

Riev

Revista Internacional
de los Estudios Vascos

Eusko Ikaskuntzen
Nazioarteko Aldizkaria

Revue Internationale
des Etudes Basques

International Journal
on Basque Studies

Rev. int. estud. vascos. 59, 2, 261-552, Donostia, jul-dic. 2014. ISSN 0212-7016

59.2 2014

Director:

Aingeru ZABALA URIARTE. Univ. de Deusto. Bilbao

Comité Científico:

Jean-Paul BRONCKART. Univ. de Genève. Genève
Francis BRUMONT. Univ. de Toulouse Le Mirail. Toulouse
Aldo CASTELLANO. Politécnico de Milan. Milan
Marco CECCARELLI. Univ. of Cassino and South Latium. Cassino
Ricardo CIERBIDE MARTINENA. Univ. del País Vasco. Gasteiz
Uwe M. W. ERFURTH. IfB Instituts für Bautenschutz. Obernburg
William FITZHUGH. Smithsonian Institution. Washington DC.
M^a Raquel GARCÍA ARANCON. Univ. de Navarra. Iruña
Juan GARMENDIA LARRAÑAGA. Eusko Ikaskuntza. Donostia
Juan J. GOIRIENA DE GANDARIAS Y DE GANDARIAS. Univ. del País Vasco. Leioa
Daniel INNERARITY GRAU. Univ. del País Vasco. Donostia
Maite LAFOURCADE. Univ. de Pau et des Pays de l'Adour. Bayona
María L. OZAITA MARQUÉS. Compositora. Madrid
Concha de la RÚA VACA. Univ. del País Vasco. Leioa
Stephen WEATHERILL. Oxford Univ. Oxford

Consejo de Redacción:

Cristina BAYONA SÁEZ. Univ. Pública de Navarra. Iruña
Xabier EZEIZABARRENA SAENZ. Univ. del País Vasco. Donostia
Julio HERRERO ROMERO. Dip. Foral de Álava. Gasteiz
M^a Isabel LARRAKOETXEA MADARIAGA. Univ. del País Vasco. Bilbao
Jon L. LEONARDO AURTENETXE. Univ. de Deusto. Bilbao
Fernando OLABARRIETA ARTETXE. Univ. del País Vasco. Donostia
Rosa M. PAGOLA PETRIRENA. Univ. de Deusto. Bilbao
Mertxe de RENOBLES SCHEIFLER. Univ. del País Vasco. Gasteiz
Juan A. RUBIO ARDANAZ. Univ. de Extremadura. Cáceres
Nicanor URSÚA LEZAUN. Univ. del País Vasco. Donostia
Jaione VELILLA IRIONDO. Univ. del País Vasco. Leioa

Coordinador:

José Angel ORMAZABAL. Eusko Ikaskuntza. Donostia

Secretaría de Publicaciones:

Eva NIETO. Eusko Ikaskuntza. Donostia

Redacción de la revista:

Eusko Ikaskuntza
Miramar Jauregia. Miraconcha, 48
20007 Donostia
Tel. 943 31 08 55
ei-sev@eusko-ikaskuntza.eus
www.eusko-ikaskuntza.eus/es/riev

Ficha bibliográfica recomendada

R.I.E.V. Revista Internacional de los Estudios Vascos = Eusko Ikaskuntza Nazioarteko Aldizkaria = Revue Internationale des Etudes Basques = International Journal on Basque Studies
T. 1,1 (1907) – T. 27,1 (en.-mar. 1936)
2^a época, T. 28,1 (en.-jun. 1983)
Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1922-1936;
2^a época, 1983- . . – 24 cm.

Trimestral hasta 1936 y semestral desde 1983.
ISSN: 0212-7016

I. Eusko Ikaskuntza

008, 009

Eusko Ikaskuntza – Sociedad de Estudios Vascos muestra su agradecimiento a los autores que han colaborado en este volumen y de acuerdo con su tradición, respeta todos sus criterios y opiniones, sin que ello signifique que asuma en particular cualquiera de ellos.

Eusko Ikaskuntzak bere eskerrona adierazi nahi die aie honetan parte hartu duten autore guztiei, eta ohi duen gisa hauen denen erizpideak errespetatzen ditu, honek ez duelarik esan nahi bereziki horiekin bat datorrenik.

Eusko Ikaskuntza – Société d'Études Basque remercie les auteurs qui ont collaboré à ce volume et, selon sa tradition, respecte tous leurs critères et toutes leurs opinions. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle assume l'un d'entre eux en particulier.

Los artículos contenidos en esta revista están indexados en: **ISOC** (Centro de Ciencias Sociales, CSIC): <http://bddoc.csic.es:8080>. Asimismo se recogen en el portal de difusión **Dialnet**: <http://dialnet.unirioja.es>; **Hedatuz**: <http://hedatuz.euskomedia.org>; y **Latindex**: www.latindex.org

Con el patrocinio de: Diputación Foral de Álava, Diputación Foral de Bizkaia, Diputación Foral de Gipuzkoa, Gobierno de Navarra y Gobierno Vasco.

Con el patrocinio del Dpto. de Educación Política Lingüística y Cultura del Gobierno Vasco

**EUSKO IKASKUNTZA
SOCIEDAD DE ESTUDIOS VASCOS
SOCIÉTÉ D'ETUDES BASQUES**

Institución fundada en 1918 por las Diputaciones de Álava, Guipúzcoa, Navarra y Vizcaya.

Miramar Jauregia. Miraconcha, 48
20007 Donostia
Tel. 943 31 08 55
ei-sev@eusko-ikaskuntza.eus
www.eusko-ikaskuntza.eus/es/riev

Riev

Revista Internacional
de los Estudios Vascos

Eusko Ikaskuntzen
Nazioarteko Aldizkaria

Revue Internationale
des Etudes Basques

International Journal
on Basque Studies

59, 2, 261-552, 2014
ISSN: 0212-7016

Sumario

264

Summary

In memoriam. Juan
Garmendia Larrañaga

T

Tribuna

268

ARRANZ, Enrique; GONZÁLEZ, Ángel; ITURBIDE Luis María
Enrique Freijo Balsebre, pionero de la psicología. Pensador y educador vasco del siglo XX

300

FERNÁNDEZ ALTUNA, José J.
Arte garaikidea eta krisialdiaren arteko harremanak: ekoizpenetik hedapenera

320

FITZHUGH, William W.
After Red Bay: A Basque and Inuit Joint Venture on the Quebec Lower North Shore

350

PALIZA MONDUATE, Maite; LAGUNA ENRIQUE, Martha
El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluce (1830-1889). Figura cumbre de la pintura costumbrista cubana

398

RODRÍGUEZ, Samuel
Espido Freire y la renovación del cuento literario español: Aspectos teóricos y estético-formales

424

URSUA, Nicanor; MENATTI, Laura
La interdisciplinariedad a examen. Necesidad de integrar el conocimiento

N

Noticia

451

EMILIANO FERNÁNDEZ DE PINEDO: una muestra de reconocimiento para un gran historiador económico vasco (Carmona Badía, Xoán)

463

Perspectivas de la justicia y los **DERECHOS FUNDAMENTALES EN LA LITERATURA:** un enfoque desde las culturas legales en un contexto europeo (Nabaskues Pérez, Iker)

483

Apuntes sobre el **INSTITUTO BIBLIOGRÁFICO MANUEL DE LARRAMENDI** (Zugaza, Leopoldo)

495

PAISAIA GEOMORFOLOGIAREN ikuspuntutik: Euskal Autonomia Erkidegoa aztertuz (Ormaetxea Arenaza, Orbanze; Saénz de Olazagoitia Blanco, Ana)

R

Reseña

519

BASTIDA, Mari Sol

Memoriak: Mikel Laboaren
biografia bat
(Aurtenetxe Zalbidea, Auritz)

522

**LABORDA, Xavier; ROMERA,
Lourdes; FERNANDEZ
PLANAS, Ana M. (eds.)**

La Lingüística en España.
24 autobiografías
(Goenaga, Patxi)

524

OLAIZOLA ELORDI, Juanjo

Historia gráfica del ferrocarril
en Euskadi: 150 años de
ferrocarril
(Ormaechea, Angel M^a)

530

SAMANIEGO, Enrique

La Cruz Roja: Memoria y paz,
con motivo del 150 aniversario
(1863-2013)
(Gorrotategi Gorrotategi, Pedro)

532

SARASUA, Jon

Hitzunpolisa. Euskaltasunaren
norabideaz apunteak
(Marko, Iñaki)

538

UGALDE ZABALA, Robert

Atuneros congeladores vascos.
Un sector de relevancia
económica municipal
(García-Orellán, Rosa)

541

Zenbait egile

Psicopatología
(Muela, Alexander)

545

Analytic Summary
RIEV 59, 2 (2014)

549

Sumario
RIEV 59 (2014)

Summary

In memoriam. Juan
Garmendia Larrañaga

T

Tribune

268

ARRANZ, Enrique; GONZÁLEZ, Ángel; ITURBIDE, Luis María
Enrique Freijo Balsebre, pioneer of psychology. Basque thinker and educator of the 20th century (Orig. es)

300

FERNÁNDEZ ALTUNA, José J.
Relations between contemporary art and the crisis: for production to expansion (Orig. eu)

320

FITZHUGH, William W.
After Red Bay: A Basque and Inuit Joint Venture on the Quebec Lower North Shore (Orig. en)

350

PALIZA MONDUATE, Maite; LAGUNA ENRIQUE, Martha
Víctor Patricio de Landaluze (1830-1889) from Bilbao, the most representative figure of Cuban costumbrista painting (Orig. es)

398

RODRÍGUEZ, Samuel
Espido Freire and the renovation of the Spanish short story: theoretical, aesthetical and formal aspects (Orig. es)

424

URSUA, Nicanor; MENATTI, L.
Interdisciplinarity under microscope. The need to integrate knowledge (Orig. es)

N

News

451

EMILIANO FERNÁNDEZ DE PINEDO: a token of recognition for a great Basque economic historian (Carmona Badía, Xoán) (Orig. es)

463

Perspectives from justice and **FUNDAMENTAL RIGHTS IN LITERATURE:** an Approach from Legal Culture in a European context (Navaskues, Iker) (Orig. es)

483

Notes on the **BIBLIOGRAPHIC INSTITUTE MANUEL DE LARRAMENDI** (Zugaza, Leopoldo) (Orig. es)

495

The landscape from the **GEOMORPHOLOGICAL PERSPECTIVE:** analyzing Basque Autonomous Community (Ormaetxea Arenaza, Orbanje; Saénz de Olazagoitia Blanco, Ana) (Orig. eu)

R

Review

519

BASTIDA, Mari Sol

Memoriak: Mikel Laboaren
biografia bat
(Aurtenetxe Zalbidea, Auritz)

522

**LABORDA, Xavier; ROMERA,
Lourdes; FERNANDEZ
PLANAS, Ana M. (eds.)**

La Lingüística en España. 24
autobiografías
(Goenaga, Patxi)

526

OLAIZOLA ELORDI, Juanjo

Historia gráfica del ferrocarril en
Euskadi: 150 años de ferrocarril
(Ormaechea, Angel M^a)

530

SAMANIEGO, Enrique

La Cruz Roja: Memoria y paz,
con motivo del 150 aniversario
(1863-2013)
(Gorrotxategi Gorrotxategi, Pedro)

532

SARASUA, Jon

Hiztunpolisa. Euskaltasunaren
norabideaz apunteak
(Marko, Iñaki)

538

UGALDE ZABALA, Robert

Atuneros congeladores vascos.
Un sector de relevancia
económica muncial
(García-Orellán, Rosa)

541

Zenbait egile

Psicopatología
(Muela, Alexander)

545

Analytic Summary

RIEV 59, 2 (2014)

549

Summary

RIEV 59 (2014)

El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze y Uriarte (1830-1889), perteneciente a una acomodada familia vizcaína dedicada al comercio, tras formarse en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, se trasladó a Cuba en 1849, donde desarrolló su carrera artística, centrada en la pintura y el dibujo, que le llevaría a convertirse en el impulsor y máximo representante del costumbrismo cubano.

Palabras Clave: Víctor Patricio de Landaluze. Bilbao. Cuba. Pintura costumbrista. Ilustración gráfica. Caricatura. Periodismo. Siglo XIX.

Victor Patricio Landaluze Uriarte bilbortarra (1830-1889), merkataritzan aritutako bizkaitar familia aberats bateko kidea, Madrileko San Fernandoko Arte Ederretako Akademian ikasi ondoren, 1849an Kubara joan zen, non bere karrera artistikoa garatu zuen, bereziki margolaritzan eta marrazkigintzan, Kubako ohitura-margolaritza mugimenduko bultzatzaile nagusia bilakatu arte.

Giltza-Hitzak: Victor Patricio de Landaluze. Bilbo. Kuba. Ohitura-margolaritza. Irudigintza grafikoa. Karikatura. Kazetaritza. XIX. mendea.

Le peintre Víctor Patricio de Landaluze (1830-1889), membre d'une riche famille de commerçants de Vizcaya, après avoir étudié dans l'Académie de Beaux-Arts de San Fernando à Madrid, fixa sa résidence à l'île de Cuba en 1849. C'est là qu'il développera sa carrière artistique – fondée sur la peinture et le dessin – qui fera de lui le promoteur et le plus important représentant du « costumbrismo » cubain.

Mots-Clés : Víctor Patricio de Landaluze. Bilbao. Cuba. Peinture du "costumbrismo". Illustration graphique. Caricature. Journalisme. XIXe siècle.

El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze (1830-1889).

Figura cumbre de la
pintura costumbrista
cubana

(Víctor Patricio de Landaluze
(1830-1889) from Bilbao:
the most representative figure of
Cuban *costumbrista* painting)

Paliza Munduate, Maite*
Laguna Enrique, Martha E.**
Universidad de Salamanca
Facultad de Geografía e Historia
Calle Cervantes s/nº. 37002 Salamanca
*paliza@usal.es
** lagunaenrique@usal.es

1. Biografía y formación

El pintor, dibujante y caricaturista bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze está considerado una de las figuras más importantes de las artes plásticas cubanas de la segunda mitad del siglo XIX, ya que, aunque nació y se formó en España, a los diecinueve años se trasladó a Cuba, donde desarrolló la mayor parte de su obra creativa, convirtiéndose en el máximo representante del costumbrismo cubano y destacando igualmente en el campo del dibujo, la ilustración gráfica y la caricatura. A través de los personajes que pueblan su producción artística mostró de manera fehaciente la diversidad étnica y cultural de la Gran Antilla, sus tradiciones e idiosincrasia. Así, en una época en la que se estaba definiendo la nación cubana, presumiblemente en contra de su propia voluntad y deseo, dada su ideología antindependentista, Landaluze contribuyó a configurar el imaginario de la identidad nacional, a través de la representación de diversos prototipos de lo criollo y lo cubano.

Víctor Patricio de Landaluze y Uriarte nació en Bilbao el seis de marzo de 1830. En su partida de bautismo, asentada en la parroquia de San Nicolás de Bari, consta su nombre como Patricio Víctor¹. Era hijo de Basilio José Landaluze²

1. Según consta en la partida de bautismo: "Patricio Victor de Landaluze Lib. X, fol. 33. / En seis de marzo de mil ochocientos y treinta años. Yo D.n Pedro de la Puente Beneficiado de la Ynsigne Basilica de Santiago el mayor sus Yelenos unidos de esta villa de Bilbao de la Monasterial de Sta. María de Begoña y de Cura Rector de la Parroquial del S.or S.n Nicolás de la misma. Bautize en ella a un niño, que segun declaro su Padre nacio a las once y media de su mañana, a quien puse por nombre Patricio Víctor, hijo legítimo de D.n Basilio de Landaluze, nral. de esta villa y de D.ña Maria Victoria de Uriarte, nral. de Bermeo y vecinos de esta: Abuelos Paternos D.n Patricio de Landaluce y D.ña Josefa de Gomez, ya difunta, nrales. y vecinos de esta villa: Maternos D.n Jose Manuel de Uriarte, nral. de esta villa y D.ña Maria Fran.ca de la Musitu, nral. de Escoriza y vecinos de Bermeo: fueron sus Padrinos su abuelo paterno D.n Patricio de Landaluze y D.ña María Jesus de Azpe, nral. de Zaratamo y vecinos de esta, a quienes advertí el parentesco espiritual y demas obligaciones que contrahían, y por la verdad firme=Pedro de la Puente (Firmado)". A.H.E.B.-B.E.H.A. (Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia-Bizkaiko Elizaren Histori Artxiboa. En lo sucesivo aparecerá con las abreviaturas que acabamos de indicar): Bautismos, 0646/002-00; p. 44.

2. Indistintamente el apellido figura recogido en la documentación como Landaluze y Landaluce.

Gómez (n. 1799), natural de la misma villa³, y de María Victoria Vicenta Uriarte Musitu (n. 1801), natural de Bermeo⁴, quienes habían contraído matrimonio en la iglesia de La Asunción de Nuestra Señora de esta última localidad el siete de marzo de 1829⁵. Como resultado de ese enlace también vio la luz otra hija, Francisca Petra, bautizada en la parroquia de Santa María de Uribarri de Durango el diez de octubre de 1833⁶, que profesó como religiosa en el Convento de las Agustinas de este municipio con el nombre de Sor Francisca de los Dolores.

La familia Landaluze Uriarte gozó de una acomodada situación económica. Nos consta que Basilio de Landaluze era un próspero comerciante que se benefició de todos los bienes de su madre, quien testó a su favor como heredero universal el cuatro de julio de 1800 en Bilbao⁷. Además en 1826 fundó junto a su padre la compañía comercial "Landaluze e Hijo"⁸, involucrada en actividades de diversa índole, a saber, transporte y almacenaje de mercancías variadas –tabaco, harina, lienzos, arpilleras, cuero, madera, cera, etc.–, negocios inmobiliarios, préstamos financieros y liquidación de bienes por quiebra⁹. Por otra parte, a la progenitora del pintor le fue asignada una generosa dote, con motivo de su matrimonio, resultante de la venta de varias fincas, casas y otras propiedades de su familia¹⁰. Por lo demás, el testamento de esta última, otorgado el dos de noviembre de 1854, favoreció por igual a sus dos descendientes, particularmente, en lo referente a la suma adjudicada a su hija, especificó que procuraba "(...) asegurar su estabilidad y firmeza"¹¹.

En fecha no precisada, pero antes de 1839, los Landaluze se establecieron en la capital del reino, donde el patriarca siguió dedicándose a la actividad co-

3. El padre era hijo de Patricio Landaluze Alby y María Josefa Guillerma Gómez Tegera y su bautizo se encuentra asentado en la parroquia de San Antonio Abad de Bilbao el catorce de junio de 1799. A.H.E.B.-B.E.H.A.: Bautismos, 0606/001-00; pp. 210-211.

4. La madre era hija de José Manuel Uriarte Dupuy y María Francisca Musitu Zalvide Goitia y fue bautizada en la parroquia de La Asunción de Nuestra Señora de Bermeo el seis de marzo de 1801. *Ibidem*: Bautismos, 0485/001-00, f. 231 ro-231 vo.

5. *Ibidem*: Matrimonios, 0495/001-00, f. 192 ro.

6. *Ibidem*: Bautizos, 1920/003-00, f. 042 ro.

7. A.H.D.F.B. (Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia. En lo sucesivo aparecerá con las abreviaturas que acabamos de indicar): Corregimiento, JCR 1023/21, Inventario de bienes por fallecimiento de Josefa Gómez.

8. *Ibidem*: Consulado, 0075/042; pp. 211-215, Escritura de fundación de la empresa "Landaluze e Hijo".

