

# Imaginarios racializados: impresos sobre tipos cubanos del español Víctor Patricio de Landaluze durante la segunda mitad del siglo XIX

<https://doi.org/10.15446/achsc.v48n2.95649>

Racialized Imaginaries: Prints of Cuban Types  
by the Spanish Victor Patricio de Landaluze  
during the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century

*Imaginários racializados: impressos de tipos  
cubanos do espanhol Victor Patricio de Landaluze  
durante a segunda metade do século XIX*

**OLGA MARÍA RODRÍGUEZ BOLUFÉ\***

Universidad Iberoamericana  
Ciudad de México, México

\* [olga.rodriguez@ibero.mx](mailto:olga.rodriguez@ibero.mx)

Artículo de investigación

Recepción: 16 de julio del 2020. Aprobación: 30 de octubre del 2020.

Cómo citar este artículo

Olga María Rodríguez Bolufé, “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 (2021): 115-147.

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-ND 4.0)

[116]

**RESUMEN**

**Objetivo:** el quehacer gráfico de Víctor Patricio de Landaluze en Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX permite reconocer la articulación de factores conducentes a la gestación de un imaginario perdurable, desde su mirada como extranjero. Este estudio se propone evidenciar el sustento político en la producción y difusión de dichos impresos en diversos espacios, como parte de la estrategia de dominio colonial. **Metodología:** se analizan etapas que marcaron la trayectoria política y creativa de Landaluze en paralelo con el estudio de sus impresos y el análisis de documentos de archivo. **Originalidad:** el reconocimiento de los tempranos vínculos políticos de Landaluze con el gobierno colonial evidenciará que el abordaje de los tipos y costumbres y su difusión impresa forman parte de una trama ideológica que racializó las relaciones sociales, lo cual ha pervivido en una retórica sobre la cubanidad. El enfoque de la historia cultural se integra con el estudio del sistema de vínculos regionales. **Conclusiones:** la gestación de estereotipos a partir de la racialización de grupos sociales operó como mecanismo de preservación de la hegemonía colonial en la isla, a lo que contribuyó la difusión de impresos en tiempos sincrónicos y en espacios diversos.

**Palabras clave:** arte; colonia; costumbrismo; Cuba; impresos; política; raza.

## ABSTRACT

**Objective:** The graphic work of Victor Patricio de Landaluze in Cuba during the second half of the 19<sup>th</sup> century allows us to recognize the articulation of leading factors to the gestation of an enduring imaginary, from his foreign gaze. This study aims to highlight the political livelihood in the production and dissemination of these prints in various spaces as part of the colonial dominance strategy. **Methodology:** The investigation analyses the stages that marked Landaluze's political and creative trajectory in parallel with the study of its printouts, supported by file documents. **Originality:** The recognition of Landaluze's early political ties to the colonial government will show that the approach to types and customs and their printed dissemination are part of an ideological plot that racialized social relations, which has survived in rhetoric about Cuban-ness. The approach to cultural history is integrated with the study of the regional link system. **Conclusions:** The gestation of stereotypes, based on the racialization of social groups operated as a mechanism for preserving colonial hegemony on the island, contributed to the dissemination of prints in synchronous times and in diverse spaces.

[117]

**Keywords:** art; colony; *costumbrismo*; Cuba; politics; prints; race.

## RESUMO

**Objetivo:** o trabalho gráfico de Victor Patricio de Landaluze em Cuba durante a segunda metade do século XIX permite reconhecer a articulação de fatores que levam à gestação de um imaginário duradouro, do seu olhar estrangeiro. Este estudo pretende destacar a subsistência política na produção e disseminação dessas impressões em diversos espaços como parte da estratégia de dominação colonial. **Metodologia:** as etapas que marcaram a trajetória política e criativa de Landaluze em paralelo com o estudo de suas formas são analisadas, apoiadas na análise de documentos de arquivo. **Originalidade:** o reconhecimento dos primeiros laços políticos de Landaluze com o governo colonial mostrará que a abordagem dos tipos e costumes e sua disseminação impressa fazem parte de uma trama ideológica que racializou as relações sociais, que sobreviveu na retórica sobre a cubagem. A abordagem da história cultural está integrada ao estudo do sistema de ligação regional. **Conclusões:** a gestação de estereótipos baseados na racialização de grupos sociais funcionou como mecanismo de preservação da hegemonia colonial na ilha, para a qual contribuiu a disseminação de impressões em tempos síncronos e em diversos espaços.

**Palavras-chave:** arte; colônia; *costumbrismo*; Cuba; impressos; política; raça.

## Introducción

[118]

Los impresos en Hispanoamérica circularon con gran efectividad por múltiples factores, entre ellos el desarrollo tecnológico de las comunicaciones, las intenciones emanadas de las metrópolis para difundir determinados imaginarios<sup>1</sup> que convenían a intereses políticos, así como el necesario impulso y estímulo a las inversiones económicas en las colonias. Para ello, resultó fundamental la labor desplegada por cronistas, pintores, escritores y grabadores, quienes garantizaron la permanencia y sistematicidad de la circulación de imágenes portadoras de significados e ideologías que resultaba determinante visibilizar.

En tanto que la mirada del *otro* contribuyó a construir la nuestra —considerada a su vez como *otra*— en una tensión de otredades<sup>2</sup> en torno a la prevalencia de las imágenes emanadas desde un lugar de enunciación con visibles intenciones de dominación, también hay que considerar que, una vez creadas y difundidas, esas imágenes sobre el contexto americano fueron transitando caminos propios. Como referentes de identificación, estas imágenes continúan determinando modos de vernos y moldean la autoconcepción de muchas de nuestras sociedades americanas. Se trata de un tema de sumo interés, que promueve reflexionar acerca de esquemas

- 
1. Se asumirá el concepto de “imaginario” propuesto por Miguel Rojas Mix, en alusión “a un mundo, una cultura y una inteligencia visual que se presentan como un conjunto de iconos físicos o virtuales, se difunden a través de una diversidad de medios e interactúan con las representaciones mentales. El imaginario estudia la imagen estableciendo relaciones entre forma y función (sin olvidar su carácter polisémico) [...] prioritariamente considera el modo de producción de sentido [...] ocúpase el imaginario, tanto de la creación y utilización de imágenes para informar, convencer, seducir, legitimar procesos, de su influencia; cuanto de la documentación visual en la cultura, disciplinas académicas y en las maneras de pensar”. Miguel Rojas Mix, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006) 18-19.
  2. Marc Augé, *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología* (Barcelona: Paidós, 1996) 11-18. El autor nos advierte que “un cierto grupo de humanos no deja de segregar la alteridad, de fabricar al otro y, por tanto, de descomponerse [...] esta continua diferenciación social (es) portadora de muerte. ¿Estábamos condenados a decir siempre la última palabra, como especialistas de las flores salvajes de la ideología, del suplemento del alma y de la irreductible alteridad de los otros?”.

de representación que nos afectan y determinan visiones prejuiciadas y limitativas sobre los contextos americanos.<sup>3</sup>

En este caso, abordaremos el quehacer del vasco Víctor Patricio de Landaluze y Uriarte (1830-1889), quien desarrolló su más fecunda actividad creadora en la isla de Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX. Hasta la fecha, los estudios referidos al artista no han explorado de manera significativa la circulación de su mirada sobre los cubanos en otros espacios geográficos, lo que se inserta en la necesidad de impulsar investigaciones acerca de la movilidad de las imágenes, a lo cual contribuyó de manera fundamental el desarrollo de la litografía en esos años. El abordaje de Landaluze, uno de los autores que visibilizó a la población negra de Cuba ante el mundo, enriquece, complejiza y aporta nuevos interrogantes a las construcciones historiográficas de la cultura hispanoamericana del siglo XIX.<sup>4</sup>

[119]

La producción de impresos “como vehículos de transmisión de conocimientos, de creación de taxonomías y de divulgación de valores hegemónicos (religiosos, políticos, estéticos)”<sup>5</sup> sugiere múltiples posibilidades de estudio desde la historia cultural para acercarnos no solo al universo visual de un tiempo y un espacio determinados, sino a los operadores cognitivos que generaban una cierta manera de ver lo presente, lo imaginado y lo representado. De esta manera, vemos que la producción visual de Landaluze en Cuba se destacó particularmente por su focalización en el tema racial, además de su crítica feroz a los insurrectos independentistas, lo cual se

- 
3. Sobre la permanencia y poder de las imágenes, ver W. J. T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017); y David Freedberg, *El poder de las imágenes* (Madrid: Cátedra, 1992).
  4. La necesidad de llenar el vacío en la representación de los personajes y costumbres populares en la pintura decimonónica cubana enaltecíó y posicionó a este autor como referente imprescindible, pese a las críticas que acompañaron el estudio de su obra por parte de historiadores e historiadoras del arte en Cuba, quienes lo abordaron principalmente desde la prevalencia del personaje y sus vinculaciones políticas. Al respecto, ver los estudios de Lázara Castellanos, José A. Portuondo, Adelaida de Juan, Jorge Rigol, Loló de la Torriente, entre otros autores cubanos referidos en la relación de fuentes de este trabajo, así como los trabajos sobre la categoría de lo pintoresco en Cuba, de Víctor Goldgel, donde afirma que, de algún modo, la superficialidad y complacencia de esta tendencia, contribuyó a silenciar la explotación humana.
  5. “Los impresos de los siglos XVII al XIX en la cultura visual mexicana moderna y contemporánea: nuevas visiones y aproximaciones científicas”, protocolo de investigación (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2017-2019).

correspondía con su condición de militar representante de los intereses de la Corona. La representación de los hombres y mujeres de raza negra comportaba un trasfondo de crítica, al exagerar en algunos casos, con recursos de ridiculización, la caracterización y comportamiento de un grupo social y racial “inferior”, pretendiendo así contribuir a la justificación de la política esclavista del gobierno español ante el mundo.

