrissimum D.D.D. Ioannem Garcia de Palacio.
Habana : Imprenta del gobierno y capitania general por SM.

Turgis L. et fils (1893). *Catalogue du fonds de L.Turgis et fils, éditeurs d'estampes et d'imagerie religieuses*. París: Turgis et fils.

VV. AA. (1851). *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Gaspar y Roig.

VV.AA. (1875) *Romancero Español. Colección de romances históricos y tradicionales*.



BIBLIOGRAFÍA



Fig. 1. Pérez, D. (2006). *Miguel de Cervantes Saavedra*, acuarela sobre papel, Waths Hill Collection.

BIBLIOGRAFÍA

Afropoderossa. (2023). *España no solo es blanca*. Madrid: Molino.

Agerkop, T (1997). La ruta del esclavo. *Del Caribe*, nº 26, Santiago de Cuba, pp. 21-29.

Aguirre Romero, J. M. (2013). “¿Y tú de que te ríes, mono? Humor y crítica del darwinismo”.

Espectáculo. Revista de estudios literarios. 50, pp.46-52.

Ahlfert, C. (2012). El viaje como experiencia. *Papers TSI*, 91, (2).

Alfaro Velázquez, R.O (2010). La polémica Raza vs. Nacionalidad a las puertas de las guerras de independencia en Cuba 1790-1850. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, noviembre.

Almodóvar Muñoz, C. (1986). *Antología Crítica de la Historiografía Cubana. (época colonial)*. Habana: Pueblo y Educación.

Alonso Platas M. “Viejos estereotipos y nuevas representaciones: el nacimiento del cine feminista afro-americano”, en línea]

<http://wzar.unizar.es/siem/articulos/Premios/Viejosstereotipos.pdf>

Alvarado Ramos, J. A. (1996). “Relaciones Raciales en Cuba”, *Temas*, 7, La Habana,

Alvarado Ramos, J. A. (1998) *La ruta del esclavo en Cuba*. Ediciones Geo y Fundación Fernando Ortiz, La Habana.

Álvarez Blanco, E. (1990). *Apuntes para una historia de la pintura y el grabado colonial en Cárdenas*, (inédito).

Álvarez Cuartero, I. (2004). “Gentes de color, gentes de placer y otras rarezas: una aproximación a su estudio en la pintura europea y americana de los siglos XVII y XVIII”, *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, núm. 5, pp. 458-472.

- Álvarez Cuartero, I. (2004). “Gentes de color, gentes de placer y otras rarezas: una aproximación a su estudio en la pintura europea y americana de los siglos XVII y XVIII”, *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, núm. 5, pp. 458-472.
- Álvarez Ramírez S, (2010) “La Mujeres, raza e identidad caribeña. Conversación con Inés María Martiatu”, *Gaceta de Cuba*, nº 1, enero-febrero de, pp.42-45.
- Álvarez, I. (2017). El capitán general de Cuba (1763-1898), en *La administración de Cuba en los siglos XVIII y XIX*, 1.^a edn, Madrid, España.
- Álvarez, I. (2017). Las Sociedades Económicas de Amigos del País en Cuba ¿Lobbies para el progreso?, en *La administración de Cuba en los siglos XVIII y XIX*, 1.^a edn, Madrid, España,
- Álvarez, R. (2001). Huellas francesas en el occidente de Cuba (siglos XVI - XIX), La Habana: Ediciones Boloña y Editorial José Martí,
- Amigo Requejo, A. (2018). *En busca de una identidad moderna. Ocio urbano en La Habana del siglo XIX (1844-1868)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid.
- Andreo García J, (1999) "Entre la ficción romántica y la realidad histórica. La imagen de Cuba a través del grabado y la pintura. Claves para su utilización como fuente historiográfica" Naranjo Orovio, C. Y Serrano C, *Imágenes e imaginarios en el ultramar español*, Madrid, Casa Velázquez C.S.I.C, pp. 369-391.
- Andreo García J, (2003) "Cuba en la retina europea: la litografía cubana del XIX y la formación de imaginario colectivo", Forges R, (Comp.) *Europa-América Latina al alba del tercer milenio*. Miradas Cruzadas. Lima (Perú), Universidad de San Marcos, pp. 100-114.

- Andreo García J. (1999) “Sobre la Construcción social de la imagen femenina: La mulata en la Litografía cubana del S.XIX”. Forgues, R. (coomp.) *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Mérida, Venezuela, pp. 33-53.
- Andreo García, J (2013). “No hay tamarindo dulce ni mulata señorita”. La construcción de identidades de raza y género en la Cuba de finales del periodo colonial”. En Laviña, J., Piqueras, R. y Mondéjar, C. *Afroamérica, espacios e identidades*. Barcelona: Icaria. pp.181-202.
- Andreo García, J, (2006) “La formación del imaginario sobre las mujeres a través de la representación icónica” en Morant I, *Historia de las Mujeres en España y América Latina*. Vol. III. Del S.XIX a los umbrales del XX, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 737-764
- Andreo García, J. (1999). “Sobre la construcción social de la imagen femenina: la mulata en la litografía cubana del s. XIX”. En Forgues, R. (comp.) *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes.
- Andreo García, J. (2011), “La formación de las identidades y los imaginarios nacionales en Cuba a inicios del siglo XIX”, *Procesos*, vol. 34, pág., 48.
- Andreo García, J. y Gullón Abao, A. J. (1997). "Vida y muerte de la mulata: Crónica ilustrada de la prostitución en la Cuba del XIX". *Anuario de estudios americanos*. 54. pp. 135-157.
- Andreo García, J., Provencio Garrigós, L., & Sánchez Baena, J. J. (2010). *Familia, tradición y grupos sociales en América Latina. Familia, tradición y grupos sociales en América latina*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Andrés-gallego, J. Y García Añoberos, J. M. (2002). *La iglesia y la esclavitud de los negros*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

- Angell, C. F. (1939). Un esquema de la pintura cubana. *Arquitectura*. 77 (VII), pp. 47-54.
- Apaolaza Llorente, D. (2018). El primer objeto de la policía: religión y orden público en los bandos de buen gobierno de Cuba (1763-1830). *Anuario de Historia de la Iglesia*, (27), pp. 175-198.
- Armenteros Martínez, I. (2012). De hermandades y procesiones. La cofradía de esclavos y libertos negros de Sant Jaume de Barcelona y la asimilación de la negritud en la Europa premoderna (siglos XV-XVI). *Clio - Revista de Pesquisa Histórica*, 29 (2).
- Arrate, J.M.F (1760). *Llave del Nuevo Mundo, antemural de las Indias Occidentales. La Habana descripta: noticias de su fundación, aumento y estado*, La Habana: editor no identificado.
- Arredondo A, (1939). *El negro en Cuba*, La Habana Editorial Alfa.
- Arriaga, E. (2015). La red de representaciones artísticas. Valero, S. y Campos García, A. (coord.). *Identidades políticas en tiempos de afrodescendencia: auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2015.
- Arrom, J.J. (1980). *La Virgen del Cobre: Historia, Leyenda y Símbolo Sincrético*. Habana: Letras Cubanas. [16] López Campistrous, Delia María: Los Mantos de la Madre. Materiales del VI Evento Nacional de Historia Iglesia Católica y Nacionalidad Cubana. Camagüey 2011.
- Arrón, J.J. (1990). La Virgen del Cobre: historia, leyenda y símbolo sincrético. *Estudios Afrocubanos*. La Habana: Facultad de Letras. Universidad de la Habana.
- Avechuco Cabrera, D. (2021). El costumbrismo hispanoamericano como expresión bivocal: escribir el orden, pintar la fascinación. Bobadilla Encinas, G.G. (coomp.). *La saga costumbrista de los pintados por sí mismos en el mundo hispánico (los españoles, los cubanos, los mexicanos, los peruanos, los filipinos...)* Sonora: editorial de la Universidad de Sonora, pp. 131-154.

- Ayala, C.J. (1999). *American sugar kingdom. The Plantation Economy of the Spanish Caribbean, 1898-1934*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- Bacardí Moreau, E. (1925). *Crónicas de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Arroyo Hermanos.
- Bada Ortoll A. (2022) El acceso de la clase media a la fotografía a través de la estereoscopía. Hernández Latas, J.A. (Corrd.) *III Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: la fotografía estereoscópica o en 3D*, siglos XIX y XX, pp. 341-351.
- Báez-Jorge, F., (2003). “La Virgen de la Caridad del Cobre y la historiografía cubana (Dogmatismo y silencios en torno al poder y la nación)”. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/8867> ; consultado 25/06/018.
- Balandier, Georges (1994): *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- Balboa Troya Y Quesada, S. (1608). *Espejo de paciencia*. Ed. Ángel Aparicio Laurencio, Miami: Ediciones Universal, 1970.
- Balboa Troya Y Quesada, S. (1608). *Espejo de paciencia*. Ed. Gradella Cruz-Taura. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009.
- Balboa Troya Y Quesada, S. (1608). *Espejo de paciencia*. Ed. Raúl Marrero-Fente. Madrid: Cátedra, 2010.
- Banaji, M.R. y Bhaskar, R. (1999). “Implicit stereotypes and memory: the bounded rationality of social beliefs”. Schacter, D.L., Scarry, E., (ed.) *Memory, Brain, and Belief*. Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 139–75.
- Bancel, N., David, T. y Thomas, D. (2014). *L'invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*. París: Éditions La Découverte.
- Barba, S. (2014). “Sirvientes y ornamentos”, *Letras Libres*. Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/mexico/sirvientes-y-ornamentos>

- Barcía Zequeira, M. C (2000). *Con el látigo de la Ira, legislación, represión y control en las plantaciones cubanas, (1790-1870)*, La Habana: de Ciencias Sociales,
- Barcía Zequeira, M. C. (2000), “Mujeres en una nueva época: discursos y estrategias”. *Temas*, 22-23, pp. 34-45.
- Barcía Zequeira, M. C. (2008). “Pardos y morenos esclavos y libres en Cuba y sus instituciones en el Caribe hispano”. *Cuban Studies*, 39(1), 95-99.
- Barcía Zequeira, M. C. (2009) *Los ilustres apellidos: negros en la Habana colonial*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Barcía Zequeira, M. C. (2012). “Imaginando a José Antonio Aponte a través de su libro”. *Universidad de La Habana*, (273).
- Barcía Zequeira, M.C. (2017). Las élites de Cuba en un siglo histórico (1780-1886) en *La administración de Cuba en los siglos XVIII y XIX*, 1.ª edn, Madrid, España-
- Barcía Zequeira, Mª C, (2004) “El tema negro en la historiografía Cubana del siglo XX”, *Del Caribe*, Santiago de Cuba, no. 44, , pp. 102-110.
- Barcía Zequeira, Mª C. (2008) *Negras y mulatas en sus espacios de poder*, Chacón Jiménez F Y Vera Estrada, A, *Dimensiones del diálogo americano contemporáneo sobre la familia en la época colonial*, Murcia, Edit.um.
- Barcía, M.C. (2022). “José Antonio Aponte, icono de la subalternada”. Feraudy, H. E. (comp.). *José Antonio Aponte: El precursor Dossier*. Barcelona: Ruth Casa editorial.
- Barnet M, (1995). “La cultura que generó el mundo del azúcar”, en Martínez Luz M. (Coord.), *Presencia africana en el Caribe*, ed. Conaculta. Mex-DF.
- Barnet, M (1966). *Cimarrón. Historia de un esclavo*, ed. Siruela,
- Barona, J.L. (2003). “La ilustración y la historia de las ciencias”. En: Barona, J.L. Mosoco J., Pimentenl, J. (eds.), *La Ilustración y las ciencias, para una historia de la objetividad*. Valencia: Universitat de Valencia, 2003, pp. 69-90.

- Barrero, M. (2004), "El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano". *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*. 4. pp. 65-97
- Barrientos, J. Á. (2004). "El barroco en el debate dieciochesco sobre la identidad nacional". *Temas del barroco hispánico*, 11.
- Barrueto, J. (2008). "El indio en las tarjetas postales: metáforas visuales del miedo y la ansiedad política en Latinoamérica". Nagi-Sekmi, S. (ed.), *Moros en la costa. Orientalismo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- Barthes, Roland (1994): *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Bartra, R. (1997). "Nacimiento y muerte del salvaje romántico". Bartra, R. (coomp.) *El salvaje artificial*, México: Ediciones ERA, pp. 194-227.
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Caja Murcia.
- Bear, J. (2015). *Disillusioned. Victorian Photography and the Discerning Subject*. University Park, Pennsylvania State University Press.
- Becerra, S. R. (2014). Las leyendas de apariciones marianas y el imaginario colectivo. *Etnicex: revista de estudios etnográficos*, (6), 101-121.
- Becerril García, M. y Brenot A.M. (2016). *Diccionario negro de Cuba. Palabras y testimonios del siglo XIX*. Madrid: Vervuet/Iberoamericana.
- Benítez Rojo A, (1997). "La cuestión del negro en tres momentos del nacionalismo cubano", *Revista del Centro de Investigaciones Históricas*, nº 9.
- Berger J. (1977). *Ways of Seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation Penguin Books,
- Berger, P. (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona: Kairós.

- Beriáin, J. (1990). *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Bermúdez, J. (1990). "La pintura en Cuba durante el siglo XVIII". En: Bermúdez, J. *De Gutenberg a Landaluze*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, , p. 95.
- Bertaux, D. (1999). "El enfoque biográfico. Su validez metodológica, sus potencialidades", *Proposiciones* Vol.29. Santiago de Chile, .URL: http://www.sitiosur.cl/publicaciones/Revista_Proposiciones/PROP29/14BERTAU.DOC
- Betancourt J, R, (1954). *Doctrina negra, la única teoría certera contra la discriminación racial en Cuba*, La Habana. P. Fernández y Cía.
- Billeter, E. (2003). *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg.
- Blakely, A. (2001). *Blacks in the Dutch World: The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society*. Indiana, EE. UU.: IndianaUniversity Press.
- Blanckaert C. (2013). *La Vénus hottentote entre Barnum et Muséum*. París: Muséum National d'Histoire Naturelle.
- Bleichmar, D. (2016). *El imperio visible. Expediciones botánicas y cultura visual en la Ilustración hispánica*. México: Fondo de cultura económica.
- Bobadilla Encinas, G.G. (2021). En torno a la génesis de la tradición de "...los pintados por sí mismos" Bobadilla Encinas, G.G. (coomp.). *La saga costumbrista de los pintados por sí mismos en el mundo hispánico (los españoles, los cubanos, los mexicanos, los peruanos, los filipinos...)* Sonora: editorial de la Universidad de Sonora, pp. 15-38.
- Bogdan, R. (2013). *La fabrique des monstres; les États-Unis et le freak show (1840-1940)*. París: Alma Éditeur.

- Bolívar Aróstegui N (2007) “Raíces ancestrales en la pintura cubana” conferencia leída el 2 de mayo de 2007 en la inauguración del evento Memoria Nuestra en el Museo Provincial de Holguín en el marco de la 14 edición de las Romerías de Mayo. Holguín, 2007.
URL: http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n313_05/313_07.htm 1
- Bolívar Aróstegui N, (1997). “El legado africano en Cuba”, *Papers* n° 52, Pág. 155-166.
- Bolívar, N. (1997), “El legado africano en Cuba”, en *Papers*, n° 52, pp.155-166.
- Bozal, V. (1979). *La ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid: Comunicación.
- Braun, M. (1992). *Picturing time: The Work of Etienne-Jules Marey*. Chicago: University of Chicago Press,
- Brawley, S. Y Dixon, C. (2015). *The South Seas: A reception history from Daniel Defoe to Dorothy Damour*, Londres: Lexington books,
- Brea, J.L. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Barcelona: Akal, 2005, p. 9.
- Brea, R. (2016). “Carnaval: conga y corneta china en Santiago de Cuba”. *Cuadernos del Caribe* (21), 21-34.
- Brea, R. (2020). Carnaval de Santiago de Cuba: Congas y tamboras. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano* (enero - abril), 106-133.
- Bugner, L., & Honour, H. (1976). *The image of the black in western art*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Burke, P., Gurevich, A. y Le Goff, J. (1999). *Una historia cultural del humor*. Madrid: Sequitur.
- Burucúa, J. E. (2007). *La imagen y la risa. Las pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*. Cáceres: Periférica.
- Busso H, (2009) “Crítica al eurocentrismo como obstáculo epistemológico. perspectivas de la filosofía latinoamericana”, *Solar*, n° 5, año 5, Lima; págs 59-80.

