

ARTÍCULO RECIBIDO: 30
DE SEPTIEMBRE DE 2010;
APROBADO: 23 DE MARZO
DE 2011; MODIFICADO: 2
DE MAYO DE 2011.

**Lecturas de un código afrocubano.
Naturalismo, etiopismo y universalismo
en el libro de José Antonio Aponte (La
Habana, circa 1760-1812)**

RESUMEN

En este artículo proponemos algunos elementos analíticos y bibliográficos para la lectura de las “pinturas” del libro de José Antonio Aponte, acusado y condenado por conspiración en La Habana, (1812) y que se encuentra descrito en el expediente judicial de la “conspiración”. Destacamos tres aspectos esenciales para la comprensión de este *Libro de Pinturas* hoy desaparecido: el contexto social y artístico en que se produjo y su uso como herramienta político-pedagógica; el debate crítico que inaugura el libro con la espíteme “raciológica” naturalista; y su recuperación de los conocimientos etiopistas occidentales para la celebración del devenir africano en la historia universal.

PALABRAS CLAVE

Conspiración de Aponte, arte afrocubano, intertextualidad, etiopismo, historia negra.

**Readings of an Afro-Cuban codex.
Naturalism, ethiopianism, and
universalism in José Antonio Aponte's
book (Havanna, circa 1760-1812)**

ABSTRACT

In this article we suggest using various analytical and bibliographical elements to read the “paintings” in the book of José Antonio Aponte, who was accused and condemned for conspiracy in Havana (1812) and which are described in the judicial records of the “conspiracy”. We emphasize three essential aspects with which to understand this *Book of Paintings* (which has since disappeared): the social and artistic context in which the book was produced and used as a political and pedagogical tool; the critical debate with the Naturalist episteme of “raciology” that the book initiates; and its recovery of the knowledge of the western Ethiopians to celebrate Africa's future in universal history.

KEY WORDS

Aponte's conspiracy, Afro-Cuban art, intertextuality, ethiopianism, black history.



Profesor-investigador del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo (IIAM) de la Universidad Católica del Norte (San Pedro de Atacama, Chile). Sociólogo de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Santiago de Chile) y Doctor en Ciencias Sociales de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (París, Francia). Algunas de sus publicaciones son: “Deseo de clase y violencia sexual”, en *Coloquios de la Trienal de Chile* 2010 y en coautoría con Lilith Kraushaar “Nombre, muerte y santificación de una prostituta. Escritura y culto de Botitas Negras”, *Revista de Antropología Iberoamericana AIBR* 5: 3 (2010): 447-492; y *Capitalismo y pornología* (San Pedro de Atacama: Qillqa/UCN, 2011). jpavez@ucn.cl

Lecturas de un código afro cubano. Naturalismo, etiopismo y universalismo en el libro de José Antonio Aponte (La Habana, Circa 1760-1812)¹

INTRODUCCIÓN

El episodio conocido en Cuba como la Conspiración de Aponte refiere a los acontecimientos de principios de 1812, cuando varios grupos de esclavos y de negros libres se levantaron contra el gobierno colonial en La Habana y en la región occidental de la isla. Las autoridades apresaron a los cabecillas del levantamiento y los condenaron a muerte, entre éstos al negro libre José Antonio Aponte, quién fue considerado como el principal líder de la conspiración. Aponte era entonces un conocido ebanista, escultor, devoto de la Virgen de los Remedios y antiguo miembro del Batallón de Morenos Leales de La Habana. Cuando se procedió al allanamiento de su domicilio en Guadalupe (Pueblo Nuevo), barrio extramuros de la ciudad, la policía incautó un gran número de documentos, una biblioteca de una docena de volúmenes y dos libros manuscritos de autoría del propio Aponte, los llamados *Libro de pinturas* y *Libro de arquitectura*¹. Enfrentado al *Libro de Pinturas*, obra pictográfica saturada de personajes, íconos, alegorías, hieroglifos, versos, mapas, paisajes, ciudades, símbolos, colores y textos repartidos en setenta y dos láminas de gran formato, el juez encargado de la causa procedió a interrogar durante cinco días al autor, sobre “el sentido de las pinturas”². Por lo tanto, aunque

de Aponte”, en *Ensayos históricos*, ed. J. L. Franco (La Habana: Ciencias Sociales, 1974), 125-190; Stephan Palmié desarrolla ampliamente la crítica a la historiografía cubana por su silenciamiento del *Libro de Pinturas de Aponte, Wizards and Scientists. Explorations in Afro-Cuban Modernity and Tradition* (Durham and London: Duke University Press, 2002), 79-158; Juan Antonio Hernández, “Hacia una historia de lo imposible. La revolución haitiana y el ‘libro de pinturas’ de José Antonio Aponte” (Tesis de doctorado, University of Pittsburgh, 2005), 172-273. Para un recuento detallado de los textos que han tratado el caso Aponte en los siglos XIX y XX, ver Jorge Pavez, “Africanismes à Cuba”, 275-342.

¹ Este artículo está basado en la segunda parte de mi tesis doctoral, “Africanismes à Cuba. Textes, images et classes (1812-1916)” (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2007). La investigación en el Archivo Nacional de Cuba (ANC) fue realizada con el apoyo de una beca de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (Francia).

1. La bibliografía sobre la conspiración de Aponte es importante; sin embargo, son pocos los trabajos que se han detenido en el análisis del expediente judicial: Elías Entralgo, *La liberación étnica cubana* (La Habana: Ministerio de Educación, 1953); José Luciano Franco, *La conspiración de Aponte* (La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963) y “La conspiración

2. El documento judicial fue marcado como “Expediente sobre declarar. José Antonio Aponte el sentido de las pinturas que se hayan en el [libro] que se le aprehendió en su casa. Conspiración de José Antonio Aponte, 24 de marzo de 1812”, en ANC, Fondo *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17. Este documento fue editado por José Luciano Franco en *La conspiración de Aponte*, y reeditado con correcciones y adiciones por Jorge Pavez, “Texto, conspiración y clase: El Libro de Pinturas y la política de la historia en el caso Aponte”, *Anales de Desclasificación* 1: 2 (2006): 717-759.

este libro no se haya encontrado hasta hoy, disponemos de varios elementos para proponer una lectura de las “pinturas”: el documento del extenso interrogatorio donde Aponte describe de manera exhaustiva cada una de las láminas que componen su libro, y la biblioteca que sirve de inspiración al autor, “pues todo es efecto de su lectura, y que se atreve con presencia de un Libro Histórico a diseñar siempre que se le exija cuanto leyere en él”³.

La lectura de estas “pinturas” ha sido iniciada de manera sistemática por Stephan Palmié y Juan Antonio Hernández⁴. Proponemos aquí profundizar estas perspectivas para descifrar lo que consideraremos como un *códice afrocubano*. Abordar esta obra en la forma de un códice implicará el estudio de tres aspectos que dan cuenta de la textualidad puesta en juego en la pintura: las condiciones de posibilidad y de producción del *Libro de Pinturas*, según el análisis

de la “economía visual”⁵ en que se despliega la obra pictórica como herramienta de interpretación y pedagogía política; el movimiento crítico iniciado por Aponte contra la representación naturalista de las razas y contra el régimen epistémico que la sustenta; y la celebración y glorificación de la historia negra universal propuesta por Aponte para dar visibilidad a los “secretos letrados” sobre África, y especialmente Etiopía, conservados en el archivo occidental. El análisis del *Libro de Pinturas* en estas tres dimensiones implica abordar la singular lectura que hace Aponte de los documentos de la cultura letrada de su época y de épocas anteriores. Así, la potencia del libro se dimensiona a partir del análisis de la intertextualidad desplegada en las imágenes, mostrando la operación crítica que se da entre imagen y escritura alfabética. El *Libro de Pinturas* procesa, traduce y compone, según diversos métodos y a partir de una multiplicidad de fuentes escritas y orales y documentos iconográficos, y ofrece composiciones figurativas y alegóricas⁶.

1. ECONOMÍA VISUAL Y LITERARIA EN LA HABANA DEL OCHOCIENTOS

La producción del libro de Aponte como escritura pictográfica implicó un trabajo de transliteración a un lenguaje y un relato pictórico de textos europeos —históricos, mitológicos y religiosos— publicados entre los siglos XVI y XIX. Se trata de un procedimiento inverso al que se observa, por ejemplo, en el tratamiento que recibieron los códices mexicas durante el primer siglo de la Conquista. Ante la destrucción de estos libros de imágenes y la persecución a sus autores y lectores —los *tlacuolli*—, la historiografía pictográfica de los pueblos mexica se

3. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 20.

4. Stephan Palmié, *Wizards and Scientists*, 99-158; Juan Antonio Hernández, “Hacia una historia”, 172-273.

5. Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de las imágenes* (Lima: Sur, 2000).

6. Para el análisis de las pinturas nos fue de gran utilidad la lista de los libros “todos viejos y usados” requisados en el domicilio del acusado durante el proceso judicial: “[...] uno en pasta de mucho lujo que se titula descripción de Historia Natural”, un “Arte Nebrija”, la “Guía de Forasteros de la Isla de Cuba”, una “Maravillas de la Ciudad de Roma”, el “Estado Militar de España”, los “Sucesos Memorables del Mundo”, la “Historia del Conde Saxe”, un “Formulario de escribir cartas”, un “Catecismo de la Doctrina Cristiana”, la “Vida del Sabio Hisopo”, y un “tomo tercero de Don Quijote”. Además, durante el juicio, Aponte señala haber prestado otros dos libros claves para la elaboración de las pinturas: “el libro de la vida de San Antonio Abad”, y “el Libro del Padre Fr. Luis Yrreta del orden Domingo de Balencia”. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 23. Para una identificación más precisa de estos libros, Jorge Pavez, “Africanismes á Cuba”, 451-455.

empezó a transcribir en un sistema alfabético de escritura. Los dibujos se hicieron cada vez más escasos en esas crónicas, a medida que las generaciones de intelectuales aztecas, mixtecas o chichimecas perdieron el conocimiento de los códigos pictográficos, mientras eran alfabetizados por los misioneros en escuelas para indígenas⁷.

La existencia entre los libros requisados a Aponte de un “Arte” de Antonio de Nebrija⁸ sugiere que la producción de este códice afrocubano puede ser entendida como una respuesta a las políticas de la lengua y la escritura promovidas por la gramática nebrijense desde finales del siglo xv. Con sus gramáticas latina y castellana, Nebrija instituye una gramatología imperial orientada al control de la enunciación de la “lengua vulgar”, para hacerla heredera de la lengua de dominación europea y cristiana en América: el latín. Walter Mignolo ha señalado que estas dos gramáticas expresan la misma pasión: “[...] lingüística y filosóficamente, [Nebrija] tenía la obsesión del control de la voz por la mediación de la letra”⁹. La escritura fonética se convierte en una función instrumental de subyugación de los signos no alfabéticos y de la palabra, que se mantienen como origen fundador del sentido que la escritura está llamada a estabilizar. El sueño de Nebrija de un isomorfismo palabra-escritura como significado-significante, expresado en sus axiomas “escribir como se pronuncia y pronunciar como se escribe” y “a cada sonido un signo”, implicará la “reducción en artificio”, es decir, al alfabeto, de las “lenguas peregrinas y extranjeras”, en la medida en que los signos metafóricos y polisémicos no permiten el control de la voz y la unificación de los territorios bajo una misma ley: es entonces “toda la relación amerindia con los signos escritos [que] había que cambiar”¹⁰.

El trabajo de Aponte va claramente “a contrapelo” de este proceso histórico de reducción al alfabeto de las escrituras colonizadas, de control del significado por el significante y de la lengua por la escritura. Aponte se propone explícitamente convertir en imágenes los textos alfabéticos y los materiales iconográficos de los que dispone y cuya pertinencia histórica le exige su elaboración figurativa: la hagiografía cristiana, la mitografía antigua (griega, romana y cristiana), los documentos militares y administrativos oficiales (mapas de batalla, cédulas reales), la imaginería y *emblemata* aristocrática del barroco, las pinturas murales de las calles habaneras, las biografías de soberanos, militares, religiosos y santos (europeos, orientales, americanos y africanos), los almanaques, los catecismos, los libros de historia de Etiopía, del cristianismo y de sus congregaciones religiosas, y también la historia de su propia vida y la de su genealogía familiar. El proceso judicial volverá a instaurar el orden alfabético de la significación, al obligar a Aponte a explicar el sentido de cada imagen del libro, para transcribirlo en un documento alfabético.

7. Miguel León-Portilla, *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 31-71.

8. La brevedad de la descripción bibliográfica en el expediente no permite saber si se trata de la gramática latina (1481) o castellana (1492).

9. Walter Mignolo, *The darker side of Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization* (Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1995), 41.

10. Este programa sería desarrollado en América desde el siglo xvi con la enseñanza de la doctrina cristiana en náhuatl y quechua a los “indios”, y en castellano a los negros y los niños españoles. Walter Mignolo, *The darker side*, 45, 53.