[120]

El viaje de Landaluze inició en su España natal, su vida y obra maduraron en Cuba, el desplazamiento a México fue una experiencia que le impulsó en sus empresas periodísticas y, de regreso a la isla, su quehacer adquirió cada vez más difusión hacia esa España de la cual salió para “hacer la América” con tan solo veinte años. Esta vida y obra formada a partir de constantes desplazamientos y de imágenes impresas en intensa circulación configuraron un imaginario perdurable sobre la población negra en la Cuba del siglo XIX, desde su mirada de militar español, de un *otro* que fue asimilando con mayor intensidad las vivencias y costumbres de los *otros* racializados de esa sociedad insular. Tal vez todo esto explica su nombramiento como teniente coronel de las Milicias de Color y su decisión de radicar en la villa de Guanabacoa, la más paradigmática zona de población y religiosidad afro-cubana hasta nuestros días en la isla.

El estudio de una figura como Landaluze puede devenir en un fecundo campo de investigación sobre la difusión de los impresos en Hispanoamérica, pues nos confronta con la complejidad de una historia llena de matices y de puentes entre diversos espacios de Hispanoamérica durante la segunda mitad del siglo XIX. Nos obliga, además, a cuestionar las campañas turísticas, las visiones que muchos europeos tienen sobre los cubanos en el siglo XXI y las actitudes que los propios cubanos justifican en su condición cultural asociada a características prefijadas sobre la raza negra. ¿Acaso se conservan vigentes los esquemas de representación y los estereotipos fijados por las estampas de tipos y costumbres cubanas creadas por Landaluze?

En 1982, el historiador del arte mexicano Fausto Ramírez escribió “La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros”, donde estudió los testimonios gráficos de algunos extranjeros durante sus visitas al México del siglo XIX.<sup>6</sup> El autor distinguió dos tipos de publicaciones: el portafolio de grabados (imágenes con escasos o nulos textos) y los libros ilustrados (prevalece el texto sobre la imagen), que contribuyeron a impulsar una escuela

---

6. Fausto Ramírez, “La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros”, *Historia del arte mexicano* (Ciudad de México: Salvat, 1982).

iconográfica viajera determinada por ciertos moldes estéticos. Landaluze trabajó ambas alternativas, transitando de la visión como práctica fisiológica a la visualidad como práctica social y operación del pensamiento, de ahí la pertinencia de los enfoques de la cultura visual para adentrarnos en el estudio de sus impresos. Al respecto, resultan oportunas las afirmaciones de Hans Belting cuando refiere: “una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal y colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse, así como una imagen, o transformarse en una imagen”;<sup>7</sup> y de W. J. T. Mitchell, quien nos sugiere que “las preguntas que se hagan sobre las imágenes no deben ser, ¿qué significan? o ¿qué hacen?, sino, más bien, ¿cuál es el secreto de su vitalidad? y ¿qué quieren?”.<sup>8</sup>

[121]

En un espacio geocultural como el cubano —donde la abolición de la esclavitud se produjo en 1886 y la independencia del sistema colonial español se concretó en 1898— confluyeron proyectos de modernización y realidades asentadas en la tradición. En ese contexto, en el que la diferencia era la cualidad más visible de la sociedad, las imágenes de Landaluze interpelan la complejidad de las tensiones sociales, raciales y de género, representadas, en este caso, desde relaciones de poder y dominación, y nos hacen reflexionar sobre su impacto en la configuración de imaginarios sobre la cultura cubana, especialmente de las poblaciones negras de la isla. Sin duda, los impresos difundidos dentro y fuera de Cuba contribuyeron a sustentar este rol de control sobre los cuerpos racializados y a la vez fijaron esquemas de representación que perduran hasta nuestros días.

La reflexión sobre la historicidad y el devenir de estas imágenes anima las intenciones de este estudio y se inserta en una alternativa historiográfica donde las imágenes se entienden también como documentos, como fuentes de valor inestimable. Desde la perspectiva de la historia cultural, esta investigación aporta significados a las miradas europeas contenidas en las imágenes, a los personajes objeto de atención y representación, a los propios representados, así como al contexto histórico y artístico en que se conciben y circulan dichos impresos. Esta visión sistemática permitirá, además, propiciar reflexiones de órdenes más complejos y matizados, y evitar las polarizaciones frecuentes en estudios previos sobre Landaluze, para conducir el análisis hacia los mecanismos de pervivencia de estas imágenes, surgidas desde la

---

7. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Editorial Katz, 2007) 14.

8. Mitchell 436.

mirada colonial, e intervenidas y cargadas a su vez con las subjetividades del autor y de los receptores de estas. De este modo, proponemos recuperar repertorios de imágenes que no han sido suficientemente estudiados, contenidos en la prensa política, que circularon de manera triangular entre la isla, la metrópoli y el continente americano.

[122]

El aporte de este trabajo reside en el análisis de la imagen como fuente primaria y en la alternativa de estudiarla como evidencia de las relaciones de su autor con aquella sociedad cubana compleja y diversa, con los comitentes de las publicaciones, los públicos a los que estas se dirigen y los lugares en los que fueron impresas. El proceso creativo del vasco arroja como resultado una relación homogénea sobre lo que observaba y concebía, tanto en su representación de la raza negra como de los géneros, sin distinción de particularidades, pese a insertarse en la pretendida representación distintiva de tipos y costumbres en buena parte de su obra impresa. Esta actitud del artista y lo resultante en el estudio de estas imágenes potencian su impacto en la configuración de imaginarios, revelando un problema histórico de gran interés por la eficacia de la permanencia en su devenir, tanto en Cuba como a nivel internacional.

### **Litografías políticas: los primeros impresos de Landaluze en Cuba**

Hacia 1848, después de la proclamación de la República Francesa, España se convirtió en escenario de una constante inestabilidad política. Las sublevaciones se hicieron frecuentes tanto en Madrid como en otras regiones del país, incluyendo la zona vasca, de modo que las consecuencias no tardaron en revelarse: disolución de las cortes, suspensión de garantías y detención de ciudadanos, junto a la voluntad de extremar medidas de censura contra la prensa. Esto último hizo que muchos ilustradores reconocidos quedaran limitados de trabajo. En su *Bosquejo biográfico-crítico de Juan Martínez Villergas*, Alonso Cortés, periodista y colaborador permanente de Landaluze, apunta al respecto:

Aquella incansable agitación política, que desde los ocultos rincones del club llevaba sus movimientos hasta la plaza pública; aquel tejer y destejer ministerios, fugaces relámpagos que más de una vez, acompañados de mortífera exhalación, dejaban huellas de su paso en multitud de víctimas; aquella serie inacabable de insurrecciones y pronunciamientos, fracasados las más veces, triunfantes algunas; aquellos periódicos apasionados, rojos ó negros, pero siempre dispuestos á llegar

al insulto y la diatriba [...]. Todo ello formaba un conjunto abigarrado de difícil reproducción. [...] Reflejo de todo ello era esa prensa de pasiones exaltadas, tan dispuesta á derrochar las sales de la sátira como á esgrimir las más terribles armas contra sus enemigos.<sup>9</sup>

La situación social y económica de este periodo convulso podría explicar la llegada de Víctor Patricio de Landaluze a Cuba, sin embargo, sus vínculos con el ámbito político y militar de la isla nos aportan otras motivaciones que también animaron a buena parte de los artistas españoles que llegaron a la isla hacia la segunda mitad del siglo XIX, más allá del romanticismo y los influjos del pensamiento ilustrado o la necesidad de procurar nuevas vías para su estabilidad económica. Es posible que en su decisión de radicarse en Cuba haya influido la posición política de algún pariente o amigo que le ofreció las facilidades para vincularse a las esferas de poder de la colonia, como lo demuestra su temprana participación en la vida cultural del país, siempre desde una posición política bien definida. Manuel Barrero afirma en algunos de sus textos que Landaluze viajó a Cuba en 1850 como ayudante del general Lersundi, quien había sido nombrado gobernador en la isla.<sup>10</sup> El 20 de mayo de 1850 Landaluze quedó integrado a los primeros batallones de voluntarios que se organizaron en Cuba, específicamente a la Tercera Compañía del Tercer Batallón, según consta en su hoja de servicios.<sup>11</sup>