9. *Ibidem*: Administración de Bizkaia, AJ00872/036, AJ00872/051, AJ01511/168 y AJ01512/010. Corregimiento, JCR 0801/059, JCR 0801/060, JCR 0801/088, JCR 0792/013, JCR 02929/035 y JCR 0097/049.

10. Entre los bienes destinados por la familia Uriarte a la mencionada dote se refieren: "(...) las caserías de Lorateguieta, sita en Ajánguiz, «Eche Orueta» en Nachitua, la casa y molino de «Eizaga» en Bermeo, el molino de Charapiola y la casería de Tejería en Axpe de Busturia, y la casería de Luzurraga en San Pelayo". *Ibidem*: Corregimiento, JCR 3980/29.

11. *Ibidem*: Judicial, JCR 4381/049, Testamento de Victoria de Uriarte, viuda de Basilio de Landaluze, vecina de la villa de Bilbao.

mercantil en diversos sectores. La prensa madrileña de esos años contiene varias noticias relacionadas con sus inversiones en el mercado bursátil y operaciones de contabilidad en la Caja de Ahorros de Madrid¹², aunque todo parece indicar que también prosiguió con sus negocios en Bilbao¹³. De manera que, sus actividades financieras y una cómoda economía le permitieron brindar a su hijo una esmerada formación en los mejores centros de Madrid. Gracias a un artículo publicado en *Eco del Comercio* de esta ciudad, fechado el veintinueve de septiembre de 1839, sabemos que por esas fechas Víctor Patricio de Landaluze estaba matriculado en el Real Colegio de Humanidades de la calle de la Madera Baja, por entonces dirigido por Juan Miguel de Eguilaz¹⁴, acreditada institución muy elogiada por "(...) la severidad y la solidez de la enseñanza", que incluía nociones de dibujo, música, baile y varios idiomas¹⁵.

En el transcurso de ese período académico nuestro personaje resultó premiado por su aprovechamiento en Lectura, Aritmética y Gramática. En particular, en esa última asignatura mereció la mención de *Agraciado*¹⁶, resultando evidentes sus dotes para las letras desde los nueve años de edad. Entre los premiados en esa oportunidad también identificamos a Mariano Remón Zarco del Valle y Báñez (1830-1906)¹⁷, personaje de la aristocracia madrileña que posteriormente destacó en el campo de la diplomacia y ostentó el título de primer marqués del Zarco, concedido el veinte de abril de 1895, en atención a sus propios méritos y a los de su padre, el ilustre militar y matemático Antonio de Jesús Remón Zarco del

12. "Noticia. La suscripción abierta en la bolsa por los señores de la junta sindical de agentes de cambios ha ofrecido los resultados siguientes...". *Eco del Comercio*, no. 1.476, 16-mayo-1838. Madrid; p. 4 y "Establecimiento de utilidad pública. Caja de Ahorros de Madrid". *Diario de Madrid*, no. 1.530, 14-junio-1839. Madrid; p. 4.

13. A.H.E.B.-B.E.H.A.: Judicial, JCR 3934/014, Diligencias derivadas del exhorto remitido por el Juzgado de Primera Instancia de la villa de Madrid el dieciocho de julio de 1844 en el juicio promovido por Benito de Ochoa contra Basilio de Landaluze y Victoriana Uriarte, su mujer, todos vecinos de dicha villa, sobre la paga de trece mil reales de vellón procedentes de una escritura hipotecaria de préstamo.

14. RODRÍGUEZ GUERRERO, Carmen. "La enseñanza privada y doméstica". En: *El Instituto del Cardenal Cisneros de Madrid (1845-1877)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009; p. 278.

15. "Instrucción pública". *Eco del Comercio*, no. 1.977, 29-septiembre-1839. Madrid; p. 1.

16. *Ibidem*.

17. El primer marqués del Zarco nació en Madrid el dieciséis de mayo de 1830. Fue capitán de infantería y agregado militar de la Legación española en Prusia. Posteriormente se inició en la carrera diplomática desempeñando diversos cargos como agregado civil en las Legaciones de Prusia, Roma y Viena, secretario de las Legaciones de Dinamarca, Suiza, Francia, Frankfurt, Turín y Florencia, encargado de negocios en Múnich, Stuttgart y Turquía, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España en Suiza, etc. También ejerció como primer introductor de Embajadores en Madrid, jubilándose con rango de embajador. Su deceso se produjo el cuatro de febrero de 1906 en esta última ciudad y fue sucedido en el título por su sobrino Ramón Fernando Mariano de Jesús Fernández de Córdoba y Remón Zarco del Valle (1865-1955). NIETO Y CORTADELLAS, Rafael. *Dignidades nobiliarias en Cuba*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1954; pp. 640-642 y ALONSO Y LÓPEZ, Ampelio; DE ATIENZA, Julio y DE CADENAS Y VICENT, Vicente. *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*. Madrid: Ediciones de la Revista Hidalguía, 1980; p. 699.

Valle y Huet (1785-1866)¹⁸, nacido en La Habana, ministro de Guerra (1834-1835), caballero del Toisón de Oro y senador vitalicio del reino (1845-1866)¹⁹.

Landaluze se formó como dibujante y pintor también en Madrid. Sobre este particular, resulta necesario señalar que algunos textos que previamente se han acercado a su figura afirman que fue discípulo del pintor José de Madrazo y Agudo (1781-1859)²⁰. En este sentido, podemos indicar que, según consta en los registros conservados en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, entre el uno de octubre de 1847 y el ocho de febrero de 1848²¹, estuvo matriculado en el estudio de Dibujo de esa institución en la calle Alcalá, tomando lecciones en la Sala de Extremos con el profesor José Castelar Perea (1800-1873)²². La matrícula de esa clase correspondiente a los estudios elementales era de setenta y ocho alumnos, entre ellos el futuro arquitecto Francisco de Cubas y González Montes (1826-1899), una de las figuras más destacadas de la arquitectura española del siglo XIX²³. Sin embargo, los documentos consultados no aportan información sobre el progreso académico y las calificaciones obtenidas por estos estudiantes. Por esas fechas el director de la institución era José de Madrazo, quien ocupó ese cargo entre 1847 y 1856, aunque no hemos localizado evidencias de que Landaluze fuera su discípulo directo.

Sobre la trayectoria artística del pintor madrileño José Castelar Perea cabe señalar que en su infancia fue pensionado por la reina María Luisa de Parma

18. Este militar nació el treinta de mayo de 1785 en La Habana y fue bautizado en la parroquia del Espíritu Santo el trece de junio de ese mismo año. Participó en varias batallas durante la Guerra de Independencia y alcanzó el grado de teniente general de los Ejércitos Nacionales. Asimismo, dentro de su dilatada carrera podemos destacar que fue capitán general de Aragón, inspector de los Ejércitos del Norte, presidente de la Junta de Generales, embajador extraordinario y plenipotenciario del reino de Nápoles, presidente de la Junta Consultiva de la Gobernación de Ultramar. Por otra parte, fue el primer presidente de la Real Academia de Ciencias, así como individuo de las Academias de Ciencias de San Petersburgo, Suecia y Francia *ad honorem*, académico de número de la de Historia de España y de la de San Fernando de Madrid. Además fue gentilhomme de Cámara de Isabel II y como reconocimiento a sus méritos de guerra y los servicios especiales brindados a la Corona fue condecorado en diferentes oportunidades con cruces y medallas. Su fallecimiento se produjo en Madrid el veinte de abril de 1866. NIETO Y CORTADELLAS, Rafael. Op. cit.; pp. 640-641.

19. A.S.E. (Archivo del Senado de España): ES.28079.HIS-0369-04, Expediente personal del Senador D. Antonio Remón Zarco del Valle por la provincia de Málaga y vitalicio (1838-1866).

20. CASTELLANOS, Lázara. *Víctor Patricio Landaluze*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1991; p. 17; LÓPEZ NÚÑEZ, Olga. "Víctor Patricio Landaluze: sus años en Cuba". En: VV.AA. *Víctor Patricio Landaluze (1830-1889)*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Bilbao: Museo Nacional de Bellas Artes de Bilbao, 1998; p. 9 y SÁNCHEZ, Juan. *El grabado en Cuba*. La Habana: Impresora Mundial, 1955; p. 52.

21. A.B.R.A.B.A.S.F.M. (Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En lo sucesivo aparecerá con las abreviaturas que acabamos de indicar): 5-55-1, Estudio de Dibujo de la calle de Alcalá. Sala de Extremos. Matrícula correspondiente a dicha Sala en el curso que dio principio en 1º de octubre del año anterior hasta el día de la fecha; p. 3.

22. A los efectos de esta investigación hemos rastreado toda la documentación de las matrículas entre 1845 y 1855 existente en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, comprobando que Víctor Patricio de Landaluze únicamente aparece registrado en el curso académico 1847-1848. *Ibidem*: 1-22-2, 1-22-9, 1-23-6, 1-32-9, 5-54-10, 5-68-5.

23. *Ibidem*: 5-55-1; p. 2.

(1751-1819) para iniciar su formación artística y literaria²⁴. Más tarde pasó a formarse en el Real Estudio del prestigioso maestro valenciano Vicente López Portaña (1772-1850) y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El veintiuno de agosto de 1831 fue nombrado académico de mérito de esa institución y al año siguiente obtuvo por oposición la plaza de profesor de Dibujo de la Escuela de Oviedo, sustentada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, cargo que desempeñó durante aproximadamente tres años. Asimismo, en 1836 fue designado profesor suplente de la academia madrileña, además por entonces integró la comisión encargada de recoger las obras de arte de las iglesias y conventos desamortizados en la provincia de Segovia²⁵. En 1846, es decir, un año antes de impartir clases a Landaluze, obtuvo el cargo de teniente-director de estudios elementales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue elegido por la Junta de Profesores como tesorero.

Castelaro alcanzó cierto renombre durante la madurez de su carrera artística, su producción se caracteriza por la diversidad de géneros abordados, fundamentalmente la pintura religiosa²⁶, la de historia, el retrato, las escenas costumbristas y, en menor medida, el paisaje. Dentro de las obras de mayor importancia de su autoría podemos mencionar: “Los reyes Fernando e Isabel armando de caballero al Cid Ruy Díaz de Vivar” (1831) (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid), “La Noche de Reyes en la Puerta del Sol” (1839) (Museo de Historia de Madrid), “Isabel II jura la Constitución de 1837” (1844), boceto que nunca pasó a la obra definitiva (Museo de Historia de Madrid), etc. Precisamente, “La Noche de Reyes en la Puerta del Sol”, una de sus obras más conocidas, influyó en la producción pictórica de Landaluze, quien, como veremos, retomó varias veces el tema de la celebración del día de Reyes en La Habana, de especial sig-

24. Para la biografía de José Castelaro Perea, vid. entre otros, VV.AA. *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Tomo II. Madrid: Editorial Antiquaria, 1988; pp. 64-65; VV.AA. *Enciclopedia del Museo del Prado*. Tomo II. Madrid: Fundación Amigos del Museo Nacional del Prado, 2006; p. 675; DIEZ GARCÍA, José L. “Vicente López y sus discípulos”. En: *Vicente López (1772-1850)*. Tomo I. Madrid: Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999; p. 221; NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. “José Castelaro Perea”. En: *Diccionario Biográfico Español*. Tomo II. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009; pp. 314-315; NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999; pp. 90, 92, 103, 337; GARCÍA SEPÚLVEDA, María P. y NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. *Relación de miembros pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1983, 1984-2006)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo-Biblioteca, 2007; p. 105; OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884; p. 131 y BALLESTEROS ROBLES, Luis. *Diccionario biográfico matritense*. Madrid: Imprenta Municipal, 1912; pp. 130-131.

25. MORENO ALCALDE, Mercedes. “Pinturas procedentes de Segovia en el Museo de la Trinidad. Contribución al catálogo y localización del «Prado disperso»”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo 49, 1983. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid; pp. 409-440.

26. Luis Ballesteros Robles en el *Diccionario biográfico matritense* (1912) cita las siguientes obras, todas ellas actualmente en paradero desconocido: “La Purísima Concepción”, “San Miguel”, “Alegoría religiosa” y “Vía Crucis” –compuesto por catorce cuadros-. BALLESTEROS ROBLES, Luis. Op. cit.; p. 131.

nificado para la población negra y mestiza de la isla en aquella época, realizando distintas versiones en las que parece evidente la impronta de su maestro, tanto en la elección del asunto, como en la composición. En términos generales la técnica de Castelaro es eminentemente lineal, dominada por un modelado rígido y una perspectiva ingenua, aunque estas características se atenúan en algunos de sus cuadros costumbristas, influidos por las normas propias de la escuela madrileña, que debieron determinar un tipo de pintura más suelta, si bien nunca llegó a los excesos de Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845) y Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), máximos exponentes de esa corriente.

Algunas informaciones sostienen que en fecha posterior, aunque no precisada, Landaluze estudió la técnica litográfica en París. Sin embargo, no poseemos datos sobre su posible estancia francesa, pues a día de hoy sólo contamos con vagas referencias aportadas por determinados autores que se han aproximado al pintor desde diferentes perspectivas²⁷. Por nuestra parte consideramos como una hipótesis bastante plausible, dado que la documentación cotejada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid permite concluir que el bilbaíno no estuvo matriculado en ese centro durante el curso 1848-1849²⁸ y que en aquella época era habitual que los artistas trataran de perfeccionar su formación en la capital francesa, que tal vez ese año tuviera lugar un primer viaje formativo a la ciudad del Sena, justo antes de desplazarse a La Habana.

Nuestro personaje arribó a Cuba el dieciséis de diciembre de 1849, cuando contaba apenas diecinueve años de edad. Allí desarrolló la mayor parte de su obra que, como hemos expresado previamente, ocupa un lugar destacado dentro de la pintura cubana del período colonial²⁹. Hasta ahora existían discrepancias sobre la fecha de su llegada a La Habana. Así, la mayor parte de la bibliografía fijaba su entrada en la isla en 1850, mientras que otros autores sugerían el año 1863, lo cual resulta erróneo a todas luces si consideramos que se tienen docu-

27. Sobre esta cuestión, vid., entre otros, NEUMANN, Richard. "Víctor Patricio de Landaluze, su obra y su época". En: *Arquitectura*, no. 206, 1950. La Habana: Colegio Nacional de Arquitectos; p. 426; CASTELLANOS, Lázara. Op. cit.; p. 17; LÓPEZ NÚÑEZ, Olga. Op. cit.; p. 9; SÁNCHEZ, Juan. Op. cit.; p. 52 y DOMINGO ACEBRÓN, María D. "Víctor Patricio Landaluze un pintor español masón y anti-independientista en Cuba en la primera mitad del siglo XIX". En: FERRER BENIMELI, José A. (coord.). *La masonería española entre Europa y América: VI Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española*. Tomo I. Zaragoza: Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1995; p. 31.

28. A.B.R.A.B.A.S.F.M.: 1-22-9, 5-55-1.

29. LOY GONZÁLEZ, Ramón. "Víctor Patricio de Landaluze". *Alerta*, 11-julio-1949, La Habana; p. 3; NEUMANN, Richard. Op. cit.; pp. 422-427; PORTUONDO, José A. "Landaluze y el costumbrismo en Cuba". En: *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, no. 14, 1972. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí; pp. 51-83; RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga M. "Landaluze: Pintor de costumbres". En: *Anales del Museo de América*, no. 6, 1998. Madrid: Museo de América; pp. 85-93; RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga M. *Landaluze, pintor*. La Habana: Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras-Universidad de La Habana, 1988; (Trabajo de Diploma); SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Guillermo. "Landaluze". En: *Universidad de La Habana*, no. 180, 1966. La Habana: Universidad de La Habana; pp. 83-92; TORRIENTE, Loló de la. "Landaluze: el pintor más cubano de su época". En: *Cuadernos americanos*, vol. 151, no. 2, 1967. México: Editorial Cultura; pp. 212-217; VV.AA. *Cien años de pintura... Tomo IV*; p. 362 y VV.AA. *Víctor Patricio de Landaluze (1830-1889)*. Colección...

mentados muchos trabajos suyos anteriores a ese año. Por nuestra parte podemos precisar en primicia, gracias a una noticia publicada en la *Gaceta de La Habana* el dieciséis de diciembre de 1849, que ese día consta su llegada al puerto de La Habana a bordo del bergantín español *Javiera*, proveniente de Bilbao y Nassau. Por la edad que entonces tenía y la trayectoria de su familia, creemos que debió tratarse de su primer viaje a la isla³⁰.

En este sentido, el cuadro “Alegoría. Recuerdos de viaje” (1849) (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana), pintado con la intención de evocar la travesía que le llevaría a la mayor de las Antillas, resulta curioso y llamativo, pues está presidido por un pedestal cúbico, rematado por una leyenda con el apellido del artista, sobre el que descansa un busto de perfil de Landaluze elegantemente ataviado. Se trata de una representación con la que sin duda el artífice procuró enaltecerse y proyectar una imagen pretenciosa de sí mismo, por lo demás impropia de un joven que todavía no había cumplido los veinte años de edad. Delante de la escultura aparece una gigantesca paleta de pintor, en la que puede leerse “Recuerdos de viaje”, en torno a la cual aparecen varios personajes de aspecto oriental. Estas figurillas, una de las cuales porta unos pinceles de tamaño igualmente descomunal, pueden remitir a alguna de las escalas del viaje o a personajes que formaron parte del pasaje del barco. Este motivo divide verticalmente la composición en dos mitades. La parte derecha parece aludir a la vida anterior del artista, ya que está enmarcada por una verde colina que sin duda representa a la villa de Bilbao. Por el contrario la zona izquierda corresponde al entorno caribeño que se convertiría a partir de ese momento en el escenario de la mayor parte de la vida del pintor. En esa dirección apuntan las aguas tranquilas del mar que se vislumbra al fondo, el celaje claro y el aspecto del árbol dispuesto en primer término, que en parte recuerda a la palma real o al cocotero. No obstante, la falta de precisión a la hora de definir la especie vegetal, así como la caracterización del indio que aparece de perfil junto a una figura masculina de espaldas, que se apoya en un bastón y viste a la occidental, corroborarían que en ese momento el bilbaíno todavía no tenía una idea cabal de la realidad americana. Un cortinaje de tonos rojizos dispuesto en el ángulo superior derecho, recogido configurando una diagonal al modo clásico de la pintura barroca, sirve para sugerir al espectador el carácter narrativo de esta acuarela, no exenta de un tono grandilocuente. Completando la composición, por el extremo inferior derecho encontramos un globo terráqueo, a cuyos pies descansa un instrumento de navegación parcialmente cubierto por un mapa y otros documentos.

Por lo demás la técnica eminentemente lineal, el modelado rígido, la somera caracterización de las figuras, excepción hecha del busto del propio Landaluze, el

30. A.H.N.E. (Archivo Histórico Nacional de España. En lo sucesivo aparecerá con las abreviaturas que acabamos de indicar): ULTRAMAR, 23, Exp. 10. Este expediente dedicado al presupuesto de ingresos, gastos y memorias de las tareas desarrolladas por la Junta de Fomento contiene un ejemplar del periódico mencionado: “Parte mercantil. Puerto de La Habana. Registro de entradas por el Puerto de La Habana”. *Gaceta de La Habana*, no. 292, 16-diciembre-1849. La Habana; p. 4.

detallismo a la hora de reflejar las indumentarias, la pobreza del color, las soluciones ingenuas en el planteamiento de la perspectiva, etc. constituyen un anticipo del estilo que acabaría siendo propio del artífice, quien, a juzgar por la forma en la que se inmortalizó y el lugar que ocupa en el cuadro, por entonces ya tenía un concepto muy claro de sus dotes artísticas.