11. Estamos tentados en concordar con Matt Childs respecto a la conciencia que tenían los acusados de estar escribiendo su historia por intermedio de los escribanos, convirtiéndose el texto del juicio en un lugar estratégico de afirmación de una política emancipatoria, que sin embargo no podía declararse como tal. Matt Childs, *The 1812 Aponte Rebellion in Cuba and the Struggle against Atlantic Slavery* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006), 8-9.

12. Trinidad Núñez, por ejemplo, ejercía el oficio de pintor en una tienda. En esa calidad realizó para el *Libro de Pinturas* "las figuras sobre puestas que no son grabadas". Este joven pintor reproducía imágenes de santos y creaba sus propias figuras siguiendo las descripciones de los libros, como los de la *Vida de San Antonio Abad* y del fraile Urreta, sin que estos libros tuvieran estampas sobre las cuales modelar sus propias figuras, guiándose sólo "por la explicación de ambas obras". ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 63. En el interrogatorio a Trinidad Núñez quedron glosados sus diferentes aportes pictóricos: "[...] el Clerigo moreno que esta con un libro en la mano" (lámina xvii), la "pintura de Juan de Baltazar Cavallero del Orden de San Antonio Abad que [...] está señalando [unos] Libros" (lámina xxix), los "tres Santos de la derecha Tomas, Jorge y Marcos" (lámina xxxvii), las "Imágenes de los Santos sacadas del libro de San Antonio Abad: la parte inferior de un Obispo negro y otros Eclesiásticos y Seculares que le acompañan; y las demas Efigies de Santos que no son de [buril], por el Libro del Padre Fr. Luis Yrreta del orden Dominico de Balencia" (lámina xlii). Hacía ocho años que Aponte le encargaba estas figuras a Trinidad Nuñez, por "ser [Aponte] devoto de aquellos santos". ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, ff. 96-98.

13. En 1836 la imprenta de Boloña llegó a vender en La Habana más

Los jueces, confiados en el alfabeto como escritura del sentido literal, intentan así controlar las diseminaciones posibles del significado de las "pinturas", desapareciendo el libro y su autor, y dejando como resto y huella de su existencia el expediente judicial. Podemos entonces suponer que, confiados en la fuerza de la literalidad inherente a la tecnología alfabética, los acusadores no dedicaron muchos esfuerzos a la censura de las descripciones del autor sobre su obra, es decir, que las transcripciones del juicio ofrecen un reporte más o menos exacto de lo que expresó Aponte. Este último, en cambio, debe haber hecho algún esfuerzo para que su lectura de las pinturas lo comprometiera lo menos posible con las acusaciones de rebelión de las que era objeto, evitando por ejemplo, las relaciones muy explícitas con los líderes negros de la revolución de Haití¹¹.

Para la fabricación del *Libro de Pinturas*, el taller de Aponte se había vuelto un lugar de experimentación pictórica y textual, de *collage* y *bricolage* de imágenes, planos, figuras, signos y símbolos, donde el maestro recibía la colaboración de jóvenes discípulos, instituyendo así un espacio de enseñanza informal de la escritura, las artes gráficas y la plástica¹². Recordemos que las estampas religiosas circulaban profusamente en las ciudades latinoamericanas de la época¹³, constituyendo una importante herramienta de la Contrarreforma para potenciar las formas populares de devoción al santoral católico. Francisco Stastny observa que en América, el espectador está invitado a "leer" estas imágenes como jeroglíficos (cartelas y filacterias), algo que para el siglo xviii en Europa había quedado limitado a la ilustración de

libros. Esta relación entre el espectador y la pintura se resume en el aforismo *ut pictura poesis*: como la poesía, la pintura se debe leer. Se trata aquí de uno de los "síntomas medievales" del arte barroco americano, explicable por la difusión masiva de las estampas religiosas y la simultánea y contradictoria restricción a la circulación de los nuevos libros históricos, científicos y filosóficos que permitían descodificar estas imágenes¹⁴. De esta manera, si en Europa la "visión sucesiva" del gótico medieval había sido sustituida, desde los trabajos de

de doscientas láminas impresas de diferentes santos. Ambrosio Fornet, *El libro en Cuba* (La Habana: Letras Cubanas, 1994), 61. Para el caso de Lima y Quito en el siglo xvii, José Ramón Jouve, *Esclavos de la ciudad letrada. Esclavitud, escritura y colonialismo en Lima (1650-1700)* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2005).

14. Francisco Stastny, *Síntomas medievales en el "Barroco Americano"* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993), 11-23.

Alberti y Vassari, por la unidad de tiempo y lugar de la perspectiva centralizada renacentista, en América el espacio seguía poblado por el tiempo, sin haber adquirido una “realidad geométrica propia”¹⁵.

Varios son los soportes, géneros y estilos gráficos que se despliegan en la ciudad de La Habana como economía visual producida por la “clase de color”. Sus espacios públicos eran, a finales del XVIII, un lugar de proliferación del grafismo popular. Muchas calles, pasajes y sitios eran nombrados por las pinturas murales que los identificaban¹⁶. A estas expresiones pictóricas se sumaban los murales encargados por la “sacarocracia” criolla para adornar los interiores de sus mansiones y los encargos eclesiásticos para los templos. Esta misma aristocracia usaba un tipo de “tarjetas de visita”, pintadas, impresas o grabadas, llamadas entonces hieroglíficos, con las cuales conmemoraban sus difuntos y honraban la memoria del linaje¹⁷. Los “abanicos”, por su parte, eran de uso mucho más popular y también vehiculaban iconografía significativa. En su declaración Aponte señala que “no siendo pintor [...] ha solido comprar distintos países grabados, y pinturas para tomar de ellos, o de abanicos usados lo que conviene a su idea”¹⁸.

Estos llamados “países” constituían un género de paisajes grabados donde la naturaleza es fundida y “petrificada” en escenarios de ruinas monumentales (palacios, pirámides), presentadas como obras “del supremo autor”¹⁹. Mientras que los abanicos y “países” grabados solían ser importados, los murales públicos y privados, pinturas de iglesia, esculturas, hieroglíficos y estampas eran producidos por los negros y mulatos de La Habana, quienes prácticamente monopolizaban la producción plástica. Este cuasi monopolio del oficio artístico llevará al gobierno colonial a crear en 1818 la Academia de Bellas Artes San Alejandro, para “arrancar el oficio de pintor de las manos de los artesanos negros”²⁰. Suponemos que esta medida contribuyó también a una homogeneización del imaginario pictográfico habanero, restringiendo la proliferación de estilos heterodoxos, como los que criticaba el *Papel Periódico* de la

Águila”, “los Ángeles”, de “Jesús Peregrino” (la estatua tallada por Aponte e instalada en un retablo frente a su domicilio), la plaza “del Vapor” y la encrucijada del “Macaco”, nombres que refieren a las pinturas murales de esos lugares. Jorge Rigol, *Apuntes para la historia del grabado y la pintura en Cuba* (La Habana: Letras Cubanas, 1982), 50-51.

17. Stephan Palmié, *Wizards and Scientists*, 103 y 318. De los poetas de estas tarjetas se han conocido algunos nombres: en Nueva España eran encargadas a afamados escritores como Carlos Sigüenza y Góngora o Sor Juana Inés de la Cruz, quienes desarrollaron alegorías de figuras como Neptuno, Isis o Huitzilopochtli. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 212-228. De los pintores afrocubanos de las tarjetas, en cambio, no ha quedado registro, sometidos como estaban al anonimato de su “clase y condición”. Jorge Rigol, *Apuntes*, 51-52.

18. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 20.

19. En el libro de Antonio Parra (1787) encontrado en la biblioteca de Aponte, se observan varias láminas de estos “países”. Antonio Parra, *Descripción de diferentes piezas de historia natural las mas del ramo marítimo: representadas en setenta y cinco láminas*, ed. Armando García Gonzalez (La Habana: Academia, 1989), 185-186.

20. Antonio Bachiller y Morales, citado en Jorge Rigol, *Apuntes*, 73-74. Este último da la lista de un gran número de pintores negros habaneros, de los cuales los más conocidos fueron quizás los mulatos Nicolás de la Escalera (1765-1835) y Vicente Escobar (1757-1854). El origen africano de gran número de pintores del barroco colonial en América parece ser una constante. Santiago Sebastián, *Le baroque ibéro-américain. Message iconographique* (París: Seuil, 1991).

15. Francisco Stastny, *Síntomas medievales*, 24-25. Siguiendo a Palmié, a partir de esta determinación del tiempo sobre la imagen Aponte identificaba “una fuente y modalidad crucial del poder y su generación”, asemejándose así a la operación de develamiento de los movimientos del poder que iniciara Marx con los poderes del capital al “estudiar sus imágenes, leer sus libros, y moverse cerca de ellos para aprender sus secretos”. Marx, citado en Palmié, *Wizards and Scientists*, 126.

16. Jorge Rigol presenta los ejemplos de la calle “del

21. A pesar de estas críticas, entre finales del XVIII y la primera mitad del XIX los criollos acaudalados de la Habana seguían solicitando a los negros pinturas murales para sus mansiones. Sybille Fischer, *Modernity Disavowed: Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution* (Durham and London: Duke University Press, 2004), 61-65.

22. Jorge Rigol menciona la actividad febril de este obispo “reformador” de La Habana (1800-1832) en su misión de búsqueda y cremación de las pinturas y esculturas no canónicas, como la del cuadro de la última cena donde los apóstoles aparecían vestidos de cura y la virgen como monja, escandalizado por la asistencia de la Virgen a la cena, o también las pinturas que consideraba de “mal dibujo” como la escena de embarque del obispo de La Habana forzado al exilio por los ingleses. Jorge Rigol, *Apuntes*, 54-55.

23. Brian Stock, *The Implications of Literacy: Written Languages and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries* (Princeton: Princeton University Press, 1984), 90-91.

24. Gloria García, *La esclavitud desde la esclavitud* (La Habana: Ciencias Sociales, 2003); José Ramón Jouve, *Esclavos de la ciudad letrada*; Eduardo Franca Paiva, “Leituras (im)possíveis: negros e mestiços leitores na América Portuguesa”, en *Política, Nacão e Educação. O lugar dos impressos na construção da vida política*, eds. Elaine de Freitas Dutra y Jean-Yves Mollier (Sao Paulo: Annablume, 2006), 481-495; Jorge Pavez, “Africanismes à Cuba”, 293-308.

25. Ada Ferrer, “Noticias de Haití en Cuba”, *Revista de Indias* 229 (2003): 675-694 y “Cuba en la sombra de Haití: noticias, sociedad y esclavitud”, en *El rumor de Haití en Cuba: temor, raza y rebeldía, 1789-1844*, eds. María Dolores González-Ripoll et al. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005), 179-231.

Habana a finales del siglo XVIII por ser de “mal gusto”²¹, y que el “ilustrado” obispo Espada se aplicaba a destruir, por su “aversión al gusto barroco”²².

Las restricciones al acceso de los negros, esclavos o libres a las diferentes expresiones de la cultura letrada (libros, escuelas y oficios letrados), implicó la constitución de “comunidades textuales”²³ fuertemente articuladas por la lectura pública, a cargo de los pocos alfabetizados²⁴. De hecho, la difusión que alcanzaba la circulación de impresos entre las poblaciones negras de La Habana a principios del siglo XIX, especialmente de la *Gaceta de Madrid*, que informaba sobre los sucesos de la revolución haitiana, motivó los reclamos del gobernador Someruelos (1804-1809), por la exaltación que estas informaciones producían en la población negra²⁵. Esto explica la preocupación de los jueces de Aponte cuando se enteraron de que el acusado había prestado el libro del padre Urreta a la “morena Catalina Gavilan de la Villa de Guanabacoa” y el de San Antonio Abad al joven Trinidad Núñez²⁶. Además de fomentar la lectura, Aponte también daba clases de escritura y de planos a Agustín Santa Cruz,

haciéndolo transcribir Reales Cédulas y mapas militares. La sospecha y persecución que siempre generó este tipo de “prácticas letradas”²⁷ por parte de la población negra implicó el desarrollo de una importante sensibilidad para la lectura y “escritura” de las imágenes. Si la Contrarreforma fue el marco institucional por el cual el Barroco conformó “un sistema burocrático que se percibe desde las ordenaciones de una Iglesia de Estado”, resaltando así “la posición dominante que asume la burocracia en el imperio colonial”²⁸, los “síntomas medievales” de la pintura barroca parecen indicar una genealogía del sentido y de la historicidad, que se desenvuelve antes y por fuera de la “razón burocrática” del Barroco imperial, en la medida en que la producción pictórica es monopolizada por negros y mulatos libres excluidos y a la vez subordinados a las instituciones de la “ciudad letrada”²⁹.

26. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 97.

27. Brian Street, “Los Nuevos Estudios de Literacidad”, en *Escritura y sociedad. Nuevas perspectivas teóricas y etnográficas*, eds. Virginia Zavala, Mercedes Niño-Murcia y Patricia Ames (Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, 2004), 81-107.

28. Rodrigo Naranjo, “Barroco latinoamericano y formación de la razón burocrática contemporánea”, *Revista de crítica literaria latinoamericana* 60 (2004): 305 y 299 respectivamente.

29. Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Hanover: Ediciones del Norte, 1984). La élite habanera negra desarrolló un “extramuros letrado” diferenciado de la ciudad letrada intramuros. *El Libro de Pinturas* es un ejemplo de esta heteronomía de la escritura negra.

De esta manera, a lo largo de los siglos la relación a la imagen se fue imponiendo como una forma privilegiada de transmisión de contenidos y afectaciones por su especial potencia de afectación a los sujetos de todas clases, pero especialmente aquellas sometidas a las restricciones letradas³⁰. En el caso del *Libro de Pinturas* de Aponte, las mismas escenas de descodificación de los códices por la lectura de los *tlacuolli* mexica, chichimeca y náhuatl son muy sugerentes para imaginar el uso que Aponte le quiso dar a su libro, como “anclaje” pedagógico de los relatos de la historia negra que pudo desarrollar frente a sus visitas. Recordemos que todos los acusados en el proceso contra la conspiración señalan su conocimiento del *Libro de Pinturas* y de las explicaciones dadas por Aponte a propósito de las imágenes. Las sesiones de estos relatos edificantes son también reportadas por Juan Arnao, quien señala que en la casa de Aponte estaban “dibujadas con carbón vegetal, sobre los muros interiores, varias figuras de guerreros, que debieron ser las imágenes de los guías emprastos [los revolucionarios haitianos] y incluso el invencible Dessalines”. Y subraya que las reuniones nocturnas en casa de Aponte eran un “hecho conocido por todos”, aunque el anfitrión comprometía a los presentes a “guardar bajo juramento el secreto de estas peligrosas operaciones”³¹.

Al revisar algunas láminas del *Libro de Pinturas* veremos cómo estas sesiones, revestidas del misterio de una sociedad secreta o logia masónica, servían para ofrecer un relato glorioso del devenir de la “clase negra” en la “historia universal”, convocando la afectación por imágenes alegóricas de los sujetos históricos negros³². Como ha señalado Jean-Godefroy Bidima hablando del “arte negro-africano”, la obra es siempre un “ejercicio político”, que implica “mani-obra” y “maquinación”. Por esto, el arte está siempre ligado al poder político, pues sirve de mediación y distinción entre lo visible (el rey y su corte) y lo invisible (lo fantástico y lo secreto en la fundación del poder político)³³. En este sentido, Palmié apunta a un aspecto central al destacar la propuesta de Aponte de “una visión del pasado [que era] inaceptable para el régimen”, lo que permite pensar en el *Libro de Pinturas* como “una conspiración de imágenes”³⁴. El efecto de estas imágenes será duradero, y es probable que varios acusados en la posterior “conspiración de Monzón” (La Habana, 1835) se hayan formado ideológicamente más de dos décadas antes, en aquellas sesiones en casa de Aponte³⁵.

30. José Antonio Maravall, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Ariel, 1990); Carmen Bernand, *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas* (Madrid: Fundación Histórica Tavera, 2001); José Ramón Jouve, *Esclavos de la ciudad letrada*, 53-74.

31. Juan Arnao, citado por Jorge Rigol, *Apuntes*, 63. El *Libro de Pinturas* fue encontrado durante el allanamiento de la casa de Aponte “escondido entre la ropa en un armario”, lo que muestra las precauciones tomadas por su autor en torno a esta obra de la cual conocía el potencial subversivo. Matt Childs, *The 1812 Aponte Rebellion*, 3.

32. Stephan Palmié, *Wizards and Scientists*, 124-125.

33. Jean-Godefroy Bidima, *L'art negro-africain* (Paris: Presses Universitaires de France, 1997), 52-53.

34. Stephan Palmié, *Wizards and Scientists*, 97.

35. Jorge Pavez, “Africanismes à Cuba”, 414-434. Pilar Borrego fue acusado e interrogado en ambos juicios. Pero además, se encontró en casa del maestro de escuela y capitán de morenos León Monzón, acusado principal, un “manuscrito en forma de libro” de su autoría, hoy también desaparecido, titulado *Año de 1812, Apunte general de todo lo ofrecido en esta Epoca. León Monzón*; Joaquín Llaverías, *La Comisión Militar ejecutiva y permanente de la Isla de Cuba* (La Habana: Imprenta El Siglo xx, 1929), 85. Sobre la “conspiración de Monzón” y toda su proliferación textual ver Pedro Deschamps Chapeaux, “Margarito Blanco el ‘Oongo de Ultan’”, *Boletín del Instituto de Historia y del Archivo Nacional* 65 (1964): 97-109 y ANC, *Fondo Comisión Militar*, leg. 23, t.1.

La potencia del efecto político de las pinturas de Aponte obligan a desmarcar su interpretación de la de una pura devoción religiosa. La obra está destinada a producir un afecto de clase por un efecto de representación, “fecundando” las imágenes por medio de un relato que es maniobra política: visibilizar la soberanía histórica de una “clase y condición” negra, cuya genealogía había sido invisibilizada y silenciada por la razón burocrática imperial. Proponemos entonces mostrar cómo el libro de Aponte enfrenta esta razón burocrática reivindicando una *razón teocrática* anterior a ella, y cuya narrativa está fecundando la imagen de la historia por la representación descriptiva de la soberanía negra.

2. ETIOPISMO CONTRA NATURALISMO: EL LUGAR DE LOS NEGROS EN LA HISTORIA UNIVERSAL

El taller de Aponte se sucede a otro gabinete que operó poco antes en los intramuros de la ciudad de La Habana, al que Aponte estuvo muy probablemente vinculado. Se trata del gabinete naturalista del militar portugués Antonio Parra, cuya obra se considera hoy como el primer trabajo científico publicado en la isla. Antonio Parra acopiaba piezas de fósiles, moluscos y peces secos que encontraba a la orilla del mar, y las trasladaba a su domicilio con la ayuda de un criado, construyendo así la colección que luego presentaría al público bajo la forma de libro y de exhibición pública. Para el trabajo de ilustración gráfica de la obra, Parra recurrió a la valiosa colaboración de su hijo de dieciséis años, quien se hizo cargo del grabado de las láminas y de las investigaciones y lecturas que requería su efectuación técnica³⁶. De esta manera, al igual que Trinidad Núñez para el *Libro de Pinturas*, el hijo de Parra fue colaborador indispensable en la producción gráfica de la obra.

El gabinete naturalista de Parra ejerció sin duda cierta inspiración teórica y metodológica en la decisión de Aponte de elaborar un libro de historia, ya no en torno a las clases naturales de las especies, sino a las clases sociales de razas y naciones. Las relaciones que se pueden establecer entre el gabinete naturalista de Parra y el taller historicista de Aponte son múltiples. Hacia el año 1783, el militar y naturalista aficionado mandó a construir muebles de caoba “trabajadas al estilo del país” para exponer su colección,

habiendo consultado “a varios maestros carpinteros”. Parra escribirá luego a la corte de España señalando que acopiaba ejemplares de especies en cajas de caoba labradas “por los artífices del mejor gusto del país”³⁷. Considerando que los carpinteros de La Habana eran todos negros libres³⁸, que Aponte alcanzaba cierta fama en el oficio, la que se sumaba a su erudición e interés por el conocimiento general, hay suficientes elementos para pensar que fue él quien confeccionó los muebles requeridos para la exposición de la fauna marina, y recibió de manos

36. Armando García, *Antonio Parra en la ciencia hispanoamericana del siglo XVIII* (La Habana: Academia, 1989), 37 y 41.

37. Armando García, *Antonio Parra*, 36-37. El libro de Parra incluye dos láminas de estos muebles.

38. Pedro Deschamps Chapeaux, *El negro en la economía habanera del siglo XIX* (La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1971).

del mismo Parra uno de los pocos ejemplares impresos de su *Descripción de Historia Natural* (1787)³⁹. Pocos años después, Aponte inició la fabricación de su propia historia ilustrada⁴⁰. Y para este fin, en vez de recorrer las playas en busca de fósiles, fue al puerto de La Habana en búsqueda de viajeros que lo abastecieran de libros e información.

IMAGEN 1: “LÁMINA B: MUEBLE DE EXPOSICIÓN”, PROBABLEMENTE OBRA DEL EBANISTA JOSÉ ANTONIO APONTE



Fuente: Antonio Parra, *Descripción de diferentes piezas de historia natural las mas del ramo marítimo: representadas en setenta y cinco láminas* (La Habana: Imprenta de la Capitanía General, 1787), s/p.

Es importante entonces detenerse en el diálogo crítico que enfrenta el trabajo de Aponte al de Parra, en torno a la concepción dieciochesca de una “historia natural”, estando ambos libros cubanos enfrentados precisamente en torno al problema de la ilustración de una gnoseología histórica. Parra era un naturalista autodidacta no formado en las disciplinas de la

39. En uno de los muebles fabricados por Aponte los indios caribes ocupan un lugar protagónico como pilares de la estructura, Antonio Parra, *Descripción de historia natural*, ilustración b, s/p. Coincidentemente, en las láminas xviii-xix y xiv-xv del *Libro de Pinturas* aparecen el cacique Mariel y otros taínos en similar posición de sostener algo: “almas”, estandartes, “una india”. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, ff. 35 y 40.

40. En la lámina viii aparece Manuel Godoy, ministro de la corte de España, apodado “príncipe de la paz” por el hecho de haber llevado las negociaciones con los franceses (1795). ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 25, y Stephan Palmié, *Wizards and Scientists*, 319. Esto permite fechar el inicio de la elaboración del *Libro de Pinturas* entre 1787 (publicación del libro de Antonio Parra) y 1795. La campaña de Jean François y los batallones negros de Cuba a favor de los españoles y contra los franceses en Ballajá (1794) habría permitido la entrada a Cuba de información e iconografía de la revolución haitiana, Ada Ferrer, “Cuba en la sombra de Haití”, 190-193 y 228. Por otra parte, desde 1804 se incorporaron los primeros aportes iconográficos de Trinidad Núñez al *Libro de Pinturas* (lámina xvi). Se puede así considerar que el proceso creativo de Aponte se desarrolló inspirado por los acontecimientos de la revolución haitiana iniciados en 1791, pero Hernández se equivoca al fechar el inicio de la producción del libro en 1806. Juan Antonio Hernández, “Hacia una historia”, 234.

clasificación de las especies naturales; no usaba el “sistema de la naturaleza” de Linneo (1735), y practicaba una “manipulación empírica” de las piezas que colectaba. Estas prácticas auto-didactas y ciertos “errores de clasificación” llevaron a García González a considerar que “Don Antonio habría llegado a ser un buen naturalista, de haber tenido la posibilidad de estudiar con un maestro o una escuela adecuados”⁴¹. Se trata sin duda de un punto relevante, pero debemos entender aquí el proyecto clasificatorio del naturalismo en un sentido más amplio. La inclusión en el libro de Parra de tres láminas finales (LXXI, LXXII y LXXIII) que llevan por título “Negro: Hernia disforme” muestra el lugar del cuerpo negro en la “historia natural” como pieza que se articula en el continuo de la naturaleza y que a la vez marca una transformación. Se trata aquí de “Domingo Fernandez, Negro de nacion Congo; de edad de 32 años (el que se exercitaba de calecero ò cochero)”, cuya “Hernia sarcosele esfèrica” (elefantiasis testicular) es descrita en todas sus dimensiones:

“[...] en su circunferencia de vara y media y seis pulgadas; y de alto à baxo tres quartas y cinco pulgadas: su peso quatro arrobas y dos libras. Presenta por la parte anterior hasta las rodillas, la extension de dos quartas de una à otra: por la parte posterior, tiene la extension de una pierna à otra una vara menos dos pulgadas. Se nota de particulár en èlla, hallarse distante de su pubis las partes pudendas catorce pulgadas, distinguiendose parte del cuerpo del miembro, con la particularidad de no orinar por él, sino por una pequeña abertura, que se halla á la raíz de este. Esta enfermedad, la adquiriò el año 1777. habiendo empezado del tamaño de una bola de truco, con cuyo motivo pasò al Hospital de San Juan de Dios, en el que tomó las unciones; pero infructuosamente, pues lexos de disminuirse, há tomado el mencionado incremento, con la singular particularidad de no serle incomoda mas que para andar, pues lo executa con trabajo; sin embargo de hallarse robusto, sano y sin el menor achaque”⁴².

La “descripción de piezas de la historia natural de la isla” termina señalando que Domingo Fernández “se mantiene de pedir limosna; con cuyo motivo son raros, en esta Ciudad de la Havana, los que no sean testigos oculares de este fenómeno raro de la naturaleza, y los que no se muevan á admiracion, y compasion de ver una mole tan considerable. FIN”⁴³. La imagen

de este “ejemplar” de un *pathos* negro al final de la serie de imágenes de vegetales, fósiles y animales marinos de la isla, busca marcar el límite de la naturaleza con la imagen de un negro enfermo, cuya deformidad corporal es identificada con la raza. La deformación testicular de este cuerpo negro significa aquí una función y un límite de demarcación.