Entre las fuentes documentales que aportan información sobre este tema, está una serie de dibujos llamada *Invasión de Narciso López a la ciudad de Cárdenas en 1850 y su ejecución en la explanada de la Punta, en La Habana*, editada en 1851 y considerada entre los primeros impresos de carácter político existentes en la historia de la litografía en Cuba.<sup>12</sup> Un grabado original de

[123]

- 
9. Narciso Alonso Cortés, *Juan Martínez Villergas: bosquejo biográfico-crítico* (Madrid-Valladolid: Librería de Victoriano Suárez / Tipografía del Colegio Santiago, 1910) 3-4.
  10. Manuel Barrero, “El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* 14 (2004): 76.
  11. Este es un documento de gran valor que se encuentra en el Archivo Militar de Segovia (España), institución que nos proporcionó una copia del documento en 1987, cuando emprendimos nuestros primeros estudios acerca de esta figura en la Universidad de La Habana. Olga María Rodríguez Bolufé, “Landaluze, pintor”, tesis de licenciatura en Historia del Arte (La Habana: Universidad de La Habana, 1988).
  12. Zoila Lapique, *La memoria en las piedras* (La Habana: Ediciones Boloña, 2002).

[124]

esta serie, localizado en las colecciones especiales de la Biblioteca Nacional José Martí, en La Habana, muestra en la parte superior el título “Invasión a Cárdenas” y en la parte inferior: “Narciso López, Gefe de los Piratas invasores, 19 de Mayo de 1850”. Como firma de taller aparece en el extremo inferior izquierdo: “Landaluze del et lit”, y a la derecha, “litografía de Marquier, Ce de Lamparilla No. 96, Habana”.<sup>13</sup> La invasión de López<sup>14</sup> a la ciudad de Cárdenas ocurrió el 19 de mayo de 1850, pero no fue hasta el año siguiente, el 28 de agosto de 1851, en otro de sus intentos, cuando cayó prisionero y fue ejecutado, episodios que fueron reflejados en la mencionada serie de dibujos.

Es posible que el joven Landaluze presenciara el desembarco de López y sus hombres en 1850, así como las muertes del lancero Feliciano Carrasco y del sargento Ibáñez, ya que los representó en un lienzo que fue propiedad del Casino Español de La Habana, según lo informa una necrología publicada el 9 de junio de 1889 en *El Diario de la Marina*, donde se afirma que el vasco llegó en 1850 y que, residiendo temporalmente en Cárdenas, pudo conocer directamente estos sucesos.

Otro de los datos que se suma a la temprana vinculación de Landaluze con la cúpula política de la isla es el cometido para que realizara el *Retrato de Manuel de Enna*, segundo cabo de la isla, subinspector de las tropas de infantería y promotor de la litografía militar. Enna murió el 18 de agosto de 1851 al ser herido el día anterior en Las Pozas, en un enfrentamiento con las tropas de Narciso López que habían desembarcado el 12 de agosto por Playitas. El retrato hecho por Landaluze tuvo tres ediciones litográficas que se vendieron rápidamente al precio de medio peso, en nueve puntos de la villa habanera, como refiere *El Diario de la Marina* de septiembre de 1851.<sup>15</sup> Esto nos habla de comitentes dispuestos a promover imágenes que apoyaban un sistema de poder en la isla, haciendo uso de la eficacia comunicativa que los periódicos demostraban tener en sus receptores.

La apertura comercial y el desarrollo de la imprenta en Cuba impulsaron la efervescencia de publicaciones periódicas. Estas recogían los sucesos políticos de actualidad y las referencias artísticas se concentraban en comentarios sobre compañías de ópera, obras de teatro y anuncios de servicios de artistas.

13. Existe una reproducción de esta serie en Consuelo Naranjo, ed., *Historia de Cuba* (España: CSIC / Ediciones Doce Calles, 2009).

14. Narciso López (1796-1851) fue un militar y político venezolano representante de la política anexionista norteamericana hacia Cuba.

15. Este retrato fue litografiado a un color. Mide 36 x 23,75 cm y se conserva en las colecciones especiales de la Biblioteca Nacional José Martí, en La Habana, Cuba.

La inmediatez del comentario periodístico y el nivel de reflejo instantáneo de la realidad aportan referencias de inestimable valor para el estudio del sistema de la cultura en la isla en el siglo XIX.

Los pintores que también trabajaban el grabado se insertaron con más asiduidad en los circuitos de publicaciones periódicas y en revistas que fueron proliferando en ese periodo.<sup>16</sup> Landaluze no fue la excepción. El 22 de septiembre de 1851 fue autorizado mediante una real cédula enviada al gobernador capitán general, para publicar el periódico militar *El Honor*, dedicado al ejército de Cuba.<sup>17</sup> Ese mismo año, el vasco también solicitó al gobernador y capitán general la autorización para publicar un semanario de literatura con el título *El Mensajero*. En la solicitud, firmada el 25 de noviembre de 1851, el artista expresó, entre otras cosas, que ya existían antecedentes de proyectos análogos, los cuales conocía la autoridad a que iba dirigida su petición, y por ello esperaba “confianza en que no ofenderá á instituciones ó personas determinadas”.<sup>18</sup> En carta dirigida por la Secretaría Política al Gobierno, apoyando la solicitud, se precisó que sería un semanario literario, adornado con grabados y acompañado de un boletín diario de anuncios y noticias locales. La respuesta de la sección de censura fue aprobatoria. De este modo, Landaluze fue ganando reconocimiento y estabilidad en sus propósitos de vinculación política mediante su oficio.

[125]

Otro de los impresos vinculados a su apoyo político a los representantes españoles en la isla se hizo con motivo de la llegada a Cuba del general don José de la Concha, quien, en su segundo mandato en 1854, pretendió favorecer la instrucción pública e impulsar reformas en la administración de la colonia. Landaluze saludó la llegada del nuevo capitán general ilustrando el folleto “Fiestas con motivo de la llegada del Excmo. Sr. Don José de la Concha”. Se trataba de un texto impreso en el taller Litografía del Progreso de La Habana, con doce páginas escritas en verso por una cara y con las imágenes al reverso. El autor de los textos se anunciaba en la portada como Creto Ganga.

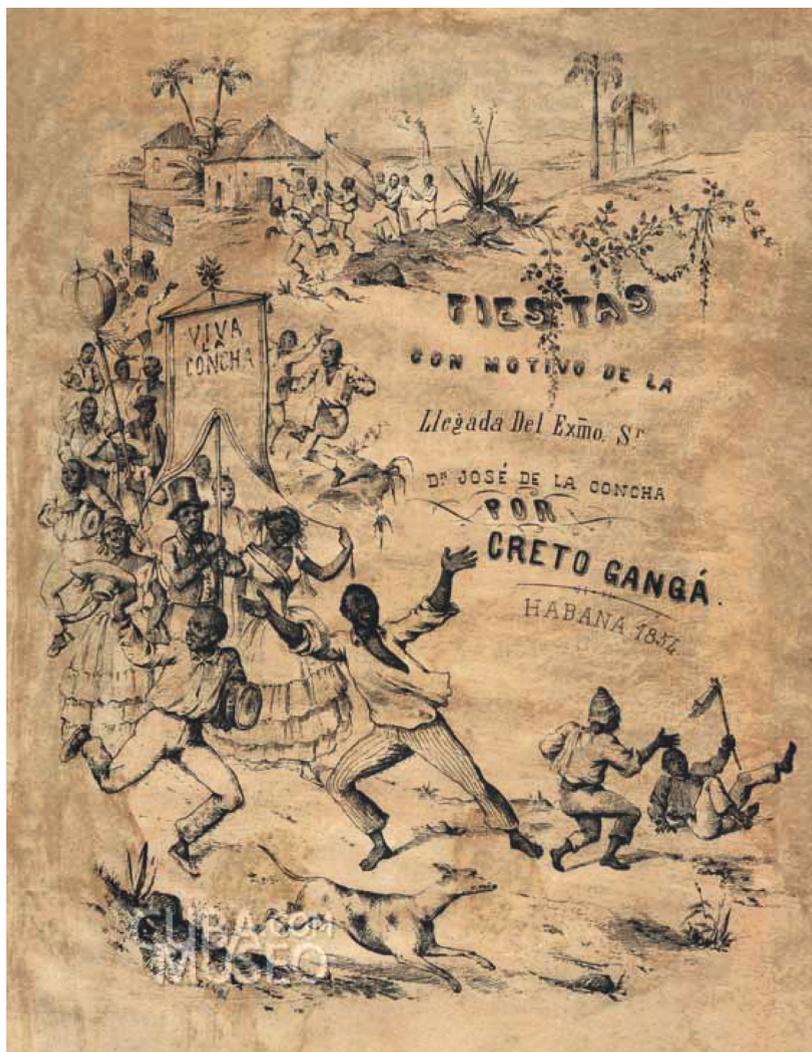
- 
16. En 1826, antes que en la metrópoli y en Estados Unidos, Juan de Mata Tejada fundó un taller experimental de litografía en Santiago de Cuba y, un año después, ya la imprenta litográfica de La Habana, de Luis Caire, realizaba trabajos de calidad.
  17. “Real Orden autorizando a Víctor de Landaluze para la publicación del periódico ‘El Honor’”. Archivo Nacional de Cuba (ANC), La Habana, Fondo Reales Cédulas y Órdenes, n.º 58, legajo 160.
  18. “Expediente de D. Patricio Landaluze para publicar un semanario literario con el título ‘El Mensajero’”. ANC, La Habana, Gobierno Superior Civil, n.º 21, 311, legajo 665.