- Bustamante, A. (2007) "La herencia de los grabados y mapas de la toma de La Habana por los ingleses en 1762". En: *Herencia*, Invierno pp. 30 y ss.
- Byron, GG (2011). *Correspondencia de Lord Byron: con un amigo, incluidas cartas a su madre*. Cambridge: Universidad de Cambridge.
- Calcagno, F (1901). *A ponte*. 2 Vols. Barcelona: Tipografía De Francisco Costa.
- Calcines, A. (2002). "Ingleses en La Habana". En: *Opus Habana*, vol. VI. Nº 2. pp. 4-19.
- Camacho J, (2009). "Los fantasmas del miedo (al negro) en la literatura cubana de la primera mitad del siglo XIX", *The Bulletin of Hispanic Studies* - Volume 86, nº 5, Liverpool University Press, pags: 675-688.
- Camacho Martínez, I., y Domínguez Ortiz, A. (1998). *La hermandad de los mulatos de Sevilla: Antecedentes históricos de la Hermandad del Calvario*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Camacho, J. (2007). "Plumas como espadas. La crítica a las costumbres de origen africano en la cultura cubana del siglo XIX", *Islas*. 4. Weston, Florida.
- Camacho, J. (2018). El erotismo espiritual y la sexualidad de los esclavos en Cuba. *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, (5), 21-39.
- Camara, M. (2000). "Between Myth and Stereotype: The Image of the Mulatta in Cuban Culture in the Nineteenth Century". Fernández, D. y Cámara, M. *Cuba, the Elusive Nation. Interpretations of National Identity*. Gainesville: University of Florida Press.
- Campos Y Fernández De Sevilla, F.J. (coord.), *La Inmaculada Concepción en España religiosidad, historia y arte*. El Escorial: ediciones Escorialenses, 2005, pág. 119-138.
- Cantero Rosales, M.A. (2007). De "perfecta casada" a "ángel del hogar" o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX", *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, Nº. 14,

- Cantero, J. G , [2005]). *Los ingenios*. Madrid: CEDEX-CEHOPU: Doce Calles: Fundación MAPFRE Tavera: CSICRECAP.
- Cañas Murillo, J.; Lama, M.Á. (1994) "De petimetres y petimetas de la ilustración: El petimetre por la mañana y El petimetre por la tarde ", *Anuario de estudios filológicos*, 17, pp. 27-55.
- Capone, S. (2000). "Entre Yoruba et Bantou: l'influence des stéréotypes raciaux dans les études afro-américaines". *Cahiers d'Études Africaines*. 157, París, pp. 55-77.
- Capote Cruz, Z. (2021). Los cubanos pintados por sí mismos. Políticas de una práctica cultural. Bobadilla Encinas, G.G. (coomp.). *La saga costumbrista de los pintados por sí mismos en el mundo hispánico (los españoles, los cubanos, los mexicanos, los peruanos, los filipinos...)* Sonora: editorial de la Universidad de Sonora, pp. 155-216.
- Carmona Ledesma, C (2013). ¿Un Cristo Sentado En La Habana? La imagen del Señor de la Humildad y Paciencia del Palacio de los Capitanes Generales. *Isla al sur*, abril. Recuperado de <https://islalsur.blogia.com/2013/041504--un-cristo-sentado-en-la-habana-.php>
- Carpentier A, (1927 (2002)). *Écue-Yamba-O*, La Habana, Alianza Editorial.
- Carpentier A, (1964 (2003)). *El siglo de las luces*, La Habana, Alianza
- Carrete Larrondo, J. (2016). "Tipos y modas de Madrid en 1801. La colección de trajes de Antonio Rodríguez" [en línea] Consultado 17 julio de 2022. Disponible en: <http://juan-carrete.blogspot.com/2006/08/tipos-y-modas-de-madrid-en-1801-la.html>
- Carrete Parrondo, J. (1984), "La Real Calcografía de Madrid en la época de Goya". En: *La Real Calcografía de Madrid: Goya y sus contemporáneos*: [exposición] Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 29-33.

- Carrete Parrondo, J. (1987), “El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la Estampa Ilustrada”.
En: *El Grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXXI, Madrid: Espasa Calpe, pp. 201-645.
- Castany Prado, B. (2016), “Asnos en el paraíso: la influencia de la filosofía escéptica en la creación del mito del buen salvaje”, *Hipogrifo*, 4.2, pp. 149-168.
- Castañeda Fuertes, D, (2008), “La mujer negra esclava en el siglo XIX cubano: su papel en la economía” *Revista Brasileira do Caribe*, vol. VIII, nº16, enero-junio, pp. 339-361.
- Castro, M. (1970), *El arte en Cuba*, Colección Arte, Miami: Ediciones Universal,
- Castro-Gómez, S. (2004). *La hybris del punto cero. Ciencia, Raza e Ilustración*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Cepero Bonilla R, (1971) *Azúcar y abolición*, Ed. de Ciencias Sociales, La Habana.
- Cesaire, A, (2005). *Discurso sobre el colonialismo*, edit. Akal, cuestiones de antagonismo, Madrid,
- Cesáreo, M. (1994) "Menú y emplazamiento de la corporalidad barroca". Moraña, M. (ed.) *Relecturas del Barroco de Indias*, Hanover: Ediciones del Norte, pp. 185-221.
- Céspedes García Menocal, C. M. (2008). “Nuestra Señora de la Caridad en el occidente de Cuba. Un nuevo hallazgo documental”. *Palabra Nueva. Rev. Arquidiócesis de La Habana*, 177, septiembre pp. 72 – 74.
- Chadwick, E., Gamer M. (2014). *Figures of Empire: Slavery and Portraiture in Eighteenth-Century Atlantic Britain*. Yale, Connecticut: Yale center for British art.
- Chang-Rodríguez, R Y Filer M.E, (1988). *Voces de Hispanoamérica: antología literaria*, Boston, Heinde & Heinde.
- Charnon-Deutsch L (2008). *Hold That Pose. Visual Culture in the Nineteenth Century Spanish Press*. University Park: Pennsylvania State University Press,

- Charnon-Deutsch, L. (2002). "The Racial Fetishism of Nineteenth-Century Spanish Magazines". Hiperfeira (e-journal). [en línea] Disponible en <http://www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/>
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre practica y representación*. Barcelona: Ed. Gedisa, 1992.
- Chateloin, F. (1989), *La Habana de Tacón*, 1ª edn, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Chauveau, M. (2012). *The Hottentot Venus: The objectification and commodification of a Khoisan woman at the crossroads of imperialism, popular culture and science*, Tesis doctoral, Tilburg University,
- Chaves J, C, (2006). "Retórica Cultural e Identidad Afrocubana en: La Última Cena", *Letras Hispanas*, Volume 3, Issue 2 Fall.
- Chaves, M.E. (2009). *Genealogías de la diferencia: tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana,
- Checa Godoy, A. (2005). "Propuestas para avanzar en la investigación de la historia de la comunicación". *A Comunicación no Seu Tempo*. Santiago de Compostela. Pp. 173-185.
- Childs, M.D. (2001). "A Black French General Arrived to Conquer the Island", *The Impact of the Haitian Revolution in the Atlantic World*, David Geggus; edit., Columbia, University of South Carolina Press.
- Childs, M.D. (2006). *The 1812 Aponte Rebellion in Cuba and the Struggle Against Atlantic Slavery*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Childs, M.D. (2022). La Rebelión de Aponte de 1812 en Cuba y la lucha contra la esclavitud atlántica. Feraudy, H. E. (comp.). *José Antonio Aponte: El precursor Dossier*. Barcelona: Ruth Casa editorial.

- Colón Pichardo M, (2010). "Masculinidades en blanco y negro: algunos puntos de encuentro para el análisis", *Red iberoamericana de masculinidades*, URL: <http://www.redmasculinidades.com/modules.php?name=BookCatalog&op=showbook&bid=190>
- Comellas Aguirrezábal, M. (2014). Viajes y aprendizaje: del Gran Tour dieciochesco al viaje romántico. Navarro Domínguez, E. (ed.), *Imagen del mundo: seis estudios sobre literatura de viajes*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, pp. 67-125.
- Comesañas Sardiñas, Z. (2009). *Great Masters of Cuban Art, 1800–1958. Colección Ramos*. Daytona Beach, FL: Museum of Arts and Sciences.
- Conger, A. (1982). "Some Observations about Contemporary Cuban Photography: Union of Cuban Writers and Artists (UNEAC)", *Studies in Visual Communication*, 8
- Corbea Calzado, J, (1996). "La virgen de la Caridad del Cobre: construcción simbólica y cultura popular", en *Del Caribe*, nº 25, Santiago de Cuba.
- Córdova Aguilar, M. C. (2017). La devoción de los morenos de Guinea: la cofradía de la Virgen de las Nieves en la ciudad de Antequera (Nueva España). *Cofradías en el Perú y otros ámbitos del mundo hispánico:(Siglos XVI-XIX)* (Conferencia Episcopal Peruana, pp. 441-453.
- Corteguer, A, L(2009). "Talking Images in the Spanish Empire: Vision and Action", *Visual Resources*, 25, 1, pp. 53-68.
- Coulthard G, R, (1968). "¿Crisis o agotamiento de la negritud?", AIH. *Actas III*.
- Courtés, J.M. (1979). "Traitement patristique de la thématique éthiopienne". Devisse, J. (coord.) *L'image du noir dans l'art occidental*, París: Bibliothèque des arts, pp. 9-31
- Cowling, C. (2013). *Conceiving Freedom: Women of Color, Gender, and the Abolition of Slavery in Havana and Rio de Janeiro* .UNC Press Books.

- Crais, C. y Scully, P. (2008). *Sara Baartman and the Hottentot Venus*. Princeton: Princeton University Press,
- Curiel Ochy, (2007). “Los aportes de las afrodescendientes a la teoría y la práctica feminista. Desuniversalizando el sujeto “mujeres” en *Perfiles del Feminismo Iberoamericano*, vol. III Catálogos, Buenos Aires,
- Curtin, P.D., (1969). *The Atlantic Slave Trade: A Census*, Madison, University of Wisconsin Press,
- Dallas, RC (2010). *La historia de los cimarrones: desde su origen hasta el establecimiento de su tribu principal en Sierra Leona* (Vol. 1). Cambridge: Universidad de Cambridge.
- Dávila, A. (2012). *Campeche: Mito y Realidad*. Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.
- Davis, D. (1968). *El problema de la esclavitud en la cultura occidental*. Paidós.
- De Balmaceda, M. S. (1988). “El Rococó y Campeche”. *Ceiba*, 12(17), pp. 46-59.
- De Juan, A. (1974). *Pintura y grabados coloniales cubanas. Contribución a su estudio*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- De La Fuente A. (2001). “La raza y los silencios de la Cubanidad”, en *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº 20, Madrid, primavera 2001, p.107-118.
- De La Fuente A. (2005). “Raza y cubanidad: Un debate necesario”. En *La Gaceta de Cuba* no.1, enero-febrero, p.62.
- De La Fuente A. (2007). “La obsesión por la imagen”, *Gazeta de Antropología, Universidad de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real.
- De La Fuente A. (2007). “La cultura afrocubana: investigaciones recientes”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXII, nº 2, julio-diciembre, págs. 265-278.

- De la Fuente García, J. (1999). “La Virgen de la Caridad del Cobre: estudios de la imagen y el mito de su aparición”. *Revista de Ciencias Sociales*, 6, 99-122.
- De La Torriente, L (1954). *Estudio de las artes plásticas en Cuba*. La Habana: Impresores Úcar García.
- De Llano A, (2010) “La construcción de las identidades latinoamericanas. Una aproximación al negrismo” *Revista Pilquen, Sección Ciencias Sociales*, Año XII, nº 12, CELEHIS; Universidad Nacional de Mar del Plata,
- De Santa Cruz y Mallén. F. (1940-1988). *Historia de familias cubanas*. La Habana, Miami: Editorial Hércules, Universal, 9 vol.
- Del Valle B, (2009). “Pasar por blanca”; *Desafíos Feministas en América Latina: la mirada de las jóvenes*, Edición Cotidiano Mujer, Articulación Feminista Marcosur (AFM), Montevideo, URL: http://www.dhl.hegoa.ehu.es/ficheros/0000/0512/pub_ensayos09.pdf
- Deschamps Chapeaux, P (1971). *El negro en la economía habanera del siglo XIX*, La Habana, Instituto Cubano del Libro.
- Deschamps Chapeaux, P (1976). *Los batallones de pardos y morenos libres*, La Habana: Ciencias Sociales.
- Deschamps Chapeaux, P. (1983) *Los cimarrones urbanos*, La Habana: Ciencias Sociales,
- Deschamps Chapeaux, P; Pérez De La Riva, J, (1974). *Contribución a la historia de la gente sin historia*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Díaz A, (1997).”Necesidad hizo parir mulatas. Liberalismo, Nación e ideas sobre las mujeres en la Cuba del s. XIX”. Gonzálbo Aizpuru P, (coord.). *Género, familia y mentalidades en América Latina, Puerto Rico*, Universidad de Puerto
- Díaz Frene, J. (2013) Familia, campesinado y fotografía en Cuba: Un acercamiento a la historia de la familia Naite. *Cuicuilco*. vol.20, n.57, pp.93-114.

- Díaz, M.E. (2000) *The Virgen, the King, and the Royal Slaves of El Cobre (Negotiating Freedom in Colonial Cuba, 1670-1780)*. California: Stanford University Press.
- Doménech García, S. (2013). “Prácticas, ingenios persuasivos y retórica visual de la imagen de devoción en Nueva España”. López Calderón, C, Fernández Valle, M.A, Rodríguez Moya, M, I, (Coords.), *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio* Vol. I. Santiago de Compostela, Andavira Editora, 27-144.
- Domínguez, D. (2016). Cuadros de costumbres en Cuba y Puerto Rico: de la historia natural y la literatura de viajes a las ciencias sociales. *Revista hispánica moderna*, 69(2), pp. 133-149.
- Domínguez-Domínguez, C., & Padrón Reyes, L. (2018). “El Caribe en el espacio atlántico, siglos XVI-XIX”. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*, 5-8.
- Douthwaite, J. (1992). *Exotic women: literary heroines and cultural strategies in Ancient Régime France*. Philadelphia: University Pensilvania Press.
- Doval Trueba, M.M. (2003). Los "Velazqueños": pintores que trabajaron en el taller de Velázquez. (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Duany, J. (2019). *Picturing Cuba: Art, Culture, and Identity on the Island and in the Diaspora*. Gainesville: University of Florida Press.
- Duany, J. (2022). “Convertir el paisaje en una patria: Pintores paisajistas en Cuba, 1850-1920”. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 14(1), p. 115-132.
- Duero, D. (2006). “Relato autobiográfico e interpretación: una concepción narrativa de la identidad personal”. *Athenea Digital*, nº 9, Págs: 131-151. URL: <http://antalya.uab.es/athenea/num9/duero.pdf>
- Duharte Jiménez, R. (1988),, "El ascenso social del negro en la Cuba colonial", *Boletín americanista* nº 38, Barcelona, 1988, Pág. 31-4.
- Duharte Jiménez, R. (1989), *El negro en la sociedad colonial*, Santiago de Cuba: ed. Oriente,.