41. Armando García, *Antonio Parra*, 41, 97 y 38 respectivamente.

42. Antonio Parra, *Descripción*, 194-195.

43. Antonio Parra, *Descripción*, 195.

IMAGEN 2: “LÁMINA 71. NEGRO: HERNIA DISFORME”



Fuente: Antonio Parra, *Descripción de diferentes piezas de historia natural las mas del ramo marítimo: representadas en setenta y cinco láminas* (La Habana: Imprenta de la Capitanía General, 1787), s/p.

La aparición del monstruo como problema para la ciencia naturalista del siglo XVIII está vinculada a la necesidad de completar los cuadros clasificatorios de las transformaciones temporales que articulan el continuo de los seres. Mientras que el fósil, que abunda en las láminas del libro de Parra, funciona como una forma de la identidad y permite subsistir las semejanzas a través del tiempo, el monstruo deja aparecer la diferencia aún sin ley, producida por las transformaciones en el continuo de la naturaleza, como origen de las especificidades de los cuerpos⁴⁴. El cuerpo de Domingo Hernández hace en este libro el papel del monstruo, es decir, aquel cuerpo que alude a las variaciones de la naturaleza que prueban la diferencia entre cuerpos sin alcanzar aún a constituirse en clase. Pero al elegir el cuerpo de un negro enfermo, Parra vincula la diferencia monstruosa a un sistema de clases, el de las razas como variedades de la especie humana. Con su *Sistema Naturae* Linneo había roto la unidad del hombre (el monogenismo bíblico), incorporándolo a las series naturales en un mismo sistema de clasificación (compuesto de órdenes, clases,

44. Michel Foucault, *Les mots et les choses* (París: Gallimard, 1966), 163-170.

45. Jacqueline Duvernay-Bolens, *Les Géants Patagons. Voyage aux origines de l'homme* (Paris: Michalon, 1995); Stephen Jay Gould, *La falsa medida del hombre* (Barcelona: Crítica, 1997).
46. Alonso de Sandoval, *De instauranda Aethiopia salute, Historia de Aethiopia, naturalezca, Policia Sagrada y profana, Costumbres, ritos y Cathecismo Evangélico de todas las Aethiopes con que se restaura la salud de sus almas* (Madrid: Alonso Paredes, 1647); Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro* (Madrid: Siglo XXI, 1995). Si a pesar de esto el monogenismo católico sigue incluyendo a los negros en la especie humana, exigiendo por tanto su evangelización, los reformistas protestantes, en cambio, demonizaron la monstruosidad de los negros, desechando la posibilidad de su humanidad y su evangelización.
47. Este jesuita, que bautizaba los esclavos recién llegados a Cartagena de Indias, dedicó el tercer capítulo de su obra a la “causa de los extraordinarios monstruos que se hallan en la Africa, y en la Asia, principalmente en la parte que della ocupa la Etiopia”. Ahí, el autor proponía “entender [...] la diversidad de formas, que se halla en la especie humana entre los Etiopes, y demas Reinos de negros” para lo cual “es necesario saber la causa de la generación de los monstruos y su principio”. Alonso de Sandoval, *De Instauranda*, libro 3. Ver también: Mario Cesáreo, “Menú y emplazamiento de la corporalidad barroca”, en *Relecturas del Barroco de Indias*, ed. Mabel Moraña (Hanover: Ediciones del Norte, 1994), 185-221; Carmen Bernard, *Negros libres y esclavos*.
48. En las abundantes ediciones de los *Emblemata* de Andrea Alciato aparece la figura del negro etíope al que dos hombres blancos quieren lavar, sin poder cambiarle el color por más que se le lave: “[...] es el símbolo de la negatividad, de lo imposible, como reza el lema del Emblema 59”, Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros*.

especies, variedades, y razas, en una cadena sin saltos ni vacíos), y relegando a la metafísica las diferencias entre hombre y animal⁴⁵.

La inclusión de un enfermo/monstruo negro al final del continuo de especies que van de los fósiles a los pescados, pasando por las plantas marinas y crustáceos, constituye en Parra el marcador de un umbral que indica una anomalía: la continuidad de la naturaleza en una misma especie y variedad está solapada con la diferencia de raza y la especificidad de un *pathos*, el cual marca la identidad de una diferencia clasificatoria y el límite de variabilidad en un continuo. Lo que se subraya así es una forma de transición entre especies a partir de un vestigio de las transformaciones que ha sufrido el cuerpo humano en el tiempo, vestigio fósil (el cuerpo “negro”) cuyas formas primigenias de la identidad y de la invariabilidad sustentan un sistema de clases raciales.

La asociación de los negros africanos con los monstruos se remonta a los antiguos. Desde las geograffias de Plinio, Heródoto, Estrabo y Julio Solino hasta las exégesis bíblicas de San Isidoro de Sevilla y San Agustín, África fue tierra de monstruos. Según estos autores, la torridez climática fue la explicación más recurrente para la proliferación de vidas monstruosas en el continente donde los negros (“etíope”, del griego *aethiops* ‘cara quemada’) convivían con animales fabulosos. San Agustín e Isidoro de Sevilla le darán el giro bíblico a la geografía antigua: la monstruosidad anatómica de los africanos es para ellos manifestación de la suciedad del alma, el cuerpo negro (considerado deforme) es el síntoma y la condena de la maldición de Noé a Cham, y la esclavitud de los negros se justifica como castigo divino al pecado de su ancestro irreverente⁴⁶. Alonso de Sandoval parece ser el primero en América en abordar sistemáticamente esta *doxa* naturalista y monogenista sobre la monstruosidad de los “etíopes” (entendido como “negros africanos”)⁴⁷. El proyecto de salvación de los “etíopes” que propone Sandoval en su *De Instauranda Aethiopia salute* (1647) se debate con un tema propio de la literatura del barroco español: el de la imposibilidad de “limpiar” el negro (aclarar su piel), problema cuya traducción teológica constituía la salvación (“limpieza”) de sus almas⁴⁸. La

Lope de Vega por su parte escribe: “[...] es como el negro el necio/ que aunque le lleven al baño/ es fuerza volverse negro”, en *El mayor imposible*, Jornada 1, verso 350, citado en Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros*, nota 4. En su proyecto salvífico, Sandoval intentó enfrentarse a estas “pruebas”.

importancia de Sandoval en la fundación y difusión del etiopismo histórico en América (en oposición al etiopismo bíblico) lo hace acreedor de un lugar en el *Libro de Pinturas*, donde aparece pintado en compañía de varios clérigos y peregrinos negros en una escena que acontece en la Roma Vaticana. Esa lámina xxxvii, donde el “Padre Sandoval Jesuita y autor que testifica con lo demás, la realidad de los referidos individuos morenos”⁴⁹, muestra un procedimiento reiterado en el libro de Aponte: usar las escenas pictóricas para citas textuales (glosando el texto alfabético que se translitera) y para la escenificación de la autoría de estos textos (incorporando a los autores citados como personajes de las pinturas).

Los autores se constituyen así en fuente y objeto de la representación. La descripción de esta lámina permite también comprender la diversidad de fuentes bibliográficas y orales que informan el *Libro de Pinturas*. La imagen comienza representando “al Papa Clemente XI con un Cardenal y otro religioso de la orden de San Benito ambos morenos, el primero nombrado Jacobo y el segundo sin nombre y bibliotecario de su santidad”, personajes cuya existencia Aponte declara conocer “solo por conversación” con “un negro cuyo nombre ignora el cual tenía el libro de la historia general y le instruyó acerca de ambas figuras en razón de hallarse el declarante formando entonces esta pintura”⁵⁰. Aunque no queda claro qué “historia general” se cita, es muy posible que la figura del bibliotecario refiera al Abba Gregorius, monje y gramático etíope que hacia 1649 sirvió de informante a Hiob Ludolf, cuando elaboraba su *Historia aethiopica* (1681) en el Vaticano. Aponte señala luego que “mucho de lo figurado en este papel” se debe a que “ha leído el libro de la vida de San Antonio Abad”⁵¹ y que se ha enterado de la existencia “del Templo que existe en la misma Ciudad titulado San Esteban de los Indianos detrás de la Catedral de San Pedro”⁵² por la lectura de “la guía de forasteros de Roma”⁵³. Estas fuentes le permitirán corroborar la existencia de muchos otros personajes religiosos, negros o “negrófilos”, circulando por el Vaticano: el “obispo de la india oriental [...] asociado de varios familiares seculares y eclesiásticos todos morenos”, que son recibidos por “los cardenales, acompañados del General franciscano y el de San Bernardo”; “dos religiosos [...] uno Dominico y otro de San Benito son [autores] de la verdad de la historia que le explicaron nombrados Fray Luis de Yrreta el primero, y el segundo el Padre Álvarez”⁵⁴. Ambos autores son conocidos por sus obras históricas sobre Etiopía, habiendo participado el segundo como capellán de la misión encomendada en 1520 por

49. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 55.

50. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 53.

51. Identificamos esta obra como la de Juan Baltasar Abisinio, *Fundación, vida y regla de la grande orden militar y monastica de los caualleros y monges del glorioso Padre San Anton Abad, en la Etiopia, monarchia del Preste Iuan de las Indias compuesta por don Iuan de Baltazar Abissino* (Valencia: Juan Vicente Franco, 1609), que reporta la historia de los Caballeros y la Regla de San Antonio Abad, importantes protagonistas en el *Libro de Pinturas*.

52. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, ff. 53-54.

53. Refiere a la obra del obispo de Santiago de Cuba, Gabriel Díaz Vara Calderón, *Grandezas y maravillas de la inclyta y sancta ciudad de Roma* (Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1678). La edición incluye un mapa de Roma. Baltasar Abisinio también refiere al Templo: “Los Abissinios que residen en nuestro Colegio & Iglesia de S. Esteban de los Indianos en Roma, son casi todos Religiosos de nuestra Orden”, Baltasar Abisinio, *Fundación, vida y regla*, 88. También lo hace Luys Urreta, *Historia eclesiástica, política, natvral y moral de los grandes y remotos reynos de la Etiopía, monarchia del emperador, llamado Preste Iuan de las Indias* (Valencia: P.P. Mey, 1610), 609-622.

54. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 54.

el rey Manuel I de Portugal a Rodrigo de Lima, como respuesta a la carta de Elena, soberana de Abisinia y madre de quien recibirá esta embajada, el *negus* Dawit II, Atani Tingli⁵⁵. De esta misión resulta el envío del obispo Oviedo, “tercer patriarca”, y un grupo de jesuitas que llegan como embajada religiosa ante la teocracia abisinia cuando el rey Claudius sucede a Dawit II, unos años después de la vuelta de Alvares y de Lima a Portugal en 1525⁵⁶. Consistentemente, siguen en la

pintura, junto al “Padre Pereira Carmelita”, “el Padre Oviedo Jesuita que fue prepósito de lengua latina en Abisinia; un Cardenal deteniendo a los Padres Jesuitas Illescas y Maceo con su conductor, porque eran contrarios de los de Abisinia”⁵⁷. Luego siguen “tres morenos en traje de eclesiásticos” en la puerta del Templo de Santa María del Pueblo, y “la pintura de un Religioso de la orden de Predicadores con el nombre de Tomas y de color moreno el cual fue Prior del convento de San Esteban de los Indianos edificado por Clemente XI para individuos de esta clase, como consta en la guía citada de la propia Ciudad”⁵⁸; “dos negros con los nombres de [Tomas] y Marcos y son peregrinos” con vestidos bordados “en cánones y Leyes” y “Teología y Filosofía” respectivamente; y “el Padre Sandoval Jesuita”, ya mencionado. La pintura concluye “con dos embarcaciones la una que los condujo, y la otra de Moros apresados”.

De los eruditos etiopistas aquí figurados, el padre Urreta había aparecido anteriormente (lámina xxix), en el contexto de la visita a Valencia de los clérigos Mantex S.J., el “obispo de Málaga”, “los morenos de la Abisinia”, un “embajador” con insignias de la orden de caballeros de San Antonio Abad, unos “Condes”, y el abisinio Juan de Baltasar, quién aparece señalando un pasaje de “la Sagrada Escritura” donde se “había comprado a los Griegos con piedras preciosas y dinero”⁵⁹. Luego, el cura y los condes “franquearon a Baltazar la entrada en Valencia”, teniendo allí “por defensor al Padre Urreta de la orden de Predicadores”. De esta visita surgirán dos obras que también marcarán un hito en el imaginario etiopista europeo: se trata del ya citado libro del abisinio Baltasar, que servirá de fuente (el libro y el autor) para la obra del fraile dominico Luis Urreta⁶⁰.

En la descripción de esta lámina, profusa en personajes históricos de la cristiandad morena, vemos el lugar central que ocupan los autores que se encargaron de dar a conocer en Europa la historia de Abisinia. La erudición de Aponte, que supera de lejos los conocimientos de sus acusadores, preocupa tanto a estos últimos que gran parte del interrogatorio sobre

55. Luys de Urreta, *Historia*; Francisco Alvares, *Verdadeira Informação das Terras do Preste João das Índias Segundo Vio e Escreveo ho Padre Alvarez Capellã del Rey Nosso Señor* (París: Jean Tompere, 1830 [1540]). Alvares parece ser el primero que lleva a Europa noticias del *Kebrá Nagast*, el libro sobre “la gloria de los reyes” de la teocracia etíope. También publica los intercambios epistolares entre el *Negus* y los reyes de Portugal, Manuel y Juan.