[126]

Vale la pena detenernos en este personaje ficticio que representaba a los negros esclavos, concebido por Bartolomé José Crespo, escritor gallego, autor de varios libros costumbristas que justamente se distinguían por hacer uso de la forma de hablar de la población negra de Cuba. ¿Por qué seleccionar a este personaje para darle la bienvenida al nuevo capitán general? El tono burlesco del personaje al apropiarse del lenguaje de los amos de manera deformada, marcaba la franca intención del autor de ridiculizar. Por otro lado, las doce ilustraciones de Landaluze, ubicadas al reverso de cada hoja, mostraban una población negra alegre, despreocupada, podría decirse que hasta complacida de vivir en su condición de subordinación. La portada, a su vez, representa una especie de procesión o desfile de población negra. Algunos, en primer plano, van ataviados como esclavos, a quienes les siguen otros con ropas de fiesta portando un estandarte con el texto “Viva Concha”. A lo lejos, bohíos y palmeras refuerzan la contextualización de la isla (figura 1). La euforia, divertimento, y alegría de los hombres y mujeres negras que se plasman reunidos en esta portada, se aderezan con un par de niños que parecieran jugar, mientras uno de ellos cae en el terreno portando una banderilla. Detrás de toda esta imagen resulta evidente la intención de mostrar homogéneamente a los negros como divertidos, alegres, torpes, deseosos de comportarse y de vestirse a la altura, subordinados al régimen político, paradójicamente felices de su condición de esclavitud.

En otra de las láminas del folleto, titulada “Procesión del retrato en la Güira de Melena” (figura 2), la población que porta el retrato del homenajeado es blanca. Niños, señores y damas van bien ataviados, con la torre de la iglesia al fondo, cual signo de jerarquía y legitimación de ese grupo social y racial. A los lados, los campesinos, desde sus bohíos apenas silueteados, y una pareja de negros, representados con exageración en el tratamiento de sus proporciones de cuerpos y cabeza, bailan divertidos, con igual intención burlesca, en contraposición a la discreción y respetabilidad del otro grupo de hombres y mujeres blancos que protagonizan el acto.

Figura 1. “Fiestas con motivo de la llegada del Excmo. Sr. Don José de la Concha”.



[127]

Fuente: *Fiestas con motivo de la llegada del Excmo. Señor Don José de la Concha* (La Habana: Litografía del Progreso, 1854) lámina 1. <http://cubamuseo.net/inferior-collection/135>.

Figura 2. “Procesión del retrato en la Güira de Melena”.

[128]



Fuente: *Fiestas con motivo de la llegada del Exmo. Señor Don José de la Concha* (La Habana: Litografía del Progreso, 1854) lámina 6. <http://cubamuseo.net/inferior-collection/135>.

Coincidimos, entonces, con la historiadora cubana Lázara Castellanos en que estas actividades, y añadiríamos, las propias imágenes creadas para estos impresos evidencian el carácter de los primeros vínculos de Landaluze con el gobierno español en Cuba.<sup>19</sup> Su filiación política resulta claramente a favor de la defensa de los intereses de la Corona española en la isla, y sus primeros impresos dan fe de ello.

### Primeras estampas de los cubanos en un álbum de costumbres desde la mirada del joven Landaluze

La problemática en torno a la visión del *otro* americano que se expresa en las imágenes de temática costumbrista realizada por extranjeros en Cuba comporta características muy específicas. Contrario a otros países del continente,

19. Lázara Castellanos, *Víctor Patricio Landaluze* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1991) 39.

donde paralelamente existió una producción pictórica de criollos interesados en estos temas, en la isla, fueron exclusivamente los extranjeros quienes repararon en los tipos, las costumbres, el entorno urbano y el rural. Las crónicas del pintor inglés Walter Goodman ilustran este panorama, al mostrar su interés por utilizar como modelos a varios personajes callejeros, cuando concluye: “Pero... ¡triste destino el del arte en Cuba! Esta, y otras producciones de la fantasía, no encuentran comprador en la Perla de las Antillas”.<sup>20</sup>

[129]

Mientras que en el continente se buscaban elementos de identidad al indagar en los componentes étnicos y sociales —consecuentes con una herencia artística marcada por el mestizaje y la transculturación, así como por la existencia de escuelas locales, etc.—, en Cuba no existían condiciones que propiciaran una filiación de los artistas criollos al costumbrismo pictórico ni una clientela deseosa de adquirir este tipo de obras para adornar sus viviendas. Recordemos que los países del continente habían pasado de ser colonias a repúblicas tras las luchas independentistas. En cambio, Cuba, como parte del área caribeña, aún era un reducto colonial que España defendía y atesoraba. De ahí el desfase de tiempos históricos dentro de la lógica temporal, lo cual explica que la pintura de género revierta características diferentes en ambos contextos.

Fueron entonces las publicaciones periódicas los soportes donde se integrarían estos temas, alcanzando un auge y desarrollo notables en la isla durante estos años como “lógica respuesta a la creciente demanda de una información más activa y variada en correspondencia con la ampliación de las fronteras políticas y económicas del mundo, como consecuencia de la internacionalización del orden capitalista”.<sup>21</sup> A esto se sumó el perfeccionamiento de la industria de los impresos, “al reclamo de medios de impresión y reproducción gráficos más rápidos y productivos”, como puntualiza Jorge R. Bermúdez.<sup>22</sup>

A la vez que llevaba a cabo sus actividades como militar, el joven Landaluze procuró vincularse a la vida intelectual en la isla a través de la prensa y la ilustración. Muy pronto, en 1852, lo encontramos como dibujante del álbum *Los Cubanos pintados por sí mismos*, que contó, además, con grabados en madera de José Robles, incluidos como viñetas y pequeñas imágenes que acompañaban los textos. Fue impreso en la Imprenta de Barcina, en La Habana, con un total de 332 páginas y 20 láminas litografiadas a página completa, más una de presentación; algunas láminas eran autoría

20. Walter Goodman, *Un artista en Cuba* (La Habana: Letras Cubanas, 1986) 44-47.

21. Jorge R. Bermúdez, *De Gutenberg a Landaluze* (La Habana: Letras Cubanas, 1990) 197.

22. Bermúdez.

de Landaluze y otras de Robles. En dicho álbum, se incluyeron 38 artículos de costumbres de importantes escritores del género, como José Victoriano Betancourt, José A. Millán, Manuel de Sequeira, entre otros. Se repartió por entregas y su título inicial fue sustituido después por el de *Tipos Cubanos*.<sup>23</sup>

[130]

Este álbum es un ejemplo de la filiación a ciertas corrientes costumbristas europeas interesadas en la popularización de la imagen en la cultura impresa, que habían dado lugar a obras como *Heads of the People: or Portraits of the English, Les anglais peints par eux-mêmes* y *Los españoles pintados por sí mismos*. La reducción de los costos de impresión que se produjo desde la década de 1830 favoreció el desarrollo de estos proyectos, a lo que se sumó el éxito editorial, que varios investigadores atribuyen a la serialización verbal y visual que permitió al público “reconocer en estos textos su propia cotidianidad, su propio espacio nacional [...]. Las clases populares son consideradas una Otredad peligrosa por la burguesía de la época y, en estas colecciones, quedan despojadas de estas connotaciones”.<sup>24</sup> De ahí que la fórmula se trasladara a tierras americanas y generara proyectos similares como *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854), entre otros que, como menciona Esther Acevedo, “adaptaban los patrones establecidos por la obra extranjera [...] tanto con resabios de la Colonia como con destellos de modernidad”.<sup>25</sup>

La concepción de estos álbumes ilustrados representa visualmente lo narrado en el artículo acerca de un tipo social, con ciertas intenciones moralizantes, a partir de representaciones un tanto idealizadas de lo que se pretendía describir como los componentes de una sociedad. Coincidimos con José David Cortés en que “la visión sobre los tipos componentes del conjunto nacional está intermediada por la posición política, económica y social de quienes en ellas intervinieron como autores, es decir, del lugar de producción y enunciación en el que se ubicaban para describir a los tipos”.<sup>26</sup>

23. Carlos M. Trelles, *Bibliografía cubana del siglo XIX*, t. 3 (Matanzas: Imprenta de Quirós y Estrada, 1912) 244.

24. Dorde Cuvardic García, “Programa de ilustraciones y plan iconográfico de las colecciones costumbristas de tipos sociales en Los Españoles, Los Cubanos y Los Mexicanos... pintados por sí mismos”, *Káñina* 38.2 (2014): 242-243.