- Duharte Jiménez, R. (1992), "Cuba: identidad cultural, mestizaje y racismo. Encuentros y desencuentros de la cultura cubana" en *América Indígena* n° 52, México, D.F, pp. 159-167.
- Duharte Jiménez, R. (2008). *El Santo Ecce Homo: historia y leyenda*. Duharte Jiménez, R. *Lo real maravilloso del santiaguero*. Santiago de Cuba: Ediciones Caserón.
- Duharte, R. (1993). "El Cobre: Historia, mito y leyenda" *Del Caribe*, N° 21, p. 76. Stanford University Press, Stanford
- Duno Gottberg, L. (2003). *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- Durnford, E. (1765). *Six views of the City, Harbour & Country of Havana, dedicated to the Earl of Albemarle*. Londres: Thomas Jefferys.
- Dussel, E. (1994). *El Encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Duvignaud, J. (1979). Para una sociomorfología de lo imaginario, en Duvignaud. J. (comp.) *Sociología del conocimiento*. 187-190. México, Fondo de cultura económica. -
- Eltis D. (2000). *The rise of African slavery in the Americas*, Cambridge University Press. Pag. 224-226.
- Eltis, D. Y Engerman, S. (1992). "Was the Slave Trade Dominated by Men?", *Journal of Interdisciplinary History*, XXIII/2, , pp. 237-57.
- Eltis, D. y Richardson, D. (2008). *Extending the Frontiers: Essays on the New Trans atlantic Slave Trade Database*, New Haven, Yale University Press.
- Erickson. P. (2009). "Invisibility Speaks: Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture". *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 9, núm. 1, pp. 23-61.

- Escobar, J. C. (2000). *Lo imaginario entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Cielos de Arena.
- Espina Prieto R, (2007). La perspectiva racial en los estudios de equidad. Instituto Cubano de Antropología. Seminario Internacional “*Equity and Social Mobility: Theory and Methodology with Applications to Bolivia, Brazil, Cuba, and South Africa*”. PNUD/IPC, Brasilia-
- Espinosa, R. J. (1866). *El Proletario En España Y El Negro En Cuba, Páginas Escritas Para El Que Las Quiera Leer Por Un Observador Amante De La Verdad*, Habana, Imprenta De M. Soler, , P.52.
- Fanon, F. (1973). *Piel, negra, máscaras blancas*, Buenos Aires, editorial Abraxas.
- Federico Gadea, W. (2012). “Poder, naturaleza y dominación en el pensamiento de Rousseau: un estudioi comparativo”, *Nuevo Itinerario. Revista Digital* [en línea] de Filosofía, vol. 7, <http://hum.unne.edu.ar/revistas/itinerario/revista7/articulo09.pdf>
- Feraudy Espino, H. (2002). *La Venus lucumí. Oshún, la diosa de Ashogbo*. México.
- Feraudy, H. E. (2022). *José Antonio Aponte: El precursor Dossier*. Barcelona: Ruth Casa editorial.
- Fernández de Paz, E. (1991). “Discusiones terminológicas entre hermandades y cofradías”, en Gremios, Hermandades y Cofradías. Una aproximación científica al asociacionismo profesional y religioso en la Historia de Andalucía. *VII Encuentros de Historia y Arqueología*. San Fernando, vol. II, pp. 161-167.
- Fernández Robaina, T, (1996). “La Bibliografía Y Los Estudios Afrocubanos”, En *Temas*, N° 7, La Habana, Julio-Septiembre, Pág. 206-208,
- Fernández Robaina, T. (1996f). *Acerca del negro en Cuba: logros y quimeras*, La Habana: Biblioteca Nacional José Martí.

- Fernández Robaina, T. (2000). “Vigencia del vocablo afrocubano”, en *Cuba Seminar*, CUNY, Nueva York, March, Págs. 20-22.
- Fernández Robaina, T. (2007) *Cuba: personalidades en el debate racial*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana.
- Ferrer, A, (2005). “Temor, poder y esclavitud en Cuba en la época de la revolución haitiana”. Piqueras A, (coord.). *Las Antillas en la época de las luces y la Revolución*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 67-84.
- Ferrer, A. (2004). Cuba en la sombra de Haití: noticias, sociedad, y esclavitud. Gonzales-Ripoll M.D, Naranjo C., Ferrer, A. Garcia, G. y Opatrny, J. *El rumor de Haiti en Cuba: temor, raza y rebeldia, 1789-1844*. Madrid: CSIC.
- Ferrer, A. 2003). “Noticias de Haití en Cuba”, *Revista de Indias*, LXIII, (229), pp. 675-694.
- Figarola, J. J. (1984). “La sublevación del Cobre. Una hermosa huella en nuestras luchas por la liberación,” *Del Caribe*, pp. 3-4,
- Fischer, S. (2004). *Modernity Disavowed: Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution*. Durham, Duke University Press.
- Fisher, A.B. Y O Hara, M. D. (2009). *Imperial subjects: race and identity in Colonial Latin América*. Durham, Durke University Press.
- Fleitas-Monnar, M. T. (2016). María Baldomera Fuentes Segura, una artista y su destino. *Santiago*, (140), 216-232.
- Forceville, C (2006). “Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: agendas for research”. En Kristiansen, G. Achard, M., Dirven, R. y Ruiz De Mendoza, F. (eds.) *Cognitive Linguistics: Current aplicaciones and future perspectives*, Berlin/Nueva York, Mouton de Gruyter, p. 379-402.

- Ford, B. J. (2003). "Scientific Illustration in the eighteenth century", en Porter, R. (ed.), *The Cambridge History of Science*, vol.4, Eighteenth-Century Science, Cambridge University, Cambridge, , pp. 561-583.
- Fordham, B. (2007). "Dangerous Bodies: Freak Shows, Expression, and Exploitation". *Entertainment Law Review*, vol 14, pp. 207-245.
- Fornet, A. (1994). *El Libro en Cuba. Siglos XVIII y XIX*. la Habana: Letras cubanas.
- Foucault, Michel (1998) *Vigilar y Castigar*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Fox-Amato, M. (2019). *Exposing Slavery: Photography, Human Bondage, and the Birth of Modern Visual Politics in America*. Oxford University Press.
- Fracchia, C. (2010) "El esclavo negroafricano en las imágenes españolas de los santos Cosme y Damián". Martín Casares, A Y García Barranco, M. (comp.) *La esclavitud negroafricana en la historia de España. Siglos XVI y XVII*. Granada: Editorial Comares, p. 127-149.
- Franco J. L, (1961). *Afroamérica*, La Habana: Publicaciones de la Junta Nacional de Arqueología y etnología.
- Franco J.L, (2010). *Las conspiraciones de 1810 y 1812*. Caracas: Fundación Ayacucho.
- Franco, J. L. (1963). *La conspiración de Aponte*. La Habana: Nacional de Cultura.
- Franco, J.L, (1975) *La diáspora Africana en el Nuevo Mundo*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, Fuentes Guerra, J Y Gómez Gómez G, (1994) *Cultos afrocubanos: un estudio etnoligüístico*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Franco, José L, (2012). *Revoluciones y conflictos internacionales en el Caribe 1789-1854*, Santo Domingo, Publicaciones del Archivo General de la Nación.
- Fraunhar A. (2008). "Marquillas cigarreras cubanas: Nation and Desire in the Nineteenth Century", *Hispanic Research Journal*. 5. pp. 458-478.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Furlong, G. (1948). *Orígenes del arte tipográfico en América*. Buenos Aires: Huarpes.
- Galeano E. (1984). *Memoria del fuego II. Las caras y las máscaras*. México: siglo XXI.
- Garcés Aragón D, (2003). Africanía desde Cuba. Un aporte para la construcción de identidades en las Américas, ed. CEPAC Corporación Ancestros, Popoyán, Cauca,
- García Alcaraz, R. (1986). *El pintor Ussel de Guimbará*. Murcia: Ayuntamiento de Cartagena.
- García Bernal; J. (2008). Las imágenes de devoción pasionista y sus prácticas rituales en el contexto de la polémica sobre la imagen sagrada después de Trento. Alonso Ponga, J. L. (coord.) *Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- García González A, y Álvarez Peláez, R, (1999). *En busca de la raza perfecta. Eugenesia e higiene en Cuba (1898-1958)*, Madrid, CSIC,
- García González, A. (1989). *Antonio Parra en la ciencia hispanoamericana del siglo XVIII*. La Habana: Editorial Academia: 1989.
- García González, A. y Álvarez Peláez, R, (1999). *En busca de la raza perfecta. Eugenesia e higiene en Cuba (1898-1958)*. Madrid: CSIC.
- García González, A.(19989 “Antropología, "raza" y población en Cuba en el último cuarto del siglo XIX” , *Anuario de estudios americanos*, nº 55 (:enero/jun.)
- García Mahiques, R. (2008). *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural (tomo II). Cuestiones de método*. Madrid, Ediciones Encuentro.
- García Martínez, A. (2007). “La construcción de las identidades”, *Cuestiones pedagógicas*.18. pp. 207-228.
- García Moreno M. L. (2004). *La revolución de Haití en el bicentenario*, Hardcover: Oficina del Programa Martian.
- García Plancarte. G. (2021). Los españoles imaginados por sí mismos: Diálogo metaliterario en Los españoles pintados por sí mismos. Bobadilla Encinas, G.G. (coomp.). *La saga*

costumbrista de los pintados por sí mismos en el mundo hispánico (los españoles, los cubanos, los mexicanos, los peruanos, los filipinos...) Sonora: editorial de la Universidad de Sonora, pp. 39-92.

García Rodríguez G, (2003) *La esclavitud desde la esclavitud*, Sociales. *La visión de los siervos*. La Habana: Ciencias

García Valdés, F. (2012). “La negritud en la filosofía caribeña: El ejercicio de disección de un concepto/La negritud en la filosofía caribeña: El ejercicio de disección de un concepto”. *Revista de Filosofía* [Venezuela], núm. 72, sept.-dic. Recuperado a partir de <https://produccioncientificaluz.org/index.php/filosofia/article/view/18253>

García, Á. C. (2018). Ussel de Guimbarda, pintor atlántico. Aportaciones a su catálogo y estética, *Anuario de Estudios Atlánticos*, (64). 064-015. <http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10170c>

García, D.M. (2008). Apertura del trienio preparatorio para la celebración de los cuatrocientos años del hallazgo de la imagen de Nuestra Señora de la Caridad. *Palabra Nueva. Rev. Arquidiócesis de La Habana* 177; septiembre

García. G. (2003) *Conspiraciones y revueltas, la actividad política de los negros en Cuba (1790-1845)*, Santiago de Cuba: Ed. Oriente,

García Gárciga, O. (2001), “El método interdisciplinario de José Antonio Saco en una obra inédita”, en *Catauro. Revista Cubana de Antropología*, Año 2, nº 3, La Habana, enero-junio de:91-105

Garrido Buj, S. (2017). *Azúcar y esclavos. Las plantaciones azucareras de la Cuba colonial* Madrid: EDIASA.

Garve, L (2012). *Los Cabildos Africanos en Cuba, un espacio de transmisión identitaria y económica*. La Habana: Fundación por la Libertad de Expresión.

- Garve, L (2012). *Los Cabildos Africanos en Cuba, un espacio de transmisión identitaria*. La Habana: Fundación por la Libertad de Expresión.
- Gastón Agüero, S (1959). *Racismo y Mestizaje en Cuba*, La Habana: Editorial Lid.
- Gaztelu, Á. (1960). “La pintura religiosa en Cuba”. *Revista de Artes Plásticas*, 2, Dirección General de Cultura, MINED, La Habana.
- Gaztelu, Á. (1960). “La pintura religiosa en Cuba”. *Revista de Artes Plásticas*, nº 2, La Habana: MINED.
- Ghorbal, K. (2009). La política llamada del “buen tratamiento”: reformismo criollo y reacción esclavista en Cuba (1789-1845), *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 30 novembre 2009, consulté le 10 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/57872>
- Ghorbal, K. (2013). Aristocracia azucarera versus industria popular: esclavitud, «colonización blanca» y especificidades regionales en Cuba. Von Der Walde, L y Reinoso, M. (eds.). *Virreinos II*. México: Editorial Grupo Destiempos.
- Ghorbal, K. (2015). Peligros, controles y silencios atlánticos: censura y esclavitud en Cuba. *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, (2), 25-48.
- Gilroy, P. (1993), *The black Atlantic: modernity and double consciousness*, Londres: Verso.
- Giordano, Mariana; Méndez, Patricia. «El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad». *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio*, 2001, Núm. 8, p. 121-135, <https://raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/105132>.
- Goldenberg, D. M. (2003) *The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and islam*, Princeton: Princeton University Press
- Goldgel, V. (2015). “Una isla pintoresca y su horroroso colorido. Aproximaciones a la modernización y la violencia en la cultura visual cubana del s. XIX”. *Decimonónica*.

12. [en línea] Disponible en http://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2015/02/Goldgel_12.1.pdf [Consulta el 22 de junio de 2022].
- Gomariz, J. (2004). Francisco de Arango y Parreño: El discurso esclavista de la ilustración cubana. *Cuban Studies*, 35, 45–61. <http://www.jstor.org/stable/24487952>
- Gómez A.E, (2005), “La Revolución Haitiana y la Tierra Firme hispana”, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Debates, Puesto en línea el 17 febrero 2006. URL: <http://nuevomundo.revues.org/211>
- Gómez Alonso, R. (2003). “Comunicación y recepción de la imagen en la prensa decimonónica. El apoyo iconográfico en la prensa española del siglo XIX”. *Icono14*. 1. pp. 153-173.
- Gómez de Avellaneda, G. (2007). *Sab*. Madrid: Cátedra
- Gómez Pernia, A. E, (2005), “¿Ciudadanos de color? El problema de la ciudadanía de los esclavos y Gente de Color durante las revoluciones francoantillanas,1788-1804”, *Anuario de Estudios Bolivarianos*, Año XI, No.12, No.5 pp.117-158 .
- Gómez Pernia, A. E, (2006)"Del 'affaire' de los mulatos, al asunto de los pardos", en Calderón M.T, *Las Revoluciones en el mundo Atlántico: una perspectiva comparada*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia; Taurus, pp. 299-319.
- Gómez Pernia, A. E, (2006)"El Síndrome de Saint-Domingue: Percepciones y sensibilidades de la Revolución Haitiana en el Gran Caribe (1791-1814)", en *Caravelle*, No.86. Toulouse: Université de Toulouse-le-Mirail (France), pags. .125-156.
- Gómez, A. E. (2013). Images de l'apocalypse des planteurs. Contribution à l'étude de l'iconographie des « horreurs » de la Révolution haïtienne, 1784-1861. Dessens, N. (dir.) *Représentations des esclavages dans les Amériques L'Ordinaire des Amériques*, no. 215 <https://journals.openedition.org/orda/665>

- Gonzalbo, P. (2013). “La trampa de castas”, en Gonzalbo, P. y Alberro, S. (eds.) *La sociedad novohispana. Estereotipos y realidades*. México: El colegio de México. Centro de estudios históricos. pp. 1-154.
- González Alcantud, J.A. (1987) “El buen salvaje de Rousseau. Inflexión de la antropología y de la estética”, *Gazeta de Antropología*, [en línea] http://www.ugr.es/~pwlac/G05_03JoseAntonio_Gonzalez_Alcantud.html [consultado el 19 de julio de 2022],
- González Alcantud, J.A. (1988). “Teoría del exotismo” *Gazeta de Antropología*, 1988, 6, artículo 02 · <http://hdl.handle.net/10481/13745>.
- González Echevarría, R (1999). *La Prole De Celestina: Continuidades Del Barroco En Las Literaturas Española E Hispanoamericana*. Madrid: Ed. Colibrí,
- González Pagés, J.C. (2002) “Género y masculinidad en Cuba: ¿el otro lado de una historia?”, en *Nueva Antropología*, Vol. VIII, No. 61, p.117-126
- González Pagés, J.C. (2010). *Macho, varón, masculino. Estudios de masculinidades en Cuba*. La Habana: Editorial de la Mujer.
- González Sierra, E. (2010). *Pintores españoles en Puerto Rico (1854-1940)*.
- González, M. J. H. (2000). Expansión tabaquera y señorialización en Cuba: la fundación de Santa María del Rosario en 1732. *Coloquios de Historia Canario Americana*, 1057-1065.
- Goodman, W. (1986). *Un artista en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Goodman, W. (2015). *Cuba La perla de las Antillas. Un artista en Cuba*, Santiago de Cuba. Editorial Oriente.
- Grabados coloniales cubanos, que tuvo lugar en Málaga durante 1999 a cargo del Museo Nacional de Cuba y la Diputación Provincial de Málaga.