En ese momento Landaluze era un hombre de complexión delgada, abundante cabellera y bigote, en cuyo rostro alargado destacaba una prominente nariz aguileña, rasgo que resulta especialmente evidente en esta obra al disponer el busto de perfil. No obstante, este detalle de su fisonomía también se advierte en el retrato en óvalo ejecutado por el pintor cubano Federico Martínez Matos (1828-1912), que actualmente pertenece a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Por lo demás, el propio artista bilbaíno sacó partido de su aspecto narigudo en las ocasiones en las que se autorretrató en caricaturas publicadas en los periódicos en los que colaboró.

Tras su establecimiento en Cuba, Landaluze empezó a desarrollar su faceta de periodista y editor. Así las cosas, un Real Decreto de veintidós de septiembre de 1851 le autorizó a sacar a la luz en La Habana un periódico que en lugar de tratar temas políticos se dedicara exclusivamente a “literatura, artes, ciencias y noticias indiferentes”³¹, bajo el nombre de *El Honor, periódico militar del Ejército de Cuba*³². También durante ese año publicó algunas colaboraciones en *El Mensajero*. Sin embargo, aunque una buena parte de su vida estuvo ligada al mundo periodístico, nuestro personaje se consagró fundamentalmente a su faceta artística a través de las caricaturas, los dibujos y las pinturas, que fueron difundidas en diversas publicaciones cubanas, españolas y latinoamericanas³³, constituyendo una muestra evidente del creciente prestigio que consiguió en la segunda mitad de la centuria decimonónica.

A partir de 1853 colaboró como dibujante en *El Almendares. Periódico literario, religioso, pintoresco, moral, instructivo, de modas y anecdótico* (1852-1853), destinado principalmente al público femenino, fundado por Ildelfonso de Estrada y Zenea (1826-1912) y Juan Clemente Zenea y Fornaris (1832-1871), que abordaba principalmente cuestiones relacionadas con la moda, los bailes sociales y los acontecimientos culturales de la época. Desde esas fechas resulta patente el interés del pintor por reflejar aspectos de la indumentaria y los peinados, criticando los excesos de la vestimenta femenina del momento, por lo recargado de los trajes, los complementos y los tocados. Además ese rotativo publicó varios

31. *Ibidem*, ULTRAMAR, 4634, Exp. 2, Expediente de concesión de licencia para publicar en La Habana el periódico *El Honor, periódico militar del Ejército de Cuba*.

32. *Ibidem*.

33. Landaluze también fue un gran caricaturista político. Gran parte de sus ilustraciones en los periódicos corresponderían a este género, faceta que, a diferencia de la que nos ocupa, ha sido analizada con cierta minuciosidad por algunos autores, en función de lo cual prescindimos de ella en el presente trabajo.

de los dibujos concebidos por Landaluze³⁴ para el libro *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852)³⁵, que abordaremos más adelante.

En 1857 participó, junto al escritor vallisoletano residente por entonces en la isla Juan Martínez Villergas (1816-1894)³⁶, en la fundación del primer periódico cubano de caricaturas *La Charanga* (1857-1860). También cooperó de forma activa con ese autor castellano-leonés en otras publicaciones, caso de *El Moro Muza* (1859-1864, 1867-1871, 1874-1877) y *Don Circunstancias* (1879-1881, 1883-1884). El propio Landaluze dirigió el “periódico satírico y jocoso con abundancia de caricaturas” *Don Junípero* (1862-1864, 1866-1869), uno de los semanarios más destacados editados en Cuba por esas fechas. Posteriormente, en los meses finales de 1869, se hizo cargo de *Juan Palomo* (1869-1874)³⁷, que substituyó al anterior, recuperando para este último el seudónimo de Don Junípero. Con respecto al interés estético y el contenido de estas publicaciones³⁸, que arremetían de modo crítico contra los líderes independentistas cubanos, circunstancia que por sí sola corrobora el sentimiento marcadamente realista del personaje que nos ocupa ante los avatares que por entonces vivía la Gran Antilla, algunos diarios liberales madrileños como *El Imparcial*, emitieron criterios favorables:

Bajo el título de “Juan Palomo” ha visto la luz pública en la Habana un semanario satírico, que ha venido á reemplazar al que con el nombre de “Don Junípero” se publicaba en aquella capital.

Esta publicación, adornada con profusion de grabados, está llena de chistes, que, como es natural, se refieren en su mayor parte á la situacion de la isla; pero llevando siempre

34. Por ejemplo, en la Entrega V del Tomo III de *El Almendares* se publicó “El gallero”, utilizado previamente por Landaluze para *Los cubanos pintados por sí mismos*. Vid. “Bandos galleros”. *El Almendares*, Tomo III, no. 5, 15-marzo-1853; p. 53.

35. LANDALUZE, Víctor P. y ROBLES, José. *Los cubanos pintados por sí mismos: colección de tipos cubanos*. Tomo I. La Habana: Imprenta y papelería de Barcina, 1852.

36. Nació el ocho de marzo de 1816 en Gomeznarro, provincia de Valladolid, partido judicial de Medina del Campo. Además de su destacada trayectoria como escritor y periodista también se dedicó a la política. Su primer viaje a Cuba se produjo en 1856, aunque después regresó al menos en tres oportunidades a la isla –1862, 1874 y 1881– y realizó estancias en otros países latinoamericanos como México y Argentina. A lo largo de su vida escribió obras teatrales y novelas, fundó diversas publicaciones de carácter satírico –*El Tío Camorra*, *La Charanga*, *El Moro Muza*, *Jeremías*, *Antón Perulero*, *Don Circunstancias*, etc.–, y colaboró con sus artículos críticos y poemas de tono burlesco en innumerables revistas españolas y americanas. Al final de sus días se estableció con su familia en Zamora, donde falleció el ocho de mayo de 1896. Sobre esta figura, vid. entre otros, ORTEGA RUBIO, Juan. “Apuntes para la biografía de Juan M. Villergas”. En: *Revista Contemporánea*, Tomo CXXII, 1901. Madrid: Tipografía de los Hijos de Manuel Ginés Hernández; pp. 16-38.

37. Los contenidos abordados y las ilustraciones publicadas en el periódico *Juan Palomo* motivaron que las autoridades ordenaran su suspensión durante un mes en 1874. Además su director, por entonces Juan Ortega y Gironés, oficial primero de la Secretaría del Gobierno General de la isla, fue declarado cesante. A.H.N.E.: ULTRAMAR, 4738, Exp. 4, Suspensión de un mes impuesta al periódico *Juan Palomo* y cese de su director.

38. También en 1878 la prensa española anunció la próxima publicación de otro periódico satírico con caricaturas de Landaluze, llamado *Bertoldo*, del que no tenemos mayores detalles. Sobre este particular, vid. “Noticia”. *La Correspondencia de España*, no. 7.560, 04-septiembre-1878. Madrid; p. 2.

por norte la bandera española. Los números que hemos recibido son sumamente curiosos, y su amenidad nos mueve á que recomendemos su adquisición³⁹.

Por otra parte, consta que al menos en dos oportunidades tras establecerse en el continente americano, Landaluze viajó al extranjero. Así, en agosto de 1858 el pintor se trasladó a México a bordo del vapor *Clyde* en compañía del mentado Martínez Villergas, después de abandonar el trabajo en el citado semanario *La Charanga*, que a partir de esa fecha perdió a sus dos principales inspiradores. De ese período deben datar los “Bocetos de escenas mexicanas” que se conservan en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana en la actualidad. Todo parece indicar que el objetivo fundamental de ambos era publicar un periódico político en ese país centroamericano⁴⁰, aunque Landaluze también había expresado en alguna ocasión que “(...) no quería morir sin conocer á los tlascaltecas”⁴¹.

Precisamente, se trataba de *Don Junípero*, que en octubre de 1858 apareció por vez primera en México, anunciándose como “Nigromántico, Agri-dulce y Jocosério, al nivel de las circunstancias”⁴², y que, según consta en los diarios del momento, el periódico satírico “(...) ha emprendido su carrera dando un tropezon, es decir, siendo recogido y multado en 150 duros á consecuencia de una caricatura”⁴³, aunque no se especificaba el autor de la misma podemos suponer que debió de tratarse de uno de los trabajos firmados por el protagonista de nuestro artículo. Además de la denuncia y la multa, se ordenó la salida del país de Martínez Villergas en el término de veinticuatro horas, medida que fue infringida por el escritor que permaneció durante algunos meses más en tierra azteca⁴⁴, incluso el cuatro de septiembre de 1859 publicó otro número de *Don Junípero*, donde presentó una nueva temporada en la que contaría con prestigiosos colaboradores de la talla de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), Ventura de la Vega (1807-1865), José Zorrilla (1817-1893), José María Esteva (1818-1904), etc.⁴⁵. El retorno de Landaluze a la capital cubana se produjo a mediados de 1862 y también apareció reseñado en la prensa madrileña de la época⁴⁶.

Posteriormente, en mayo de 1864, el protagonista del presente artículo emprendió un viaje por Europa visitando distintos países. El pintor se despidió de los lectores de *Don Junípero* en un texto titulado “Proclama Juniperil”, publicado en el número 30 del veinticuatro de mayo de ese año, donde señalaba:

39. “Sección de Noticias”. *El Imparcial*, no. 925, 20-diciembre-1869. Madrid; p. 2.

40. “Noticia. Nuestro corresponsal de la Habana nos dice en su última carta lo siguiente”. *La España Artística*, no. 43, 16-agosto-1858. Madrid; p. 336.

41. MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan. *La Vida en el chaleco: Novela original de costumbres*. La Habana: Librería e Imprenta «El Iris», 1859; p. 2.

42. *Don Junípero*, no. I, 01-octubre-1858. México; p. 1.

43. “Noticias varias”. *La Discusión*, no. 835, 11-noviembre-1858. Madrid; p. 2.

44. ORTEGA RUBIO, Juan. Op. cit.; pp. 26-27.

45. *Don Junípero*, no. I, 04-septiembre-1859. México; p. 1.

46. *Ha regresado á La Habana el escritor señor Landaluze, que se hallaba en Méjico*. “Noticia”. *La Época*, no. 4.415, 04-junio-1862. Madrid; p. 4.

Con este número termina, carísimos lectores, la segunda época del periódico satírico DON JUNÍPERO.

La acogida que el público le ha dispensado ha sido, preciso es confesarlo, superior á mis esperanzas; con tal motivo es deber mio consignar aquí mi profundo agradecimiento y dejar á un lado la *guasa* para decir formalmente que siento separarme, aunque por tiempo determinado, de una ciudad donde tantas simpatías encuentro.

Extrañan algunos que hallándose mi periódico en un estado floreciente, lo abandone de sopetón para ir á correr la *gran rumbantela europea*, pero para ello me asiste una razón poderosa, á par de algunas otras que no es de caso referir.

La razón poderosa es la siguiente:

Todo hombre tiene su flaco por muy gordo que sea, y el mio es el de probar de un fruto prohibido en este paraíso, donde he vivido nueve años.

Lectores, no os riais....! Me ha entrado una comezón irresistible de tratar de política. Voy, pues á correr un bromazo político á la corte, pidiendo á Dios que tenga mejores resultados que el que corrí en la vecina ex-república mejicana.

DON JUNÍPERO se vá de temporada á Madrid! Desde allí os remitirá su periódico exornado con todo el aparato que el argumento requiere, es decir, con caricaturas que levanten roncha⁴⁷.

La noticia de su visita a España fue recogida por la prensa madrileña en los siguientes términos:

Ha cesado de publicarse el periódico satírico semanal "Don Junípero" á causa del viaje á Europa emprendido por su director don Víctor Patricio de Landaluze. El 13 ha debido embarcarse; de modo que dentro de breves días llega á Madrid, donde es esperado⁴⁸.

El artista emprendió la travesía con otros personajes notables de la oligarquía del momento, quedando constancia de ello en otros diarios:

El general D. Cárlos de Vargas, salió al fin de la Habana para la Península en el vapor Tagle; en el mismo buque se embarcaron también el señor don V. Patricio de Landaluze, director que ha sido del festivo periódico "Don Junípero", los señores condes de Fernandina y marqueses de Almendares, y otras personas distinguidas de la buena sociedad de la Habana, que venían á dar una vuelta por el Antiguo Mundo⁴⁹.

Seguidamente, el veinte de diciembre de 1865, a bordo del vapor correo español *Príncipe Alfonso* procedente de Cádiz, llegó de nuevo a territorio cubano⁵⁰, sin que tengamos constancia de que recalara en Bilbao durante su estancia en el Viejo Continente. Afincado de nuevo en El Caribe, retomó la publicación de *Don Junípero* a partir del veintiuno de enero de 1866⁵¹.

47. LANDALUZE, Víctor P. "Proclama Juniperil". En: *Don Junípero*, no. 30, 24-mayo-1864. La Habana: Librería e Imprenta «El Iris»; p. 238.

48. "Noticia". *La Iberia*, no. 3.052, 20-mayo-1864. Madrid; p. 3.

49. "Noticia. El general D. Cárlos de Vargas". *La Iberia*, no. 3.077, 19-junio-1864. Madrid; p. 3 y "Noticia. El general D. Cárlos de Vargas". *La Época*, no. 4.998, 20-junio-1864. Madrid; p. 3.

50. "Noticias de pasajeros". *Diario de la Marina*, 20-diciembre-1865. La Habana; p. 158.

51. "Política ultramarina. Correo de las Antillas". En: *Revista Hispano Americana*, Tomo IV, no. 30, 27-febrero-1866. Madrid: Imprenta de T. Portanet; p. 316.

Por otra parte, a lo largo de su vida el bilbaíno estuvo vinculado con el mundo del teatro por diferentes vías: publicó críticas teatrales en los diarios de la capital cubana, realizó dibujos basados en las escenas de las obras que se presentaban en cartelera, incluso escribió algunas piezas de corta extensión, que en la actualidad resultan de muy difícil localización, caso de la zarzuela en un acto “Doña Toribia” (1852), el drama “El corazón de una actriz” o “Sueño y realidad” (1858), el pequeño divertimento titulado “Un coburgo mutuo” y la obra en un acto “La cosa mala de la calle Sol”, así como poemas y letras para romanzas que aparecieron en algunas revistas literarias de esos años⁵².

En otro orden de cosas, no hay duda de que Landaluze fue marcadamente conservador y enemigo acérrimo del movimiento independentista cubano. A través de las páginas de sus periódicos criticó de modo descarnado a los principales líderes mambises que luchaban por la independencia, llegando en ocasiones a descalificaciones morales y graves acusaciones, puesto que incluso los tachó de borrachos y bandoleros. Por esa razón, quizás uno de los aspectos más interesantes y en parte contradictorios de su biografía y que, por el contrario, ha merecido escasa atención por parte de los historiadores del arte que se han acercado hasta ahora a su figura, es su filiación masónica. No obstante, fue algo que, al parecer constituyó un hecho eventual, dado su carácter opuesto a todas luces a sus compromisos políticos y su pertenencia al Cuerpo de Voluntarios –una formación de combatientes paralela al ejército regular español⁵³, que se caracterizó por la brutal represión de los sentimientos nacionales del pueblo cubano, “(...) consagrada a despertar el sentimiento de la patria en Cuba y a reunir esfuerzos para combatir a los enemigos” –⁵⁴.

El bilbaíno fue miembro de la logia Fe Masónica nº. 15 al oriente de La Habana, perteneciente a la Muy Respetable Logia de Colón, con el nombre simbólico de Flavio. Paradójicamente, los principios de tolerancia y de igualdad entre los seres humanos que enarbola la masonería⁵⁵ resultan contrarios a la actitud asumida por Landaluze, que siempre estuvo a favor de la Corona y de la prolongación de la soberanía española en la Gran Antilla, mostrándose sumamente intransigente con el movimiento independentista. Con relación a la aparente contradicción de su condición de masón es oportuno señalar que:

(...) En una época en la que la masonería cubana contaba en su seno con buena parte de las élites económicas y políticas, tanto españolas como criollas, para mucha gente entrar en la masonería sin duda significaba entrar en el club cerrado de las personalidades influyentes. Que no encontremos una huella de la actividad masónica de Landaluze des-

52. LÓPEZ NÚÑEZ, Olga. Op. cit.; pp. 12-14.

53. RIBÓ, José J. *Historia de los voluntarios cubanos: hechos más notables en que ha tomado parte aquel benemérito cuerpo, fines de su creación, refutación de los cargos dirigidos al mismo y apuntes biográficos de sus principales jefes*. Vol. I. Madrid: Imprenta y Litográfica de N. González, 1876.

54. SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis y ANDRÉS-GALLEGO, José. *Historia General de España y América: Revolución y Restauración (1868-1931)*. Tomo XVI. Madrid: Ediciones Rialp, 1981; p. 268.

55. DOMINGO ACEBRÓN, María D. Op. cit.; pp. 33-34.

pués de 1866, así como la evidente incompatibilidad de sus opciones políticas con el ideal masónico, podría confirmar su adhesión interesada y contextual a la Fraternidad⁵⁶.

En cualquier caso, durante el período de la Guerra de los Diez Años (1868-1878), Landaluze a través de sus caricaturas y dibujos mostró una vez más su adhesión incondicional a la causa española y a la perpetuación de su dominio sobre la isla. Según el criterio avezado del prestigioso investigador cubano Fernando Ortiz, el artista:

(...) Estuvo contra el mexicano Juárez y a favor del General Prim que invade a México, contra las repúblicas suramericanas independientes y contra los peninsulares carlistas. Puso en caricatura burlesca hasta al hoy santo Arzobispo Antonio María Claret; pero en Cuba fue siempre un integrista⁵⁷.

Al mismo tiempo, fue el pintor costumbrista más relevante y prolífico de la segunda mitad del siglo XIX en Cuba, siendo el artífice que, como veremos a continuación, mejor documentó a través de sus pinturas y dibujos las costumbres y los tipos populares de La Habana durante esos años del período colonial⁵⁸, produciéndose así un curioso paralelismo en las circunstancias que determinaron la irrupción de esa corriente en la metrópoli y la colonia, ya que en ambos casos vino de la mano de extranjeros que se sintieron atraídos por lo que sin duda les debió parecer pintoresco y que a la postre coincidía con lo autóctono y tradicional tanto de la península como de la isla. Concretamente en la primera resultaron cruciales las aportaciones de viajeros y artistas ingleses asentados temporalmente en Andalucía, destacando entre todos ellos el escocés David Roberts (1796-1864)⁵⁹, mientras que en Cuba fue un bilbaíno el que dio contenido a esa escuela. En relación con esto, Landaluze publicó dos colecciones de grabados que constituyen magníficos testimonios de la época. Estas imágenes ilustran artículos firmados por importantes escritores costumbristas del momento. Se trata del mentado *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852)⁶⁰ y *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba: colección de artículos por los mejores autores de este género* (1881)⁶¹.

56. SOUCY, Dominique. *Masonería y nación. Redes masónicas y políticas en la construcción identitaria cubana (1811-1902)*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2006; pp. 239-240.

57. ORTIZ Y FERNÁNDEZ, Fernando. "Dos «diablitos» de Landaluze". En: *Bohemia*, no. 44, 01-noviembre-1953. La Habana: Imprenta de Rancho Boyeros y San Pedro; p. 37.

58. LAGUNA ENRIQUE, Martha E. "Raza e identidad en el arte cubano del siglo XX". En: BARRAL RIVADULLA, María D., FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña y MONTERROSO MONTERO, Juan M. (coords.). *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso Español de Historia del Arte*. Vol. III. Santiago de Compostela: Comité Español de Historia del Arte-Publicaciones Universidad de Santiago de Compostela, 2012; pp. 2380-2381.

59. Con respecto a Roberts vid. GIMÉN, Antonio. *La España pintoresca de David Roberts: el viaje y los grabados del pintor 1832-1833*. Málaga: Universidad de Málaga, 2004.