25. Esther Acevedo, “La gráfica: testigo de lo cotidiano”, *Hacia otra historia del arte en México*, t. 1, coord. Esther Acevedo (Ciudad de México: CONACULTA, 2001) 238.

26. José David Cortés Guerrero, “Las costumbres y los tipos como interpretaciones de la historia: *Los mexicanos pintados por sí mismos* y el Museo de cuadros de costumbres”, *Estudios de Literatura Colombiana* 33 (2013): 15.

Ya desde el referente modélico francés, el ambiente en el cual se ubica el personaje apenas se insinúa por medio de algunos trazos y sombras, por lo que la identificación de la actividad o entorno social del tipo se produce a partir de los vestuarios, y en ocasiones, de algunos accesorios y objetos que se insertan como parte de esta intención. Tal vez el factor que interviene con mayor énfasis en la configuración del imaginario popular es la acción asociada al oficio del tipo representado, a lo que puede sumarse la integración de otros personajes a manera de escena, que refuerzan esta identificación.

[131]

El resultado del álbum elaborado en Cuba evidencia una clara coherencia visual. En gran medida, esto se logra por el trabajo de Landaluze como dibujante, quien emplea el recurso de representar a los tipos en acción —y en muchos casos, en interacción con otros personajes o en poses estáticas— mayormente con retratos de cuerpo entero, en posición de tres cuartos, en los que destaca su vestimenta u objetos vinculados a su oficio o condición social. El vasco se inserta en el modelo representacional de dichos álbumes, en los cuales, desde una perspectiva actual, se observa un esquemático y superficial tratamiento de la vida cotidiana en la isla, y se evidencia el escaso conocimiento que tenía por entonces de la cotidianidad y los personajes de la sociedad cubana (figura 3). Ni el vestuario, ni los detalles arquitectónicos, ni la fisonomía de los personajes, ni el ambiente nos remiten en particular a la isla, pues estamos en presencia de una fórmula sin mayores intenciones de reflejar una realidad concreta. Todo lo anterior confirma que el artista no se encontraba todavía en condiciones de crear una obra en la cual pudiera construir una estructura perceptiva fundada en códigos de experiencia adquirida. Se trata de un corpus que evidencia una etapa incipiente de las relaciones del autor con lo que veía, a la par que responde a las normas de representación vigentes en este tipo de publicaciones.

Al respecto, traemos a colación lo expuesto por Blas San Millán en la introducción de este álbum ilustrado, porque justo enfatiza la contradicción sustantiva que subyace en este proyecto editorial:

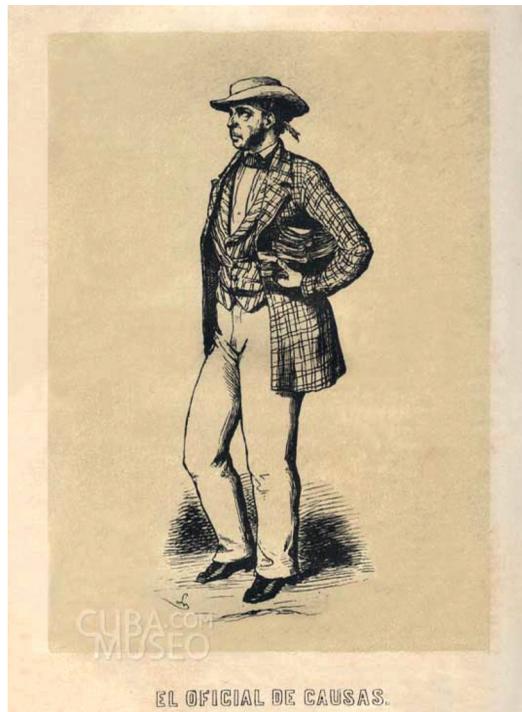
los defectos ó las genialidades, por mejor decir, han de ser peculiares del país; porque mal se pintarían los franceses, por ejemplo, copiando los hábitos y costumbres de los ingleses ó de los españoles; ó bien retratando las propensiones y fenómenos generales que pertenecen á la especie entera y no á una nacion en particular.

Los Cubanos han querido pintarse á sí mismos y sin duda por los mismos motivos que han impulsado á franceses y españoles y que hemos tocado mas arriba, tanto en bien como en mal, manifestar lo que valen: su intento no es formar caricaturas, sino retratos de tipos dados y esactos, no individualidades, sino fenómenos generales de la población y de sus costumbres en cada clase [...].

[132]

Los Cubanos tienen que conocerse para pintarse con verdad, tienen que estimarse en lo que son y por lo que son; y no aspirarían á la empresa de trazar tales cuadros si hubieran de retratar unos originales sin fisonomía propia, que los distinguiera de lo extraño, y que los relacionara con todo aquello por lo que existen, pues esto es ciertamente la causa de que existan tales como son, tales como intentan pintarse.<sup>27</sup>

Figura 3. El oficial de causas.



Fuente: *Los Cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos Cubanos* (La Habana: Imprenta de Barcina, 1852) lámina 15. <http://cubamuseo.net/inferior-collection/134>.

27. Blas San Millán, “Introducción”, *Los Cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos Cubanos* (La Habana: Imprenta de Barcina, 1852) 1.

El corredor, el médico, la vieja curandera, el tabaquero, el oficial de causas, el maestro de escuela, el litigante, y todos los personajes allí recreados por Landaluze, estaban desprovistos de carácter e idiosincrasia. Además, sin un ambiente identificable, no conseguía distinguirse la correspondencia de su elección y forma de representación, con la aspiración enunciada en el título del álbum y en la introducción antes referida (figura 4). Esto, junto a la gran ironía de que no eran pintados por sí mismos sino por otros que se asomaban desde el desconocimiento medular y desde circunstancias formativas y vivenciales muy distantes de aquella realidad de *Cubanos* (nótese el uso constante de la mayúscula con un sentido de énfasis) que se pretendía representar.

[133]

Figura 4. La vieja curandera.



Fuente: *Los Cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos Cubanos* (La Habana: Imprenta de Barcina, 1852) lámina 14. <http://cubamuseo.net/inferior-collection/134>.

No obstante, pese a la paradoja de tratarse de un libro que se regodeaba de visibilizar a los habitantes de la isla y no lo conseguía, desde el punto de vista del lenguaje visual, Landaluze sin duda sobresale por el dominio del

dibujo y las intenciones de trabajar el volumen y las texturas, las proporciones, así como la expresividad de sus personajes, en ocasiones marcada por cierta dosis de caricaturización y exageración de rasgos. Su ingenio y oficio se distinguen del hieratismo de las figuras de Robles, lo cual avizoraba una prometedora carrera en el ámbito de los impresos.

[134]

Por otro lado, hay que reconocer que el encargo al joven Landaluze formó parte de esta red de vínculos que fomentó como representante de la Corona española, pues el libro intentaba presentar al mundo el estado idílico y pacífico que se vivía en una de las más importantes colonias que aún poseía España, aunque los impulsos de independencia ya iban germinando entre buena parte de los criollos. Cuba, tras la Revolución haitiana, había experimentado un significativo impulso económico. La caña de azúcar y el café se convirtieron en productos altamente cotizados en el mercado internacional, en parte, gracias al sistema de plantación sustentado por la mano de obra esclava, a lo que se sumaban los aportes de la modernización industrial. A la vez, los sucesos de Haití visibilizaron la posibilidad real de combinar la liberación colonial y la abolición de la esclavitud. Al respecto, comenta Yolanda Wood: “los efectos de la abolición producían todo tipo de inquietudes y esperanzas de acuerdo con la contraposición socio-racial amo-esclavo predominante y las contradicciones entre los dueños: esclavistas y antiesclavistas, modernos y tradicionales”.<sup>28</sup>

En este panorama de agudas tensiones políticas y debates entre las diversas corrientes ideológicas en la isla, también se produjo un notable impulso a la industria editorial que llevó a la proliferación de seminarios satíricos. Fue en estos espacios donde el vasco maduró una polifacética e intensa labor como humorista, crítico y comentarista.