- Green, D. B., & Byron. (1956). Three New Byron Letters. *Keats-Shelley Journal*, 5, 97–101.
<http://www.jstor.org/stable/30212558>
- Greene, Jack P, (2013), *Evaluating Empire and Confronting Colonialism in Eighteenth-Century Britain*. Baltimore: Johns Hopkins University Press,
- Grillo D, (1953). *El Problema del Negro Cubano*, La Habana
- Gruzinski S. (2016). *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (1994), *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a “Blade Runner”* (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica.
- Guanche J, (1983). Procesos etnoculturales en Cuba, Ed. Letras Cubanas, La Habana.
- Guanche J, (1996) “Etnicidad y racialidad en Cuba actual”, en Temas, nº 7, julio-septiembre, *Nueva época*, La Habana: 51-57
- Guanche J, (1996). Componentes étnicos de la nación cubana. Colección La Fuente Viva, no. 3, La Habana:.,Fundación Fernando Ortiz y UNEAC,
- Guanche, J, (2001) “África en América: las secuelas de la esclavitud”, en Catauro. Revista Cubana de Antropología, Año 2, no. 3, La Habana, enero-junio de:66-80; URL: www.lajiribilla.cubaweb.cu/sumario/fuenteviva.html
- Guanche, J, (2001) “Africanía y etnicidad en Cuba. Los componentes étnicos africanos y sus múltiples denominaciones. Proyecto de investigación»” en *Routes et marchés d’escaves*. 26e colloque du GIREA, Bensaçon, 203-208.
- Guanche, J, (2001), “Iconografía de los africanos y sus descendientes en Cuba”, en *Routes et marchés d’escaves*., Bensaçon, 187-202.
- Guanche, J. (1996). “Contribución al estudio del poblamiento africano en Cuba”, en *África. Revista do Centro de Estudos Africanos*, USP, Sao Paulo, pag. 18-19. 1995.

- Guanche, J. (2010). *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba*, La Habana, Ediciones Adagio.
- Guérout, M. (1972). “Naturaleza humana y estado de naturaleza en Rousseau”, en Lévi-Strauss, C. comp., *Kant y Fichte, en Presencia de Rousseau*. Buenos Aires; Nueva Visión.
- Guerra, W. (2013). *Negra*. Barcelona: Anagrama.
- Guerrero González-Valerio, B (2018): “La fotografía documental y la utopía”, *Miguel Hernández Communication Journal*, nº9 (2), pp. 139 a 168. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante).
- Guillen, N. (1973), “Un lagarto verde”, *obra poética (1958-1972)*. La Habana: Instituto cubano del libro. Vol. II, p.8.
- Gutierrez Azopardo, I. (s. f). “Las Cofradías de Negros en la America Hispana. Siglos XVI-XVIII”, en Blog Académico de la Fundación Sur, U.R.L: <http://www.africafundacion.org/spip.php?article2293>
- Gutiérrez Usillos, A. (2012). “Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado Los mulatos de Esmeraldas. Estudio técnico, radiográfico e histórico”, *Anales del Museo de América*, vol XX, pp., 7-64.
- Gutiérrez Viñuales. R. (1997). Bajo el ala de las academias. El Neoclasicismo y el historicismo en la pintura iberoamericana del XIX”. En: *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 45-87la
- Gutiérrez, R. (1995) *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500 -1825*. Madrid, Cátedra, pp., 11-24.
- Habermas, J. (1992). *Conocimiento e interés* . Madrid: Tauro.
- Habermas, J. (2001). *Teoría de la acción comunicativa, II* . Madrid: Tauro.

- Hall, S. (1984). "Notas sobre la deconstrucción de lo popular". En. Samuel, R.(ed), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica. pp. 93-110.
- Hall, S. (1996). *¿Quién necesita identidad? En Cuestiones de identidad cultural* (H. Pons, Trad., págs. 13-39). Buenos Aires: Amarrortu editores.
- Hamilton, D. y Blyth. R. J. (2007) *Representing Slavery: Art, Artefacts and Archives in the Collections of the National Maritime Museum Lund Humphries*;
- Handler, JS & Tuite, ML (2009) El comercio de esclavos en el Atlántico y la vida de los esclavos en las Américas: un registro visual. Estados Unidos. [Archivo web] Obtenido de la Biblioteca del Congreso, <https://www.loc.gov/item/lcwaN0004235/>.
- Hannavy, J. (Ed.). (2013). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Routledge.
- Haya, M.E. (1980). "Sobre la fotografía cubana", *Revolución y cultura*. 93.
- Heidegger, M. (1995). "La era de la imagen del mundo". Heidegger, M. (1995). *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, pp. 63-91.
- Hernández Cabrera, J. (1997). Madre de los cubanos. *Revista Iglesia Peregrina*, 2, (22), septiembre, pp. 3 - 4.
- Hernández Franco, J. (2011). *Sangre limpia, sangre española. El debate de los estatutos de limpieza (s. XV-XVII)*, Madrid: cátedra.
- Hernández Giro, J. E. (1938). *Historia gráfica de Cuba*, La Habana, Ed. Fernández y Cia.
- Hernández Sandoica E. (1998). La Historia De Cuba Vista Desde España. Estudios Sobre "Política", "Raza" Y "Sociedad", *Revista De Indias*. Vol. LVIII, Núm. 212. Enero-Abril,
- Hernández, J.A, (2005). Hacia una historia de lo imposible: la revolución haitiana y el "libro de pinturas" de José Antonio Aponte (Tesis Doctoral), University of Pittsburgh, Pensilvania, Estados Unidos.
- Herrera, V. F. (2001). La Fiesta Cubana. *Anales del Museo de América*. . 9, pp. 79-92.

- Hevia O, (2008), “Catolicismo impuesto, esplendor elegido: ritos fúnebres de las mujeres negras libres y propietarias en la Habana colonial (1750-1860)”, Chacón Jiménez F Y Vera Estrada A, (coords.) *Dimensiones del diálogo americano contemporáneo sobre la familia en la época colonial*, Murcia, Edit.um,
- Hierrezuelo Planas, M. (2003). Tras la huella de Baldomera Fuentes Segura. *Maestro y Sociedad*, 5, 1-8. Recuperado el 12/1/2022.
- Hill Collins, P. (1998). “La política del pensamiento feminista negro” en Navarro, M (comp.) *¿Qué son los estudios de mujeres?.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hill, R. (2005). *Hierarchy Commerce, and Fraud: A Postal Inspector’s Exposé.* Nashville: Vanderbilt UP, 2005.
- Ibarra Cuesta J, (2007) “Análisis de la historiografía cubana”, *Memorias.* La Habana: Ciencias Sociales, pp. 26-36.
- Ibarra Cuesta J. (1995), “Historiografía y Revolución”, *Temas*, La Habana, no. 1, enero-marzo, , pp. 5-16.
- Jackson, C. (2011). Visualizing Slavery: Photography and the Disabled Subject in the Art of Carrie Mae Weems. *Blackness and Disability: Critical Examinations and Cultural Interventions*, 31-46.
- James Figarola, J (2001), “La esclavitud en Cuba”, en *Alcance a la cubanía.* Editorial Oriente, Santiago de Cuba, pp. 65-97.
- James, C.L.R. (2003). *Los jacobinos negros*, Madrid, Fondo de Cultura Económica,
- Janmohamed. A.R, (1992) “Sexuality on/of the Racial Border: Foucault, Wright, and the Articulation of “Racialized Sexuality”, STATON, D., *Discourses of Sexuality: from Aristotle to Aids.* Ann Arbor, University of Michigan, p.p. 94-116.
- Jodelet, D. (1988): “La representación social: fenómeno, concepto y teoría”, en Moscovici, S., “*Psicología Social II*”. Editorial Paidós, Barcelona. España.

- Johnson, W, “Ethnicity in the Atlantic world” en Wilson. A. (ed.), *New Imperial History: Culture, Identity and Modernity in Britain and the Empire, 1660- 1840*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, C. D., & Harrison, J. T. (Eds.). (2023). *At the Heart of the Borderlands: Africans and Afro-descendants on the Edges of Colonial Spanish America*. University of New Mexico Press.
- Juaristi, J. (2003) “Nacionalismo y paisaje”, en *Cuadernos de Alzate*, . 29, pp. 25-36.
- Junco Valdés, R. y Vale Pérez, A. (1991). *Apuntes sobre las artes visuales en Cuba*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación,
- Kant, I. ([1808] 1968). *Physische Geographie*. En: *Kants Werke*, Vol. IX Berlín: Walter de Gruyter.
- Kapuściński, R. (2008). *Ébano*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- Kent, J. C. (1999). *Perceptions of race and gender in nineteenth-century Cuba: what travel documents reveal*. University of Nevada, Reno.
- Kirkpatrick, H. D. (2022). *Marse: A Psychological Portrait of the Southern Slave Master and His Legacy of White Supremacy*. Rowman & Littlefield.
- Klein H, (1986). *La esclavitud africana en América Latina y el Caribe*, Madrid, Editorial Alianza,
- Kneese, T. (2005). “La mulata: Cuba’s National. Symbol”. *Cuba in Transition*. 15. pp. 444-452.
- Knibielher, Y. (2001). *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Krotz, E. (2004), “Alteridad y pregunta antropológica” en *Alteridades*, 4, pp. 5-11
- Kubler, G. (1966) “Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas, medievales y clásicas”, *Boletín de investigaciones históricas y Estéticas*, 4, Caracas

- Kutzinsky, V. (1993). *Sugar 's Secrets: Race and Ethnicity in Cuban Nationalism*. Charlottesville: Virginia University Press,
- La Rosa Corzo G, (1982) *.Los cimarrones de Cuba*, La Habana, Ciencias Sociales,
- La Rosa, G. (2003) Henri Dumont y la imagen antropológica del esclavo africano en Cuba. *Historia y memoria: sociedad, cultura y vida cotidiana en Cuba 1878-1917*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello y Programa de Estudios de América Latina y el Caribe, Instituto Internacional, Universidad de Michigan, La Habana, pp.175-182.
- Labrador Herraiz, J. J. y Difrancó, R. A. (2001). Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de Oro. Piñero Ramírez, P.M. (coord.) *De la canción de amor medieval a las soleares*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 163-188.
- Labrador Rodríguez S, (1997) El miedo al negro': el debate de lo racial en el discurso revolucionario cubano." *Historia y sociedad IX*, pp,111-128.
- Laguna Enrique, M. E. (2016) *El Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y la colección de retratos de la pintura española del siglo XIX* Badajoz: Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica
- Lamas, C. E. (2004). *The Virgen de la Caridad del Cobre and Cuban national identity*. (Tesis doctoral), University of Pennsylvania, Filadelfia, EE.UU.
- Lamb, J. (1997) "Eye-Witnessing in the South Seas". *The Eighteenth Century: Theory and Interpretations*, 1997.
- Lanier, O. H. (2012). Las cofradías religiosas de pardos y morenos en el siglo xix. *Universidad de La Habana*, 273.
- Lapido Polanco, B.Z y Melgal Azahares. D (2019) Visión de José Juan Arrom sobre el sincretismo de la Virgen de la Caridad del Cobre, *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*.

- Lapido Polanco, B.Z. y Melgal Azahares, D. (2019): “Visión de José Juan Arrom sobre el sincretismo de la Virgen de la Caridad del Cobre”, *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*. Octubre. En línea: <https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/10/vision-josejuan-arrom.html/hdl.handle.net/20.500.11763/caribe1910vision-josejuan-arrom>
- Lara, Silvia Hunold (1988): *Campos da Violência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Laviña Gómez, J Y Ruiz-Peinado, J. L. (2006). *Resistencias esclavas en las Américas*, Madrid, Editorial Doce Calles,
- Laviña, J. (1983). Lucharon por la libertad: los negros de Martinica arrojados en la Guajira. *Boletín americanista*, (33), 7-11.
- Laviña, J. (1991). Iglesia y esclavitud en Cuba. *América negra*, 1, 7-31.
- Laviña, J. (1996). Afroamericanos, rebeldes cimarrones y creadores. *África América Latina Cuadernos*, (21).
- Laviña, J. (1998). Comunidades afroamericanas. Identidad de resistência. *Boletín americanista*, 139-151.
- Laviña, J. (2000). Sin sujeción a justicia: iglesia, cofradías e identidad. VV.AA. *Estrategias de poder en América Latina*, 151-164.
- Laviña, J. (2007). *Cuba: plantación y adoctrinamiento*. Tenerife: Ediciones Idea.
- Le Riverend Brusone P, (1969), “Sobre la ciencia histórica de Cuba”, *Islas*, Santa Clara, nos. 32-33, enero-agosto, pp. 181-220.
- Lechini G (2008), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires : Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales,.
- Leclercq, C. (2004). *El Lagarto en busca de una identidad*. Cuba: identidad nacional y mestizaje. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.

- Levine, R.M. (1990). *Cuba in the 1850s through the Lens of Charles DeForest Fredricks*.
Tampa: University of South Florida Press,
- Li, A. (2001). “Matices históricos de la caricatura cubana”. *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*. 33. pp. 43-52.
- Libby, Gary R. Y Martínez J. [s.f.], “José Nicholas de la Escalera”, *Cuba: A History in Art. Museo de Artes y Ciencias*, Miami, pp. 50-51.
- Lima Díaz, E (2022). *Jose Antonio Aponte: precursores de la independencia nacional cubana*.
Feraudy, H. E. (comp.). *José Antonio Aponte: El precursor Dossier*. Barcelona: Ruth Casa editorial.
- Linares Sabio, M.T. *Fiestas populares tradicionales cubanas y cultura popular*.
- Lippman, W. (1922). *La opinión pública*. Madrid: Editorial Langre.
- Lipschutz, A, (1963). *El problema racial en la conquista de América y el mestizaje*, Santiago de Chile: Editora Austral.
- Llera, J. A. (1998-1999). “Prolegómenos para una teoría de la sátira”. *Tropelías*. 9-10, pp. 281-293.
- Lobo Cabrera, M (1995), “Cofradías en Gran Canaria. La cofradía de los "Mancebos solteros" de Telde”, en *Anuario de estudios atlánticos*, nº. 41, pp. 385-403.
- Lobo Cabrera, M, López Caneda, R y Torres Santana, E. (1993), *La «otra» población: expósitos, ilegítimos, esclavos (Las Palmas de Gran Canaria. Siglo XVIII)*, Las Palmas: Servicio de publicaciones de Gran Canaria.
- Lobo Cabrera, M. (2009). “Grupos sociales marginados: esclavos, expósitos y gitanos”. *Bravo Caro, J.J Y Sanz Sampelayo, L. (coord.) Población y grupos sociales en el Antiguo Régimen*. Málaga: Universidad de Málaga, Vol. 1, pp. 131-146.