60. LANDALUZE, Víctor P. y ROBLES, José. Op. cit.

61. VV.AA. *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba: colección de artículos por los mejores autores de este género*. La Habana: Miguel de Villa, 1881.

De todos modos, en Cuba la pintura costumbrista de Landaluze no sentó una escuela entre sus contemporáneos, sin embargo, a partir de sus obras comenzaron a definirse claramente los prototipos de lo cubano como pueblo multi-racial, sentándose nuevos paradigmas de la representación de lo nacional. Estas propuestas fueron retomadas por varios artistas en diferentes momentos a lo largo del siglo XX, no tanto desde el punto de vista técnico como desde la temática y las referencias a los tipos populares. Dentro de este campo, si bien desde posiciones estéticas bastante distantes podemos citar a Eduardo Abela Villareal (1891-1965), Víctor Manuel García (1897-1969), Carlos Enríquez Gómez (1900-1957), Wifredo Lam (1902-1982), René Portocarrero (1912-1985), etc. Por otra parte, también resulta oportuno mencionar entre sus principales continuadores dentro de la caricatura cubana a Ricardo de la Torriente y Torriente (1869-1934) –quien siguió una línea afín a Landaluze en la *Política Cómica*–, Rafael Blanco Estera (1855-1955), Jaime Valls Díaz (1883-1955) –artista gráfico nacido en Tarragona y afincado en Cuba–, Conrado Walter Massaguer Díaz (1889-1965), etc.

Aunque el Museo Nacional de Cuba contaba únicamente con un óleo de Landaluze en el momento de su inauguración el veintiocho de abril de 1913⁶², en la actualidad esta institución, que con posterioridad pasó a llamarse Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, atesora un total de 64 obras de su autoría, entre pinturas, acuarelas, dibujos y grabados⁶³. Asimismo, en la primera mitad de la pasada centuria los cuadros del bilbaíno fueron adquiridos por importantes coleccionistas privados de la isla, caso de Evelio Govantes y Fuertes (1886-1981) –quien llegó a poseer más de quince trabajos suyos⁶⁴–, Antonio García Hernández⁶⁵, Rafael González de Carvajal y Ruiz (1904-1945) –tercer marqués de Pinar

62. Se trataba de "Retrato de hombre" (1868) (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana) donado por los Reverendos Padres Escolapios. HEREDIA Y FERNÁNDEZ MORA, Luis E. *Museo Nacional. Memoria del Comisionado Sr. Emilio Heredia*. La Habana: Imprenta "La Universal", 1913; p. 21.

63. M.N.B.A.L.H. (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. En lo sucesivo aparecerá con las abreviaturas que acabamos de indicar): Expedientes de obras. Departamento de Investigaciones y Curaduría. Agradecemos la información proporcionada por Olga López Núñez, comisaria de Arte Cubano de la Época Colonial del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

64. En la colección de Evelio Govantes y Fuertes se hallaban las siguientes acuarelas y dibujos de Landaluze: "Iglesia del Cristo el Domingo de Ramos", "El místico del Ángel", "Plaza de la Catedral el Día de Reyes", "Parque Central de La Habana", "La mulata adelantada", "Jugadores de Siló", "El saludo", "Teatro Tacón", "La visita de la nieta", "Calesero", "La mulata", "Escena habanera", "El chévere cantuá", "El figurín" y "Un caballo". Sobre esta colección, vid. SOTO Y SAGARRA, Luis de. "El tesoro artístico nacional. La colección Evelio Govantes". En: *Carteles*, no. 11, 1946. La Habana: Imprenta de Neptuno y Basarrate; pp. 36-40; SOTO Y SAGARRA, Luis de. "El tesoro artístico nacional. La colección Evelio Govantes". En: *Carteles*, no. 17, 1946, La Habana: Imprenta de Neptuno y Basarrate; pp. 36-40 y RODRÍGUEZ MOREY, Antonio. *Diccionario de Artistas Plásticos de Cuba*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana; pp. 14-18.

65. En la colección de Antonio García Hernández se hallaban las obras tituladas: "Plátanos", "Sorprendidos", "Guanó Bendito", "Plaza de San Juan de Dios", "Fruta para el Amigo", "Liberta y Amante", "Cójimar", "Güira", etc. SOTO Y SAGARRA, Luis de. "El tesoro artístico nacional. La colección García Hernández". En: *Carteles*, no. 25, 1946, La Habana: Imprenta de Neptuno y Basarrate; p. 36 y RODRÍGUEZ MOREY, Antonio. Op. cit.; p. 16.

del Río y cuarto marqués de Avilés⁶⁶, Tomás Felipe Camacho (1886-1961) y Ramón Vasconcelos y Maragliano (1890-1965)⁶⁷, entre otros⁶⁸. Lo último vendría a reforzar el interés de la burguesía hacia este tipo de obras tal como había ocurrido en España. Asimismo, con respecto al coleccionismo de las pinturas de Landaluze resulta oportuno expresar que con el paso de los años han sido objeto de copias y falsificaciones, cuestión que ya advirtió Fernando Ortiz en un texto fechado en la década de los cincuenta del pasado siglo⁶⁹.

Por lo demás, Landaluze tuvo otra faceta profesional como militar. En este sentido, debemos anotar que integró el mencionado Cuerpo de Voluntarios, creado el veinticinco de enero de 1869, por el capitán general de la isla Francisco Lersundi Hormaechea (1817-1874), al efecto de llenar el vacío de las tropas regulares españolas tras el inicio de la guerra independentista cubana. Además, en fecha posterior el pintor fue nombrado coronel del Batallón de España de las Milicias disciplinadas de color de La Habana, que habían sido organizadas por Real Orden de once de junio de 1855 y reorganizadas por otra disposición fechada el cinco de junio de 1881. Esta última las redujo a una formación, cuya plana mayor estaba compuesta por un comandante y un teniente ayudante⁷⁰.

El cinco de noviembre de 1881, cuando nuestro personaje contaba con cincuenta y un años, contrajo matrimonio con Rita María de la Caridad Planas y Arredondo (n. 1834), natural de Trinidad⁷¹, viuda de Fernando Pánfilo Granados. El enlace se celebró en la iglesia del Ascenso de Nuestra Señora de la Asunción

66. A esta colección, una de las más importantes de su tiempo en la isla, pertenecían los cuadros "Las cuatro generaciones" o "Un organillero", "La llegada al baile", "José Francisco", "El Calesero y la mulata", "En la ausencia", "Una sirvienta probándose un sombrero", "Calesero cortejando a la cocinera", "La Primera Pieza", "Alegoría. Recuerdos de viaje" y varios dibujos. La mayor parte de estos trabajos fueron donados al Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana en 1954 por María Josefa Susana Ruiz de Olivares (1879-1954), marquesa viuda de Pinar del Río, en memoria de su hijo Rafael González de Carvajal y Ruiz, como parte del legado Carvajal. M.N.B.A.L.H.: Expedientes de obras. Departamento de Investigaciones y Curaduría y RODRÍGUEZ MOREY, Antonio. Op. cit.; pp. 16, 18.

67. En la colección de Ramón Vasconcelos figuraban varias obras de Landaluze, caso de "Sorpresa", "Bastonero", "Impedimento", "Centinela Alerta", "Celosa y Furiosa", etc. RODRÍGUEZ MOREY, Antonio. Op. cit.; p. 17.

68. Otros coleccionistas cubanos también atesoraban obras de su autoría. Son los casos de Oscar Benjamín Cintas y Rodríguez, Segundo García Tuñón, Álvaro González Gordón, Conrado Walter Massaguer, Fernando Ortiz y Fernández, Luis Bay y Sevilla, Cristóbal de la Guardia, Horacio Ferrer, Narciso J. Maciá, Nicolás de Cárdenas, Pedro Arango, Tomás Terry, Domingo Galdós, Leopoldo Suero, María L. Sánchez de Figueras, Pedro Navarro, Mario Sánchez Roig, etc. *Ibidem*; pp. 16-18.

69. ORTIZ Y FERNÁNDEZ, Fernando. Op. cit.; pp. 99-100.

70. "Estado Militar de Ultramar. Milicias disciplinadas de color". En: *Guía oficial de España*. Madrid: Imprenta «Sucesores de Rivadeneyra», 1887; p. 524; "Estado Militar de Ultramar. Milicias disciplinadas de color". En: *Guía oficial de España*. Madrid: Imprenta «Sucesores de Rivadeneyra», 1888; p. 523; "Estado Militar de Ultramar. Milicias disciplinadas de color". En: *Guía oficial de España*. Madrid: Manuel Minuesa de los Ríos, impresor, 1889; pp. 515, 915 y "Guerra. Milicias disciplinadas de color". En: *Guía oficial de España*. Madrid: Manuel Minuesa de los Ríos, impresor, 1889; pp. 508, 920.

71. A.H.N.E.: ULTRAMAR, 169, Exp. 8, "Negociado de Pagarés". *Gaceta de La Habana*, no. 10, 05-noviembre-1891. La Habana; p. 904.

de Guanabacoa (La Habana). El matrimonio, que no tuvo descendencia⁷², habitó en la calle San Antonio, esquina a Santa Ana, nº. 27, de Guanabacoa⁷³, aunque en los últimos días del artista, vivían en una céntrica casona, situada en la calle Candelaria, entre Desamparados y Nazareno, en la misma villa, justo frente a la residencia de los condes de O'Reilly⁷⁴. Por entonces, la pareja pasaba algunas temporadas en el pueblo de Cojímar, ubicado en la zona este de la capital cubana⁷⁵. Como hemos señalado anteriormente, por aquellas fechas Landaluze era coronel del Batallón de España de las Milicias disciplinadas de color de La Habana.

Por su fidelidad a la causa española y los servicios brindados a la Corona, el artista mereció distintos reconocimientos a lo largo de su vida. Así, en el momento de su fallecimiento, ocurrido el ocho de junio de 1889, cuando contaba con cincuenta y nueve años, como consecuencia de la tuberculosis, el pintor era comendador de la orden de Isabel la Católica y caballero del Santo Sepulcro. Además había sido nombrado benemérito de la patria y ostentaba la cruz de María Luisa, la placa al Mérito Militar de segunda clase y la medalla del Cuerpo de Voluntarios⁷⁶. El óbito tuvo lugar en la villa de Guanabacoa y la noticia de su muerte fue publicada por varios periódicos cubanos y españoles⁷⁷, para entonces el bilbaíno era ya un creador muy reputado en la isla.

2. Landaluze costumbrista

El costumbrismo fue un género que se desarrolló en el seno del Romanticismo. Intentó reflejar entre otras cosas la esencia de un país o un pueblo de una forma un tanto estereotipada y parcial, a partir de prototipos normalmente del ámbito rural, en cuyas tradiciones, costumbres y creencias, el pensamiento de la época quiso ver el auténtico espíritu e ideal de los diferentes países dentro de una perspectiva nacionalista. En todos los casos se comprueba el carácter conservador de este movimiento que mostró su desconfianza hacia los avances tecnológicos y las transformaciones sociales que se estaban produciendo por aquellas fechas en el mundo occidental. El protagonismo que concedió al medio rural y a sus

72. De su primer matrimonio Rita María de la Caridad Planas y Arredondo tenía una hija llamada Alta-gracia. Los descendientes de esta última –Guillermo, Victoria y Rita María– posaron para algunas de las obras del artista y según el testimonio recogido por Olga López Núñez fueron representados en *Santa Rita de Casía*, una de las escasas obras de pintura religiosa rubricadas por Landaluze, pieza que actualmente está en paradero desconocido. LÓPEZ NÚÑEZ, Olga. Op. cit.; pp. 22-23.

73. CASTELLANOS, Lázara. Op. cit.; pp. 52, 56-57.

74. ITURRIA SAVÓN, Miguel. "Sátira y costumbrismo en Víctor Patricio de Landaluze". En: *Espanoles en la cultura cubana*. Madrid: Editorial Renacimiento, 2004; p. 54.

75. LÓPEZ NÚÑEZ, Olga. Op. cit.; p. 23.

76. CASTELLANOS, Lázara. Op. cit.; pp. 13, 54 y NEUMANN, Richard. Op. cit.; p. 127.

77. "Noticia". *La Correspondencia de España*, no. 11.412, 30-junio-1889. Madrid; p. 4 y SEVILLA, Fernando. "Landaluze (Víctor Patricio)". En: *Anuario literario y artístico*, no. 1, 1889. Madrid: Agencia Literaria de Fernando Sevilla; p. 78.

gentes como garantes de la perpetuación de las tradiciones, así como de los valores religiosos, vino de la mano de una clara idealización y una visión tópica y sesgada, pues, pese a otorgar gran relevancia a los tipos populares, prácticamente nunca dejó constancia de las penosas condiciones de vida y trabajo que padecían, tendiendo a mostrarlos siempre en medio de romerías, bailes, ceremonias litúrgicas, etc. Así las cosas, renunció a denunciar la situación con frecuencia inhumana que sufría este colectivo y, por tanto, al realismo, gracias a la introducción de un tono festivo y pintoresco, del todo simplista e ingenuo, que, por otra parte, era del gusto de la burguesía del momento, destinataria y demandante junto con los turistas y viajeros extranjeros de este tipo de cuadros.

Se trata de una corriente que a lo largo de la centuria decimonónica no sólo se manifestó en la pintura, sino también en la escultura, la literatura y la música, pudiendo rastrearse su incidencia incluso en la arquitectura como consecuencia del interés que la arquitectura popular despertó en la época, dando lugar a un revival que igualmente se desarrolló en varios países de Europa.

2.1. Los dibujos costumbristas de Landaluze

La primera aproximación de Landaluze al costumbrismo se produjo a través del dibujo, siendo relevante el libro antes mencionado *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852)⁷⁸, que en principio iba a estar compuesto por dos volúmenes, aunque finalmente por falta de presupuesto sólo vio la luz uno⁷⁹. Este tomo consta de treinta y ocho capítulos que en su mayor parte contienen una o dos ilustraciones del propio artista de diferentes prototipos, principalmente de zonas urbanas, acompañadas de un texto en verso, a modo de narración o de diálogos, perfilando la personalidad y las características de los personajes representados.

Esta publicación sigue la estela de otras colecciones editadas en distintos países europeos⁸⁰ en los años cuarenta. Se trata de obras compuestas por artículos y poemas firmados por escritores románticos glosando de forma un tanto satírica prototipos de diferente naturaleza, preferentemente también de extracción urbana, acompañados por imágenes que efigian a los tipos en cuestión. Con respecto a estos precedentes es representativa la versión hispana *Los españoles pintados por sí mismos*, conformada por entregas, cuya primera edición vio la luz en 1843, apareciendo un año más tarde un segundo tomo⁸¹. Contó con las contribuciones de renombrados literatos como Ángel María de Saavedra (1791-1865) –duque de Rivas–, Fermín Caballero (1800-1876), Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), los mentados Manuel Bretón de los Herreros y José Zorrilla,

78. LANDALUZE, Víctor P. y ROBLES, José. Op. cit.

79. NEUMANN, Richard. Op. cit.; p. 426.

80. Es el caso de la francesa (BALZAC, Honoré de. *Les Français peints per eux mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. París: Louis Curmer, 1840-1842) o la versión inglesa (MEADOWS, Kenny. *Heads of the people or Portraits of the English*. Philadelphia: Carey & Hart, 1841-1842).

81. VV.AA. *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Ignacio Boix Editor, 1843-1844.

etc., acompañadas de ilustraciones a cargo de diversos autores, entre los que cabe destacar, dado su peso dentro del costumbrismo, a Leonardo Alenza. Es oportuno señalar también la participación del citado Martínez Villergas, quien rubricó el poema titulado "El calesero"⁸².

Sin duda alguna estas publicaciones ejercieron una influencia decisiva en Landaluze y José Robles cuando compilaron *Los cubanos pintados por sí mismos*⁸³. En efecto este libro está igualmente compuesto por textos tanto narrativos como en verso, firmados por varios escritores, que describen con cierto tono burlesco a diferentes tipos cubanos, fundamentalmente habaneros, aunque, a diferencia de la edición española, en este caso todos los dibujos salieron del lápiz del propio Landaluze, grabados para la ocasión por Robles. Entre los escritores costumbristas recogidos en este libro encontramos a Manuel de Zequeira y Arango (1764-1846), José María de Cárdenas y Rodríguez de la Barrera (1812-1882), Manuel Costales Govantes (1815-1866), Rafael Otero (1827-1876), Luis Victoriano Bencourt (1843-1885), etc.

Con respecto a los treinta y ocho tipos recogidos en este volumen hay que señalar que en su mayor parte corresponden a individuos propios de las zonas urbanas de la capital cubana u otros que por su condición frecuentaban la ciudad, caso de "El administrador de un ingenio" o "El médico de campo". También debemos apuntar la abundancia de figuras masculinas identificadas por su profesión: "El acreedor", "El empleado", "El procurador", "El editor de un periódico", "El maestro de escuela", "El tabaquero", etc., frente a las femeninas que fueron etiquetadas preferentemente en función del estado civil, la edad o el parentesco, caso de "La vieja verde", "La solterona", "La madre casamentera", etc. La veta caricaturesca de Landaluze se manifiesta de modo fehaciente en determinados prototipos: "La vieja verde", "La coqueta", "El calambuco"⁸⁴ y "El vividor guaguero"⁸⁵.

En primera instancia se observa un paralelismo entre diversos personajes representados tanto en la versión española como en la cubana, siendo ilustrativos: "El escritor público"⁸⁶ frente a "El escritor novel"; "El poeta" frente a "El poetastro"; "La santurrona" frente a "El calambuco"; "El médico" frente a "El médico de campo"; "El usurero" frente a "El acreedor refaccionista"; "El jugador" frente a "El gurrupí"⁸⁷; "La celestina" frente a "La casamentera" y "La madre casamentera";

82. *Ibidem*. Tomo I; pp. 338-347.

83. LANDALUZE, Víctor P. y ROBLES, José. Op. cit.

84. Vocablo que se empleaba en Cuba con sentido despectivo para referirse a una persona que ostentaba falsa o exagerada devoción.

85. Expresión utilizada en Cuba en el siglo XIX para la persona que quiere vivir a expensas de los demás, aprovechando cualquier ocasión para comer y beber gratis.

86. En todos los casos citamos en primer lugar el título incluido en *Los españoles pintados por sí mismos*, seguido del correspondiente de *Los cubanos pintados por sí mismos*.

87. Este término proviene de la palabra francesa *croupier*, cuyo significado es: "Asociado secreto que lleva parte en una empresa de comercio, de hacienda, ó de juego, que se hace á nombre de otro, partiendo las ganancias y pérdidas". ZEQUEIRA Y ARANGO, Manuel de. "El gurrupí". En: LANDALUZE, Víctor P. y ROBLES, José. Op. cit.; pp. 165-166.

“El pretendiente” frente a “El amante de ventana” y “El escribiente memorialista” frente a “El localista”⁸⁸. Asimismo, encontramos a otros como “La coqueta” y “El estudiante” que se repiten en las dos versiones.

Sin embargo, también existen marcadas diferencias entre ambas obras, puesto que los tomos de la versión española, editados por Ignacio Boix, incluyen abundantes prototipos femeninos clasificados en función de su oficio, caso de “La castañera”, “La patrona de huéspedes”, “El ama del cura”, “La criada”, “La nodriza”, “La lavandera”, “La cantinera”, “La casera de un corral”, “La cigarrera”, mientras que la obra firmada por Landaluze carece por completo de personajes de esta clase. Por el contrario esta última sí introduce algunos tipos masculinos etiquetados de acuerdo a su oficio, como los citados, “El tabaquero”, “El peón de ganados”, “El lechero”, “El acreedor”, “El localista”, “El director de escuelas”, etc., que, por otra parte, también son abundantes en la versión española: “El barbero”, “El escribano”, “El choricero”, “El cochero”, “El calesero”, “El sereno”, “El médico”, “El hospedador de provincias”, “El cartero”, “El segador”, “El ventero”, “El agente de bolsa”, etc. Del mismo modo llama la atención la abundancia de figuras vinculadas a la Iglesia recogidas en la obra hispana: “El clérigo de misa y olla”, “El domine”, “El exclaustro”, “El canónigo”, “El sacristán”, pues son inexistentes en la cubana.