### La experiencia mexicana y el surgimiento de *Don Junípero*

En mayo de 1858, Víctor Patricio se embarcó hacia México en el navío Clyde, acompañado de Martínez Villergas y la familia de este. Según nos comparte Alonso Cortés, en las notas biográficas sobre Martínez Villergas,

---

28. Yolanda Wood, “1804-1898: un siglo que no tuvo cien años en el Caribe”, Seminario Internacional Caribe Gráfico. Los tiempos de la imagen (Puebla: BUAP, 2016) 10. [http://cmas.siu.buap.mx/portal\\_pprd/work/sites/arpa/resources/PDFContent/453/elsiglo.pdf](http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/arpa/resources/PDFContent/453/elsiglo.pdf).

juntos “visitaron las más notables cosas de Méjico, y aún durante algún tiempo estuvieron haciendo largas y frecuentes excursiones á lugares diversos”.<sup>29</sup>

Por estos tiempos, según refiere Villergas en su crónica “Viaje al país de Moctezuma”, el gobernador de la isla de Cuba había decidido imponer una férrea censura de prensa, que le trajo a la memoria sus años difíciles en España. Por ello, aprovecharon su estancia en México para concretar el proyecto de un periódico bisemanal ilustrado que llevó por título *Don Junípero*. Dirigido por Martínez Villergas, con ilustraciones de Landaluze, su primer número se publicó el 1.º de octubre de 1858. En el subtítulo, se anunciaba como “Periódico migromántico, agri-dulce y joco-serio, al nivel de las circunstancias”.<sup>30</sup> Este episodio del binomio Villergas Landaluze en México nos resulta muy interesante en los intentos por generar investigaciones que atiendan a las interacciones y problemáticas compartidas en la región.

[135]

El texto introductorio suscrito por Martínez Villergas, titulado “Discurso sin discurso”, reseñó, con el violento tono crítico del periodista, el discurso del rector José María Díez de Sollano en la inauguración de la biblioteca de la Universidad Pontificia de la Ciudad de México. Si bien Villergas refiere que la acogida que el público dispensó a su periódico fue fabulosa, el Gobierno recogió la edición por medio de la policía, le impuso una multa de 150 pesos y le ordenó abandonar el país en tres días.

En este punto es importante contextualizar que México vivía acontecimientos sumamente complejos derivados de la Guerra de Reforma iniciada a finales de 1857, la cual evidenció graves divisiones entre los grupos de conservadores (liderados por el general Félix María Zuloaga) y los liberales (representados por Benito Juárez). El 5 de febrero de 1857 la nueva Constitución política declaró la abolición de la esclavitud, libertades en el ámbito de la educación y los cultos, y la desaparición de los fueros militar y eclesiástico, todo lo cual generó grandes debates, enfrentamientos y tensiones a nivel nacional.

Los españoles permanecieron cuatro meses en México, aduciendo que les resultaba imposible viajar dada la inestabilidad que existía en el país. Finalmente, tras las elecciones presidenciales, regresaron a La Habana. Allí emprendieron entonces la creación del periódico *El Moro Muza*, que

---

29. Cortés, *Juan Martínez Villergas* 69.

30. En el catálogo de la Biblioteca Nacional de México aparecen con la referencia de *Don Junípero*, números correspondientes a 1858, 1859, 1864 y 1865, vinculados a la imprenta de Vicente Segura.

[136]

salió a la luz en octubre de 1859 y se mantuvo en circulación hasta finales de la década de 1970. Se publicó con una frecuencia semanal (todos los domingos), y en su subtítulo se presentó como “Periódico satírico burlesco de Costumbres y Literatura, Dulce como los dátiles, nutritivo como el Alcuzcuz”. Villergas, desde su rol de director, procuró rehuir los temas políticos y orientarse mayormente a la temática costumbrista (aunque, como afirma Claudia Molés, “el costumbrismo es utilizado como un relato de lo superficial”).<sup>31</sup> La propia investigadora, en sus estudios sobre este semanario, aporta información interesante respecto a sus escenarios de circulación: La Habana y provincias del interior, pero también España y Estados Unidos, referencia que encontramos en los precios de suscripción. En esta publicación fueron frecuentes las caricaturas realizadas por Landaluze como crítica feroz a los independentistas y abolicionistas, una vez que la Guerra de Independencia en la isla estalló en 1868 y se prolongó por una década en su primera etapa, a la par de la vida del semanario en cuestión.

Las experiencias acumuladas en estos años madurarían en 1862, cuando Landaluze decidió fundar su periódico *Don Junípero*, retomando la experiencia mexicana. 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.

Otro rasgo distintivo de la publicación dirigida por Landaluze fue la inclusión de caricaturas de personajes negros, como el Calesero y la Mulata, en divertidas escenas callejeras. Estos personajes atrajeron sistemáticamente al pintor y constituyeron referencias constantes en toda su producción posterior. Utilizando la técnica de grabados en madera y de litografías en negro y a color, la aparición de estos personajes se detecta con mayor visibilidad desde 1863. Landaluze empleó un método similar al ya referido por B. J. Crespo, con el personaje de Creto Ganga, para asumir el dialecto de la población negra, siempre intentando emular y aspirar a los roles de los aristócratas blancos. Puntualiza Manuel Barrero al respecto:

---

31. Claudia Molés, “*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) 39.

Estos chistes buscaban el humor en la muestra de la torpeza de esta facción de la sociedad, generalmente representados como lerdos. Hay viñetas en las que aparecen ambas clases sociales o bien sólo burgueses con abrigo y sombrero de copa que aludían a los negros, y siempre escenificaban una denuncia de la delincuencia en las calles, culpa de los segundos, o debelaban la ineptitud de sus criados de baja ralea.

[137]

En las caricaturas de la serie “El baile de color en Marianao”, que aparecieron en agosto de 1863, ponían en evidencia su desprecio por los cubanos de piel negra, con mofas sobre su fisonomía, su modo de hablar, sus oficios, sus escasas posibilidades de progresión social [...].<sup>32</sup>

Durante esos años el pintor asumió una intransigente posición de defensa de los intereses coloniales de España. Documentos originales, como su correspondencia particular y su hoja de servicios, muestran que tuvo una participación en acciones militares. El 14 de noviembre de 1868, el vasco fue nombrado comandante primer jefe del Batallón de Voluntarios de Guanabacoa, y recibió la Cruz del Mérito Militar de Primera Clase. En 1871 fue condecorado con la Encomienda de Isabel la Católica y el mérito de Bien de la Patria, por acuerdo de las Cortes Constituyentes. A finales de ese mismo año, fue designado por el Gobierno Superior de la Isla como regidor del ayuntamiento de la villa de Guanabacoa,<sup>33</sup> escenario significativo durante su vida en Cuba, y uno de los espacios más importantes de la cultura afrocubana en la isla.

### ***Tipos y costumbres, la madurez profesional y el negro como hallazgo***

Transcurridas tres décadas desde la aparición de su primer álbum ilustrado, el vasco logró alcanzar lauros en 1881 con *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*,<sup>34</sup> considerado uno de los trabajos más significativos dentro de la línea costumbrista en la que se desempeñó. Se trata de una compilación de artículos escritos por los mejores autores costumbristas de aquella época, en un formato de álbum ilustrado, que reunió un espectro de variadas escenas

---

32. Barrero 84-85.

33. Rodríguez.

34. *Colección de artículos. Tipos y costumbres de la isla de Cuba* (La Habana: Editor Miguel de Villa, 1881).

de la vida en Cuba hacia finales del siglo XIX. Fue editado en La Habana por Miguel de Villa y fotolitografiado por el portugués Alfredo Pereira Taveira. Resaltan la dedicatoria al “Exmo. Sr. Don Ramón Blanco, Marqués de Peña Plata, Gobernador General de la Isla de Cuba” y el texto introductorio de Antonio Bachiller y Morales.

[138]

Esta obra presentó un conjunto de personajes tipo que se han convertido en imprescindibles puntos de referencia para reconstruir la imagen de la vida cotidiana en la ciudad habanera del siglo XIX. En ella, se distingue ya el conocimiento de las costumbres, espacios urbanos y arquitectónicos, formas de vestir y de comportarse, y una maduración del lenguaje plástico por parte de Landaluze. El artista muestra su experiencia sin renunciar a su estilo de representación descriptiva tradicional, cuando la pincelada se hace ligera e insinuante y las líneas más diversas son utilizadas con acierto y dinamismo en balanceadas composiciones. Igualmente, el manejo de los claroscuros, las proporciones y texturas, revela un adiestramiento de alto nivel.

Es interesante reconocer el particular interés por integrar a personajes negros en este álbum. Es el caso de El Calesero, La Mulata de Rumbo, El Ñañigo, La Partera, La Vendedora de Frutas, los Negros Curros, así como escenas y personajes del campo cubano. Unido al pintoresquismo característico del artista europeo de esta época, el vasco logró percibir en el negro un factor de reconocimiento del país y lo aprehendió como identificador inigualable del contexto social cubano.