- López Arenal Y.O. (2029) La última cena interdependencia entre lenguaje formal y el discurso conceptual del film. *Revista Conexos. Una revista de arte y literatura, sin fronteras generacionales ni geográficas* <https://conexos.org/2019/08/29/15084/>
- López Calderón, C, Fernández Valle, M.A. Rodríguez Moya, M.I. (2013) *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013
- López Calderón, C, Fernández Valle, M.A., Rodríguez Moya, M. I. (2013). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela: Andavira Editora.
- López Campistrous , D. M. (2012)“Visiones de la Virgen de la Caridad del Cobre en la plástica cubana”. <https://cubarte.cult.cu/blog-cubarte/visiones-de-la-virgen-de-la-caridad-del-cobre-en-la-plastica-cubana/>
- López Campistrous, D.M. (2010). Los Mantos de la Madre *Verdad y Esperanza*, 2, (2) p. 56.
- López Campistrous, D.M. (2018), Bicentenario De San Alejandro. Tradición y contemporaneidad (catalogo de la exposición). La Habana. Museo de Bellas Artes.
- López Campistrous, D.M. (2021). Visiones de La Virgen de la Caridad del Cobre en la plástica cubana. *Cubarte*, septiembre, <https://cubarte.cult.cu/blog-cubarte/visiones-de-la-virgen-de-la-caridad-del-cobre-en-la-plastica-cubana/>
- López Campuzano, J. (1996) “Iconografía de los Santos Sanadores (II): San Cosme y Damián”, *Anales de la Historia del Arte*, nº 6, 1996, pp. 255-266.
- López J.L (2009). *Las armas secretas de la historia: balance, perspectivas y desafíos de la historiografía cubana* CLACSO) URL: <http://laventana.casa.cult.cu/pdf/armas.pdf>
- Lopez Mato, O. (2012). *Monstruos como nosotros. Historias de Freaks, colosos y prodigios*. Buenos Aires: Sudamericana,

- López Mesa E, (1999), “Historiografía y nación en Cuba”, *Debates americanos*, La Habana, no. 7-8, enero-diciembre, pp. 3-21.
- López Mesa, E. (1998). La Historiografía Y El Proceso De Formación Nacional En Cuba. En: Morales Padrón, F. (Coord.) *Actas Del II Coloquio De Historia Canario-Americana* ; Las Palmas De Gran Canaria, Canarias, Pp. 478-488.
- López Núñez, O, “Imágenes de Cuba colonial”, en *Grabados Coloniales Cubanos* (Catálogo), Museo de Bellas Artes de Santander, España, 1998.
- López Núñez, O. (2006). Un pintor habanero. *Espacio Laical*. 2, (4),
- López Sanz, H. (2017). *Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas. Una aproximación desde la antropología, la estética y la creación artística contemporánea*. Madrid: ed. Concreta.
- López Valdés R, (1962). *Cronología de la Industria Azucarera*, La Habana: Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Etnología y Folklore,
- López Valdés R, (1986). *Componentes Africanos en el etnos cubano*, La Habana: Ciencias Sociales,
- López, F.J A. (2022). Aponte en la historiografía y la literatura cubana. Feraudy, H. E. (comp.). *José Antonio Aponte: El precursor Dossier*. Barcelona: Ruth Casa editorial.
- López, J.F. (2002) *Fernando Navarro, 1867-1944*. Colección de fotografías murcianas. Murcia: Ediciones Tres Fronteras.
- López-Beltrán, C. (2008) “Sangre y temperamento: pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas”. En Gorbach, F. y López Beltrán, C. (eds.) *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*. México: El Colegio de Michoacán. pp. 289-342..
- Lucerna Salmoral, M, (1996). *Los códigos negros de la América Española*, Madrid:: Universidad de Alcalá,.

- Luciano Franco J, (1975) *La diáspora africana en el Nuevo Mundo*, La Habana: Ciencias Sociales.
- Luciano Franco J, (1977). *Las conspiraciones de 1810 y 1812*, La Habana: Ciencias Sociales,
- Luciano Franco J. (1963). *La conspiración de Aponte de 1812*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura,
- Lugo-Ortiz, A. (2012). “Tras la visualidad del rostro esclavo: Exploraciones para un archivo”. *E-misférica*, núm. 9.1-9.2. Recuperado de: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/lugoortiz> [14-06-2018].
- Lugo-Ortiz, A. (2012). Tras la visualidad del rostro esclavo: exploraciones para un archivo”. En: *E-Misférica*, 9. (1). [en línea]. Francia, N° 261, 2º tr. 1967. [consultado el 4 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/lugoortiz>
- Luna García, S.N. (2017). “Espacios de convivencia y conflicto. Las cofradías de la población de origen africano en Ciudad de México, siglo XVII”, *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 10 (2017): 32-52.
- Manejacques Dodat, J (2020). *Las Relaciones Hispano-haitianas (1791-1844)* (Tesis doctoral), Universidad Pablo Olavide, Sevilla. Anales de Desclasificación / Vol. 1: La derrota del área cultural n° 2 / 2006.
- Manzano J.F, (2007). *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*, edición, introducción y notas de LUIS W, colección el fuego nuevo. Textos recobrados, n° 3, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert,
- Mañach J. (1940). *Indagación del Choteo*, La Habana. Imp. La verónica.
- Mañach, J. (1924) *La pintura en Cuba desde sus orígenes hasta 1900*, *Cuba contemporánea*, vol. XXXVI, n°. 141,

- Mañach, J. (1928). La pintura en Cuba. Desde sus orígenes hasta 1900. *Evolución de la cultura cubana en las Bellas Artes en Cuba*. Imprenta El Siglo XX, La Habana,
- Marchena Fernández, J. (2002). El día que los negros cantaron la marsellesa. El fracaso del liberalismo español en América, 1790-1823. *Historia Caribe*, 2(7).
- Marqués de Armas, P. (2014), Ciencia y poder en Cuba. Racismo, homofobia, nación (1790-1970), Madrid, editorial Verbum.
- Marrero, L., 1980, *Los esclavos y la Virgen del Cobre: dos siglos de lucha por la libertad de Cuba*. Ediciones Universal.
- Martha Esquenazi elaboró los correspondientes a "Fiestas de origen Afrocubano"
- Martín Gaité, C. (1987). *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama,
- Martín, S. M. R., Ortega, V. R., Carducci, L. G. C., Querol, G. D. C., Vega, R. A., Baez, O., ... & Barrera, N. E. C. (2022). *La circulación de ideas científicas entre América y Europa*. Editorial Universidad de Guadalajara.
- Martínez Alcalde M. (coord.), Soriano S.Y.(coord.), Ruiz Ibáñez J.J. (2018) *El siglo de la Inmaculada*. Murcia: Editum.
- Martínez Fuentes, A J. (2002) «Siglo XXI: antropología, “razas” y racismo», en *Catauro, Revista Cubana de Antropología*, 4 (6), La Habana, julio-diciembre, pp.36-51
- Martínez Heredia F, (1995) Historia y marxismo, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, 4, julio-agosto, pp. 9-13;
- Martínez Montero, S. (2010). De la Leyenda a la Metáfora. *Verdad y Esperanza*, 2, (2) p. 37 y
- Martínez Montiel, L M. (1992). *Negros en América*. Madrid, Ed. Maphre.
- Martínez Montiel, L M. (Afroamérica. *La Tercera raíz*, Madrid, Instituto Histórico Tavera, 2005.
- Martínez Montiel, L. M. (2001). Esclavitud y capitalismo en América. Pardos, mulatos y libertos. *Sexto encuentro de afroamericanistas*, pp. 231-249.

- Martínez O’Farrill, L.M (2017). Escalera, el pintor de las pechinas:: entre la ficción y la realidad. *Tlatemoani: revista académica de investigación*, 8(26), 148-169.
- Martínez O’Farrill, L.M (2017). La historiografía en el análisis del negro en Cuba. *Tlatemoani: revista académica de investigación*, 8 (24), pp.159-190.
- Martínez O’Farrill, L.M (2018). Africanos y descendientes en la mirada de la intelectualidad criolla del siglo XIX. *XVII Conferencia Internacional sobre Cultura Africana y Afroamericana. Centro Cultural Africano “ Fernando Ortiz ”*. Santiago de Cuba
- Martínez O’Farrill, L.M (2022). *La otra Catedral*. Academia.edu.
- Martínez O’Farrill, Luisa M. (2006) *Historia del Municipio Cotorro*. CD Multimedia – Proyecto Identidad, Ciudad de la Habana. Tomo 3, Región Este. Editorial Imágenes, S.A
- Martínez, J. M, Richter, M. y Valdivieso, C. (2014) “Don Manuel de Salzes y doña Francisca Infante, representación, memoria y devoción en el Reino de Chile”. El sistema de las artes. *VII jornadas de historia del arte. Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional de Chile*, pp. 195-202.
- Martínez, M.E. (2008). *Genealogical Fictions: Limpieza de Sangre, Religion, and Gender in Colonial Mexico*. Stanford: Stanford UP.
- Martínez-Fernández, L. (1998). *Fighting Slavery in the Caribbean: The Life and Times of a British Family in Nineteenth-Century Havana*. ME Sharpe.
- Marzal, M. (2016). *Historia de la Antropología (Vol. II)*. Quito: Abya-Yala.
- Marzo, J. I (2010). *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Madrid-Buenos Aires: Katz, 2010.
- Marzo, J. L (2010). *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Madrid-Buenos Aires: Katz.

- Mastamet-Mason, A. (2014). “The Saartjie Baartman’s Body Shape versus the Victorian Dress: The Untold African Treasures” *Open Journal of Social Sciences*, vol. 2, pp. 113-120
- Mégevand, S. (2001). Pierre-Toussaint-Frédéric Mialhe ,un lithographe gascon à Cuba (1838-1854). *Caravelle* , p. 443-453.
- Megevand, S. (2018). “La alquimia íntima de las raíces”. Consideraciones estéticas e identitarias sobre la litografía decimonónica cubana de origen europeo. Opatrny., J. (Comp.). *El Caribe Hispano y Europa. Siglos XIX y XX*. Universidad Carolina: Editorial Karolinum, pp.139-148,
- Mena. C (2000). Religión, etnia y sociedad: cofradías de negros en el Panamá colonial. en *Anuario de Estudios Americanos*, Vol 57, No 1.
- Méndez Martínez, R. (2013) Vicente Escobar, talento y máscara. *Palabra Nueva. Revista de la Arquidiócesis de la Habana*, noviembre, 2013. http://palabranueva.net/pn-old/index.php?option=com_content&view=article&id=596:vicente-escobar-talento-y-mascara&catid=210:cultura&Itemid=255
- Méndez Rodríguez, L. (2011) *Esclavos en la pintura sevillana de los Siglos de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Ateneo de Sevilla,
- Menea L (2007). Raza, género y espacio: las mujeres negras y mulatas negocian su lugar en La Habana durante la década de 1830” *Revista de Estudios Sociales*, 26, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia, Pág. 73-85.
- Merino, L. (1987) Apuntes para un estudio de la Academia San Alejandro En: *Letras. Cultura en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, Vol. 4..
- Meriño Fuentes M^a A Y Perera Díaz, A, (2006)., “Matrimonio y familia en el ingenio, una utopía posible. Cuba (1825-1886)”, *Caribbean Studies*, 34, (1). pp. 201-237

- Meriño Fuentes M^a A Y Perera Díaz, A, (2008). *Un café para la microhistoria. Estructura y posesión de esclavos y ciclo de vida en la llanura habanera (1800-1886)*, La Habana, Ciencias Sociales,
- Merleaux, A. (2015)., *Sugar and Civilization: American Empire and the Cultural Politics of Sweetness*, Chapel Hill, University of North Carolina Press,
- Mignolo, W. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press,
- Milicua, J. (1958). Un retrato de Campeche. *Archivo Español de Arte*, 31(122), 143.
- Mínguez Cornelles, V. M., y Rodríguez Moya, M. I. (2014). *Arte en los confines del Imperio: visiones hispánicas de otros mundos*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Mintz, Sidney W. y Price, Richard (1972): *An anthropological approach to the afro- american past: a caribbean perspective*. Filadelfia: ISHI.
- Mira Caballos, E (2014). Cofradías étnicas en la España moderna: una aproximación al estado de la cuestión. *Hispania sacra*, 61(2), 57.
- Miralles Lozano, M.E. (2003). *Tras el color inefable: La pintura de Obdulio Miralles: 1865-1894*. Totana: Ayuntamiento de Totana.
- Mitchel, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: Chicago University Press.
- Mitchell, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017.
- Molés, Claudia. “El Moro Muza. Una espada periodística en la Cuba colonial (1859-1876)”. Tesis de maestría en Estudios Contemporáneos e Investigación Avanzada. Castellón: Universitat Jaume I, 2011.
- Molina, A. (2013). *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*. Madrid: Cátedra.

- Molina, J.A. (1980) Marginación y carnaval: la imagen del negro en la fotografía cubana. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Recuperado de: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1099/1131>.
- Molina, J.A. (1996). *El voluble rostro de la realidad: siete fotógrafos cubanos*. La Habana, Fundación Ludwig de Cuba.
- Moliner Castañeda. I. (2002), *Los Cabildos Afrocubanos en Matanzas*, Matanzas: ed. Matanzas.
- Molineux, C.A. (2012). *Faces of Perfect Ebony: Encountering Atlantic Slavery in Imperial Britain*. Cambridge: Harvard University Press.
- Montagu, J. (1983). Velázquez Marginalia: His Slave Juan de Pareja and His Illegitimate Son Antonio, *The Burlington Magazine*, Vol. 125, No. 968 pp. 683-685
- Montaner, E. (1992). *Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco*. *Criticón*, 55, 5-14.
- Montesinos Oltra, A (2011). *La traducción científica en España en el siglo XVIII. Estudio de la versión española (1785-1805) de la Histoire Naturelle de Buffon por J. Clavijo y Fajardo*, (tesis doctoral) Facultat de Filologia, traducció i comunicació, Universitat de Valencia.
- Mora, M. (2002) “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici”. *Athenea Digital*, 2, <http://blues.uab.es/athenea/num2/Mora.pdf>
- Morales Fundora, S, (2001). *El negro y su representación social*, La Habana: Ciencias Sociales.
- Morales Fundora, S. (2001). *El negro y su representación social*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Morales Fundora, S, (2007). *Desafíos de la problemática racial en Cuba*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz...