Es muy esclarecedora la circunstancia de que la versión española incluyera tipos como “El torero” y “La maja”, que en sí mismos representaban, según el planteamiento imperante en el costumbrismo de la escuela madrileña, la quintesencia del español y la española por antonomasia⁸⁹, pues, por el contrario, no tienen paralelismo en este primer libro de Landaluze. Aquellos personajes eran en definitiva hombres y mujeres del pueblo llano que conservaban de forma más fidedigna las costumbres ancestrales que los integrantes de la moderna burguesía, contaminada de gustos europeos y cosmopolitas como consecuencia de lo cual habían abandonado las indumentarias tradicionales. De ahí deriva la importancia que los autores costumbristas concedieron a los trajes y sus detalles. Por sí sola la inexistencia en la obra cubana de figuras equiparables a “El majo”, “La maja” o “El torero” corroboraría que en ese momento el bilbaíno aún no tenía nada claro quiénes podían representar al hombre y la mujer característicos de la auténtica cubanía y más aún en qué consistía lo último.

En otro orden de cosas, *Los españoles pintados por sí mismos* incorpora tipos como “El mendigo” y “El ratero” que se pueden relacionar con “Los matapeorros”⁹⁰ de Landaluze, pues en definitiva se trata de personajes ociosos que deambulaban por las calles de las ciudades de la época. No fueron objeto de

88. Palabra utilizada en Cuba en referencia a los periodistas que se dedicaban a noticias locales.

89. REINA PALAZÓN, Antonio. *La pintura costumbrista en Sevilla 1830-1870*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1979; pp. 59-60.

90. Este vocablo hace referencia a muchachos callejeros, generalmente malcriados, inclinados a travesuras y maldades con todo el mundo.

especial atención por la pintura costumbrista, sobre todo como tema principal de un lienzo, pero, por el contrario, con frecuencia aparecen como figuras secundarias en composiciones multitudinarias que immortalizaban a una parte importante de la variopinta realidad urbana. Además tanto la versión española como la cubana coinciden en el tono amable que emana de estos individuos, pese a la penosa situación que muestran en algunos casos, algo en lo que indudablemente se percibe la ascendencia de la forma en la que Murillo se acercó a estos temas.

Finalmente, *Los españoles pintados por sí mismos* cuenta con apartados dedicados a “El bandolero” y “El guerrillero”, héroes anónimos del pueblo más que de la sociedad, que en sí mismos personificaban la rebelión contra el sistema y que simultáneamente encarnaban otros ideales románticos relacionados con la libertad y la propia rebeldía⁹¹. Resulta llamativa su inclusión en el libro, ya que se trata de un prototipo que tuvo cabida en muy pocos cuadros costumbristas tanto de la escuela madrileña como de la andaluza⁹². En este sentido, pese al contexto de oposición al dominio español que se vivía en Cuba en aquellas fechas, extraña igualmente la ausencia de personajes similares en el volumen que nos ocupa. Lo último permitiría afirmar que, al igual que en la metrópoli, en la colonia el género estuvo presidido por el deseo de eliminar de la iconografía propia cualquier tipo que introdujera notas violentas o peligrosas, haciendo prevalecer una autocomplacencia superficial centrada en lo amable.

En definitiva la comparación entre ambos libros nos lleva a la conclusión de que el universo costumbrista es infinitamente más amplio en la versión española que en la cubana. No obstante, *Los cubanos pintados por sí mismos* tiene el mérito de ser la primera aproximación de Landaluze al género, cuando todavía no conocía en detalle la idiosincrasia de numerosos tipos isleños. De hecho en su momento fue objeto de diversas críticas por esas carencias⁹³. Efectivamente, advertimos que algunos artículos no incluyen la ilustración de la correspondiente figura, caso de “El educado fuera”, “El educado en casa”, “El escritor novel”, “La vecina pobre”, “El localista”, “El director de escuelitas”, “El procurador”, “El poetaastro”, etc., cuestión que tal vez se pudo deber a una posible dificultad para concretarlos por parte del bilbaíno.

A diferencia del perfil somero que nos muestra Landaluze en algunas de sus primeras publicaciones en Cuba, podemos apreciar que en estas xilografías ejecutadas por Robles para *Los cubanos pintados por sí mismos*, tomando como punto de partida los dibujos del bilbaíno, los contornos están modelados con gran definición, pese a su evidente esquematismo. Precisamente, las características expresivas de esta técnica, el alto contraste, la continuidad y el cerramiento

91. REINA PALAZÓN, Antonio. Op. cit.; pp. 77-78.

92. Todos los especialistas en el tema se hacen eco de esta característica de la pintura costumbrista que llama la atención frente a la recurrente presencia de personajes de este tipo en la literatura, las canciones, etc. de la época. En este sentido, vid. REINA PALAZÓN, Antonio. Op. cit.; pp. 76-78 y GALÁN, Eva V. *Pintores del romanticismo andaluz*. Granada: Universidad de Granada, 1994; p. 56.

93. ORTIZ Y FERNÁNDEZ, Fernando. Op. cit.; p. 37.

de las líneas, su uniformidad de orientación y el grosor de las mismas terminan por dar una apariencia ruda, que repercute en la evidente rigidez de las figuras y en la marcada dureza de los trazos. Sin embargo, formalmente su dibujo, aunque resulta algo elemental, poco virtuoso y sin especial mérito artístico, transmite una atmósfera de naturalidad que dota a estos personajes de una nada despreciable capacidad comunicativa e incluso cierto atractivo, más allá de las posibilidades técnicas demostradas por el artífice. Sobre sus limitaciones resulta muy esclarecedor el comentario que al respecto hizo Richard Neumann en 1950:

(...) Sin embargo, las ilustraciones en esta primera publicación costumbrista no tienen gran valor artístico, ni perfección profesional sino que son solamente dibujos de un aficionado con cierta destreza y buen don de observación⁹⁴.

Otros dibujos tempranos de Landaluze vendrían a corroborar que la técnica xilográfica empleada para grabar sus obras en la edición de *Los cubanos pintados por sí mismos* pudo mermar el grado de detalle y la frescura que el artífice imprimiera en un principio en esas composiciones. En este sentido son ilustrativos los dibujos, llevados al grabado en 1852⁹⁵, que recrean episodios de la invasión de Cárdenas y la ejecución de Narciso López de Urriola (1798-1851), general de origen venezolano de ideología anexionista que, tras haber servido durante años en el ejército español, lideró tres expediciones fallidas a Cuba –1848, 1850, 1851–, siendo capturado en el último de los intentos por las autoridades españolas y condenado al garrote vil. Estas imágenes de Landaluze también ponen en evidencia la influencia de Eugenio Lucas tanto en el tono tremendista de las escenas como a la hora de representar las figuras a caballo. Así se aprecia en *Muerte heroica del lancero Carrasco* (1852) (Biblioteca Nacional de España), muchos de cuyos detalles inequívocamente parecen extraídos de cuadros con temas de tauromaquia de ese maestro madrileño que tanto influyó en el artista que nos ocupa.

Por otra parte, hay que decir que las ilustraciones de *Los cubanos pintados por sí mismos* están protagonizadas por figuras aisladas o parejas, colocadas muy en primer término sin apenas referencias espaciales, más allá de una mesa, que sirve para aglutinarlas, o la presencia de jambas de puertas y ventanas que ayudan a contextualizarlas e incluso algunas destacan recortadas sobre un fondo neutro. En ocasiones los personajes van acompañados de objetos que contribuyen a individualizarlos, pues revelan su oficio, su carácter, etc., siendo muy ilustrativo

94. NEUMANN, Richard. Op. cit.; p. 426.

95. En estos trabajos también colaboró el litógrafo José Baturone y fueron realizados en la casa de Litografías del francés Francisco Louis Marquier, situada en la calle Lamparilla, no. 96, en La Habana Vieja. El último llegó en 1846 a La Habana, con treinta y dos años de edad. En poco tiempo comenzó a trabajar en la Litografía del Comercio, por entonces regentada por el también litógrafo y dibujante francés Gustavo Muguet. En fecha posterior Marquier estableció su propio taller en el antiguo local de la denominada Litografía Cubana, en la calle Lamparilla, donde fueron impresas las mencionadas litografías de Landaluze. Posteriormente trasladó su sede a Mercaderes, no. 121, La Habana Vieja y luego al no. 11. LAPIQUE BECALI, Zoila. *La memoria en las piedras*. La Habana: Ediciones Boloña, 2002; pp. 145-150. La Biblioteca Nacional de España conserva tres litografías de esta serie tituladas *Invasión de Cárdenas*, *Reembarco de piratas* y *Muerte heroica del lancero Carrasco*.

“El gallero”, pero otros son difíciles de identificar al carecer de ese tipo de atributos explícitos. Del mismo modo, si bien la indumentaria es uno de los factores claves en el costumbrismo, en esta primera obra de Landaluze apenas se percibe la inclinación a potenciar y recrear con precisión este aspecto, puesto que no advertimos diferencias entre la vestimenta de la mayoría de las figuras masculinas, sirviendo de ejemplos “El tabaquero”, “El médico”, “El oficial de causas”, “El corredor”, “El editor de un periódico”, etc. En este sentido, la única ilustración en la que se observa la importancia de la ropa y sus consecuencias a la hora de singularizar a un prototipo es en “El peón de ganados”, representado con ropas propias de los campesinos, sombrero de ala ancha, sencilla camisa de mangas largas, pantalón amplio, así como una cuerda o látigo cruzado al pecho, destinado a arrear el ganado, mientras que del cinto le cuelga una pequeña jícara o vasija confeccionada a partir de la corteza de una güira⁹⁶, utilizada para tomar el café. En esta ocasión el personaje está sentado sobre una gran piedra y acompañado por un perro, en medio de un entorno campestre apenas insinuado.

Hasta donde sabemos *Los cubanos pintados por sí mismos* fue la primera antología de este tipo publicada en América Latina. Dos años después vio la luz la versión mexicana *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales por varios autores*⁹⁷. De todos modos, previamente, en 1847, había salido de la imprenta de Oliva *Las habaneras pintadas por sí mismas en miniatura*⁹⁸. Sin embargo, pese a lo que se podría deducir del título, esta colección no está compuesta por artículos costumbristas sino por poemas dedicados a tipos femeninos con intención de halagar y no de hacer descripciones minuciosas de los mismos.

Veintinueve años después de *Los cubanos pintados por sí mismos* apareció *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba: colección de artículos por los mejores autores de este género*, impresa en los talleres del Avisador Comercial de La Habana, obra ilustrada igualmente por Landaluze que estaba dedicada al donostiarra Ramón Blanco y Erenas (1833-1906), marqués de Peña Plata, por entonces capitán general y gobernador de Cuba⁹⁹. Este segundo libro responde al mismo planteamiento que el primero, ya que está compuesto por textos narrativos, diálogos y versos, firmados por autores representativos del costumbrismo cubano como el mencionado Manuel de Zequeira y Arango, Antonio Bachiller y Morales (1812-1889), el mentado José Victoriano Betancourt Gallardo, Juan Cristóbal Nápoles y Fajardo (El Cucalambé) (1829-1859), José E. Triay (1844-1907), etc., acompañados de ilustraciones firmadas por el personaje que nos ocupa. Hay que aclarar que algunos escritos, pese a ser de tono costumbrista, reflejan más bien

96. Se trata del fruto del árbol tropical del mismo nombre. Su forma de globo y su corteza dura favorecen que se emplee para confeccionar recipientes para usos diversos.

97. VV.AA. *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales por varios autores*. México: Casa de M. Murguía y Cía., 1854.

98. CRESPO, Bartolomé C. *Las habaneras pintadas por sí mismas en miniatura*. La Habana: Imprenta de Oliva, 1847.

99. VV.AA. *Tipos y costumbres de la Isla...*

ambientes que tipos concretos, motivo por el que probablemente no están ilustrados. Sirven de ejemplo "Artículo de otros tiempos. Matilde ó los bandidos de la Isla de Cuba" (1836)¹⁰⁰, "Una que me conoció chiquito" (1875)¹⁰¹, "El Petrimetre" (1848)¹⁰², "Las modas al principiarse del siglo XIX. Preliminares de un baile oficial en La Habana en 1803. La Estatua.-Fiestas"¹⁰³, "Doña Gorgojita. Falsedad en el trato social"¹⁰⁴, "Una cotorra"¹⁰⁵ y "El amante rendido"¹⁰⁶. Considerada su obra más completa e importante, aquí Landaluze incluyó con acierto y mirada mucho más desprejuiciada multitud de prototipos como "La mulata de rumbo", "El ñá-ñigo", "Los negros curros", "El calesero", etc., que, como veremos también protagonizaron algunos de sus lienzos, resultando evidente que para entonces, luego de residir durante más de tres décadas en Cuba, ya tenía un conocimiento mucho más amplio de las clases populares y la complejidad étnica y cultural de la isla.

Efectivamente, los casi treinta años que separan a ambos libros no habían transcurrido en balde para el autor que durante ese tiempo debió observar y conocer en detalle los variopintos grupos que integraban la sociedad cubana y ser consciente de las profundas transformaciones que se estaban produciendo por esas fechas. En esta dirección es muy reveladora la irrupción en esta segunda publicación del universo negro, mediante prototipos como "La mulata de rumbo", "El calesero", "Los negros curros", "El puesto de frutas", etc. Asimismo, aparecen reiterados personajes ya inmortalizados por Landaluze en los años cincuenta, caso de "El gallero", "El médico de campo", "El oficial de causas", "El tabaquero", "El vividor guaguero", "El amante de la ventana", "El calambuco", etc., si bien ahora están mucho mejor caracterizados y casi siempre aparecen inmortalizados junto a los atributos que les son propios. En otro orden de cosas, advertimos la inclusión de tipos urbanos nuevos como "El bombero del comercio". El autor demostró igualmente conocer con mayor precisión el mundo rural cubano tal como delata la incorporación de "Los guajiros"¹⁰⁷.

De todos modos, quizás lo más llamativo, dada la ausencia de referencias al mundo religioso en su primer libro, es la presencia de "El íreme"¹⁰⁸, y, por

100. *Ibíd*em; pp. 41-44.

101. *Ibíd*em; pp. 51-55.

102. *Ibíd*em; p. 243.

103. *Ibíd*em; pp. 237-242.

104. *Ibíd*em; pp. 147-152.

105. *Ibíd*em; pp. 191-192.

106. *Ibíd*em; pp. 203-204.

107. Así se designa a los campesinos blancos de Cuba.

108. En las ceremonias de la sociedad secreta abakuá estos personajes, conocidos popularmente con el nombre de diablitos, vestían llamativos disfraces con máscaras y capuchas. También danzaban en el exterior de los templos en las fiestas públicas y formaban parte de los desfiles del día de Reyes, donde simulaban el regreso de sus antepasados africanos. Por esa razón, se convirtieron en el símbolo más difundido de los ritos ñáñigos. Sobre esta cuestión, vid. CASTELLANOS, Jorge y CASTELLANOS, Isabel. "La Sociedad Secreta Abakuá: los Ñáñigos". En: *Cultura Afrocubana*. Tomo III. Miami: Ediciones Universal; p. 211 y ORTIZ Y FERNÁNDEZ, Fernando. *La «tragedia» de los ñáñigos*. La Habana: Publicigraf, 1993; pp. 7-14.

ende, del universo de la sociedad secreta abakuá o ñañiga, cuyos orígenes en Cuba se remontan a 1836, cuando fue fundada en el puerto habanero de Regla por negros de etnia carabalí, procedentes de la zona occidental de la actual Nigeria¹⁰⁹. Exclusivamente masculina, preconizaba la ayuda fraternal entre todos sus miembros y era heredera de creencias y rituales de ascendencia africana, contando con su propia liturgia, cantos, música e instrumentos. Precisamente el íreme o írime constituía el único personaje visible de esa asociación para el gran público, pues participaba incluso en desfiles como el que llevaban a cabo los negros el día de Reyes¹¹⁰.

En algunos dibujos de este volumen se percibe claramente la influencia de Murillo, como ilustra de forma fehaciente "Los mataperros", inspirado en *Niños jugando a los dados* (Bayesrische Staatgemäldesammlungen de Múnich), si bien Landaluze alteró la ubicación de los tres protagonistas y varió los objetos que los acompañan, además de sustituir los dados por canicas. Resulta igualmente evidente el influjo de Goya tal como delata "El calambuco", donde advertimos una anciana claramente basada en una de las figuras femeninas del cartón para tapices *El cacharrero* (1778-79) (Museo Nacional del Prado).

Técnicamente este volumen ofrece una novedad importante, puesto que la mayor parte de las ilustraciones parten de fototipias¹¹¹, procedimiento que permitía la reproducción de imágenes fotográficas utilizando una capa de gelatina, con bicromado, extendida sobre cristal o cobre. Todo parece indicar que en primera instancia el bilbaíno usó fotografías que inmortalizaron una serie de escenificaciones realizadas *ex profeso*. Así se desprende del hecho de que las figuras con frecuencia presentan posturas enfáticas, amén de gesticulantes, al tiempo que muestran cierta vehemencia, rasgos que inequívocamente remiten al mundo del teatro, con

109. MUZIO, María del C. "Abakuá: una sociedad secreta". En: *Andrés Quimbisa*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2001; pp. 46-49.

110. Sus prácticas se caracterizan por el hermetismo sobre sus creencias y rituales. No obstante, resultan conocidos parte de las leyendas o los mitos sobre los orígenes de sus ritos, de los que provienen muchos de los prejuicios en contra de la mujer, la creencia en la existencia de un dios malo y un dios bueno, la utilización de la magia en sus ceremonias litúrgicas, las sesiones de iniciación o "juramento" de sus miembros, precedidas de complicados actos de purificación, el sacrificio de animales, el empleo de un lenguaje jeroglífico de origen africano, etc. Los integrantes de la cofradía también son conocidos con el nombre de ñañigos. CASTELLANOS, Jorge y CASTELLANOS, Isabel. Op. cit.; pp. 203-262 y ORTIZ Y FERNÁNDEZ, Fernando. *La «tragedia» de...;* pp. 15-45.

111. Las fototipias fueron realizadas por el fotógrafo portugués Francisco Alfredo Pereira Taveira (1844-1913), personaje que se estableció muy joven en Cuba. Allí recibió clases en la Academia de San Alejandro de La Habana y a partir de 1866 ejerció como impresor litográfico en la Casa de Abadens, situada en La Habana Vieja. En 1881 fundó su propio taller en la calle Aguacate, no. 66, del casco antiguo de la ciudad, y a partir de esa fecha adquirió gran reputación con sus trabajos. En Cuba utilizó tres procedimientos para realizar ilustraciones para la prensa seriada, álbumes, libros, folletos y otras publicaciones: la fototipia, la fotolitografía y el fotograbado. Con esos nuevos métodos de reproducción colaboró activamente en importantes revistas de la época como *El Figaro*. Sobre esta figura, vid. C. "Los duelos de «El Figaro», Alfredo Taveira". En: *El Figaro*, no. 22, 02-febrero-1913. La Habana: Imprenta «El Figaro»; p. 268; ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen. *La América distorsionada: Una visión española de finales del siglo XIX*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1999; p. 186 y LAPIQUE BECALI, Zoila. Op. cit.; pp. 201-202.

el que, como hemos visto, también estuvo relacionado el artista. Por otra parte, un análisis minucioso de la obra conduce a la conclusión de que varios actores posaron para más de una composición y que fueron caracterizados según el caso a través del peinado, la indumentaria, la pose, los atributos, etc. Muy probablemente esas imágenes sirvieron de punto de partida a Landaluze para llevar a cabo los dibujos, pudiendo incluso calcar el perfil y los detalles de los personajes con trazos de lápiz a la hora de tratar de definirlos. Seguidamente debió aplicar capas de aguada para conseguir los matices, las masas y los efectos tonales. Ese posible punto de arranque de fotografías explicaría la riqueza de detalles que se aprecia en las figuras, donde se perciben valores negros y blancos, a diferencia de lo que atañe al espacio y los elementos secundarios, dominados por los grises, sobre los que los primeros destacan claramente. A su vez es muy probable que algunos de los dibujos originales de Landaluze fueran de mayor tamaño y que, una vez fotografiados, se utilizaran imágenes más pequeñas para efectuar las fototipias. Esto último estaría en la raíz de la precisión alcanzada en los detalles y sin duda en una mayor minuciosidad que la que posiblemente tendrían los originales.