56. Alonso de Sandoval, *De ins-tauranda*, 275-282. El patriarca Andrés de Oviedo está representado en el grabado de portadilla del libro de Sandoval, junto a San Francisco Xavier y otros monjes bautizando niños africanos.

57. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 55.

58. Gabriel Díaz Vara Calderón, *Grandezas y maravillas*, s/p.

59. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 43.

60. Juan Baltasar Abisinio, *Fundación, vida y regla*; Luys Urreta señala que Juan Baltasar, de la orden de predicadores y de la “guardia del Preste Juan”, llegó al convento de Valencia “con unos orijinales y papeles, parte en lengua etiópica y parte en italiana, mal concertados, pero calificados y verdaderos, porque estaban corroborados con firmas y sellos de personas graves y religiosas”, Luys Urreta *Historia*, 102-103. Ver también Jean Doresse, *L'empire du Prêtre Jean* (París: Plon, 1957), 209-210, quien criticó a Baltasar de “travestismo” y a Urreta de “ingenuo”.

esta lámina se centran en la averiguación de las fuentes sobre las que se basa el artista afrocuabano para afirmar la negritud de tanto clérigo, en la capital misma de la cristiandad occidental. Así, nos enteramos que, además de los principales libros y autores ya señalados, Aponte se basa en informaciones de las cuales “no puede señalar el tiempo ni la ocasión de lo que se le interroga porque no lo ha leído” ya que lo “sabe solo por conversación” con “un negro cuyo nombre ignora”. Luego, Aponte es llevado a precisar que “del mismo modo que con aquel individuo le ha sucedido con otros cuyos nombres no ha sabido aunque han conversado”. Y también, respecto a una serie de sacerdotes negros, que:

“por haber oído a los reverendos padres Fray Diego de Soto y Fray Rafael Miranda a su vuelta de Roma referir que los vieron en un concilio a que asistieron predicando la Basílica un moreno que traía el General de Abisinia que también concurrió: con la advertencia de que no oyó el declarante inmediatamente a los Padres Soto y Miranda sino a otros que lo conversaban como referido por aquellos”⁶¹.

La riqueza intertextual de esta pintura no sólo nos ayuda a precisar las fuentes etiópicas, escritas y orales, que alimentan el trabajo de Aponte, sino también su constante búsqueda de noticias ultramarinas, que lo llevan a circular por los muelles de La Habana para abastecerse de libros, informaciones y conocimientos sobre la historia de África y de los africanos que transportan los sujetos que viven en la triangulación del “Atlántico negro”. No por nada, “concluye la estampa o pintura con dos embarcaciones la una que los condujo [al general de Abisinia y su grupo], y la otra de Moros apresados”, lo cual confirma el rol de los barcos como “el más importante conducto de la comunicación panafricana”⁶², algo que Aponte no sólo entendió, sino que también quiso historiar en un juego de escalas aún hoy difícil de aprehender en toda su heterogeneidad. Hay que destacar también la estrategia de Aponte para proteger a los personajes con los cuales se comunicaba, “ignorando” sus nombres cuando se le pidió identificarlos. Esos nombres podrían considerarse hoy como referentes claves de los estudios apontianos.

Las cuatro obras que destacan como fuentes escritas del etiopismo de Aponte dialogan y se replican entre sí, constituyendo las fundaciones del etiopismo histórico⁶³. Sus autores, Juan Baltasar Abisinio de la Regla de San Antonio Abad, Luis Urreta de la Orden de Predicadores, Francisco Alvares de la Orden de San Benito, y Alonso de Sandoval de la Compañía de Jesús, aparecen en varias pinturas. De estas obras, Aponte rescatará los personajes de la soberanía teocrática abisinia para su representación. Así, tempranamente en el libro (en las láminas v a vii, después de las primeras, dedicadas

61. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, 55.

62. Linebaugh citado por Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 13.

63. Además de las glosas que estas obras se hacen entre sí (incluyendo otras como las historia de Etiopía de Manuel de Almeida o de Jerónimo Lobo), Aponte pudo haber accedido al conocimiento de otras disponibles en otros idiomas (como las de Hiob Ludolf y el *Kebrá Nagast*), por intermedio de sus socios anglófonos o francófonos como Juan Barbier (alias Juan Francisco) o Hilario Herrera, “el inglés”. Juan Antonio Hernández, “Hacia una historia”, 248; y José Luciano Franco, “La conspiración de Aponte”, 159.

64. Jean Dorese, *L'empire*, 216 ; Michel Mollat, *Les explorateurs du XIIIe au XVIe siècle. Premiers regards sur des mondes nouveaux* (París: Comité des travaux historiques et scientifiques, 1992), 43-44.
65. Baltasar Abisinio, *Fundación, vida y regla*, 80-81 y 93-96. Hernández estima que esta escena corresponde al año 1543 bajo el reino de Galawdewos (Dawit). Juan Antonio Hernández, "Hacia una historia", 246.
66. Juan Antonio Hernández, "Hacia una historia", 249-258.
67. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, ff. 34-35.
68. Al acercarse a las fuentes de estas historias se puede ver la intrincada vinculación entre estos eventos: la Biblia (Reyes 2: 19) menciona al "Faraón Taraca" (Tearco, Tarcus, Tarraco, Tirhaka), rey negro que gobernaba Egipto y que estaba en guerra contra los Asirios, en el mismo episodio de la derrota de Senaquerib; Heródoto por su parte menciona a Senaquerib como el rey asirio que libera Egipto de la ocupación etíope, Stephan Palmié, *Wizards and Scientists*, 119-120; y Alonso de Sandoval señala que el rey Tarraco invade las costas mediterráneas, saquea y se vuelve a África en 934 a. C. Alonso de Sandoval, *De instauranda*, 241. El mismo Aponte señala haber leído el episodio de Senaquerib en las "Noticias de la Historia Universal", obra que sintetiza varias de las anteriores, y que es posiblemente la de Sieur de Royaumond Prieur de Sombreval [Nicolas Fontaine/Le Maistre de Sacy], *Historia de sucesos memorables del mundo: con reflexiones instructivas para todos*, ed. Leonardo de Uria y Orueta, 4 vols. (Madrid: Imprenta y Librería de Antonio Mayoral y de Manuel Martín, 1765-1779 [1673]).
69. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 60.
70. La requisa del domicilio de Aponte da fe de la existencia de una serie de planos de batalla, ordenanzas militares y cédulas reales relativas a la actuación de su abuelo y su padre

al Génesis), se representa un personaje clave de esta historia, el Preste Juan. Este nombre genérico fue identificado con el Negus de Etiopía en 1329 por el dominico Jourdain Catalan de Séverac, después de siglos de especulaciones europeas sobre la ubicación exacta de su reino y localizado por los textos en la "India oriental"⁶⁴. En la primera de estas láminas (v), el Negus Asnaf Sagad (Preste Juan conocido como Claudius) se enfrenta con apoyo de los portugueses al Ber de Alejandría (gobernador otomano que administraba Egipto en nombre del emperador "turco"), inundando El Cairo para obligarlo a pagar el tributo que le debía a la Regla de San Antonio. Este batalla habría ocurrido en 1572, pocas décadas después de la alianza del Negus con Occidente por intermedio de la embajada de de Lima y Álvarez⁶⁵.

En esta primera escena de guerra ya se anuncia lo que será una constante en la obra como escenificación de la "guerra de razas"⁶⁶: la explícita superioridad militar de los ejércitos negros sobre sus enemigos. En este caso, sobre sus propios aliados portugueses, y sobre su enemigo común, los "moros" del "turco". En otro caso (lámina XVIII-XIX) el abuelo del autor, Joaquín Aponte, junto a otros oficiales (Hermenegildo de la Luz, José Antonio Escoval) y soldados de los Batallones de Morenos (el padre del autor, Nicolás Aponte) aparecen triunfantes en la defensa del Torreón de Marianao (La Habana), al momento de la invasión de los ingleses en 1762⁶⁷. Varias láminas después (XLIV-XLV) aparece el ejército del rey africano Tarraco invadiendo Hispania (evento

fechado en el siglo III a. C.), paralelamente al evento de la derrota de Senaquerib por el ángel (evento bíblico fechado históricamente alrededor del siglo VII a. C.)⁶⁸. Ante la preocupación de los jueces por tantos éxitos militares de los ejércitos negros y la extraña colindancia de dos episodios tan alejados en el tiempo y el espacio, Aponte responderá que se encontraban así representados "por razones de historia como todo lo demás en el libro"⁶⁹. Además de la Biblia, las obras etiopistas, la síntesis histórica, la memoria y el archivo familiar⁷⁰, también la biografía del Conde de Saxe (1696-1750) encontrada en su biblioteca⁷¹ debe haber

y otros oficiales de los Batallones de Pardos y Morenos leales al rey de España. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, ff. 73-74. Sobre estos Batallones: Pedro Deschamps Chapeaux, *Los Batallones de Pardos y Morenos Libres* (La Habana: Arte y Literatura, 1976); Gloria García, *Conspiraciones y revueltas. La actividad política de los negros en Cuba (1790-1845)* (Santiago de Cuba: Oriente, 2003).

71. Jean-Baptiste Damarzit-Zahuguet, *Historia de Mauricio, conde de Saxe, mariscal de los campos y ejércitos de S.M. Cristianísima*, 2 vols. (San Sebastián: Riego y Montero, 1754 [1752]).

inspirado a Aponte en la elaboración de esta serie de láminas bélicas, considerando el protagonismo y la fama del batallón de soldados negros en los éxitos militares de este masón alemán al servicio de las realezas europeas en el siglo XVIII⁷². Se confirma así lo que Palmié llamó “el extraño rigor” del procedimiento apontiano y “la pavorosa implicación de la sistematicidad” del artesano-historiador afro cubano en su afán de rescribir en pinturas el devenir histórico de los africanos⁷³.

Volviendo a la figura del Preste Juan, en su siguiente aparición (lámina XVI-XVII) éste se muestra rodeado de símbolos y estandartes de la soberanía etíope (leones y cruces),

“con el Espíritu Santo arriba indicando que bajaba cuando la Reina Candase daba el bautismo a los Príncipes en el Río Nilo conducida por Eleunuco su Tesorero a quien dio el apóstol San Felipe, la Concha con que Bautizaba otra Reina y el Libro que tiene en la mano es el de las Profecías de Isaías que iba leyendo Eleunuco en el Carro”⁷⁴.

Este episodio del etiopismo bíblico fue probablemente escrito en el siglo I d. C., (con el eunuco como secretario/tesorero de la reina). Sin embargo, hay registro de la reina Candace desde el siglo V a. C., lo que llevó Plinio el Viejo a establecer, antes que el Nuevo Testamento, que Candace era el nombre genérico de las reinas que gobernaban Meroé (Etiopía/Abisinia)⁷⁵. En lo que sigue, la lámina incorpora algunos personajes más de la galería teocrática etíope: Abalseo “primer Apóstol moreno ordenado por el propio San Felipe”, “Miguelet [Menelik], hijo del Rey Salomón y de la Reina Saba, que enviado de su padre a la Reina Candase por travesura, le dio el mismo Salomón las Tablas de la Ley”, “Abraham, otro Preste de las Indias”, “los tres Reyes Magos, Melchor Gaspar y Baltasar guiados de la Estrella que se concedió al primero para que condujese a los otros a la adoración de Jesucristo recién nacido que esta mas [a la] izquierda en los brazos de su madre”⁷⁶. Y luego, en la lámina XLVI se continúa la representación de estos personajes en un marco geográfico donde se despliegan la Abisinia, los “montes de Armenia”, el valle de Hebrón, Persia, el Mar Rojo, columnas, templos, la estatua del querubín (cuidando el valle de Hebrón) y el arco del diluvio. Entre los personajes, “el grande Abad de los Caballeros de San Antonio y un obispo de la India Oriental, David Príncipe hijo de Santa Elena”, este último seguramente Lebna Dengel Dawit I (1382-1411)⁷⁷ y “San Juan Abad de los monjes de la Tebaida, con otros compañeros del obispo y Grande Abad al pié de una columna figurando ser su pedestal: sobre la que está colocada una imagen de María Santísima de Regla y a sus pies la fe que coronan dos negros en señal de abrazarla y defenderla; con el Rey Moriacatapa y su pueblo a los dos lados”⁷⁸.

72. Paul Naudon, *La franc-maçonnerie* (París: Presses Universitaires de France, 1963), 40.

73. Stephan Palmié, *Wizards and Scientists*, 120.

74. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 29.

75. *Biblia*, Hechos 8: 26-38. El eunuco de la reina Candace es presentado desde el siglo III en la iconografía cristiana, como protagonista del primer acto de universalización del bautizo. Jean-Marie Courtés, “Traitement patristique de la thématique éthiopienne”, en *L'image du noir dans l'art occidental*, vol. 2, ed. Jean Devisse. (París: Bibliothèque des arts, 1979), 1 y 20.

76. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, ff. 30-31.

77. Stephan Palmié, *Wizards and Scientists*, 325.

78. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, ff. 61-62.

79. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 62.
80. Francisco Alvares, *Verdadeira Informação*; Baltasar Abisino, *Fundación, vida y regla*; Luis Urreta, *Historia*; Alonso de Sandoval, *De instauranda*.
81. Las fuentes de Aponte para todo el imaginario homérico que despliega en el libro parecen ser las series ornamentales con motivos de la Antigüedad que se propagaban como iconografía desde temprano en América colonial. Jouve, *Esclavos de la ciudad*, 72; Juan Antonio Hernández, “Hacia una historia”, 208, recuerda la alta valoración que reciben los africanos en *La Iliada* y la *Odisea*.
82. Paul Carranza, “Cipión, Berganza and the Aesopic Tradition”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 28: 1 (2003): 141-163. El autor destaca la influencia de las fábulas de Esopo (cuya traducción al castellano data de finales del siglo xv) en la constitución de la picaresca española. La *Vida de Esopo* que acompaña la edición castellana corresponde a la versión manuscrita más antigua, escrita en el siglo i d. C., identificada como *Vita G. Pedro Badeñas de la Peña*, “Introducción”, en *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio* (Madrid: Gredos, 2004), 166-176. Esopo es presentado como “un mozo diforme y feo de cara y cuerpo, más que ninguno que se hallase en aquel tiempo” (en este sentido, es comparable en su condición al mendigo negro Domingo Hernández representado en el libro de Antonio Parra). Aponte parece haber tenido la edición de Valencia de 1677: el *Libro de la vida y fábulas del sabio fabulador Isopo con las fábulas y sentencias de (Aviano) diversos y grandes autores*.
83. Citado por Paul de Man, *La resistencia a la teoría* (Madrid: Visor, 1990), 166. Sin embargo, el género fabuloso no sería propiamente griego sino anterior y exterior a la esfera helénica, Badeñas de la Peña, “Introducción”, 179-181.

Junto a la virgen se encuentran “San Samuel, Santa Elena, y Moisés, San Benito de Palermo, Santa Cerma, y San Eliseo”, blancos anacoretas, Jesús Cristo con una oveja al hombro, San Pedro de San Salvador, San Antonio Catajirona, Santa Eufrasia, San Paulino de Nolas, San Felipe Martín “cortando la cabeza con una espada que le dio San Miguel a un Rey blanco por blasfemo”, y San Serapio⁷⁹. Gran parte de estos personajes de la historia religiosa y política de Etiopía se encuentran hagiografiados en los cuatro libros mencionados⁸⁰, que forman junto a las fuentes orales, la comunidad textual del etiopismo europeo.

3. UNIVERSALISMO Y SOBERANÍA NEGRA: LA REPRESENTACIÓN DE CLASE COMO JÚBILO

El libro de la *Vida y fábulas de Esopo* es la única obra griega que encontramos en la biblioteca de Aponte como fuente de inspiración para su libro, a pesar de hallarse en ellas más de cincuenta personajes del corpus mítico e histórico heleno-romano⁸¹. Tanto las fábulas como la biografía del sabio Esopo remiten a un régimen de representación anterior y exterior al barroco, al Renacimiento y al Medioevo, y han sido consideradas como arquetipos de las formas de representación política y retórica. La *Vida de Esopo* lo representa como un esclavo negro, mudo y monstruoso, a quien le es dado por magia el don de la palabra, y que por su sabiduría obtiene la libertad⁸². Las fábulas de Esopo han sido consideradas como fundación de la prosa (para Hegel, “en el esclavo comienza la prosa”⁸³), y podemos ver en el *Libro de Pinturas* algunas de sus huellas, bajo la forma de aforismos similares a los que Esopo usaba para denunciar las ignominias del poder. Por ejemplo, la metáfora donde “la avaricia” “saltando al muelle” de La Habana desde un navío “da con la muerte”, o el verso que reza “la muerte lo destruye todo menos la prudencia”, desarrollado más explícitamente en la figura del “Dios de las fábulas”, que “manifiesta que siendo la muerte llave del mundo, todo es fábula como se expresa en la

redondilla siguiente= *Consume con gran violencia= La parca lo mas lucido= pero jamás ha podido Aniquilar la prudencia*⁸⁴.

Violencia, muerte, avaricia o prudencia son temas recurrentes en la crítica esópica a las formas del “buen” y “mal” gobierno, de intensa pertinencia en el contexto que vive Aponte⁸⁵.

84. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, ff. 25, 73 y 37 respectivamente. Cursivas del autor.

85. Juan Cascajero, “Lucha de clases e ideología: introducción al estudio de la fábula esópica como fuente histórica”, *Gerión* 9 (1991): 11-58.

En su *Nueva Ciencia* de 1744, G. Vico abordó el doble problema que implicaba la figura de Esopo, lo que también aborda Aponte en su poética pictórica: el de la escritura de la metáfora (la escritura como metáfora y la metáfora como escritura), y el de la función política de la metáfora. Para Vico, las metáforas del esclavo Esopo (la fábula como género), contienen el germen de las demandas legislativas del *demos*, ya que la “lengua vulgar” se rige por una “lógica poética” que le permitirá a los plebeyos exigir su participación en los asuntos de la República. Vico compara al Esopo griego con el romano Solón, y plantea que más que personajes históricos, éstos son caracteres genéricos de la lógica poética o metafórica⁸⁶. Se daría así el salto a la “edad demótica” que sucede a la “edad de los dioses” y la “edad de los héroes”⁸⁷. La fusión de una lógica histórica con una lógica poética está en el centro mismo de la propuesta apontiana, que también recorre las “edades del mundo”, bajo los auspicios de las Musas y de la diosa Isis, tal como lo hacía el sabio Esopo⁸⁸.

Este objetivo se puede desglosar de una pintura de corta descripción pero de importantes consecuencias que sucede inmediatamente a un autorretrato de Aponte. Se trata de la lámina xxvi, donde se

“significa a Diógenes dentro de una tinaja en las desolaciones de una Playa protegido por la Diosa Isis que le favorecía y esta figurada arriba en un carro donde bajaba todas las tardes a proveerlo de cuanto necesitaba. De lo cual instruido el Rey Don Rodrigo representado al pie mandó a Diógenes salir de la tinaja quien le contestó que siempre que la Majestad del Rey hiciese lo que el con su pobreza le obedecería: y preguntado por el Rey sobre que podía hacer sacó dos puños de tierra mostrándole un cetro en la mano derecha y en la izquierda el Escudo de Armas y banderas de España. Animado el Rey de aquella maravilla da gracias a Dios y le previene se quede en su tinaja volviérase a su Reino en el navío donde había ido y esta pintado más a la derecha Reconvenido como pudo Diógenes conforme a la explicación Antecedente haber formado el Escudo y Cetro de España de dos puños de Tierra que según asegura el declarante sacó de la tinaja: pues aquel filósofo no era capaz de hacer naturalmente tales prodigios dijo: que siempre se ha persuadido y creyó que sería efecto de su inteligencia con la Diosa”⁸⁹.

Concordamos con Juan Antonio Hernández en la importancia de esta lámina, que glosa el encuentro legendario entre Diógenes de Sinope y Alejandro el Grande, sustituido este último por el rey Rodrigo, “último de

86. Giambattista Vico, *Principes d'une Science Nouvelle relative à la nature commune des Nations*, ed. Fausto Nicolini (París: Nagel, 1986 [1744]), 29-48.

87. Esta *gnosis* viquiana de los ciclos históricos de la humanidad volverá a ser planteada en el siglo xx por otro cubano ilustre, José Lezama Lima, apóstol de unas “eras imaginarias”, que han sido definidas por A. Moreiras como un “tercer espacio” o “etapa intermedia”, situada en el intersticio del *ricorso* de las edades en Vico. Este tercer espacio estaría abierto entre la edad demótica, que anuncia la decadencia y la vuelta a una edad de los dioses, lugar intermedio donde se realizaría la “expresión americana” entrevista por Lezama Lima. Alberto Moreiras, *Tercer espacio, literatura y duelo en América Latina* (Santiago de Chile: LOM/Universidad ARCIS, 1999), 108-112.

88. El protagonismo de las Musas y de Isis es una característica del manuscrito “G” de la *Vida*, Pedro Badeñas de la Peña, “Introducción”, 166. Por otra parte, las comunes influencias esópicas, junto a la alegoría de los indígenas americanos (ver nota 39) refuerzan la analogía que propone Hernández entre Aponte y el Barón de Vastey, intelectual de la primera monarquía haitiana de Henri Christophe. Juan Antonio Hernández, “Hacia una historia”, 221-222.

89. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, ff. 41-42.

los Godos”, que perdió los territorios de España en el año 711 frente a las tropas musulmanas de Tarik. Pero el sentido de este encuentro se presenta en forma más politizada que en la leyenda griega, pues hace referencia a la pérdida del trono por Rodrigo y a la capacidad de Diógenes de hacer aparecer el cetro y el blasón de España a partir de un puñado de tierra. Ante la pregunta del juez sobre esta capacidad del filósofo de producir, como “por milagro” estos símbolos de la soberanía, Aponte responde que es por la ayuda y consejo de la diosa Isis. Para Hernández, se trata aquí de la relación entre la soberanía política y el “milagro”, que en la tradición hobbesiana se constituye en equivalente secular del “estado de excepción”, cuando el soberano decide dónde comienza y termina la acción del milagro o prodigio⁹⁰.

Sin embargo, esta tradición de la filosofía política no explica la recuperación por Aponte de un episodio medieval en relación sincrónica con un episodio de la filosofía griega. Quizás valga la pena recordar aquí las múltiples reapropiaciones de las que fue objeto la diosa Isis en el suelo americano, especialmente por la muy barroca y católica obra de Sor Juana Inés de la Cruz en México. Sor Juana hace de Isis la madre de Neptuno, vinculado así al universo egipcio. Para esto se “vale de un método universalmente empleado por los mitólogos del Renacimiento y de la Era Barroca”, que

establece que Isis, “la sabiduría”, fue sujeta a numerosas transformaciones y denominaciones que refieren siempre a la misma diosa, que “los autores antiguos nombraron con una gran diversidad: Apuleo la llama Rea, Venus, Diana, Bellona, Ceres, Juno, Proserpina, Hécate y Ramnusia [Némésis]. Diodoro Sículo [de Sicilia] dice que Isis es la que se ha llamado Luna, Juno y Ceres; Macrobio piensa que no es otra que la Tierra o la naturaleza de las cosas”. Isis es considerada por Sor Juana como la madre de semillas e igualmente madre inventora de las letras egipcias; la diosa no *representa* el saber: es el saber. Así como Sor Juana podía identificarse con Isis, Aponte podrá hacerlo con Diógenes, y con el apoyo de la diosa podrá “resucitar” el reino de España, como Isis lo hizo con su esposo Osiris, descuartizado en catorce pedazos que buscará durante su peregrinaje alrededor de la tierra, para volver a pegarlos y revivir así al dios egipcio. Para Paz, la maternidad en Sor Juana “se resuelve en la resurrección simbólica del pasado y de sus muertos. Los agentes de la resurrección son los signos: las letras, la poesía”⁹¹, y para Aponte, las imágenes: *picta poiesis* donde los significantes “blancos” pueden volverse “negros”, como lo hizo Francisco Velásquez con la mitología griega en los muros del palacio del rey de Haití Henri Christophe⁹².

Sin duda que la participación de Isis en este milagro insinúa la importancia de la diosa egipcia en la producción y legitimación de la soberanía

90. Hernández propone ver aquí en subtexto una alegoría “que asocia la invasión musulmana de la época medieval con la napoleónica contemporánea de Aponte”. Juan Antonio Hernández, “Hacia una historia”, 252-253. Sin embargo, la lámina VIII sugiere un episodio de invasión anterior a la de Napoleón Bonaparte: esta representa a Manuel Godoy, ministro de la corte apodado “príncipe de la paz”, y gestor del Tratado de Basilea (1795), habiendo logrado “su total elevación” luego de este tratado, que pone fin a la ocupación francesa de España a cambio de la entrega de la parte española de la Isla de Santo Domingo a los franceses. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 25, y Stephan Palmié, *Wizards and Scientists*, 319.

91. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 229 y 233.

92. Sybille Fischer, *Modernity Disavowed*, 257; Juan Antonio Hernández, “Hacia una historia”, 220-221.

según Aponte, Isis pudiendo también ser identificada con la Virgen de Regla, virgen negra patrona de la bahía de La Habana desde el siglo xvii, transformada en la divinidad Yemayá por la tradición lucumí-yoruba y representada en el libro de Aponte junto a una frase que fuera referida a la reina de Saba en el *Cantar de los cantares* salomónico: “*Nigra sum, sed formosa*”⁹³. Coincidentemente, y no por casualidad, la historia del ícono de la Virgen de Regla está también vinculada a la derrota de los ejércitos españoles frente a los moros en el siglo viii: su imagen, cuya historia era sin duda conocida por la erudición religiosa de Aponte, llegó a La Habana en los años ochenta del siglo xvii, a manos del “peregrino” Manuel Antonio, de la villa de Cádiz, donde fue enterrada en el convento de Chipiona cuando la invasión de España, donde muere el africano San Agustín de Tagaste, fundador de la Regla católica del mismo nombre⁹⁴. A este origen africano de la virgen negra de Regla (como Isis y Yemayá) y del fundador de su culto (como Aponte), hay que agregar su llegada a Cádiz (ciudad que reaparece constantemente en el *Libro de Pinturas*) como consecuencia de la caída del reino de Rodrigo, y a La Habana por los cuidados de un “peregrino” como el Jesús Peregrino, tallado y exhibido por Aponte frente a su domicilio.