- Morales, E. (2015). “El término afrodescendiente: Un arma de combate contra la discriminación racial y la explotación capitalista”. Recuperado de <http://moncadalectores.blogspot.mx/2015/07/el-termino-afrodescendiente-un-armade>.
- Morell Otero, G. (2015). *Damas, esfinges y mambisas: mujeres en la fotografía cubana (1840–1902)*, La Habana: Ediciones Boloña.
- Morell Otero, G. y Pedroso Alés, A. A. (2018) *O’Reilly. Calle de los fotógrafos*. La Habana: Ediciones Boloña.
- Moreno Fraginalls, M. (1977), *África en América Latina*. México. Siglo XXI editores.
- Moreno Fraginalls, M. (1974). *El ingenio. Complejo Económico social cubano del azúcar*, La Habana: Crítica.
- Moreno Fraginalls, M. (1983). *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983.
- Moreno Fraginalls, M. (1995). *Cuba/ España, España/ Cuba. Historia común*, Barcelona, Grijalbo.
- Moreno Fraginalls, Manuel, *El ingenio*, tomo 1, pag. 48.
- Moreno García J, (1990). “La esclavitud según la reciente bibliografía cubana”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 12, Madrid: Editorial Universidad Complutense.
- Morgan, J.L. (2021), *Reckoning with Slavery: Gender, Kinship, and Capitalism in the Early Black Atlantic* Duke. Durham: University Press.
- Moya Pons, F, (2009) “*Santo Domingo y Haiti*” in *La otra historia dominicana*. Santo Domingo: La Trinitaria, (263-298).
- Mraz, J. (1994). Cuban Photography: Context and Meaning, *History of Photography*, 18: 1

- Muñoz Mata, L. (2017). Esplendor y decadencia del cultivo de caña en el Caribe. La mirada de National Geographic *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, núm. 31, 2017, pp. 37-72.
- Muñoz, L. (2014). Fotografía imperial, escenarios tropicales. Las representaciones del Caribe en la revista National Geographic, México, Instituto Mora/El Colegio de Michoacán,
- Naranjo J. (2006). *Fotografía, antropología, y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Naranjo Orovio C. (2005). Noticias alarmantes en un universo “placentero”: miedos y recelos a la revolución haitiana en Cuba. Opatrny, J. (coord.) *Nación y cultura nacional en el Caribe hispano*. Praga: Karolinun, pp. 99-114.
- Naranjo Orovio, C. (1998). Cuba, 1898: Reflexiones en torno a los imaginarios nacionales y a la continuidad. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 20, pp. 221-234.
- Naranjo Orovio, C. (2001)., “La historia se forja en el campo: nación y cultura cubana en el siglo XX”, *Historia Social*, 40, pp. 153-174.
- Naranjo Orovio, C. (2010). *Historia de Cuba*, Madrid: Doce calles.
- Naranjo Orovio, C. (2016). *Esclavitud y diferencia racial en el Caribe hispánico*. Madrid: Doce Calles.
- Naranjo, Consuelo, ed. *Historia de Cuba*. España: CSIC / Ediciones Doce Calles, 2009.
- Nava García y Rodríguez. S. (2015) *Sincretismo y ritualidad en Día de Reyes en La Habana, de Víctor Patricio de Landaluze*. (Tesis de licenciatura), Universidad Iberoamericana, México.
- Navarro, I. M. (1997). *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ndiaye, P (marzo de 2019). La France noire. Une histoire longue. *L'Histoire*. n° 457., p. 33.

- Ngou-Mve, N. (2001). El origen bantú del kilombo iberoamericano (siglos XVI y XVII). *Kilombo. Revue annuelle du Centre d'Etudes et de Recherches Afro-Ibéro-Américaines* N°1. Libreville, EDICERA.
- Ngou-Mve, N. (2002). Mesianismo, cofradías y resistencia en el África bantu y la América ibérica. Ngou-Mve, N. (coord.). *Le Gabon et le monde ibérique*. Libreville: EDICERA, 2002.
- Nguema Allo, H, (2007). El “sistema esclavista” como soporte de la resistencia cultural africana en Hispanoamérica: los bantu en la Nueva España colonial. *Homo habitus*, n° 4.
- Nickelsen, K. (2006). *Botanist and Nature: The Construction of Eighteenth-Century Botanical Illustrations*, Springer, Dordrecht,
- Niell Paul, (2016). The Cuban Academy of San Alejandro and the Atlantic world. Martínez, J, Niell, P. Y Fernández, S. J, (Coord.) *Cuban Art: Cultural Identity and the International Avante-Garde*. Tallahassee: Florida State University Museum of Fine Arts.
- Niell, P, (2011), “El Templo and Cuban Neoclassicism: A Multivalent Signifier as Site of Memory”, en *Bulletin of Latin American Research*, 30, (3), pp. 344–365.
- Niell, P. (2012). “Founding the Academy of San Alejandro and the Politics of Taste in Late Colonial Havana, Cuba”, *Colonial Latin American Review*, 21, (2).
- Niell, P. (2016). “The Cuban Academy of San Alejandro and the Atlantic World”. Segundo, J. Fernández, J., Martínez A. y Niell, P. (2018). *Cuban Art in the 20th Century: Cultural Identity and the International Avant Garde*, 17–32. Gainesville: University Press of Florida

- Nieto Cortadellas, R. (1954). *Dignidades nobiliarias en Cuba*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Novoa Betancourt, J. (1998). *Los esclavos en Holguín (1720-1867). Estudio Socio Demográfico*. Holguín: Ediciones Holguín,
- Núñez González, N. “A propósito de las relaciones raciales en Cuba: algunas dinámicas espaciales urbanas”, en *Relaciones raciales en Cuba: aportes empíricos y nuevas interpretaciones*. Proyecto IDYMOV (CIESAS-IRD-ICANH), octubre 2006.
- Núñez Jiménez, A. (1989). *Cuba en las Marquillas cigarreras del S. XIX*. Madrid: ed. Tabapress.
- Núñez Jiménez, A. (1998). *Los Esclavos Negros*. La Habana: Letras Cubanas.
- Núñez Sarmiento, M. (s.f.) *Los estudios de género en Cuba y sus aproximaciones metodológicas, multidisciplinarias y transculturales (1974-2001)*, La Habana, CEMI.
- Ocasio, R. (2020). *A Bristol, Rhode Island, and Matanzas, Cuba, Slavery Connection. The Diary of George Howe*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Ocasio, R. (2020). *A Bristol, Rhode Island, and Matanzas, Cuba, Slavery Connection. The Diary of George Howe*, de. Lexington Books
- Ochoterena, I. (2002). “Los monstruos”. En: *Revista de la UNAM*, nº 613-614, pp. 133-140.
- Oíberman, A. (2005). “Historia de las madres en occidente: repensar la maternidad”. *Psicodebate. Psicología, cultura y sociedad*, vol. 5, pp. 115-130.
- Olaechea, J. B. (1992). *El mestizaje como gesta*, Mapfre, Madrid,
- Olívar, D. y Del Valle, J. (2011). *El mito de la mujer caribeña*, Madrid: La discreta.
- Onfray, S. (2022) *Mujer y fotografía estereoscópica: retos sociales, comerciales y expresivos de las «escenas de género*. En Hernández Latas, J.A. (Corrd.) *III Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: la fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX*, pp. 117-127.

- Ortiz, F. (1951). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación.
- Orozco Melgar, M. E. y Sanz Pérez, E. C. (2019). El esclavo imaginado hoy en las artes visuales en el oriente de Cuba. *Études caribéennes*, (4). <https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/17799?lang=en>
- Orsbridge, L.P. y Sierres D. (1766). *These Historical Views of the Last Glorious Expedition of his Britannic Majesty's Ships and Forces against the Havannah*. Londres: ¿?. 1766.
- Ortega, R. (1957). La cofradía de los negros en el Jaén del siglo XVII. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, (12), pp. 125-134.
- Ortiz F. (1920). “La fiesta afrocubana del día de Reyes”, en *Revista Bimestre Cubana*, vol. XV, La Habana,
- Ortiz, F (1906). *Hampa afro-cubana los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)*. Madrid: Editorial América.
- Ortiz, F (1926). *Los negros curros*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales. 1995.
- Ortiz, F . (1955). *Los instrumentos de la música afrocubana. Volumen IV*. La Habana: Editora Cárdenas y Cía.
- Ortiz, F. (1906). *Los negros brujos, hampa afrocubana, (apuntes para un estudio de etnología criminal)*. Madrid, Librería de F. Fé.
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabajo y el azúcar*. Madrid: Cátedra letras hispánicas.
- Ortiz, F. (2008). *La Virgen de la Caridad del Cobre Historia y etnografía* . Compilación, prólogo y notas José Antonio Matos Arévalos. La Habana: Fundación Fernando Ortíz.
- Ortiz, F. “La Virgen de la Caridad del Cobre. Historia y Etnografía”
- Ortiz, F. “Sin el negro Cuba no sería Cuba”, en Catauro. *Revista Cubana de Antropología*, Año 2, nº 3, La Habana, enero-junio de 2001. Págs. 221-226.

- Ortiz, F. Vasconcelos, R. & otros. (1937). *Las comparsas populares del carnaval habanero, cuestión resuelta*. La Habana: Editorial Molina y Cía
- Padrón Reyes, L. (2022). “Que esta clase de gente no puede agregarse a los blancos ni pardos”. Ideas en torno al indio miliciano, su calidad social y auto-reconocimiento en Cuba, siglo XVIII. *Distributive Struggle and the Self in the Early Modern Iberian World*, 247.
- Palmié, S. (2002). *Wizards and Scientists: Explorations in Afro-Cuban Modernity and Tradition*, Durham and London, Duke University Press.5.
- Paneque Duquesne, O. (2021). *La academia de Bellas Artes de San Alejandro de la Habana (Cuba): Fundación, evolución y producción pictórica (1818-1899)*, (Tesis Doctoral) Universidad de Granada.
- Paniagua Pérez, J. (1991). “Los grabados en la obra El Viagero Universal”. En: *Revista Española del Pacífico*, julio-diciembre. pp. 47-58.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Parada, E. (1982). "Home Products: Notes on History, Photography and Cultural Politics in Cuba", *Afterimage*.
- Parcero Torre. C. (1998) *La pérdida de La Habana y las reformas borbónicas en Cuba, 1760-1773*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- PARCERO TORRES, Celia María, *La pérdida de la Habana y las reformas borbónicas en Cuba (1760-1773)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Eduaión y Cultura, 1998.
- Parra, A. (1787). *Descripción de diferentes piezas de historia natural, las más del ramo marítimo, representadas en setenta y cinco láminas*. La Habana: Imprenta de la Capitanía General.
- Pavez Ojeda, J (2009). “El retrato de los «negros brujos». Los archivos visuales de la antropología afrocubana (1900-1920)”. *Aisthesis*, 46, 83-110.

- Pavez Ojeda, J. (2011). “Lecturas de un código afrocubano. Naturalismo, etiopismo y universalismo en el libro de José Antonio Aponte”. En: *Historia Crítica*, nº 45, pp. 56-85.
- Pavez, J. O. (2006). El Libro de Pinturas, de José Antonio Aponte. Texto, conspiración y clase: el Libro de Pinturas y la política de la historia en el caso Aponte *Anales de Desclasificación*. 1(2).
- Peñafiel Ramon, A. (2006) *Los rostros del ocio: Paseantes y paseos en la Murcia del setecientos*. Murcia: Universidad de Murcia servicio de publicaciones.
- Peñas Ruiz, A. (2014), *El artículo de costumbres en España (1830-1850)*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo
- Perdigón, F. (2014), *Negros chirimiteros: relaciones de parentescos y vínculos con las milicias de color* (inédito).
- Pereira, W. (2012) L. C. de M. Imagem, nação e consciência nacional: os rituais da pintura histórica no século XIX, In: *Cultura Visual*, n. 17, maio 2012
- Perera, M. A (1999). *A propósito de las representaciones sociales: apuntes teóricos, trayectoria y actualidad. Informe de investigación*. La Habana: CIPS.
- Pérez Amores, G. (2020). Exvotos y Orishas, un espacio para la reflexión. *Batey: una revista cubana de Antropología Social*, 13(1), 3-22.
- Pérez Cisneros, G, (1959). *Características de la evolución de la pintura en Cuba. (Siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del XIX)*. La Habana: Ministerio de Educación.
- Pérez Cisneros, G. (1950). “Recorrido por la pintura colonial cubana”. En *La pintura colonial en Cuba: Exposición en el Capitolio Nacional*. Marzo 4 a abril 4 de 1950. La Habana: Corporación Nacional del Turismo.

- Pérez Cruz, F.J (2022). Aponte: primer intelectual orgánico del movimiento revolucionario popular. Feraudy, H. E. (comp.). *José Antonio Aponte: El precursor Dossier*. Barcelona: Ruth Casa editorial.
- Pérez de la Riva, J (1967). “Estudios y estadísticas demográficas: tradición colonial y actualidad”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, enero-marzo, 1967, pp.101-109.
- Pérez de la Riva, J (1974). *El barracón. Esclavitud y capitalismo en Cuba*, Barcelona, Grijalbo,
- Pérez de la Riva, J (1977). *¿Cuántos africanos fueron traídos a Cuba?*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Pérez Vejo, T. (2007) ‘Imágenes negadas. Memoria y olvido en la pintura de História: el caso español’ In: *CAIA, Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*, Buenos Aires: CAIA, 2007.
- Pérez Vejo, T. (2012). ¿Se Puede Escribir Historia A Partir De Imágenes?: El Historiador Y Las Fuentes Icónicas. *Memoria Y Sociedad*, 16(32), 17-30.
- Pérez, L. A. (1999). *On Becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Pérez, L. A. (2013). *The Structure of Cuban History: Meanings and Purposes of the Past*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Pichardo, E. (1862). *Diccionario provincial casi razonado de voces cubanas, 3ª edición notablemente aumentada y corregida*. La Habana: La Antillana.
- Pichardo, H, (1971). *Documentos para la Historia de Cuba*, La Habana: Ciencias Sociales,
- Piedra Bueno, A. (1955). *La Virgen María en la Literatura Cubana*. Habana: Imprenta de Albino Rodríguez. Núm. 553.
- Pineda G., Esther (2017). *Racismo, endorracismo y resistencia*. Caracas, Venezuela.: Editorial el Perro y la Rana.

- Placer Cervera, G. (2007). *Inglaterra y La Habana: 1762*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana
- Plasencia, J. L. R. (2011). Apariciones marianas en Extremadura (II). *Revista de folklore*, (358), 16-26.
- Portocarrero, G. (2013) “La utopía del blanqueamiento y la lucha por el mestizaje”. Grimson, A. y Rivaseca, K. (coord.) *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. Buenos Aires: CLACSO. pp. 165-200.
- Portuondo O, (2009). “Luces y sombras de la historiografía cubana en 50 años de Revolución”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, 3, mayo-junio, , pp. 38-39.
- Portuondo Zuñica, O. (2001). *La Virgen de la Caridad del Cobre. Símbolo de Cubanía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente. .
- Portuondo, José Antonio. “Landaluze y el costumbrismo en Cuba”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 1 (1972): 51-59.
- Portuondo, O. (2015). Cabildos negros santiagueros. Vergés, O. (Ed.), *Expresiones de la cultura popular y las tradiciones santiagueras* . Santiago de Cuba: Fundación Caguayo-Editorial Oriente . pp. 111-117.
- Portús, J. (2011), *El Prado en el Ermitage*, Madrid: Museo Nacional del Prado
- Price, R, (1981). *Sociedades Cimarronas*, México D.F, ed. Siglo XXI,
- Price, Richard (1992): “Encuentros dialógicos en un espacio de muerte”. En: *De la palabra y obra en el Nuevo Mundo*. Madrid: Siglo XXI.
- Provencio Garrigós L, (2007) "Construyendo fronteras de raza en la educación femenina, Santiago de Cuba, 1ª mitad S XIX", *La Construcción de la ciudadanía: geografía, raza, género y clases sociales en el Caribe*, *Memorias VII Seminario Internacional de estudios del Caribe*, Cartagena de Indias.