El espacio gana protagonismo con respecto al primer volumen no tanto en la búsqueda de la profundidad como en la introducción de fondos más trabajados como revela la estantería repleta de libros, botellas, cajas y piezas de vajilla de "El mascavidrios". De todos modos, en muchas composiciones todavía se observa la relevancia de las mesas y la insistencia en las jambas de puertas y ventanas a la hora de configurar el marco, tal como delatan "La vieja curandera", "El amante de ventana", "El billetero", "El vividor guagüero", etc., e incluso persisten las figuras recortadas sobre un fondo prácticamente neutro como demuestran "La mulata de rumbo" y "El íreme". Por otro lado, el paisaje, pese a ser somero, gana importancia, con la inclusión de flora autóctona, alcanzando especial peso la palma real en "Los guajiros" y "El médico de campo".

De todo lo dicho se concluye la gran progresión experimentada por Landaluze como dibujante desde los años cincuenta hasta los ochenta. Igualmente los dibujos y el universo de *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba: colección de artículos por los mejores autores de este género* está mucho más próximo a los planteamientos de la pintura costumbrista del artista que las ilustraciones que elaboró para *Los cubanos pintados por sí mismos*.

2.1.1. Las pinturas costumbristas de Landaluze

A día de hoy, la mayoría de las publicaciones que se han hecho eco de la labor pictórica del bilbaíno coinciden en señalar, como hemos avanzado, su condición de máxima figura del costumbrismo cubano, estando considerado incluso como el introductor de ese género en la isla. Sin embargo, hasta ahora esas afirmaciones no han venido sustentadas por un auténtico análisis de su producción artística que ponga en evidencia las fuentes, características, particularidades y evolución de sus aportaciones dentro de esa corriente, así como su ascendencia sobre otros creadores y la contribución de Landaluze a otros géneros.

Por lo que concierne a lo último hay que dejar constancia de que el artista hizo incursiones en el retrato, género en el que utilizó una técnica lineal y un modelado rígido, pese a lo cual consiguió precisar con detalle las facciones de los personajes. En este sentido el análisis de las obras conocidas no conduce a presuponer que tendiera a modificar y suavizar los rasgos en aras de conseguir imágenes más armónicas en sintonía con lo usual en la retratística romántica. Por otra parte, la dureza que emana de sus figuras, algunas como el *Retrato de Altigracia Granados* (1887) (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana) y el *Retrato de Rita Planas* (1887) (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana) de época tardía, tampoco permiten relacionarlas con el realismo, sino que más bien evidencian la limitación de las dotes del autor, quien, por otro lado, prestó mucha atención a los detalles de la indumentaria a diferencia de los fondos que, por lo general, son neutros.

Landaluze en su condición de máximo representante del costumbrismo cubano está considerado como un artista nacional en la isla, como consecuencia de lo cual sus obras dentro de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana actualmente están expuestas en el Palacio de Bellas Artes junto con los fondos de arte cubano. Con respecto a esta parte de su producción, hay que dejar constancia de que en ella es patente la ascendencia de las dos escuelas que destacaron dentro del costumbrismo español en el siglo XIX, esto es la madrileña y la sevillana. Estas corrientes constituyen las dos caras de una misma moneda, cuando menos en las intenciones, aunque el tipo de composición y la técnica de ambas fueran radicalmente diferentes. No obstante, la producción del bilbaíno no coincide totalmente ni con el costumbrismo madrileño, que hay que presuponer que el artista conocería en detalle durante su período de formación en la capital del reino, ni con el andaluz, más allá de que todos participan del predominio casi absoluto de las obras de pequeño formato. Por el contrario, más bien habría que afirmar que el protagonista del presente artículo recibió influjos de ambas corrientes.

Así, su técnica eminentemente lineal enlazaría con la pintura sevillana, pero, en oposición, no mostró gran interés por la búsqueda de la profundidad y por la composición de amplios espacios urbanos representados con minuciosidad. Igualmente, las arquitecturas visibles en sus cuadros resultan tópicas y en pocas ocasiones corresponden a edificios concretos que permitan por sí solos evocar una ciudad o un lugar determinado e introducir referencias de ese tipo en los lienzos. Efectivamente, una buena parte de sus obras eluden la representación fidedigna de un rincón real y reconocible de La Habana, a excepción de los cuadros en cuyo título se menciona un punto específico de la ciudad, caso de "Plaza de la Catedral el Día de Reyes", "Parque Central de La Habana", "Iglesia del Cristo el Domingo de Ramos", "Teatro Tacón", "Plaza de San Juan de Dios", etc. Por el contrario, predominan en su producción, en lo relativo a las referencias arquitectónicas, anodinas tapias y fachadas encaladas sobre las que incide el sol que le permitían definir un espacio normalmente escueto. Incluso en las pocas ocasiones en las que compuso perspectivas amplias que incluían una iglesia, como ocurre en "Día de Reyes en La Habana" (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana),

el templo que hace las veces de telón de fondo, y que por sus características podría corresponderse con la iglesia y convento de San Francisco de Asís de La Habana Vieja está planteado de forma absolutamente somera, como si esos trazos hubieran sido ejecutados de memoria. De la misma manera, cuando representó los cañaverales con sus centrales azucareros, bohíos, etc., también definió estas estructuras de forma muy sucinta. Esta concepción del espacio entroncaría con la escuela madrileña, si bien el tratamiento lumínico se aparta de los marcados contrastes propios de las obras de Leonardo Alenza y Eugenio Lucas, aunque tampoco alcanzan la intensidad y la claridad de los celajes tropicales e incluso distan mucho de lo usual en los cuadros sevillanos. De modo similar, el color, pese a ofrecer variedad de tonalidades, es menos vistoso que en el costumbrismo andaluz, aunque el anecdotismo y el gusto por el detalle que comprobamos en la obra de Landaluze parecen deudores de esta última corriente.

Todo esto permitiría establecer ciertos paralelismos formales entre la producción costumbrista del bilbaíno y la de otros pintores hispanos que hicieron incursiones en el género como Manuel Rodríguez Guzmán (1818-1867), Dionisio Fierros Álvarez (1827-1894) o Paulino de la Linde (1837-?). Todos ellos coincidieron en su asentamiento en Madrid, donde trataron de asimilar las recetas propias del costumbrismo imperante en esa ciudad sin conseguir dominarlo completamente, de manera que en especial en la obra de los dos últimos, que se iniciaron en Andalucía en la práctica de ese tipo de pintura, continuó pesando mucho la técnica lineal, las perspectivas amplias, las referencias arquitectónicas precisas, etc. Así las cosas, hallamos en sus cuadros un aire híbrido de cierto parecido con el estilo de Landaluze.

El espectro temático del que se sirvió Landaluze para ejemplificar el costumbrismo cubano abarcaría diferentes campos, algunos de los cuales tienen paralelismo con los de las modalidades madrileña y andaluza. Por un lado, sobresale el mundo de la danza y la música que, como veremos, le permitió representar tanto a prototipos de origen africano como a una parte de la población blanca de la isla. En la misma dirección estaría el predominio de las escenas urbanas sobre las rurales y la preeminencia de determinadas celebraciones festivas, especialmente la del día de Reyes, que podrían equipararse a las romerías representadas por los pintores de la metrópoli. Por el contrario, a día de hoy no tenemos constancia de que ceremonias religiosas como las procesiones de Semana Santa y el Corpus Christi que tuvieron gran relevancia en las versiones hispanas encontrarán cabida en el imaginario pictórico del protagonista del presente artículo, a diferencia del mundo abakuá y los ritos originarios del continente africano traídos a la isla por los esclavos.

En otro orden de cosas, la tauromaquia, que tuvo una gran relevancia en el costumbrismo madrileño y sevillano, al tratarse de una manifestación casi exclusivamente española, no fue objeto de atención por parte del autor que nos ocupa, quien sin duda entendió que no era algo específico de Cuba, pese a que allí las corridas de toros no fueron prohibidas hasta 1898, año de la independencia, respondiendo a una petición del Bando de Piedad para los Animales.

Hay que señalar igualmente el tono amable que preside esta parte de la obra de Landaluze quien no utilizó estos lienzos para denunciar las penosas condiciones de vida de gran parte de la población negra, ofreciendo por el contrario una visión positiva y por supuesto tópica de su situación. No obstante, de forma excepcional algunos lienzos se apartan de esta tónica. Así ocurre en el cuadro “Una pelea de mujeres de color”, actualmente en paradero desconocido, que fue reproducido mediante un grabado en *La Ilustración Española y Americana* en 1874. Esta obra está presidida por dos mujeres, una negra y la otra mestiza, que pelean acaloradamente llegando incluso a las manos en el momento en que un oficial irrumpe en la escena, mientras que un cesto con frutas en el suelo indica la vinculación al servicio doméstico por lo menos de una de las féminas. Con respecto a la dureza que entraña esta pieza resulta esclarecedor el comentario de tono ciertamente despectivo recogido en el artículo de la citada revista: “(...) el odio que mutuamente se profesan los individuos de aquella raza”¹¹².

Más crudo aún es “Cimarrón sorprendido en un monte por los perros de los arranchadores”, igualmente en paradero desconocido, que fue reproducido mediante un grabado en *El Globo. Diario Ilustrado* de Madrid en 1877¹¹³. Los cimarrones eran los esclavos que se fugaban de los centrales azucareros y se escondían en los montes, llevando una existencia azarosa con tal de conservar la anhelada libertad. Constituyen en sí mismos un subtipo de la representación del negro, si bien los tintes que rodean a estas figuras no son precisamente benevolentes, dada su condición y la persecución de que eran objeto por los llamados rancheadores –otro prototipo de la población blanca que trabajaba en las plantaciones azucareras–, acompañados de feroces perros adiestrados para el caso, tras conocerse su fuga. En ocasiones estas escapadas terminaban con el descubrimiento del prófugo, que ante la fiereza de las fauces de los caninos solía entregarse a sus captores sin ofrecer mayor resistencia y regresar al duro trabajo en las faenas de los cañaverales. De todos modos, la rebeldía implícita en estos personajes que se oponían al sistema vigente, en cierta manera los hermana con los referidos bandoleros del costumbrismo hispano.

Debemos resaltar que, al igual que hemos reseñado en lo referente a sus dibujos para ilustrar *Los cubanos pintados por sí mismos y Tipos y costumbres de la Isla de Cuba: colección de artículos por los mejores autores de este género*, también encontramos en algunos de sus cuadros huellas murillescas, algo que ya señaló Richard Neumann en el año 1950 sin mayores explicaciones¹¹⁴. Así lo apunta, por ejemplo, la abundancia de composiciones que incluyen figuras asomadas a través de ventanas, recurrentes en parte de la obra de ese maestro del

112. SOLER MOLINA, Miguel. “Isla de Cuba.-«La toilette para el sarao» y «Una pelea de mujeres de color»». (Cuadros del Sr. D. Patricio de Landaluze)”. En: *La Ilustración Española y Americana*, nº. XXXIII, 1874, Madrid: Imprenta y Estereotipia de Aribau y Compañía, Sucesores de Rivadeneyra; pp. 515, 525.

113. “Nuestro grabado. Cimarrón sorprendido en un monte por los perros de los arranchadores”. *El Globo. Diario ilustrado*, nº. 807, 27-diciembre-1877, Madrid; p. 1.

114. NEUMANN, Richard. Op. cit.; p. 427.

Siglo de Oro español, tal como se comprueba en “Muchacha con flores” (Dulwich Picture Gallery de Londres) y “Niño riendo asomado a una ventana” (National Gallery de Londres). De todos modos, se trata de un planteamiento que también se percibe en la obra de Eugenio Lucas, sobre todo en sus innumerables versiones de cuadros de majos y majas. En la pintura de Landaluze este recurso en ocasiones permite la relación entre personas o grupos que se encuentran en un interior con otros que se hallan en el exterior, mientras que otras veces los primeros se limitan a contemplar el bullicio callejero.

En cuanto a la cronología, el análisis de este apartado de la producción de Landaluze conduciría a concluir el carácter tardío de la mayoría de sus cuadros más conocidos, toda vez que el desarrollo del costumbrismo madrileño y andaluz tuvo lugar durante el reinado de Isabel II (1833-1868), mientras que, por el contrario, la mayoría de las obras del bilbaíno probablemente daten de las décadas de los setenta y los ochenta. Por lo demás sobre este punto concreto nos encontramos con el problema añadido a la hora de precisar la datación de los lienzos de que el pintor no acostumbró a dejar constancia de la fecha en ellos. No obstante, esta condición tardía se desprende entre otras cosas del protagonismo de los negros y mestizos que acaban convertidos en los prototipos por antonomasia de la “cubanía”, pues, como se ha señalado, se trata de personajes que no fueron objeto de atención del autor en su obra temprana *Los cubanos pintados por sí mismos*. Otros detalles ahondarían en la misma dirección, siendo reveladoras las figuras que se asoman a la ventana en el óleo “Las cuatro generaciones” o “Un organillero” (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana) que en sí mismas ejemplifican la evolución racial que se produjo en la Gran Antilla, como consecuencia de lo cual paulatinamente se fue aclarando la piel, fruto de un complejo proceso de mestizaje. Además de que con el transcurso del tiempo este fenómeno fue mucho más habitual.

Efectivamente, en 1841 Cuba tenía 1.007.624 habitantes, de los cuales el 58,5 % eran negros y mestizos, mientras que los blancos representaban el 41,5 %. Por su parte, el censo realizado en 1861 muestra que para esa fecha la población había crecido a 1.366.232 habitantes, sin embargo, un 55,9 % eran blancos, producto de la creciente emigración europea que tuvo lugar en ese período, representando la población de origen africano sólo el 44,1 %¹¹⁵. La supresión oficial de la trata negrera, decretada en 1845, aunque en un primer momento no resultó del todo efectiva, contribuyó al paulatino blanqueamiento de la población. Así las cosas, en el último tercio del siglo XIX se produjo un incremento constante de los blancos, con el consiguiente decrecimiento de la población negra, que a partir de 1870 se mantuvo en tasas en torno al 30 %¹¹⁶.

115. CHÁVEZ ÁLVAREZ, Ernesto. *La población de Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1974; pp. 13-15.

116. *Ibidem*.

Esa cronología tardía de los lienzos del bilbaíno respecto a los modelos hispanos, que todo parece indicar precedieron cuando menos en tres décadas, vendría a ratificar el carácter retardatario del costumbrismo cubano, si bien esto último estaría en sintonía con la evolución natural de la pintura en la isla a lo largo de la centuria decimonónica.

La técnica que percibimos en los lienzos costumbristas de Landaluze apuntaría también a fechas tardías dada su manifiesta tendencia a un tipo de pinceladas más sueltas, aunque al cabo todavía resultan contenidas y precisas, la preocupación por el dibujo en la definición de las figuras, la utilización recurrente de colores terrosos y sobrios que usualmente combina con pequeños toques en tonalidades más llamativas, así como el creciente interés por potenciar a los personajes restándole importancia al resto de elementos que conforman la imagen, etc. así lo corroboraría. Pese a ello, como es típico del costumbrismo, el pintor no persigue la individualización de las figuras, sino que pretende mostrarlas como prototipos, haciendo particular hincapié en la indumentaria y los atributos.

En sus cuadros costumbristas Landaluze acuñó unos modelos iconográficos con los que quiso reflejar la esencia de la heterogénea sociedad cubana de la época y la diversidad étnica que le era propia por esas fechas. Por un lado, prestó especial atención al colectivo de negros y mulatos poniendo el acento en sus rasgos fisonómicos más característicos, es decir, amplias bocas de labios gruesos, blancas dentaduras, narices chatas, grandes ojos, pelo rizado, aparte de otros aspectos que se presuponen consustanciales a su personalidad como la simpatía, el carácter extrovertido y dicharachero o la gracia y el donaire. Se trata en cualquier caso de personajes anónimos que lejos de ser individuos concretos representaban a todo un grupo social y sus tradiciones. Así las cosas, el pintor bilbaíno recreó tanto el prototipo del negro como el de la negra a través de diferentes vías. De hecho una serie de cuadros suyos están protagonizados por esclavos que formaban parte de la servidumbre de las residencias de la población blanca. Se trata de lienzos presididos por una única figura, bien un hombre o una mujer, colocados en una estancia de una casa acomodada, a juzgar por su prolija decoración que suele incluir cuadros, cortinajes, esculturas, jarrones, candelabros, etc. En la misma dirección apunta el tipo de mobiliario, que revela que casi siempre corresponde a una habitación de recibo –sala, gabinete, comedor, etc.–. En estos ejemplos todos estos detalles ayudan a configurar con mucha más precisión el espacio, que de este modo adquiere más peso que en el resto de la producción del bilbaíno. De una parte, estas obras reflejan el gran peso de la comunidad negra esclava en el servicio doméstico y de otra consolidarían el tópico de su escasa profesionalidad, representándolos en actitud distendida cuando se supone que deberían estar haciendo sus faenas con ahínco. Así, con frecuencia aparecen curioseando algún detalle de la estancia, bailando despreocupadamente e incluso el óleo sobre cartón, titulado “José Francisco” (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana), inmortaliza a un criado besando un busto femenino que por sus características bien podría tratarse de un retrato. Más allá de ejemplificar, al igual que toda esta parte de la producción del artista, al prototipo del

negro, este lienzo también vendría a reflejar una cierta fascinación de una parte de la población afrodescendiente por los blancos que en esta ocasión tal vez aludiría a un amor imposible e incluso a una pasión oculta por algún miembro femenino de la familia a la que pertenecía.

De la misma manera el cuadro titulado “En la ausencia” (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana) inmortaliza a una esclava que, aprovechando alguna salida de la dueña de la casa, se entretiene con su vestuario, contemplándose divertida ante el espejo de un tocador mientras se prueba diferentes accesorios propios de los trajes de gusto europeo de la burguesía cubana. Concretamente se trata de un sombrero, adornado con plumas, gran lazo y flores, que la protagonista lleva sobre el típico pañuelo blanco, atado “a lo congo”, es decir, anudado con las puntas bajo la nuca, protegiendo también parcialmente la frente para recoger el sudor, prenda con la que las esclavas solían cubrirse la cabeza. Asimismo, la joven lleva atado a su cintura por las mangas un vistoso vestido de intenso tono azul, ribeteado en blanco, mientras sus labios esbozan una sonrisa de satisfacción. Con respecto a esta cuestión de la indumentaria hay que decir que, una vez suprimida la esclavitud, una parte de la población liberta tendió a abandonar sus ropajes tradicionales, imitando formas de vestir hasta entonces propias de la burguesía cubana, tendencia que sin duda Landaluze reflejó de forma fehaciente en esta obra. Es obvio que estos dos cuadros no están exentos de cierta crítica e incluso mofa, aspectos que no son consustanciales al costumbrismo en sentido estricto, especialmente el último en lo que tiene de atracción por ropas ajenas a las tradicionales del colectivo de origen africano. No obstante, esta inclinación hacia la sátira enlazaría con la vis caricaturesca del artista que también se pone de manifiesto en las posturas y expresiones enfáticas y un tanto ridículas de estos dos personajes.