Fue a partir de entonces que la obra del vasco adquirió una personalidad definida, aproximándose cada vez más a un universo marginal que, por su propia condición, no había podido recibir la atención de los artistas criollos ocupados en el entrenamiento académico legitimado en aquel contexto. Resulta sumamente aguda y sugerente la percepción de José Antonio Portuondo cuando califica a Landaluze como el “primer descubridor entre nosotros de la belleza plástica del hombre de color”.<sup>35</sup>

Ya referíamos cómo desde las páginas de periódicos donde trabajó como ilustrador en Cuba, el pintor había mostrado interés en caricaturas de personajes negros, destacándose El Calesero y La Mulata como una simbólica pareja constante, imagen inspiradora del repertorio del teatro bufo cubano, amén de todas las connotaciones que la mirada europea e integrista del autor les otorgaba a estos personajes. Como expresara el historiador chileno

---

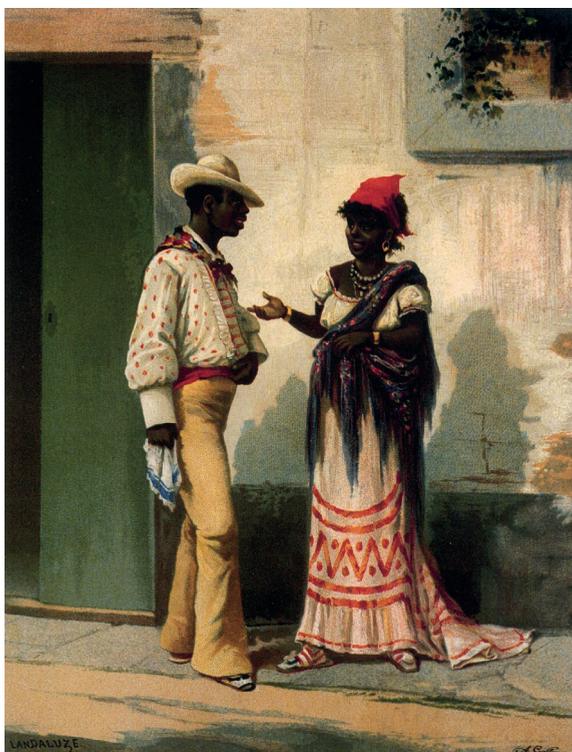
35. José Antonio Portuondo, “Landaluze y el costumbrismo en Cuba”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 1 (1972): 59.

Miguel Rojas Mix al analizar los tipos populares americanos, el principal protagonista de estas escenas pictóricas es el pueblo, que llega a asumir una fisonomía icónica significada como indio o mestizo y que se mantiene largo tiempo sin modificación.<sup>36</sup>

Fueron estos impresos los que contribuyeron a sistematizar un repertorio visual de los negros alegres de Cuba, quienes parecían gozar de plena satisfacción, con sus vestuarios coloridos, sus actitudes irreverentes y sensuales, con su mundo de costumbres y ritos, en un universo claro y sereno recreado por la brillante luz del trópico. El protagonista central de estas obras por lo general era el esclavo doméstico de la ciudad, de modo que no aparecen escenas desgarradoras de la esclavitud rural (figura 5).

[139]

**Figura 5. Los negros curros.**



Fuente: *Colección de artículos. Tipos y costumbres de la Isla de Cuba* (La Habana: Edit. Miguel de Villa, 1881) lámina 10. Fotografía de la autora.

36. Miguel Rojas Mix, *La plaza mayor: el urbanismo, instrumento de dominio colonial* (Barcelona: Muchnik Editores, 1978) 128.

Esa extravagancia de representar una y otra vez a negros y negras, personajes relacionados con un gusto tildado de vulgar y con una condición subalterna, únicamente le era permitida a un extranjero, más aún, a un integrista español. No había duda de que el espíritu subyacente no era el de los abolicionistas, sino todo lo contrario, era el crítico mordaz reconocido por sus caricaturas de los periódicos.

[140]

Cualquier acercamiento a la obra de Landaluze no puede ignorar que se trata no solo de un artista, sino también de un militar activo, por lo que sus motivaciones de creación individual se encontraban íntimamente subordinadas a las instancias de poder en la isla y a su rol dentro de ese sistema político. Sin duda, con *Tipos y costumbres*, el vasco ganó otro escaño en su reconocimiento como artista y como representante fiel de los intereses de la Corona en la isla. Los impresos allí contenidos se difundieron como personajes con vida propia y configuraron un imaginario sobre la cultura popular cubana —especialmente sobre las costumbres y personajes de raza negra— que ha trascendido hasta nuestros días. En este punto, viene a colación la reflexión de Fernando Martínez Heredia al plantear que: “en el marco de las necesidades de la dominación sucedió la construcción intencionada y sistemática del racismo del siglo XIX, que llegó a cristalizar como un elemento constitutivo de nuestra cultura”.<sup>37</sup> Y en efecto, estos impresos marcaron una impronta para el reconocimiento de la cultura cubana, dentro y fuera de la isla. La efectividad de su sistema de representación y difusión consiguió una permanencia, al punto de generar una imagen retórica de la racialidad como componente esencial de la cubanidad.

### Las obras de Landaluze de regreso a España

Las obras landaluzianas también contaron con un público receptor en España, donde eran conocidas mediante publicaciones como *La Ilustración Española y Americana*, la cual, en su número de 1874, comentó dos grabados que eran “copia, según fotografía, de dos cuadros debidos al pincel del distinguido artista de La Habana Don Patricio de Landaluce”.<sup>38</sup> Se trataba de dos escenas protagonizadas por mulatas cubanas: “La Toilette para el sarao” y “Una pelea de mujeres de color” (figura 6).

37. Fernando Martínez, “Prólogo”, *Los independientes de color* (La Habana: Caminos, 2002) XV.

38. *La Ilustración Española y Americana* [Madrid] sep. 8, 1874: 525.

Figura 6. “La Toilette para el sarao” y “Una pelea de mujeres de color”.



[141]

Fuente: *La Ilustración Española y Americana* XVIII.XXXIII (1874): 525. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfnlw2>.

La primera representa una escena en interior, en el espacio privado de la mulata: una habitación desarreglada, donde se destacan, con especial sentido de disposición en el plano, detalles que van conformando una especie de sintaxis: el espejo inclinado, el vestuario suntuoso de la mujer y su gesto de colocarse un pañuelo con mirada entornada, mientras su acompañante la mira apesadumbrado poniéndose los guantes, con bastón y sombrero. Es interesante notar cómo Landaluze incluyó detalles, como ciertas grafías en la pared y unas sugerentes formas y líneas que permiten reconocer palmeras y abundante vegetación que pareciera formar parte del entorno de estos personajes del trópico cubano, presentados ante el público internacional mediante la publicación hispana.

Volvamos a la descripción idílica que ofrece la publicación española:

Figuran dos esclavos de casa grande que se acicalan y componen á la dernier: ella con escogido traje de ricas telas y aún con joyas y preseas de sus amitas que se las prestaron galantemente para tal objeto, él con fino pantalón de satén, frac negro de última moda, corbata blanca sobre limpia camisa de batista, guantes de cabritilla, etc.<sup>39</sup>

39. *La Ilustración Española y Americana* [Madrid] sep. 8, 1874: 525.

España se aferraba a la esclavitud como recurso indispensable para sostener su ya resquebrajado dominio colonial y trataba por todos los medios de ridiculizar las ideas de los abolicionistas, tanto en Europa como en América. Ofrecía entonces una visión deformada de la realidad a través de personajes negros con aspiraciones de blanqueamiento, o incluso, como lo refuerza el comentario antes citado, protegidos por sus amos.

[142]

La otra variante confrontaba a los espectadores europeos con las costumbres irracionales y desproporcionadas de esta raza “inferior”, como se puede constatar en la estampa “Una pelea de mujeres de color”, en la que tiene que intervenir la autoridad representada por el militar blanco para imponer el orden ante los excesos de estas “mujeres de color”, una mulata y otra negra, siempre en disputa y tensiones justamente por las diferencias raciales que también comportaban, de algún modo, diferencias sociales dentro de la discriminación generalizada a esos otros marginados por su color de piel, que equivalía a una condición de subalternidad. De este modo, las imágenes pretendían difundir como aspectos típicos de la población femenina de raza negra en la isla, la seducción, el desorden, la imitación de los blancos, la violencia y la irracionalidad.

Un caso sintomático de la utilización de las obras del vasco para difundir la política metropolitana fue el artículo titulado “Costumbres cubanas”, publicado en la *Ilustración Española y Americana*, donde se contraponía “El Guateque”, baile de campesinos blancos, con “Un sarao<sup>40</sup> de gente de color” (figura 7) pretendiendo mostrar “cómo vivían los cubanos”:

Se comprende á la graciosa *guajira* en toda su donosura de los campos tropicales [...] á la negra lujosa, *fasistona*, como allí se dice, dándose aires de gran dama cubana; al negro *petulante* y relamío, vestido con tanta riqueza y elegancia como un blanco; se forma una idea exacta de la más que modestia del local en que los *blancos* celebran su *Guateque* en el campo, al mismo tiempo que del lujo desplegado por los *negros* para adornar los salones en que ofrecen su *sarao* en la villa de Guanabacoa [...].