- Provencio Garrigós, H. (2019). “Escrituras e impresos efímeros del siglo XIX: espacios en el continuum diacrónico de la lengua”. *Anuari de Filologia. Estudis de Lingüística*, (9), 59-90.
- Provencio Garrigós, L (2011). “La trampa discursiva y el elogio a la maternidad cubana del siglo XIX”. *Americanía. I*. 2011. pp. 42-73.
- Provencio Garrigós, L. (1997). " Clase", poder y matrimonio: Configuración de un elite dirigente: La Sociedad Económica de Cuba de Amigos del País. *Contrastes*, Vol. 9-10.
- Provencio Garrigós, L. (1997). “Un claroscuro ilustrado: mujer y educación en la Cuba de principios del siglo XIX”. Rodríguez Sánchez, Á. y Peñafiel Ramón, A. (ed). *Familia y Mentalidades. Historia de la Familia. Una perspectiva sobre la sociedad Europea*. Murcia: Universidad de Murcia servicio de publicaciones. pp. 131-144.
- Provencio Garrigós, L. (2009). “Las madres cubanas no son madres sino a medias. Discruso teórico y disciplina de la maternidad (s. XIX)”, Chacón Jiménez F Y Vera Estrada A, (coords) *Dimensiones del diálogo americano contemporáneo sobre la familia en la época colonial*, ed. editum, Murcia,
- Quaresma S.D, y Ulloa Guerra, O. (2012). “Masculinidades en Cuba: legitimación de una dimensión de los estudios de género” *Revista de Estudios Sociales* No. 42 , pp. 93-103.
- Querol, G. D. C. (2019). *El fondo documental de la Real Casa de Maternidad de la Habana* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid.
- Querol, G.D.C, Filgueiras, I. P., Martín, S. M. R., (2020). *Archivos personales: un reto para las bibliotecas nacionales hispanoamericanas. Retos y tendencias de la investigación Hispano-Mexicana en Ciencias de la Información y de la Documentación*, 278.

- Quijano, A. (2000). "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina", en Lander, E. (Comp.), *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*, CLACSO-UNESCO,
- Quijano, A. (2005). "De adelante pa' atrás: un análisis de la "novel" historiografía cubana", en *Nuevas voces... viejos asuntos. Panorama de la reciente historiografía cubana*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales,
- Qureshi, S. (2004). "Displaying Sara Baartman, the 'Hottentot Venus'". *History of Science*, vol. 42, pp. 233-257.
- Ramírez Calzadilla, J. (2000)..Religión y relaciones sociales. Un estudio sobre la significación de la religión en la sociedad cubana. Editorial Academia, La Habana,
- Ramírez, Fausto. "La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros". *Historia del arte mexicano*. Ciudad de México: Salvat, 1982.
- Ramos García, F.A, Dorta Suárez, J.M. y Ferrer Rodríguez, J.L. (2015). La Caridad del Cobre, huellas sobre papel, *Verbiclara*. <https://verbiclara.wordpress.com/2015/09/08/la-caridad-del-cobre-huellas-sobre-papel/>
- Ramos, E. C. (2019). "Between Civilization and Barbarism: Víctor Patricio de Landaluze's Paintings during the Ten Years' War in Cuba (1868–1878)". Duany, J. (ed.) *Picturing Cuba: Art, Culture, and Identity on the Island and in the Diaspora*. Gainesville: University of Florida Press.
- Rangel Rivero, A. (2012). *Antropología en Cuba: Orígenes y desarrollo* . La Habana: Fundación Fernando Ortiz. La saga costumbrista de los pintados por sí mismos en el mundo hispánico (los españoles, los cubanos, los mexicanos, los peruanos, los filipinos...)

- Rateau, P. & Lo Monaco, G. (2013). La Teoría De Las Representaciones Sociales: Orientaciones Conceptuales, Campos De Aplicaciones Y Métodos. *Revista CES Psicología*, VI(1), 22-42.
- Reid Andrews G, (2007)..*Afro-latinoamérica (1800-2000)*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, Reid Andrews G, *Afro-latinoamérica (1800-2000)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007. Pág. 44-45.
- Restrepo, E. (2008). *Eventalizing Blackness in Colombia*. Tesis doctoral, University of North Carolina, 2008.
- Ribero Rueda, L. (2013). *Alteridad y Colonialismo La construcción de imaginarios y estereotipos en el retrato colonial y sus repercusiones en la fotografía contemporánea* (Tesis Doctoral), Universidad de Barcelona, España.
- Rigol J. (1989) “Cuba: de los orígenes al siglo XVIII”. En: Rigol, J. (1989). *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación
- Rivero de la Calle, M. (1978). *.Dr. Henri Dumont, precursor de los estudios antropológicos en Cuba*. La Habana: Centro de Estudios de Historia y Organización de las Ciencia,
- Robert L. Paquette, Sugar is Made With Blood: The Conspiracy of La Escalera and the Conflict Between Empires and Slavery in Cuba (Connecticut: Wesleyan University Press, 1988)*,
- Rodríguez Bolufé, O. M. (1998). Landaluze: Pintor de costumbres. *Anales del Museo de América*, N°. 6, pp. 85-93.
- Rodríguez Bolufé, O. M. (2006). La paradoja de las miradas. (Interpretaciones del imaginario colectivo del Caribe hispano a partir de la obra de un costumbrista español en Cuba. Martínez, J. M. (coord..) *Arte americano: contextos y formas de ver*. Santiago de Chile: Ril editores, pp. 201-208.

- Rodríguez Bolufé, O.M. (2021). Imaginarios racializados: impresos sobre tipos cubanos del español Víctor Patricio de Landaluze durante la segunda mitad del siglo XIX, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 48.2, pp. 115-147.
- Rodríguez Bolufé, Olga María. “Landaluze, pintor”. Tesis de licenciatura en Historia del Arte. La Habana: Universidad de La Habana, 1988.
- Rodríguez Cánovas, J. (1972). *Ussel de Guimbarda, el hombre y el pintor*. Cartagena: Athenas
- Rodríguez de Rivas, M. (1932). Autógrafos de Artistas Españoles, *Revista de Arte Español*.
- Rodríguez Juliá, E. (1986). *Campeche o los diablejos de la melancolía*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Rodríguez Morales O, (2007). Acercamiento a la posible identificación de los personajes de la obra “Santo Domingo y la Noble Familia de Casa Bayona” del pintor cubano José Nicolás de Escalera, el “XVIII Simposio de la Ciudad de La Habana,
- Rodríguez Morales O, (2010). Apuntes sobre José Nicolás de Escalera Tamariz, , *Patrimonio y Desarrollo* No.6/2010, CENCREM.
- Rodríguez Morey, A. (Inédito). *Diccionario de Artistas Plásticos de Cuba*. Manuscrito conservado en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.
- Rodríguez Nóbrega, J. (2008). *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el periodo colonial*. León, Universidad de León-Secretariado de Publicaciones.
- Rodríguez R, (1987), “El marxismo y la historia de Cuba”, *Dialéctica*, La Habana, marzo-abril, 1943. Tomo la cita de su reproducción en *Letra con filo*, La Habana, Ediciones Unión, tomo III, p. 48
- Rodríguez Romero, J. (2004) “Entramos negros y salimos afrodescendientes”, *Revista Futuros* Vol. 2, Núm. 5. Disponible [en línea] <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/recono> .

- Rodríguez, A. (1801). *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España*. Madrid: Librería de Castillo.
- Rodríguez, L. M (2011). “Vicente Escobar: To Be an Artist in Colonial Cuba,” Graduate Student Associate Workshop, David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University.
- Rodríguez, L. M. (2012). *Artistic Production, Race, and History in Colonial Cuba, 1762-1840*. (Tesis doctoral), Harvard University, EE. UU.
- Rodríguez, L. M. (2012). *Producción artística, raza e historia en la Cuba colonial, 1762-1840*. Tesis doctoral, Universidad de Harvard.
- Rodríguez, L.M. (2012). *Artistic Production, Race, and History in Colonial Cuba, 1762-1840*. Doctoral dissertation, Harvard University.
- Rodríguez, V. E. (2020). Los Téllez-Girón y los inicios de la fotografía. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, (22), pp. 18-21.
- Rodríguez-Becerra, S. (2002) “El Corpus en Andalucía. De fiesta de poder a fiesta de la identidad. Fernández Juárez, G. y Martínez Gil, F. (coord.), *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca (España), Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 383-398.
- Rojas Mix, M. (1987). “La imagen del negro en la iconografía colonial hispano-portuguesa”. En: Gómez, T, Saint Lu, A, Solano Pérez Lila, F. (Coord). *Les langues Néo-Latines L’indien et le noir dans la mentalité coloniale hispano-américaine*. París: Société des langues néo-latines. pp. 137 y ss.
- Rojas Mix, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.
- Rojas Mix, Miguel. *La Plaza Mayor: El urbanismo, instrumento de dominio colonial*. Barcelona: Muchnik Editores, 1978.

- Rosal, M. (2007). Cofradías afroamericanas. Religiosidad católica y sincretismo afrocatólico, siglos XVI-XIX. In *Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*.
- Rosal, M. Á. (2007). Religiosidad afroamericana. Cofradías y sincretismo afrocatólico, siglos XVI-XIX. *I Jornadas Nacionales de Historia Social*. La Falda, Córdoba. Centro de Estudios Históricos Carlos SA Segreti; Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Historia Americana Colonial.
- Roselló Soberón, E. (2008). “Iglesia y religiosidad en las colonias de la América española y portuguesa. Las cofradías de San Benito de Palermo y de Nuestra Señora del Rosario: una propuesta comparativa”, *Destiempos*. 14 (mar-abr): 335-353.
- Roselló Soberón, E. (1998). *La cofradía de negros: una ventana a la tercera raíz. El caso de San Benito de Palermo*, (Tesis de licenciatura), México, UNAM, FFyL.
- Rousseau T. (1971). Juan de Pareja by Diego Velázquez: An Appreciation of the Portrait
- Ruiz Barrera, M. T. (2006). Redención de cautivos: una especial obra de misericordia de la Orden de la Merced. In *La Iglesia española y las instituciones de caridad*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 841-862.
- Ruiz Miyares, R. (2009). *Para una historia de las artes visuales en Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Cátedra de Estudios Afrocaribeños Rómulo Lachatañeré. Centro Cultural Africano Fernando Ortiz.
- Ruiz-Gálvez, E. (2008) “Sine Labe. El inmaculismo en la España de los siglos XV al XVII: La proyección social de un imaginario religioso”, en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, vol. LXII, págs.197-241.
- Russett, A. (2001). *Dominic Serres R.A.: 1719-1973: war artist to the Navy*. Woodbridge: Antique Collectors' Club,

- Saint-Hilaire, I.G.(1832-1836). *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux comprenant des recherches sur les lois et des variétés et vices de conformation, ou Traité de tératologie*. Paris: J.-B. Baillière
- Sánchez Álvarez, G. y Juárez Martínez, A. (2019). Confluencias culturales entre canarias, Cuba y Veracruz. Veracruz: Universidad Veracruzana. Rubiera Castillo, D. y Martiatu Terry, I. M. (2011). *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas sociales*. La Habana: Ciencias sociales.
- Sánchez Baena, J. J (1997). Noticias sobre el mundo del libro en Cuba antes del desarrollo de la imprenta (1525-1763). *Contrastes*, (9-10), 181-206.
- Sánchez Baena, J.J. (2009). *El terror de los tiranos: la imprenta en la centuria que cambió Cuba (1763-1868)*. Castellón: Universidad Jaume I. Servicio de Comunicación y Publicaciones.
- Sánchez Espinosa, G. (2005). “Un impresor ante la crisis de las Luces: Fermín Villalpando (1794-1830)”. *Revista de literatura*, Vol. 67, nº 134,
- Sánchez Herrero, J.(1999). “Origen y evolución de las hermandades y cofradías”, *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*. 3a. ed., Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Sánchez Martínez, G. (1973). “Federico Mialhe: Diseño biográfico y señalamientos para la estimación de su obra”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. 15(3), pp. 27–60.
- Sánchez Martínez, G. (1987). Federico Mialhe: diseño biográfico y señalamientos para la estimación de su obra en: *Letras. Cultura en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, Vol. 4.
- Sánchez Roig, M. (1966). Noticias inéditas sobre el grabado en Cuba. *Separata de la Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. 57, (1).

- Sánchez, Martínez, G. (1981). Un pintor cubano del XVIII: José Nicolás de Escalera Domínguez», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 72, XXIII, (1) enero-abril
- Sandrel, C. (2010). *Vénus & Hottentote, Sarah Baartman*. París. Edition Perrin.
- Santa Cruz y Mallen, F.X. (1943). *Historia de Familias Cubanas*. La Habana: Editorial Hércules.
- Santamaria Garcia S, (2009). *Más allá del azúcar política diversificación y practicas económicas en Cuba*. Madrid: Doce calles.
- Santana, A. I (1998). “El otro y nada obscuro objeto del deseo”. *Revolución y Cultura*, 5, 17-19.
- Santana, A.I. (2007). *Nosotros los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano*, Murcia: Ed. CENDEAC, p. 620.
- Sanz Pérez, E. (2000). Baldomera Fuentes Segura, primera pintora cubana. *Del Caribe*, 31, 48-55.
- Sarmiento Ramírez I, (2010). Mirada crítica a la historiografía cubana en torno a la marginalidad del negro en el Ejército Libertador (1868-1898)”, *Tzintzun, Revista de Estudios Históricos* N° 51, enero-junio de
- Sarmiento Ramírez, I. (2003). Cuba: una sociedad formada por retazos. Composición y crecimiento de la población en los primeros 68 años del siglo XIX. *Caravelle* (1988-), 111-146.
- Sarmiento Ramírez, I. (2004). *Cuba, entre la opulencia y la pobreza población, economía y cultura material en los primeros 68 años del siglo XIX*. Madrid: Aldaba ediciones.
- Sarmiento Ramírez, I. (2004). La historia de la cultura material y su incidencia en la historiografía cubana contemporánea. In *Anales del Museo de América. Museo de América*.

- Sarmiento Ramírez, I. (2009). Los negros en la Cuba colonial: un grupo forzado a la marginalidad social que sufren desprecio, prejuicio y discriminación. In *Anales del Museo de América*. Museo de América.
- Sarmiento Ramírez, I. S. (2005). El estudio de la cultura material, interés de las ciencias históricas y antropológicas. In *Anales del Museo de América* (No. 13, pp. 317-338).
- Sartor, M. (2001). Sobre el mal llamado “barroco iberoamericano”. Una duda semántica y una teórica. *Actas del III congreso internacional del barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide Servicio de publicaciones,
- Sartor, M. (2001). Sobre el mal llamado “barroco iberoamericano”. Una duda semántica y una teórica. *Actas del III congreso internacional del barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide Servicio de publicaciones, 2001.
- Saumel, R. E. (2012). Choteo, irreverencia y humor en la cultura cubana. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Schmidt, J. M. (2015). *Going to see La Virgen Cubana: A study of the Marian image of Our Lady of Charity based on Mircea Eliade's phenomenological perspective* (Tesis doctoral), Saybrook University, Pasadena, California, EE.UU.
- Sebastián, Santiago. Le baroque ibéro-américain. Message iconographique. París: Seuil, 1991.
- Sebrelí, J. (1992). El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural. Barcelona, Ariel.
- Seguí, V. (2003). “Análisis de la tipología femenina a través del género costumbrista”. En: Espigado Tocino, G. y De La Pascua Sánchez, M. J. (coords.) *Frasquita Larrea y Aherán: europeas y españolas en la Ilustración y el Romanticismo*. Cádiz: Universidad de Cádiz Servicio de Publicaciones.
- Seidler, V. (2000). La sin razón masculina. Masculinidad y teoría social. México: Paidós.