Otras veces el pintor representó a los prototipos del colectivo negro y mulato de una forma más amable y sin duda menos crítica a través de escenas de pareja en actitud desenfadada, que en más de un ejemplo parece incluso que coquetean, mientras pasean o se encuentran por algún rincón de la ciudad. Hay diversas variantes¹¹⁷, pero lo más usual es que la figura masculina sea un calesero –uno de los oficios que habitualmente desempeñaban los esclavos urbanos–, mientras que en ocasiones la femenina también está acompañada de atributos que delatan su pertenencia al servicio de una residencia de familia acomodada. De ese modo ocurre en el óleo sobre cartón titulado “Calesero cortejando a una cocinera” (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana), donde la protagonista, en este caso una mulata, porta sobre su brazo izquierdo un cesto con viandas sin duda adquiridas para elaborar más tarde los platos que se degustaban en la casa donde trabajaba. En esta obra la mujer lleva el pelo al descubierto, retirado hacia atrás mediante una cinta colorada, y viste una blusa blanca de amplio escote palabra de honor y falda

117. Dentro de esta variante también podemos mencionar otros cuadros de Landaluze, caso del óleo sobre madera “El piropo del borracho” (Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana) y el óleo sobre lienzo “Mulata” (Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana).

larga amarilla, al tiempo que se acompaña de un chal rojizo que sujeta entre sus brazos, mientras que en su mano derecha sostiene un puro. Tanto este último detalle como el tipo de vestido escotado reflejan algo habitual en la indumentaria y las costumbres de las mujeres negras y mestizas de la Gran Antilla¹¹⁸. Por su parte, el calesero lleva el uniforme característico de su oficio, compuesto por chaqueta de mangas largas, casi siempre de color oscuro, adornada con ribetes de llamativos colores y botones dorados, denominada comúnmente calesera, debajo de la cual solían usar una camisa blanca. Completando el atuendo, pantalones ajustados de grill, botas de campana casi siempre confeccionadas en piel, de color negro y sujetas a las piernas con grandes hebillas, así como el imprescindible sombrero negro de copa con un galón o cinta dorada en el lateral, prenda muy recurrida a lo largo del siglo XIX y principios de la pasada centuria, que llegó a ser prototípica de la indumentaria de los conductores de calesas, volantas y quitrines¹¹⁹. Asimismo, este personaje sostiene en su brazo izquierdo la fusta, utensilio propio de su oficio. No obstante, en la mayoría de las ocasiones las mujeres aparecen ataviadas con los típicos vestidos largos de color blanco y amplio escote, portando un mantón entre sus brazos, engalanadas con collares y pendientes normalmente de argollas, mientras que se cubren la cabeza con los característicos pañuelos, que en ocasiones, como ocurre en el óleo sobre lienzo “Soldado y mulata” (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana), son de color rojo y, pese a que, siguiendo la moda, se anudan con dos extremos en la nuca, dejan el tercero suelto, solución que permite que la cabellera sea en parte visible. De todos modos, en este tipo de obras el pintor, al igual que en la variante anterior, centra su atención en la descripción detallada de los ropajes, mientras que los rostros y el propio escenario resultan mucho menos minuciosos. Con respecto al último hay que decir que es especialmente anodino, ya que casi siempre los protagonistas se recortan sobre los muros encalados y brillantes de construcciones sencillas, cuya disposición pone de manifiesto el escaso interés del artista por la búsqueda de profundidad y por recrear espacios amplios, pues, al igual que en muchos dibujos de *Los cubanos pintados por sí mismos y Tipos y costumbres de la Isla de Cuba: colección de artículos por los mejores autores de este género*, en la mayoría de las obras se limitó a introducir fragmentos de alguna ventana o parte de la entrada de los inmuebles.

El mismo tono amable y similares intenciones se advierten en otros cuadros focalizados igualmente por una pareja de negros elegantemente ataviados, preparándose para asistir a un baile o encontrándose en el mismo. En ocasiones, como ocurre en “La llegada al baile” (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana), están acompañados por una mujer de mayor edad que hace las veces de carabina o chaperona y que observa escrupulosamente a la joven (Fig. 1). En este caso, los

118. De ello dejó constancia la condesa de Merlin a mediados del siglo XIX cuando señaló que las mujeres de origen africano solían ir “con los hombros y el pecho descubiertos, con un cigarro en la boca”. MERLÍN, Condesa de. *Viaje a La Habana*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1844; p. 107.

119. TRIAY, José E. “El calesero”. En: VV.AA. *Tipos y costumbres de la Isla...*; pp. 108-111.

protagonistas también parecen mantener una relación o cuando menos flirtean en ambientes que, a diferencia de los de los cuadros de esclavos inmortalizados en el interior de las residencias donde trabajaban, están poco detallados. En cuanto a la indumentaria, los hombres suelen vestir pantalón y levita negros o el uniforme de los caleseros, mientras que las mujeres llevan también trajes de gala de pronunciado escote, cuerpo ajustado y falda larga con volantes y un polisón, además de guantes de color claro, todo ello ajeno por completo a la vestimenta tradicional de negros y mulatos. Se trataba de prendas prestadas o regaladas por los propietarios de estos esclavos domésticos¹²⁰, cuestión con la que, aparte de poner en evidencia cierta fascinación de la población de origen africano por el mundo de los blancos, también podría querer reflejar el supuesto paternalismo que les dispensaron sus dueños, lo que sin duda sería del agrado de los principales destinatarios de estos lienzos, que, como queda dicho, no eran otros que los miembros de la oligarquía de la isla. Del mismo modo,

este tipo de obras pone de relieve la importancia del baile en la idiosincrasia, las costumbres y los gustos de la población negra y mestiza hasta el extremo de que el pintor lo interpreta como una vía para representar a esa comunidad. Sin embargo, en estos ejemplos resulta muy llamativo el tipo de indumentaria, pues demuestra una contaminación con las modas propias de los blancos de clase alta y consecuentemente el abandono de las tradiciones. Se trata, como hemos explicado, de una tendencia que se fue extendiendo entre el colectivo negro a partir de 1886 tras la abolición de la esclavitud. La misma ascendencia se observa en las joyas y los complementos con que se adornan las esclavas la mayor parte de las veces. Con respecto a lo primero hay que aclarar que no corresponden a los típicos pendientes de aros y los collares de cuentas, al tiempo que también exhiben accesorios ajenos a su identidad como los referidos guantes o los



Fig. 1. "La llegada al baile" (Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana), (óleo sobre papel), (32'5 x 24 cm), (Imagen cedida por el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana)

120. Así aparece recogido en alguna revista que reprodujo obras de Landaluze en vida del artista. SOLER MOLINA, Miguel. Op. cit.; p. 515.

abanicos. También es pertinente dejar constancia de que las mujeres de origen africano que vestían de esta guisa recibieron el apelativo de “negra señora”¹²¹.

Algunos cuadros demostrarían que el bilbaíno llegó incluso a dejar constancia de los subtipos raciales existentes entre la población negra en función de la zona de África de la que provenían. Sirve de muestra el cuadro “La negra manyiga”, término este último que alude a los mandingas naturales de la región del Senegal y Alto Níger, próxima al Sudán, que precisamente constituía la raza más extendida en esa zona de África, situada al norte del Ecuador¹²². Esta obra actualmente en paradero desconocido fue reproducida mediante un grabado de Cabanellas en *La Ilustració Catalana*¹²³.

Otra variante serían los llamados negros curros, que en la época también eran conocidos por el mote de negros *cheches*¹²⁴. Estos libertos procedentes de determinados barrios como El Manglar y Jesús María, localizados en los suburbios de la capital cubana, llamaban la atención por su vestimenta especialmente vistosa y multicolor, que mezclaba detalles extraídos del mundo flamenco con otros tomados de la población de origen africano. En este sentido, la cromolitografía que reproducimos junto a estas líneas “Negros curros” (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana), que, al igual que otros ejemplos anteriormente comentados, también está protagonizada por una pareja que conversa distendidamente, constituye un magnífico testimonio (Fig. 2). Aquí el hombre lleva pantalones de campana, amplia camisa de lunares rojos, mangas abullonadas y puño ceñido, pañuelo multicolor

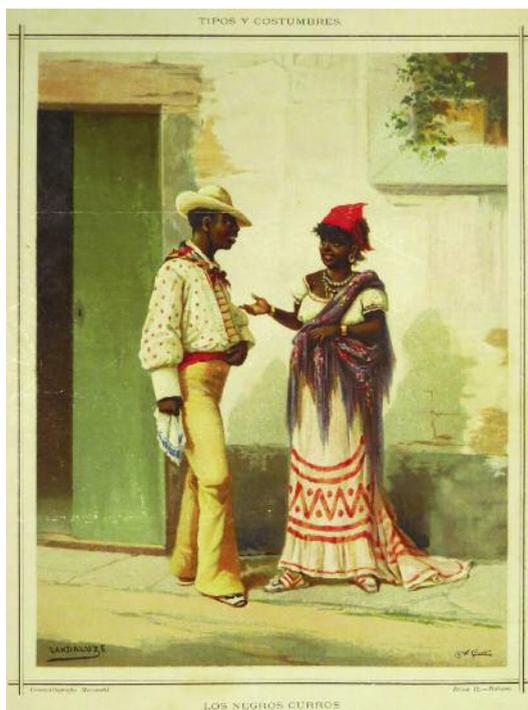


Fig. 2. “Los negros curros” (Centro de Documentación Antonio Rodríguez Morey), (cromolitografía tomada del libro “Tipos y costumbres de la isla de Cuba: colección de artículos por los mejores autores de ese género”), (Imagen cedida por el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana)

121. Así se desprende de un artículo publicado en 1887 que aludía a dos cuadros de Landaluze. “La negra manyiga y la negra senyora”. En: *La Ilustració Catalana*, nº. 165, 1887, Barcelona: Imprenta de F. Giró; p. 148.

122. ORTIZ Y FERNÁNDEZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991; pp. 303-304.

123. “La negra manyiga y la negra...”; p. 148.

124. NOREÑA, Carlos. “Los negros curros”. En: VV.AA. *Tipos y costumbres de la Isla...*; p. 131.

de seda anudado al pecho y sombrero de jipijapa ligeramente ladeado, al tiempo que en la mano derecha porta otro pañuelo para secarse el sudor, prenda esta última considerada como símbolo de distinción entre el colectivo de los negros curros. Por su parte, la mujer viste bata de cola de color blanco, realzada con detalles en rojo, con amplio escote y mangas cortas. Entre sus complementos destacan el pañuelo rojo que le cubre la cabeza, que del mismo modo que otros señalados anteriormente permite vislumbrar parte de la cabellera, un chal azulado con motivos bordados que lleva terciado y anudado, así como abundantes adornos y joyas tales como brazaletes, cadenas, collares y pendientes de aro, todos ellos de gran tamaño. Con respecto a estos accesorios, hay que explicar que, si bien el tocado enlazaría con tradiciones de los negros como demuestran otros cuadros aludidos anteriormente, los últimos obedecen a particularidades de los curros que solían hacer ostentación de joyas y que además tenían esa forma tan peculiar de llevar el chal.

Llegados a este punto también debemos señalar que en un primer momento la vestimenta de los negros curros era abigarrada y extravagante en exceso, a tal punto que como parte de su imagen y recordando a sus ascendientes africanos, se afilaban los dientes y los decoraban con oro. Sin embargo, con el paso de los años, sus indumentarias cambiaron y se fueron haciendo cada vez más sencillas¹²⁵. Así, por las fechas en que Landaluze realizó la imagen para la cromolitografía que nos ocupa, que aparece reproducida en el mencionado libro *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba: colección de artículos por los mejores autores de este género*, algunos de esos detalles habían desaparecido, aunque todavía conservaban un particular estilo en el vestir que los diferenciaba del resto de los negros y mestizos que habitaban en La Habana por entonces. En este sentido, resultan esclarecedoras las palabras de Fernando Ortiz:

(...) Aquellos negros curros eran retoños de la matonería importada de los puertos de Andalucía Atlántica que aquí perpetuaban la picaresca española de las caletas de Cádiz, de las Almadrabas de Zahara, de los Percheles de Málaga y las riberas del Guadalquivir. Aquellas mulatas de rumbo de bata de cola, pantalón de burato y contorneándose con la música de sus chancletas, no eran sino la traducción habanera de las mulatas de la Costanilla y del Rumbo sevillano¹²⁶.

Bastantes lienzos del artista bilbaíno muestran, como hemos visto, a los esclavos urbanos con los atributos que evidenciaban las ocupaciones que desempeñaban. No obstante, también hay obras que recogen las actividades que desarrollaron para subsistir, una vez que habían conseguido la libertad, pues no hay que olvidar que a finales de la década de los ochenta 230.000 esclavos adquirieron la libertad¹²⁷. Es representativo el lienzo "La bollera" (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana) que inmortaliza a una mujer vendiendo fritos coci-

125. ORTIZ Y FERNÁNDEZ, Fernando. *Los negros curros*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986.

126. ORTIZ Y FERNÁNDEZ, Fernando. "Dos «diablitos» de Landaluze"...; pp. 37-38.

nados en la propia calle, figura habitual en las callejuelas de la capital de la Gran Antilla. Se trata de una señora negra de avanzada edad que aparece sentada junto a un improvisado anafre, cuyas ascuas permiten la preparación de los alimentos dispuestos en una cacerola, al tiempo que sobre una pequeña mesa aparecen ordenadamente los productos ya preparados que llaman la atención de dos viandantes, una joven y un niño representados de tres cuartos de perfil. Una vez más, al igual que ocurre en varios dibujos de *Los cubanos pintados por sí mismos* y *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba por los mejores autores de este género*, también aquí ese mueble permite aglutinar a las figuras. La bollera lleva la indumentaria característica de estas mujeres, es decir, un vestido largo de amplio escote y manga corta, sobre el que porta un mandil grisáceo y un típico pañuelo de este mismo tono atado “a lo congo” en la cabeza, mientras que los pendientes de aro y el collar de dos vueltas de cuentas blancas y rojas son igualmente tradicionales. Por lo demás, las tres pequeñas franjas pintadas que resaltan sobre sus mejillas responden a un rasgo frecuente en estas vendedoras callejeras del que también se hizo eco Landaluze que alude a marcas tribales. Con respecto a los otros dos personajes hay que decir que son mestizos y que la muchacha exhibe la cabeza descubierta con el pelo ensortijado recogido por una cinta, mientras que lleva un vestido largo rosáceo, sobre el que destaca un vistoso chal de flecos de tono verdoso realzado con motivos florales bordados. Por su parte el niño viste de blanco con amplia camisola, pantalón y un sombrero de guano. Se podría concluir que la bollera simboliza los valores de la tradición del colectivo de origen africano y el deseo de perpetuarla y, por el contrario, la joven pone de manifiesto la paulatina pérdida de ese espíritu, debido a la contaminación de las modas vigentes entre las damas de la burguesía cubana que tendían a llevar la cabeza al descubierto, en función de lo cual la muchacha prescinde ya del característico pañuelo. Conviene indicar que el prototipo de la bollera tendría paralelismo en el costumbrismo sevillano, algunos de cuyos representantes pintaron cuadros con castañeras y buñoleras, tipos femeninos que también se dedicaban a la venta de los correspondientes productos en improvisados puestos callejeros. Estas mujeres gozaron igualmente de mucha popularidad en el siglo XIX en la metrópoli en razón de que suponían la perpetuación de la identidad y las tradiciones del pueblo llano¹²⁸. Por último, hay un detalle muy llamativo en el fondo del cuadro de “La bollera”, se trata de un cartel que anuncia una corrida de toros, pues constituye una de las escasas alusiones al mundo de la tauromaquia, que tanto peso tuvo en el costumbrismo peninsular, y que, a juzgar por la obra conocida de Landaluze, mereció poca atención por su parte.

Independientemente de las escenas urbanas, el protagonista del presente artículo también representó a la población de origen africano en el ámbito rural a

127. BARCIA, María del C. “De la reestructuración a la crisis: la sociedad cubana a finales del s. XIX”. En: *Revista Historia Contemporánea*, nº 19, 1999, Bilbao: Universidad del País Vasco; p. 134.

128. REINA PALAZÓN, Antonio. Op. cit.; p. 73.

través de cuadros que reflejan a los mentados cimarrones o el trabajo de los esclavos en los centrales azucareros y las haciendas, faenas mucho más duras que las que desarrollaban los afincados en la urbe. Con respecto a esta parcela de su producción carecemos de información precisa para afirmar si, como ocurrió en el costumbrismo sevillano, también en el cubano estas obras vendrían a demostrar la pervivencia de las tradiciones populares en mayor medida y durante más tiempo en el campo que en la ciudad. Una de las diferencias de estos cuadros del bilbaíno con respecto a los anteriores estriba en que aquí a menudo aparecen grupos de negros o mestizos en vez de figuras aisladas o parejas. Efectivamente, son lienzos donde encontramos subgrupos, integrados por hombres y mujeres, en función del reparto de las tareas propias de los cañaverales –corte, alza, transporte a las carretas tiradas por bueyes, etc.–. Aportan igualmente una idea bastante cabal de la jerarquización de aquellas labores, pues, por un lado, en estas escenas casi siempre suele destacar la figura del mayoral, un hombre de raza blanca que ejercía como capataz vigilando el trabajo de los esclavos en el campo, representado normalmente a caballo, con un brazo extendido en actitud de mando y, por supuesto, con una indumentaria diferente a la de los negros que en sí misma denota su superior condición. Estas obras igualmente participan de un gran detallismo a la hora de dejar constancia de la ropa de los personajes, incluidos los esclavos, tal como queda patente en la titulada “Corte de caña” (1874) (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana) (Fig. 3). Todos ellos vestían de la misma manera, es decir estaban uniformados, detalle que incluso quedó recogido en la legislación que llegó a especificar las prendas que debían entregar los dueños a sus dotaciones. Se trataba de un ropaje barato, sencillo y resistente. Así, los hombres aparecen en ese cuadro con amplias camisas y pantalones anchos y las mujeres con faldas largas ligeramente fruncidas y camisas más ajustadas y de manga corta –todo confeccionado con una tela de color blanco del tipo lienzo–, aunque había ligeras variaciones en los tocados, pues algunos hombres se protegían del sol con sombreros de guano, mientras que otros llevaban pañuelos blancos doblados y anudados en la nuca a modo de cinta. Asimismo, las mujeres se cubrían la cabeza con los característicos pañuelos blancos “a lo congo” que tapaban también la frente para protegerla del sudor. La abundancia de figuras y la circunstancia de que unas estén de espaldas, otras de perfil o de frente, algunas agachadas y otras de pie, al igual que ocurre en muchos cuadros de grupo del costumbrismo peninsular, ratificaría el interés del autor de plasmar minuciosamente todas las características de las indumentarias, recreando tanto la parte delantera como la trasera de estos sencillos trajes.