Nos detenemos en estos pormenores para hacer comprender cuánto es *lo que sufren* esos *pobres negros* en Cuba, tan compadecidos por los que ni los conocen, ni conocen su vida, sus costumbres, su *modo de ser*, la

---

40. Guateque y sarao son nombres que se dan a bailes tradicionales cubanos, el primero, más vinculado con la población de raza blanca en zonas rurales, y el segundo, con la población de raza negra.

manera con que se desliza su existencia en aquella hermosa tierra, cuya magnificencia indecible es la verdadera causa de tanto como se *interesan* por ella *nuestros buenos amigos* del uno y del otro lado de los mares.

Esos dos grabados, puestos uno enfrente del otro, dicen bien elocuentemente lo que es España en Cuba. El *Guateque de los blancos* [...] respira contento, felicidad, abundancia, desahogo y bienestar [...] al amparo de un Gobierno fuerte, respetable y respetado por todos [...]. El *Sarao de los negros*, ese cuadro presentado en toda su exactísima verdad, el salón, las figuras, los trajes, los adornos, los modales [...] todo es una contestación victoriosa á los negrófilos que tanto ruido meten en Inglaterra, en Francia, entre nosotros mismos, para hacer creer en horrores y desventuras que ni existen ni han existido nunca [...].

[143]

Estúdiense esos dos grabados, y se comprenderá pronto que la empresa propietaria de esta publicacion, al presentarlos en sus columnas, hace á nuestra nacion un verdadero buen servicio.<sup>41</sup>

Figura 7. “Un sarao de gente de color”.



Fuente: *La Ilustración Española y Americana* [Madrid] 22 de enero, 1874: 45.

41. Pascual de Riesgo, “Costumbres Cubanas”, *La Ilustración Española y Americana* [Madrid] ene. 22, 1874: 42.

[144]

Las evidentes intenciones de la publicación española por difundir una imagen pacífica de su colonia se reforzaban con estos impresos de Landaluze. Por contraposición, las peleas y fiestas de los negros confirmaban su condición marginal, sus aspiraciones fuera de lugar ante la superioridad racial, clasista y política de los blancos, refutando de este modo la procedencia de las ideas abolicionistas. Estos mecanismos de representación, en función de las intenciones del grupo político dominante, dejaron una marca de racialización que se hizo cada vez más visible en su devenir temporal, no solo en los imaginarios que han perdurado sobre los cubanos ante la mirada del extranjero, sino en la propia percepción que existe en la isla sobre la población de raza negra. La discriminación racial se ancló desde estos referentes difundidos por los impresos de Landaluze dentro y fuera de Cuba, gestados sin duda a partir de sus motivaciones colonizadoras.

### Conclusiones

Desde la posición de la cultura dominante, las imágenes impresas de Landaluze propician diversas lecturas al receptor de cada época, considerando que su trascendencia reside en la interrelación que supone la complejidad y la variedad de estas lecturas. Este autor no inventó caleseros, ni ñañigos, ni mulatas rumberas. Recreó esos referentes con su visión de artista y de ideólogo de un sistema colonial que amenazaba con desmoronarse y que él debía defender por su origen y condición de militar, y estandarizó este-reotipos que funcionaron de acuerdo con la necesaria adecuación que estas imágenes y los valores que sostenían fueron transformando y conservando a lo largo del tiempo.

La estereotipia nutre con su infinito y personalizado banco de imágenes las representaciones sociales que, entendidas como conocimientos prácticos elaborados y compartidos socialmente, orientan la comunicación, participan en la producción de conductas y sirven de marco explicativo de la realidad. Pero ocurre que ciertos estereotipos y representaciones, como síntesis psicosocial de tipo cultural, contribuyen al sostenimiento del consenso que legitima el sistema de relaciones imperante, lo mismo si son cimentados desde el poder —económico, ideológico, cultural— que si son construidos desde abajo, en la espontánea interacción entre sujetos individuales y colectivos.<sup>42</sup>

---

42. Zuleica Romay, *Elogio de la altea o las paradojas de la racialidad* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2014) 52.

De este modo, la trayectoria del vasco y de sus impresos ponen de manifiesto que generó estereotipos de representación que se han mantenido en el imaginario dentro, acerca y fuera de Cuba. Se trata de visiones reduccionistas, superficiales, idealizadas o deformadas, que requieren ser desmontadas para no continuar reproduciendo un sistema de valores en el cual el ser humano se estandariza por intereses políticos y económicos, de acuerdo con su raza o pertenencia a determinado grupo social. Sin embargo, también debemos reconocer que este autor tuvo la capacidad de observación y la sensibilidad suficientes para percibir y representar aspectos característicos de la idiosincrasia, el comportamiento y la morfología física y social de muchos de sus personajes, esos que circularon en impresos por varias latitudes de Hispanoamérica y el mundo, dando a conocer, con sus ya consabidas intenciones políticas de trasfondo, una parte de la cultura cubana. De ahí que un personaje de esta naturaleza, con una producción tan polifacética, demande análisis penetrantes y a la vez matizados, a partir del reconocimiento de los contextos de producción, circulación y consumo de los impresos con aquellas imágenes que hoy han pasado a convertirse en un controversial repertorio, siempre dispuesto a provocar la reflexión crítica sobre las relaciones entre el pasado y el presente.

[145]

## Obras citadas

### I. FUENTES PRIMARIAS

#### Archivos

Archivo Nacional de Cuba (ANC), La Habana, Cuba

Fondo Gobierno Superior Civil

Fondo Archivo Nacional de Cuba, Reales Cédulas y Órdenes

#### Publicaciones periódicas

Periódicos

*Don Junípero* [La Habana] 1864

*La Ilustración Española y Americana* [Madrid] 1874

### Documentos impresos y manuscritos

*Colección de artículos. Tipos y costumbres de la Isla de Cuba.* La Habana: Edit. Miguel de Villa, 1881.

*Fiestas con motivo de la llegada del Exmo. Señor Don José de la Concha.* La Habana: Litografía del Progreso, 1854.

*Los Cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos Cubanos.* La Habana: Imprenta de Barcina, 1852.

[146]

### Otros medios

Landaluze, Víctor Patricio de. *Retrato de Enna.* 1851. Litografía a un color. Biblioteca Nacional José Martí, La Habana.

## II. FUENTES SECUNDARIAS

Acevedo, Esther. "La gráfica: testigo de lo cotidiano". *Hacia otra historia del arte en México.* T. 1. Coord. Esther Acevedo. Ciudad de México: CONACULTA, 2001.

Alonso Cortés, Narciso. *Juan Martínez Villergas: bosquejo biográfico-crítico.* Madrid-Valladolid: Librería de Victoriano Suárez / Tipografía del Colegio Santiago, 1910.

Augé, Marc. *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología.* Barcelona: Paidós, 1996.

Barrero, Manuel. "El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* 14 (2004): 65-97.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen.* Madrid: Editorial Katz, 2007.

Bermúdez, Jorge R. *De Gutenberg a Landaluze.* La Habana: Letras Cubanas, 1990.

Castellanos, Lázara. Víctor Patricio Landaluze. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1991.

Cortés Guerrero, José David. "Las costumbres y los tipos como interpretaciones de la historia: *Los mexicanos pintados por sí mismos* y el Museo de cuadros de costumbres". *Estudios de Literatura Colombiana* 33 (2013): 13-36.

Cuvardic, Dorde. "Programa de ilustraciones y plan iconográfico de las colecciones costumbristas de tipos sociales en Los Españoles, Los Cubanos y Los Mexicanos... pintados por sí mismos". *Káñina* 38.2 (2014): 241-262.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes.* Madrid: Cátedra, 1992.

Goodman, Walter. *Un artista en Cuba.* La Habana: Letras Cubanas, 1986.

Lapique, Zoila. *La memoria en las piedras.* La Habana: Ediciones Boloña, 2002.

- “Los impresos de los siglos XVII al XIX en la cultura visual mexicana moderna y contemporánea: nuevas visiones y aproximaciones científicas”. Protocolo de investigación. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2017-2019.
- Martínez, Fernando. “Prólogo”. *Los independientes de color*. La Habana: Caminos, 2002.
- 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.
- Naranjo, Consuelo, ed. *Historia de Cuba*. España: CSIC / Ediciones Doce Calles, 2009.
- Portuondo, José Antonio. “Landaluze y el costumbrismo en Cuba”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 1 (1972): 51-59.
- Ramírez, Fausto. “La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros”. *Historia del arte mexicano*. Ciudad de México: Salvat, 1982.
- Rodríguez Bolufé, Olga María. “Landaluze, pintor”. Tesis de licenciatura en Historia del Arte. La Habana: Universidad de La Habana, 1988.
- 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.
- Romay, Zuleica. *Elogio de la altea o las paradojas de la racialidad*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2014.
- Trelles, Carlos M. *Bibliografía cubana del siglo XIX*. T. 3. Matanzas: Imprenta de Quirós y Estrada, 1912.
- 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](http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/arpa/resources/PDFContent/453/elsiglo.pdf).

[147]