- Seth, V. (2010). *Europe's Indians: Producing Racial Difference, 1500-1900*. Durham: Duke UP, 2010.
- Skłodowska, E. (2014). Genealogías de la diáspora africana: José Antonio Aponte y los archivos de la represión. *América sin Nombre*, 19, pp. 27-33.
- Smith, A. (1988). *The Ethic Origins of Nations*, Nueva York: Blackwell.
- Sonnenburg, H. (1993). A Note on the Dimensions of Juan de Pareja. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 51, No. 3, pp. 26-31.
- Sóñora Soto I, (2010). La mujer negra. Aproximación al estudio de los estereotipos trazados por los códigos negros, *Santiago*, nº 121,
- Sorhegui, A. (2007) “La Historiografía Colonial Cubana Y La Modernidad”, *Clio América*, , Vol. 1, Nº 1, Pp Cruz-Taura G. (2009). *Espejo De Paciencia' Y Silvestre De Balboa En La Historia De Cuba*. Estudio, Edición Crítica De Espejo De Paciencia Y Selección Documental. Madrid: Iberoamericana,
- Soriano Nieto, N. (2016). “El viaje y lo monstruoso en el siglo XVIII. Por una ética-estética del grand tour”. En: Nómadas. *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 32, 2011 [en línea] Consultado 17 julio de 2018. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/viewFile/38080/36834>
- Sosa Rodríguez, E, (1997). Negreros catalanes y gaditanos en la trata cubana, 1827-1833. Colección Fuente Viva, no. 6, Fundación Fernando Ortiz, La Habana,
- Sosa Vota, M.S y Silva, M.S. (2017). La pintura histórica en la construcción de proyectos nacionales: las “primeras misas” en América Latina. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2.
- Sosa, M.S. y Silva, R.J. (2017). “La pintura histórica en la construcción de proyectos nacionales: las “primeras misas” en *América Latina*”. *19&20*, Rio de Janeiro, XII (2).

- Soto Hernández, J.H. (2012)., *El Diablo en la Cultura Popular del Caribe Colombiano. Del Corpus Christi al Carnaval de Barranquilla*, Barranquilla, Editorial La Iguana Ciega.
- Soto Roland, F.J. (2012). “Viajeros ilustrados. El grand tour, el siglo XVIII y el mundo catalogado”http://www.edhistorica.com/pdfs/VIAJEROS_Ilustrados_y_Romanticos_siglo_XVIII_XIX_.pdf
- Statsny, Francisco. Síntomas medievales en el "Barroco Americano". Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993.
- Stephen, L. (1888). Dallas, Robert Charles. *Diccionario de Biografía Nacional* . 13 . Londres: Smith, Elder & Co.
- Stern, P. (2004) “Gentility, knowledge and African exploration” en Wilson. A. (ed.), *New Imperial History: Culture, Identity and Modernity in Britain and the Empire, 1660-1840*. Cambridge: Cambridge University Press,.
- Stevens-Arroyo, A. M. (2002). The Contribution of Catholic Orthodoxy to Caribbean Syncretism: the case of la Virgen de la Caridad del Cobre in Cuba. *Archives de sciences sociales des religions*, (117), 37-58.
- Stevenson, R. (1974). Christmas Music from Baroque Mexico. Berkeley: University of California Press, pp. 118-123.
- Stolcke, V. (1992). *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stolcke, V. (2007). “Los mestizos no nacen sino que se hacen”. En Stolcke, V. y Coello, A. (eds.). *Identidades Ambivalentes en América Latina*. Barcelona: Bellaterra, pp. 14-51.
- Stratton, S. (1988). *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Strings, S. (2020). *Fearing the black body: The racial origins of fat phobia*. New York University Press.

- Suárez Polcarí, R. (2003). *Historia de la Iglesia Católica en Cuba*. Miami: Ediciones Universal, 2003.
- Swiadon, G. (2005). “Fiesta y parodia en los villancicos de negro del siglo XVIII”, *Anuario de letras*. 4243: 285-304.
- Tajfel, H. (1982) *Social Identity and Intergroup Relations*, U.S.A.: Cambridge University Press.
- Tapia y Rivera, Al. (1967). “Vida del pintor puertorriqueño José Campeche”. Barcelona, España: Ediciones Rumbos.
- Teal, H. (2001). *Partners With the Sun: South Carolina Photographers 1840-1940*. Columbia: University of South Carolina Press,
- Testa, S, (2010), “Memoria de la esclavitud y debate racial: la cuestión de la “identidad negra” en Cuba”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates*, Puesto en línea el 19 diciembre 2009. URL : <http://nuevomundo.revues.org/58153>
- Testa, S. (2004), *Como una memoria que dura. Cabildos, sociedades y religiones afrocubanas de Sagua la Grande*. La Habana, ediciones La Memoria.
- The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 29, No. 10, pp. 449-451.
- Thomas, H. (1998) *La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*. Barcelona: Planeta.
- Thomas, H. (2001), *Cuba: la lucha por la libertad*. Madrid: Debate.
- Thompson K. A. (2006). *An Eye for the Tropics. Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*. Durham: Duke University Press
- Tieles Ferrer, C. (2014) “La imagen de los santos Cosme y Damián, reflejo de las relaciones entre la población negroafricana y la sociedad hispana entre los siglos XVI-XVII” *Revista Podall* n° 4, pp. 301-317.

- Toasije, A. (2009). The Africanity of Spain: Identity and Problematization. *Journal of Black Studies*, Vol. 39, No. 3, pp. 348-355.
- Tobin, B. (1999). *Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Tobin, B. (2005). *Coloizing Nature: The Tropics in British Arts and Letters 1760-1820*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Tolentino Dipp, H (2001) “Trata e identidad”, en *Catauro. Revista Cubana de Antropología*, Año 2, nº 3, La Habana, enero-junio de Págs 28-30.
- Tomich. D.W., De Bivar Marquese, R., Funes Monzote, R. y Venegas Fornias, C. (2021). *Reconstructing the Landscapes of Slavery: A Visual History of the Plantation in the Nineteenth-Century Atlantic World*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2021.
- Tornero P, (1996). *Crecimiento económico y transformaciones sociales. Esclavos, hacendados y comerciantes en la Cuba colonial (1760-1840)*. Madrid:Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Tornero Tinajero, ob.cit. pag. 23.
- Torreblanca Roldán, M. D. (2012). Las advocaciones marianas protectoras de los cautivos. *Advocaciones Marianas de Gloria*. Madrid. San Lorenzo del Escorial, pp. 21-34.
- Torres Cuevas E y Reyes E, (1986) *Esclavitud y sociedad. Notas y documentos para la historia de la esclavitud negra en Cuba*, La Habana: Ciencias Sociales,
- Torres Cuevas E, (1995) “Necesidad de la historia. Conversación entre historiadores con Julio Le Riverend”, *Debates americanos*, La Habana, no. 1, , pp. 86-93.
- Torres Cuevas, E. (2022). Un conspirador de ébano en tiempos de tormentas. Feraudy, H. E. (comp.). *José Antonio Aponte: El precursor Dossier*. Barcelona: Ruth Casa editorial.

- Torres Fumero C, 2000. La Ciencia Histórica Ante El Nuevo Siglo Y La Producción Historiográfica Cubana, *Santiago* N° 91, Santiago De Cuba, P. 20-34.
- Torres, M. S. (2003). Limpieza de sangre. ¿Racismo en la Edad Moderna? *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna* 9. Recuperado el 6 de noviembre de 2022, de <http://www.tiemposmodernos.org/viewissue.php?id=9>
- Torres-Cuevas, E. (1999). Hacia una interpretación del obispo Espada y su influencia en la sociedad y el pensamiento cubanos, en Torres-Cuevas, E. *Obispo de Espada*. La Habana: Imagen Contemporánea.
- Torres-Cuevas, E. (2005) “Morell De Santa Cruz: La Memoria Del Criollo” En: *Pedro Agustín Morell De Santa Cruz. Primeros Historiadores, Siglo XVIII*, La Habana: Imagen Contemporánea.
- Trelles, Carlos M. Bibliografía cubana del siglo XIX. T. 3. Matanzas: Imprenta de Quirós y Estrada, 1912.
- Tweed, T. A. (1997). *Our Lady of the Exile. Diasporic Religion at a Cuban Catholic Shrine in Miami*. New York: Oxford University Press,
- Ulloa Hung, J, (2001) Cimarrones y rancheadores. Un caso de instrucción policial en el siglo XIX, en *Del Caribe*, n° 36, Santiago de Cuba,:98-105.
- Valdés Bernal S. (1998). *Lengua nacional e identidad cultural del cubano*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Valdés García, F (2013). La negritud en la filosofía caribeña: El ejercicio de disección de un concepto. *Revista de Filosofía*, 72, (2012-3), pp. 107 – 123.
- Valdés R, (1985). *Componentes cubanos en el etnos africano*. La Habana: Ciencias Sociales,
- Valenzuela Márquez, J. (2001). *Las liturgias del poder: celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Santiago, Chile, LOM,

- Vázquez Cienfuegos, S. (2001). La Habana Británica: Once meses claves en la historia de Cuba. Martín Acosta, E. Parceró Torre, C; Sagarra Gamazo, A (Coord), *Metodología y nuevas líneas de investigación de la Historia de América*, Burgos: Universidad de Burgos, pp. 131-147.
- Vázquez Cienfuegos, S. (2009). Reacción de la población de color de La Habana ante los sucesos de 1808. García Bernal M.C.; Olivero Guidobono S. (coords.), *El municipio indiano: relaciones interétnicas*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Vázquez Cienfuegos, S. (2013). La instauración del Almirantazgo de 1807 en La Habana: lucha por el poder bajo la alargada sombra de Godoy. *Revista de Indias*, 73(258), 459-490.
- Vázquez Cienfuegos, S. (2013). Preparativos para la defensa de la isla de Cuba ante un ataque británico en 1808. *ENTEMU: Aportaciones a cinco siglos de la historia militar de España*, 17, 75-100.
- Vázquez Cienfuegos, S. V. (2008). *Tan difíciles tiempos para Cuba. El gobierno del marqués de Someruelos (1799-1812)* Sevilla: Secretaría de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Vázquez Cienfuegos, S., & Carredano, J. B. A. (2011). En Legítima Representación: los firmantes del fallido proyecto de Junta de La Habana en 1808. *Anuario de Estudios Americanos*, 68(1), pp. 105-139.
- Vázquez Cienfuegos, S., y Amores Carredano, J.B, (2007).“La biblioteca del marqués de Someruelos, gobernador de Cuba (1799-1812)”, en *Ibero-americana pragensia, suplementum* (19)
- Vázquez, I. (1970), “Origen histórico de breve "In excelsa" de Innocencio XII sobre la Inmaculada Concepción”, *Antonianum*, 45, págs. 98–144.
- Véase: KI-ZERBO, Historia del África negra. I De los orígenes al siglo XIX, ed. Alianza Universidad, 1980, Págs: 302-304.

- Vega, O. (2012). “La Habana durante la ocupación inglesa. Grabados de Elias Durnford”.
Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, nº 2, pp. 181-190.
- Veigas Zamora, J. (1976, mayo). Arte en Santiago de Cuba, siglo XIX. *Revolución y cultura*,
45, 64-68.
- Velia Bobes C, (1996). “Cuba y la cuestión racial”, *Perfiles latinoamericanos*, nº 5, enero-junio,
Pág 115-139.
- Velilla Lon, C. (2022). La fotografía estereoscópica en el arte contemporáneo. En Hernández
Latas, J.A. (Corrd.) III Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: la
fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX, pp.
- Venegas Delgado H, (2005). “El fantasma de la revolución haitiana y la independencia de Cuba
(1820-1829)”, *Projeto História*. v. 31,
- Venegas Fornias, C. (2017). La Habana que tomaron los ingleses. Vistas y descripciones.
Revolución y Cultura no. 2, La Habana, pp. 20-24.
- Vera Estrada, A, (2008). Sobre la historia que se escribe en Cuba y las apuestas de una ciencia
a la medida del presente. Chacón, J.F. Vera Estrada A, (coord.) *Dimensiones del
diálogo americano sobre la familia en época colonial*. Murcia: Edit.um,
- Vidal, T. (2005) “José Campeche: Retratista de una época”. San Juan, Puerto Rico: Ediciones
Alba.
- Villafuerte Marín, F. y Rodríguez Altunaga, R. (1945. *Historia de Trinidad*. La Habana:
Biblioteca de Historia, Filosofía y sociología.
- Villaverde, C. (2008). *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*, Madrid, Cátedra, edición de Jean
Lamore, colección Letras Hispánicas, Nº 345,
- Viveros Vigoya, M. (2008). “La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en
el contexto latinoamericano actual. En CAREAGA, G (ed.). *Memorias del 1er.*

- Encuentro Latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la sociedad. México D.F. pp.168-198.
- VV.AA, *Cuerpo del derecho civil romano T. I Instituta-Digesto* (Traducción y compilación por Ildefonso L. García del Corral). Barcelona: Lex Nova, 2004. BRADLEY, K, *Esclavitud y sociedad en Roma*, Ediciones Península S.A., Barcelona 1ª edición, 248 páginas, 1998.
- Wade P, (2010). “La presencia de “lo negro” en el mestizaje” en CUNIN E (coord.), *Mestizaje y diferencia: Lo “negro” en América Central y el Caribe*, Colección Africanía. Diáspora afrodescendiente en México y América Central,
- Wade, P. (2014) “Raza, ciencia, sociedad”. *Revista Interdisciplina*. 2(4). pp. 35-62.
- Walker Vadillo, M. (2011). Los santos médicos Cosme y Damián. *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 3, nº. 5, pp. 51-60.
- Weekley, C, Colwill, S.T., Graham, L. & Hayward, M.H. (1987) *Joshua Johnson: Freeman and Early American Portrait Painter*. Baltimore: Maryland Historical Society press.
- Wood, Yolanda. “1804-1898: un siglo que no tuvo cien años en el Caribe”. Seminario Internacional Caribe Gráfico. Los tiempos de la imagen. Puebla: BUAP, 2016. http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/arpa/resources/PDFContent/453/elsiglo.pdf.
- Wright, I. (1928). Nuestra Señora de la Caridad del Cobre (Santiago de Cuba) y de Illescas (Castilla). *Archivos del Folklore Cubano*. La Habana: III, (I). enero-marzo.
- Wurdemann, J. (1989). *Notas sobre Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Wyatt-Brown, B. (1988). The mask of obedience: Male slave psychology in the old South. *The American Historical Review*, 93(5), 1228-1252.
- Yetman, N. R. (1984). Ex-slave interviews and the historiography of slavery. *American Quarterly*, 36(2), 181-210.

- Zanetti O, y García A, (1987). *Caminos para el azúcar*, La Habana: Ciencias Sociales.
- Zanetti, O. (2005). *La historiografía de Cuba en el siglo XX*, La Habana, Ediciones Unión.
- Zanetti, O. (2015). *Esplendor y decadencia del azúcar en las Antillas hispanas*, San Juan, Ediciones Callejón.
- Zapata Galindo, M, “Más allá del machismo. La Construcción de masculinidades”. En: Género, feminismo y masculinidad en América Latina. El Salvador, Ediciones Heinrich Boll, 2001.
- Zapatero Molinero, M. J. (2001). *Itinerarios, las mentalidades sociales*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 39-48.
- Zeuske M Y García Martínez O, (2008), “Estado, notarios y esclavos en Cuba”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [En línea], *Debates*, Puesto en línea el 22 abril 2008. URL : <http://nuevomundo.revues.org/15842>
- Zeuske M. (2003). Estructuras e identidad en la "segunda esclavitud": el caso cubano, 1800-1940. *Historia crítica*, 24.