Todo indica que la peregrinación y la melancolía de las ruinas, como motivos centrales de la sensibilidad barroca, son recuperadas aquí en una genealogía que antecede a la razón burocrática de la ciudad letrada. En esta genealogía, la alegoría del peregrinaje se presenta como una práctica mística de la desterritorialización. De hecho, esta maternidad de la sabiduría engendradora en África sobre el poder político del soberano es seguramente el principio que quiere establecer Aponte, mostrando que es el filósofo, creador de signos, que por su relación privilegiada con la diosa africana de la sabiduría y el engendramiento, está en el origen de la legitimidad y los símbolos alegóricos de la soberanía española. Pero más aún, si la “resurrección” del soberano es resultado del peregrinaje de Isis, reuniendo los pedazos de Neptuno esparcidos por el mundo para recomponerlo, el “milagro” de la “resurrección” de la soberanía española, una vez perdida ante los moros y otra vez arriesgada ante los ingleses, debe ser considerada como resultado de las migraciones transcontinentales de los africanos por Europa y América, en tanto clase de devenir cosmopolita, cuya soberanía también podría ser recompuesta bajo los auspicios de la madre universal de las letras y los océanos, la sabiduría y la fecundidad.

Aponte orienta el afecto por el valor épico y místico de la teocracia africana a los descendientes de “etíopes” (africanos) que participan de las

93. Alonso de Sandoval, *De instauranda*, 478-479. Aponte señala haber extraído esta frase de “un librito de alabanzas a María Santísima”; Juan Antonio Hernández, “Hacia una historia”, 241.

94. En el siglo viii, luego de la muerte de San Agustín de Tagaste como consecuencia del avance de los moros, la imagen pintada de la Virgen logra ser transportada desde Marruecos a la bahía de Cádiz. El historiador de Regla, Eduardo Gómez Luaces, informa que en 1687 Pedro Recio Oquendo, descendiente de la cacica indígena de Regla, Catalina Hernández, y de Antón Recio, un “bereber” libre, hizo donación a Manuel Antonio “el peregrino” de dos cuadros de terreno para que construyera la ermita de la Virgen. Esta primera ermita fue destruida por un ciclón, y luego el asturiano Juan de Conyedo Martín aparecería en 1692 para reconstruirla, instalando una nueva imagen, esta vez una talla en madera comprada en Cádiz y traída por Pedro de Aranda. Esta sería la imagen adorada hasta hoy en día. Eduardo Gómez Luaces, *Dos palabras. Breve historia del pueblo de Regla* (La Habana: Valcayo, 1945), 25; Lohania Aruca Alonso, “La Bahía de La Habana y el Santuario de la Virgen de Regla. Apuntes para una historia profunda”, en *La Habana, puerto colonial: siglos xviii-xix*, coords. Agustín Guimerá y Fernando Monge (Madrid: Fundación Portuaria, 2000), 273-274.

gestas de la historia militar española. La analogía se desarrolla también en la yuxtaposición de la lámina de Diógenes con la de su autorretrato. Éste permite entender la inversión de la posición de clase que propone el autor por medio de la autorrepresentación como forma de descripción de un cuerpo colectivo⁹⁵. Sin duda que, retratándose a sí mismo y retratando a muchos otros gloriosos negros por medio de alegorías visuales del devenir-héroe del sujeto negro en contraste con el devenir-monstruo del mendigo Fernández, Aponte está reinscribiendo en la historia una expresión de la corporalidad negra que, respondiendo al mismo formato que el del naturalista Parra (el de una historia “en láminas”), cuestiona las clasificaciones de una “historia natural” y las condiciones de representación de la clase negra en ese proyecto clasificatorio.

Más aún, es notable el hecho que al ser interrogado Clemente Chacón “[...] con vista del retrato de un negro que a su pie tiene esta inscripción JOSE ANTONIO APONTE Y ULABARRA, y al lado de la pintura un Plano dijo: que de todo, solo sabe que es el retrato del mismo Aponte”, a lo que los jueces replican preguntando “de donde le consta ser el retrato de Aponte, el que ha examinado supuesto que no hay una semejanza entre la copia y el original para llamarse así con propiedad”⁹⁶.

Este *qui pro quo* muestra cómo el nombre propio de Aponte quiere inscribirse en la historia no tanto por las propiedades fisiognómicas de su rostro, sino por un carácter forjado en las acciones históricas del autor. Se trata entonces de presentar la imagen biográfica como un continuo que va de la niñez a la vejez, incluyendo los hitos de este proceso: sus misiones militares (asociadas a un registro topográfico que usa como marco espacial de las “pinturas”) y su misión “intelectual” (la producción de un libro de historia, por medio de una serie de herramientas: compás, regla, botes de pintura, banquillo de carpintero). La centralidad dada al episodio de la Isla Providencia sugiere su importancia en la decisión de pintar la historia (el mapa de la isla, la mirada del que envejece hacia el niño —“el recuerdo atado a la infancia”—, la representación de la violencia y la justicia —por el cuerpo ajusticiado de un negro violador que se encuentra a un costado—). En su comentario, Clemente Chacón señala que Aponte le advirtió que: “[...] colocaba en el libro su retrato para que se supiese que era una persona [gran]de pues en el día destinado a la revolución que se proyectaba lo encontrarían hecho Rey”⁹⁷. Esta afirmación de Chacón se volverá luego un lugar común en la “prosa de la contrainsurgencia” hispano-cubana⁹⁸, aso-

95. En las láminas xxiv-xxv, “se hace presente el autor del libro en su retrato figurando al pecho un Laurel de fidelidad palma por victoria de parecer un compás= a la izquierda se advierte el banco de carpintería donde se trabajó el referido Libro manifestándolo el blanco y la infancia representada por una figura de niño atada a una columna y en la plana del frente un rostro anciano que significa atarse la infancia recuerdo de antigüedad, se ven igualmente sobre el banco tintero, reglas y botes de pintura= Así a la mano derecha en lo inferior aparecen dos Indios sustentando las Almas, la Ciudad de la Habana en la boca del Morro por la salida del declarante el año de [1782] para la invasión de la Isla de Providencia que se ve pintada a la derecha con sus callos inmediatos Buques conductores de las compañías de morenos que saltó en tierra a las ocho de la mañana abriendo un monte como de una legua por el mismo Cayo y durmiendo aquella noche a la orilla de los arrecifes frente al Pueblo hasta la tarde siguiente [...] habiendo precedido a todo esto las Capitulaciones...”. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, ff. 40-41.

96. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 13.

97. ANC, *Asuntos Políticos*, leg. 12, t. 17, f. 13.

98. Jorge Pavez, “Africanismes á Cuba”, 281-342.

ciada como lo fue a los retratos de los “jacobinos negros” haitianos (Henri Christophe, Jean-Jacques Dessalines, Toussaint Louverture) que poseía Aponte⁹⁹.

En el juego de analogías, equivalencias y correlaciones históricas desplegadas por Aponte, su retrato se incorpora a la galería de los reyes y revolucionarios negros, pero también soberanos blancos (Georges Washington, Carlos IV), donde el artista viene a ocupar el lugar del rey por su capacidad para develar el lugar del poder y para dar forma a los “dos cuerpos” del soberano¹⁰⁰. Esto explica que el autorretrato no sea una representación de la semejanza, sino la de un nombre propio asignado a un cuerpo de clase negra. Podemos ver aquí lo que se ha llamado la “estética del personalismo” en la tradición antiesclavista afroamericana, donde el género autobiográfico permite la presentación de sí como “persona pública”. Esta estética es para Paul Gilroy “un motivo fundador de la cultura expresiva de la diáspora africana”, donde la “autoridad y la autonomía emergen directamente de un deliberado tono personal en la historia”, estableciendo que “lo particular puede llevar el manto de la verdad y la razón, tanto como lo universal”¹⁰¹. Lo que vemos aquí es un retrato historicista¹⁰², donde se plantea no sólo el problema de la “verosimilitud”, sino también el de la “semejanza”. La cuestión de la semejanza está en el núcleo de los problemas asociados a la definición del arte. Georges Didi-Huberman ha mostrado el cierre del “régimen epistémico” de interpretación de la imagen impuesto por Vasari en su fundación renacentista de la historia del arte. La autonomización del juicio sobre la semejanza, con base en los principios auto-legislativos y cerrados de la “academia”, invierte el juicio de los antiguos como Plinio, basado en principios jurídicos y genealógicos: la imagen, como “soporte ritual”, es “una matriz de semejanza destinada a hacer legítima una determinada posición de los individuos en la institución genealógica de la *gens romana*”¹⁰³.

El retrato no se presenta como “imitación de los rasgos individuales”, sino como el encuentro entre “una materia y un rito”. Si en la *Historia Natural* de Plinio, la semejanza “está muerta” en el origen mismo del arte, no lo está la *dignitas*, fundamento jurídico y no académico de su concepción genealógica de las imágenes. Aquí nuevamente, Aponte se salta la teleología impuesta por el barroco posrenacentista, recuperando un régimen de la semejanza que recoge su inspiración, ya no en la sensibilidad medieval que permea el barroco americano, sino directamente en la antigüedad romana. Si la materialidad de esta producción pictórica está representada en el autorretrato, con una figura que “fabrica” formas históricas, la genealogía de la *dignitas* familiar que sustenta —jurídica y estructuralmente— este rito, está alegóricamente repre-

99. Es muy plausible la sugerencia de Hernández respecto a que los retratos en pequeño formato de los revolucionarios haitianos (“cuadritos” procedentes de Haití) que poseía Aponte, hayan ocupado un lugar en las láminas del libro, siendo arrancados de este cuando su autor sospechó su pronto apresamiento, Juan Antonio Hernández, “Hacia una historia”, 206. La pregunta que queda es: ¿Cuál podría haber sido ese lugar?

100. Ver el análisis de *Las Meninas* de Velásquez en la introducción de Michel Foucault, *Les mots et les choses*.

101. Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, 69.

102. No podemos estar de acuerdo con la interpretación reductora de Fischer cuando dice que “se trata de un retrato determinado por el futuro, no el pasado”, “sin preocupación por la verosimilitud”. Sybille Fischer, *Modernity Disavowed*, 48. Palmié también apunta a la preocupación de Aponte por el pasado, más que por el futuro, en un comentario de claros acentos benjaminianos: “Su proyecto era exhumar los muertos, conjurando y redimiendo sus espíritus por una poética del pasado elaborada para disipar ‘la pesadilla del cerebro de los vivos’, para los cuales sus vidas y memorias fueron sacrificadas”. Stephan Palmié, *Wizards and Scientists*, 131.

103. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes e historia del arte* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 111-112.

104. Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, 212 y 55-56.
105. En este sentido, se puede comparar la crítica apontiana a la de los padres de la *dread history* jamaicana como Leonard Pervival Howell, quienes acusan explícitamente la cooptación y tergiversación del texto bíblico por la iglesia occidental y su exégesis de dominación “blanca”. Robert A. Hill, “Dread History: Leonard P. Howell and Millenarian Visions in Early Rastafari Religion in Jamaica”, *Epoché* 9 (1981): 30-71.
106. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d' Auschwitz, L'archive et le témoin* (París: Payot Rivages, 2003), 156-161.
107. Es el sentido hegeliano de la propuesta de Susan Buck-Morss, *Hegel y Haití. La dialéctica amo-esclavo: una interpretación revolucionaria* (Buenos Aires: Norma, 2005). Como ha señalado Gilroy, la trata esclavista y la plantación no constituyeron “aberraciones” del espíritu de la cultura moderna, superables por el progreso hacia una utopía secular y moderna, sino que constituyeron parte del carácter interno y necesario de la modernidad. Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, 70.
108. Así como lo enfrenta Ronald Judy en su deconstrucción de la dialéctica y la analítica trascendental de Kant. Ronald Judy, “Kant and the Negro”, *Surfaces* 1: 8 (1991): 4-70. En los términos de la historia y la antropología del arte, se han mostrado las limitaciones de la concepción kantiana de la estética, la que plantea un juicio estético “puro” basado en la “experiencia estética como desinterés e inutilidad práctica”, en oposición al “juicio impuro” del gusto, donde “la forma debe adaptarse a las necesidades impuestas por la función del objeto”. Esta escisión entre los juicios “puros” e “impuros” ha sostenido una concepción eurocéntrica y burguesa del arte como “pura delectación” que no aplica a otras sociedades. Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular* (Santiago: Metales Pesados, 2008), 36; Jean Bidima, *L'art*, 47.

sentada en las significativas láminas que el autor titula “el Júbilo de Aponte”, en referencia a la celebración que allí se hace de las glorias militares de su abuelo y su padre en los Batallones de Morenos Leales al Rey.

Como ha insistido Gilroy, el concepto de Júbilo “emerge en la cultura del Atlántico negro para marcar un corte especial o ruptura en la concepción del tiempo definido y reforzado por los regímenes que resguardaron la esclavitud”. La perspectiva afroamericana de la dominación esclavista trata sólo secundariamente con la idea de una utopía orientada racionalmente: “[...] sus categorías primarias están basadas en la idea de un Apocalipsis revolucionario o escatológico – el Júbilo”¹⁰⁴. El Júbilo de Aponte, entendido como homenaje y celebración de la *dignitas* jurídica-genealógica de sus antepasados destacados en la historia militar española, recupera herramientas expresivas de la pintura barroca para resituar este registro en una dimensión jurídica, moral y política, sobre la información histórica transmitida de generación en generación en la memoria de los Batallones de morenos.

A diferencia de los autores afroamericanos del siglo XIX que conforman el canon de la “narrativa anti-esclavista” (de Vastey, Delany, Blyden, Douglass), Aponte no remite tanto a la fuente egiptológica o hebraica, sino a la de Etiopía y su lugar primigenio en la historia de la cristiandad. Además, su reivindicación de la teocracia etíope se adelanta a todos los autores del “Atlántico negro” y las diversas variantes del afrocentrismo, así como a los fundadores del rastafarismo (*dread history*) y a las diferentes formulaciones de una “teología política negra”¹⁰⁵. La investigación crítica de Aponte y su operación de visibilización se enfrentan directamente a la subsunción del sujeto africano y la ocultación de su proyecto histórico por los agentes de la razón burocrática que operan en la ciudad letrada. La potencia del sujeto apontiano, representante y representado de una historia universal negra, dice más que un testimonio como “lugar vacío en el archivo”¹⁰⁶: Aponte nos muestra precisamente que entre lo ya dicho, lo no dicho y lo que está por decirse, nada es completamente imposible. Por eso, más que permitir una relectura dialéctica del proceso de emancipación incorporando el reconocimiento del sujeto revolucionario negro¹⁰⁷, la obra de Aponte es un reto a nuestra capacidad de encontrar las aporías encubiertas en los sistemas de clasificación que sostienen el proyecto humanista moderno de la representación¹⁰⁸. Esperamos haber mostrado aquí la potencia política de una

obra de arte como la de Aponte, cuya modalidad de subjetivación se desarrolla en contra de un entendimiento de la historia condicionado por la necesidad dialéctica. Esta obra pictórica viene a confirmarnos la irreductibilidad de la imaginación histórica a una teleología, en tanto la heteronomía y heterogeneidad del lenguaje estético (su desalfabetización de la escritura, su fuerza topológica) activan lo incondicionado de la representación como potencial de transformación histórica. Una obra soberana que amenazaba las fundaciones mismas del poder colonial, algo que las autoridades coloniales no podían soportar.

Bibliografía

FUENTES PRIMARIAS

ARCHIVO:

Archivo Nacional de Cuba (ANC), La Habana-Cuba. Fondos: *Asuntos Políticos y Comisión Militar*.

DOCUMENTACIÓN PRIMARIA IMPRESA:

Alvares, Francisco. *Verdadeira Informação das Terras do Preste João das Índias Segundo Vio e Escreveo ho Padre Alvarez Capellã del Rey Nosso Senhor*. París: Jean Tompere, 1830 [1540].

Aponte, José Antonio. "Expediente sobre José Antonio Aponte y el sentido de las pinturas que se hayan en el Libro que se le aprehendió en su casa. 1812". *Anales de Desclasificación* 1: 2 (2006): 711-752.

Baltasar Abisinio, Juan. *Fundacion, vida y regla de la grande orden militar y monastica de los caualleros y monges del glorioso Padre San Anton Abad, en la Etiopia, monarchia del Preste Iuan de las Indias compuesta por don Iuan de Baltazar Abissino*. Valencia: Juan Vicente Franco, 1609.

Díaz Vara Calderón, Gabriel. *Grandezas y maravillas de la inclyta y sancta ciudad de Roma*. Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1678.

Esopo, *Libro de la vida y fábulas del sabio fabulador Isopo con las fábulas y sentencias de (Aviano) diversos y grandes autores*. Valencia: s/e, 1677 [1488].

Damarzit-Zahuguet, Jean-Baptiste. *Historia de Mauricio, conde de Saxe, mariscal de los campos y ejércitos de S.M. Cristianisima*, 2 volúmenes. San Sebastián: Riego y Montero, 1754 [1752].

Parra, Antonio. *Descripción de diferentes piezas de historia natural las mas del ramo marítimo: representadas en setenta y cinco láminas*, editado por Armando García González. La Habana: Academia, 1989.

- Sandoval, Alonso de. *De instauranda Aethiopia salute, Historia de Aethiopia, naturalezca, Policia Sagrada y profana, Costumbres, ritos y Cathecismo Evangélico de todas las Aethiopes con que se restaura la salud de sus almas*. Madrid: Alonso Paredes, 1647.
- Sombreal, Sieur de Royaumond Prieur de [Nicolas Fontaine/Le Maistre de Sacy], *Historia de sucesos memorables del mundo: con reflexiones instructivas para todos*, 4 volúmenes, traducido por Leonardo de Uria y Orueta. Madrid: Imprenta y Librería de Antonio Mayoral/ Imprenta y Librería de Manuel Martín, 1765-1779 [1673].
- Urreta, Luys. *Historia eclesiástica, política, natvral y moral de los grandes y remotos reynos de la Etiopía, monarchia del emperador, llamado Preste Iuan de las Indias*. Valencia: P. P. Mey, 1610.
- Vico, Giambattista. *Principes d'une Science Nouvelle relative à la nature commune des Nations*, editado por Fausto Nicolini. París: Nagel 1986 [1744].

FUENTES SECUNDARIAS

- Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz, L'archive et le témoin*. París: Payot Rivages, 2003.
- Aruca Alonso, Lohania. "La Bahía de La Habana y el Santuario de la Virgen de Regla. Apuntes para una historia profunda". En *La Habana, puerto colonial: siglos xviii-xix*, coordinado por Agustín Guimerá y Fernando Monge. Madrid: Fundación Portuaria, 2000, 269-280.
- Badeñas de la Peña, Pedro. "Introducción". En *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, editado por Pedro Badeñas de la Peña. Madrid: Gredos, 2004, 3-25.
- Bernand, Carmen. *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*. Madrid: Fundación Histórica Tavera, 2001.
- Bidima, Jean-Godefroy. *L'art negro-africain*. París: Presses Universitaires de France, 1997.
- Buck-Morss, Susan. *Hegel y Haití. La dialéctica amo-esclavo: una interpretación revolucionaria*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- Carranza, Paul. "Cipiión, Berganza and the Aesopic Tradition". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 23: 1 (2003): 141-163.
- Cascajero, Juan. "Lucha de clases e ideología: introducción al estudio de la fábula esópica como fuente histórica". *Gerión* 9 (1991): 11-58.
- Childs, Matt. *The 1812 Aponte Rebellion in Cuba and the Struggle against Atlantic Slavery*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006.
- Cesáreo, Mario. "Menú y emplazamiento de la corporalidad barroca". En *Relecturas del Barroco de Indias*, editado por Mabel Moraña. Hanover: Ediciones del Norte, 1994, 185-221.
- Courtés, Jean-Marie. "Traitement patristique de la thématique éthiopienne". En *L'image du noir dans l'art occidental*, volumen II, tomo 1, editado por Jean Devisse. París: Bibliothèque des arts, 1979, 9-31.
- De Man, Paul. *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990.

- Deschamps Chapeaux, Pedro. "Margarito Blanco el 'Ocongo de Ultan'". *Boletín del Instituto de Historia y del Archivo Nacional* 65 (1964): 97-109.
- Deschamps Chapeaux, Pedro. *El negro en la economía habanera del siglo XIX*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1971.
- Deschamps Chapeaux, Pedro. *Los Batallones de Pardos y Morenos Libres*. La Habana: Arte y Literatura, 1976.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Anacronismo de las imágenes e historia del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Doresse, Jean. *L'empire du Prêtre Jean*. París: Plon, 1957.
- Duvernay-Bollens, Jacqueline. *Les Géants Patagons. Voyage aux origines de l'homme*. París: Michalon, 1995.
- Entralgo, Elías. *La liberación étnica cubana*. La Habana: Ministerio de Educación, 1953.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago: Metales Pesados, 2008.
- Ferrer, Ada. "Noticias de Haití en Cuba". *Revista de Indias* 53: 229 (2003): 675-694.
- Ferrer, Ada. "Cuba en la sombra de Haití: noticias, sociedad y esclavitud". En *El rumor de Haití en Cuba: temor, raza y rebeldía, 1789-1844*, editado por María Dolores González-Ripoll, Consuelo Naranjo, Ada Ferrer, Gloria García y Joseph Opatrny. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, 179-231.
- Fischer, Sybille. *Modernity Disavowed: Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution*. Durham and London: Duke University Press, 2004.
- Fornet, Ambrosio. *El libro en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. París: Gallimard, 1966.
- Fra Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI, 1995.
- Franca Paiva, Eduardo. "Leituras (im)possíveis: negros e mestiços leitores na América Portuguesa". En *Política, Nacão e Edicao. O lugar dos impresos na construção da vida política*, editado por Elaine de Freitas Dutra y Jean-Yves Mollier. Sao Paulo: Annablume, 2006, 481-495.
- Franco, José Luciano. *La conspiración de Aponte*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- Franco, José Luciano. "La conspiración de Aponte". En *Ensayos históricos*. La Habana: Ciencias Sociales, 1974, 125-190.
- García, Gloria. *Conspiraciones y revueltas. La actividad política de los negros en Cuba (1790-1845)*. Santiago de Cuba: Oriente, 2003.
- García, Gloria. *La esclavitud desde la esclavitud*. La Habana: Ciencias Sociales, 2003.
- García, Armando. *Antonio Parra en la ciencia hispanoamericana del siglo XVIII*. La Habana: Academia, 1989.

- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Gómez Luaces, Eduardo. *Dos palabras. Breve historia del pueblo de Regla*. La Habana: Valcayo, 1945.
- Gould, Stephen Jay. *La falsa medida del hombre*. Barcelona: Crítica, 1997.
- Hernández, Juan Antonio. "Hacia una historia de lo imposible. La revolución haitiana y el 'libro de pinturas' de José Antonio Aponte". Tesis de Doctorado, University of Pittsburg, 2005.
- Hill, Robert A. "Dread History: Leonard P. Howell and Millenarian Visions in Early Rastafari Religion in Jamaica". *Epoché* 9 (1981): 30-71.
- Jouve, José Ramón. *Esclavos de la ciudad letrada. Esclavitud, escritura y colonialismo en Lima (1650-1700)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2005.
- Judy, Ronald. "Kant and the Negro". *Surfaces* 1: 8 (1991): 4-70.
- León-Portilla, Miguel. *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Llaverías, Joaquín. *La Comisión Militar ejecutiva y permanente de la Isla de Cuba*. La Habana: Imprenta El Siglo xx, 1929.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1990.
- Mollat, Michel. *Les explorateurs du XIII^e au XVII^e siècle. Premiers regards sur des mondes nouveaux*. París: Comité des travaux historiques et scientifiques, 1992.
- Moreiras, Alberto. *Tercer espacio, literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: LOM/ Universidad ARCIS, 1999.
- Mignolo, Walter. *The darker side of Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1995.
- Naranjo, Rodrigo. "Barroco latinoamericano y formación de la razón burocrática contemporánea". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 30: 60 (2004): 295-310.
- Naudon, Paul. *La franc-maçonnerie*. París: Presses Universitaires de France, 1963.
- Palmié, Stephan. *Wizards and Scientists. Explorations in Afro-Cuban Modernity and Tradition*. Durham and London: Duke University Press, 2002.
- Pavez Ojeda, Jorge. "Africanismes à Cuba. Textes, images et clases (1812-1917)". Tesis de Doctorado, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2007.
- Pavez Ojeda, Jorge. "Texto, conspiración y clase: El Libro de Pinturas y la política de la historia en el caso Aponte" *Anales de Desclasificación* 1: 2 (2006): 717-759.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de las imágenes*. Lima: Sur, 2000.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

- Rigol, Jorge. *Apuntes para la historia del grabado y la pintura en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
- Sebastián, Santiago. *Le baroque ibéro-américain. Message iconographique*. París: Seuil, 1991.
- Statsny, Francisco. *Síntomas medievales en el "Barroco Americano"*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993.
- Stock, Brian. *The Implications of Literacy: Written Languages and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Street, Brian. "Los Nuevos Estudios de Literacidad". En *Escritura y sociedad. Nuevas perspectivas teóricas y etnográficas*, editado por Virginia Zavala, Mercedes Niño-Murcia y Patricia Ames. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, 2004, 81-108.