Estos cuadros también permiten comprobar una escala dentro del propio colectivo esclavo. Precisamente en “Corte de caña” hay una aguadora, una mujer encargada de repartir agua entre los esclavos, que porta un cántaro sobre la cabeza, a la manera tradicional africana. Sus ropas demuestran abiertamente un estatus diferente al de los negros que trabajaban en el campo propiamente dicho, siendo explícito que va calzada, a diferencia del resto de esclavos que están descalzos y a su vez se protege con una chaqueta larga y oscura. Esta prenda



Fig. 3. "Corte de caña" (Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana), (óleo sobre lienzo), (51 x 61 cm), (Imagen cedida por el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana)

permite equipararla con el contramayoral, la figura masculina que ocupa el centro de la composición en actitud vigilante sobre el resto de trabajadores, que también va calzado y exhibe una especie de capa corta que le cubre los hombros. Además la naturaleza de la tarea de la aguadora, a todas luces más cómoda, ratifica por sí misma un mejor puesto en el escalafón. De todos modos, pese a que aquí los negros aparecen trabajando en el campo, la escena dista mucho de transmitir fehacientemente la dureza de este tipo de faenas con los rudimentarios aperos de la época y en medio de un clima tropical. En este sentido, dentro del planteamiento habitual en el costumbrismo en general estos cuadros ahondan en una visión amable de la vida de los esclavos en los cañaverales, huyendo de poner en evidencia su penosa situación, los perjuicios de estas labores para la salud y en definitiva la explotación a que estaban sometidos. Por otro lado, en sintonía con el escaso interés del bilbaíno por la introducción de referencias espaciales definidas, la ambientación en esta obra es tópica, centrándose casi exclusivamente en la presencia al fondo de la composición de un central azucarero con sus altas chimeneas humeantes y a un lado la palma real, todo ello someramente ejecutado.

Dentro de la obra de Landaluze, comprobamos una cuarta vía para tipificar a la población negra, pues el artista también se valió de celebraciones y festividades de especial relevancia para ese colectivo con el objeto de dejar constancia de ese universo y su trascendencia dentro de la cultura nacional. Sirve de ejemplo la correspondiente al día de Reyes, jornada en la que los cabildos¹²⁹ de negros desfilaban por las principales calles de La Habana en un recorrido que terminaba en el Palacio de los Capitanes Generales. Su origen se remonta a 1683, aunque no tenemos noticias precisas de la fecha en la que dejó de conmemorarse, sabemos que estaba vigente aún a finales del siglo XIX¹³⁰. Ya por entonces esta fiesta se había extendido por diferentes lugares de la Gran Antilla, sin embargo, las paradas más famosas fueron las de la capital. Ese día era de asueto y libre para la población de origen africano que recorría las calles agrupada en torno a la bandera de su tribu, sobre la que destacaba el escudo de España. En esos desfiles algunos negros y mestizos hacían gala de sus tradiciones, pero otros se ponían ropas de inspiración europea¹³¹. Justamente en los mismos solían participar los íremes, conocidos popularmente como diablitos, ataviados con las indumentarias pertinentes y portando los atributos propios del caso.

El mentado lienzo “Día de Reyes en La Habana” (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana), que incluimos junto a estas líneas, es un buen exponente de esta parcela de la producción del bilbaíno, ya que recoge un pequeño microcosmos, donde percibimos varios grupos en relación con lo que acabamos de señalar (Fig. 4). Por una parte, a la derecha hay dos músicos que visten guayaberas blancas y tocan el tambor, mientras que a su lado un niño, que lleva la misma indumentaria que el pequeño del aludido cuadro “La bollera”, baila al son de la música. En el flanco contrario un hombre, que, a juzgar por su vestimenta de etiqueta, concretamente una levita negra, pantalón gris, ancha banda de raso bicolor –dorado y blanco–, corbata, sombrero de copa, condecoraciones y, sobre todo, el bastón de mando que porta en la mano derecha, sería el capitán o rey de cabildo, recoge las dádivas que le entrega una señora que, acompañada por otras personas

129. Eran congregaciones de carácter religioso integradas por negros africanos y sus descendientes criollos, esclavos o libertos, pertenecientes a una misma nación, tribu o localidad. La existencia de algunos de estos cabildos en Cuba perduró hasta los inicios de la etapa republicana. En este sentido, según explica Lydia Cabrera: “(...) Nombraban y se sometían a la autoridad de un capataz y una Reina, escogidos por el rango de jefes y príncipes que habían tenido en sus tierras, y a los cuales, entre ellos, seguían rindiendo honores reales”. / “(...) Todas las «naciones» tuvieron sus Cabildos. Venían a ser «templo», escuela de las lenguas y de las tradiciones de cada grupo africano, y efectivas sociedades de socorros mutuos, pues los miembros de cada Cabildo se obligaban, por un juramento religioso, a socorrerse mutuamente en todas las circunstancias adversas de la vida”. CABRERA, Lydia. *El monte*. La Habana: Editorial SI-MAR, 1996; p. 18.

130. En 1996 la Casa de África de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana restauró esta tradición del día de Reyes. Desde entonces, cada seis de enero diferentes grupos teatrales y comparsas participan en la recreación de esa celebración y el correspondiente desfile por las principales plazas y calles de la capital cubana. BENÍTEZ CERREJO, Lourdes M. “Tradiciones”. *Juventud Rebelde*, no. 63, 04-septiembre-2014, La Habana; p. 6.

131. Vid. <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/la-fiesta-del-dia-de-reyes-simbolo-de-la-identidad-cultural-de-la-habana/21191.html>. (Consultado el 3 de enero de 2014).

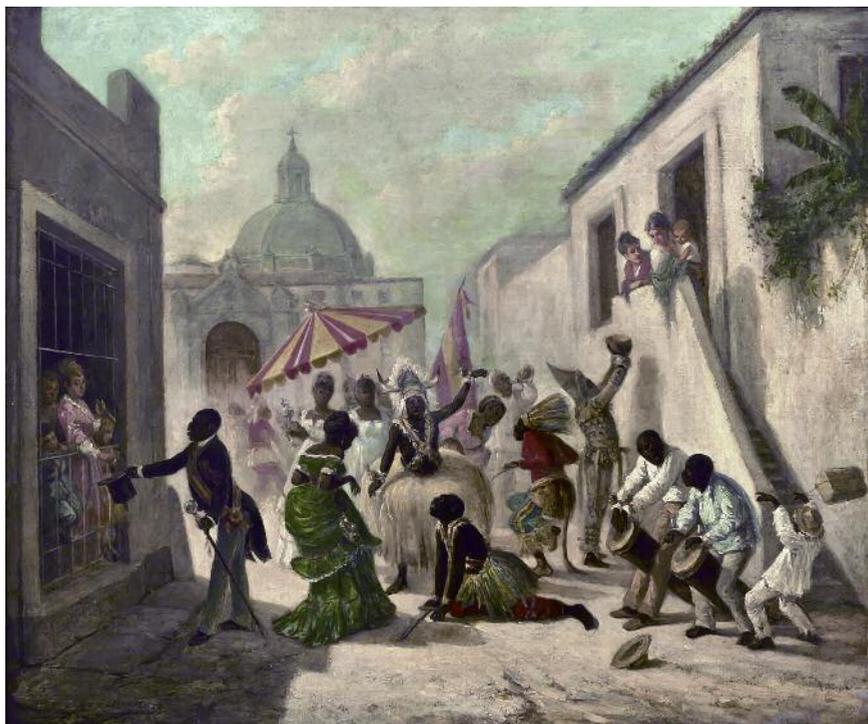


Fig. 4. "Día de Reyes en La Habana" (Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana), (óleo sobre lienzo), (51 x 61 cm), (Imagen cedida por el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana)

de diferente edad, contempla el desfile desde un balcón. Junto a él aparece una joven, dispuesta de tres cuartos de perfil, ataviada con un elegante vestido de tono verdoso ribeteado en blanco, de amplio escote, que deja completamente al descubierto los hombros. Lleva los cabellos recogidos en un moño y observa con atención a una de las figuras que aparecen en segundo término ocupando la parte central de la composición, vestidas con tocados de plumas, torso desnudo, llamativas faldas de fibras vegetales, etc., que encarnan a personajes de alta jerarquía dentro del culto de las religiones africanas, caracterizados a través de exóticos trajes tribales que remiten al origen de sus ritos. Precisamente, uno de los personajes más llamativos de esta composición lo constituye la culona, que puede considerarse como una variante del diablito africano y que llegó a convertirse en una de las caracterizaciones más populares de cuantos participaban en estos desfiles. Se diferencia del resto por el arco que lleva alrededor de su cintura, que hace mucho más voluminosa la falda confeccionada de elementos vegetales. En esta oportunidad el artista la dispuso en una posición central y con el brazo izquierdo levantado. También puede verse el íreme o diablito ñáñigo que, como he-

mos adelantado, era la única figura visible de la sociedad secreta abakuá que integraba estas marchas y que en este caso también reclama el aguinaldo a unas jóvenes que contemplan la procesión desde un punto alto, una de ellas con un niño de corta edad entre sus brazos. Su llamativa indumentaria, compuesta de un saco de vivos colores y motivos geométricos del que cuelgan cintas y campanillas a la altura del talle, así como el capuchón que oculta su cabeza, delata su condición. Por último, por detrás deambulan tres chicas mestizas que se protegen del sol con una sombrilla roja y amarilla. Hacia el fondo se diluye la multitud, si bien la bandera española, que adquiere especial significado, dada la ideología de Landaluze, es perfectamente perceptible en la zona central de la composición.

Esta obra, al igual que algunas de las reseñadas anteriormente, ahonda en la contraposición entre los negros que conservaban las tradiciones y aquellos que adoptaban costumbres de los blancos. Igualmente de ella se desprende cierto tono jocoso por las actitudes y los gestos un tanto exagerados de algunos de los protagonistas. Por lo demás, existe un paralelismo entre los cuadros del costumbrismo madrileño y andaluz que representan festividades y tradiciones especialmente significativas para el pueblo llano del tipo de procesiones, romerías y ferias, mientras que el tema de los donativos recuerda a muchas escenas de mendigos, especialmente abundantes en la producción de los costumbristas sevillanos, impregnadas de una amabilidad de clara herencia murillesca. Otras recetas de este pintor del Siglo de Oro también son perceptibles en el cuadro que nos ocupa en la incorporación del grupo que contempla el desfile desde un balcón, si bien la estructura del mismo obedece a rasgos habituales en la arquitectura doméstica del Caribe de aquella época. Cerrando la composición divisamos en el fondo un edificio que podría corresponder a la iglesia y convento de San Francisco de Asís de La Habana Vieja cuando todavía conservaba su cúpula. Como hemos expresado previamente, este inmueble ha sido planteado de manera muy sucinta, lo cual imposibilita su total identificación, de modo que, a diferencia de sus colegas hispalenses, tampoco aquí Landaluze plasmó de forma detallada construcciones o rincones urbanos concretos.

Se da la circunstancia de que este lienzo de Landaluze guarda cierta relación, incluso en el tono jocoso al ridiculizar a algunos personajes, con el cuadro que recrea esa misma festividad del mentado Castelar, en el que este autor trató de mofarse de los gallegos y asturianos que llegaban a la capital del reino con la intención de encontrar oportunidades para tener una vida mejor. En esta obra, conservada en el Museo de Historia de Madrid, los últimos vestidos con atuendos populares, manifiestan evidente sorpresa ante las particularidades de la celebración que sin duda desconocían, mientras la multitud se reía de ellos. También resulta oportuno referir la posible influencia, sobre todo en cuanto a la elección del tema, de los grabados que el francés Frédéric Mialhe (1810-1881) realizó en Cuba alrededor de 1853 inspirados en esta misma celebración.

De modo similar, dentro de este apartado de la pintura de Landaluze podrían situarse varias obras protagonizadas por un íreme. En ellas el bilbaíno se centra en la descripción minuciosa de los detalles de la indumentaria que debió

resultarle llamativa y pintoresca, al punto que terminó representándolos en múltiples ocasiones, a veces como parte de grupos y otras como figuras individuales. En términos generales, cuando aparecen en solitario casi siempre los cuadros están identificados con el título de “Diablito”, en referencia a la denominación popular asignada a estos personajes, los más representativos de la liturgia abakuá o ñáñiga. En estas obras los íremes aparecen ataviados con un saco de mangas largas, denominado efomiremo, potenciado por llamativos colores y abigarrados dibujos geométricos, evocando la vestimenta utilizada por los carabalíes en África en determinadas festividades religiosas. En la cabeza lucen un capuchón alto y puntiagudo rematado por penachos de palma o muñones, con una especie de máscara para cubrir el rostro, caracterizada por unos grandes ojos y la ausencia de boca. La parte trasera de la cabeza está cubierta por un sombrero redondo y chato, ajustado a la nuca, llamado sombrereta. Igualmente, en el cuello, la cabeza, la cintura, los puños, las rodillas y los tobillos llevan adornos formados por festones de sogá, combinados con cencerros de metal y cascabeles que, al andar o bailar, producen un particular sonido. Asimismo, en la cintura portan un gallo muerto, mientras que en la mano izquierda sostiene una rama de escoba amarga y en la derecha un bastón ritual, considerado el cetro del exorcismo.

Landaluze pintó cuadros presididos por íremes tanto en el interior de un santuario abakuá como en escenas callejeras con motivo del citado desfile del día de Reyes. De lo primero es representativo el óleo sobre lienzo titulado “Diablo mongo” (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana), que capta a una de estas figuras escribiendo frases rituales en la pared del interior de un templo o fambá, lugar en el que habitualmente los iniciados realizaban conjuros orales y gráficos, aparte de ofrendar la sangre de un gallo. En esta obra aparecen otros objetos propios de la liturgia ñáñiga como un tambor, vasijas para agua bendita o brebajes de hierbas, ramas de escoba amarga, etc. En este caso el protagonista está de perfil, de manera que captamos con precisión la parte delantera de su vestimenta, en la que prevalece el tono blanco contrastado con motivos geométricos de color marrón y verde oscuro. En sintonía con lo usual en la producción del bilbaíno el espacio es mínimo, pues la figura se recorta sobre el ángulo de la habitación, siendo perceptible el enlosado del suelo y la techumbre de madera.

Por el contrario, el lienzo denominado “Diablito” (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana) nos presenta a un íreme de espaldas con los brazos extendidos, portando sus atributos característicos, dirigiéndose a tres personas que se asoman a una ventana. Precisamente parece tratarse del desfile de la población de origen africano en el día de la Epifanía, por lo menos así se desprende del grupo que aparece al fondo de la composición portando una bandera española, de acuerdo con lo explicado anteriormente. En esta ocasión el personaje lleva un traje con un diseño compuesto a base de franjas, dameros y rombos blancos y negros.

El mundo de los negros fue el gran protagonista de la pintura de Landaluze y por ende del costumbrismo de la Gran Antilla, aunque el artista también inmortalizó algunas tradiciones de la población blanca, que por su larga pervivencia en

el tiempo también pueden ser consideradas como una seña de identidad de la auténtica cubanía. Así ocurre con el zapateo, baile propio de los guajiros, cuyos orígenes se remontan a los primeros siglos de dominio español. Como hemos visto, este colectivo estaba compuesto por campesinos blancos de condición humilde que en cierto modo mantenían sus costumbres sin contaminarse de las modas europeas. Entre sus tradiciones se hallaban el canto y la improvisación en décimas y la música en la que tenían gran peso los instrumentos de cuerda, sobre todo la guitarra, y el zapateo. Este último se bailaba en pareja, llevando a cabo el hombre las figuraciones y los movimientos de mayor acción, mientras que el ritmo de la mujer era más suave, limitándose a marcar el paso con la punta y el tacón del zapato, cogiéndose la falda con ambas manos. Los primeros ofrecían sus sombreros a las jóvenes que pretendían y éstas solían colocárselos uno encima de otro sobre la cabeza. De ello dejó constancia Landaluze en su lienzo “El zapateo con sombreros” (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana), protagonizado por una pareja que baila al ritmo de la música con la indumentaria propia de este grupo, estando compuesta la masculina de amplia camisa blanca, sombrero de guano de ala ancha y pañuelo anudado al cuello. Este complemento también era usado por las féminas, aparte de un curioso tocado, conformado por una serie de pequeños sombreros superpuestos, y falda larga. En esta obra el artista otorgó el protagonismo a las dos personas que bailan en primer término, rodeadas por una serie de figuras sentadas, entre las que sobresalen dos jóvenes que cantan y tocan la guitarra, cuyos rostros apenas esbozados evocan claramente a Eugenio Lucas, mientras que las fachadas de unas construcciones ciertamente sencillas cierran la composición. En otra versión del mismo tema, titulada “El zapateo” (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana) el bilbaíno optó por el escenario del porche de una casona, al fondo del cual se divisa una rústica cerca empalizada, así como la copa de una palma y el techo de un bohío, todo ello materializado con una factura somera. Aquí también varios personajes contemplan la danza, siendo digno de mención que todas las mujeres, incluida la que baila, llevan el cabello recogido y descubierto. Precisamente éste era uno de los rasgos que las diferenciaba de las negras y mestizas que, como hemos visto, usualmente empleaban pañuelos para cubrirse la cabeza. En la misma línea otra seña de identidad la constituyen las pañoletas cruzadas al pecho a diferencia de los chales que usaban las esclavas. Por su parte, los guajiros, como dejan patente algunos de los personajes masculinos de este cuadro, solían exhibir grandes patillas.

Insistiendo en el mundo rural, anteriormente hemos aludido a la presencia de la figura del mayoral o los rancheadores en la producción del protagonista del presente artículo, quien también se hizo eco de otros tipos blancos de ese ambiente como el gallero, tal como demuestra una obra homónima que forma parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. En ella observamos a un joven guajiro a caballo, caracterizado por sus pobladas y largas patillas, que sostiene un gallo en su mano derecha, mientras que con la izquierda sujeta las riendas de la montura. La escena, que claramente está relacionada con las peleas de gallos tan extendidas en Cuba en la época, se recorta sobre un

frondoso arbolado en el que sobresale una palma real, siendo reseñable que en primer término hay un esclavo que observa pasar al protagonista desde el lindero del camino. Así las cosas, el cuadro contrapone dos mundos, el de los negros y el de los campesinos blancos, pues si bien ambos atesoraban facetas de la auténtica cubanía a su vez poseían sus particularidades y diferencias.

En otro orden de cosas y en relación con los oficios, hay que mencionar que del pincel de Landaluze salieron otros lienzos que evocan profesiones masculinas como "Bomberos" (Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana), obra que representa a dos hombres blancos en plena acción tratando de apagar un incendio. No obstante, en modo alguno se puede hablar de costumbrismo en casos como este y, por el contrario, más bien de realismo, en función de que el autor no se sirvió de la escena para inmortalizar una tradición representativa de la isla de Cuba sino que simplemente dejó constancia de un suceso a modo de instantánea fotográfica.

Pese al peso de los blancos en estos últimos cuadros, del análisis de la pintura costumbrista de Landaluze se desprende que, después de residir durante décadas en la isla, en gran medida identificó las tradiciones de raíces africanas con la esencia de la auténtica cubanía. Dada la escasa incidencia de la población negra en los dibujos de *Los cubanos pintados por sí mismos* se concluye que, a medida que fue conociendo el crisol de razas y la variopinta sociedad cubana, acabó seducido por su pintoresquismo, otorgando protagonismo a sus tradiciones y a las de los guajiros en detrimento del cosmopolitismo de los terratenientes y burgueses blancos y criollos de gustos europeos, que a la postre suponían un peligro para la perpetuación de lo que él consideró más autóctono de la Gran Antilla. En este sentido, la residencia del artista en Guanabacoa, con una gran presencia de población afrodescendiente, debió ser crucial para su aproximación al mundo negro. En cualquier caso, este planteamiento supone una manifiesta contradicción en el pensamiento del artífice, pues, como hemos explicado, fue un ferviente realista y, por ende, defensor de los lazos que unían a la isla con la metrópoli y el Viejo Continente. Por lo demás, la evidente crítica hacia la población de origen africano que abandonaba sus tradiciones para adoptar las de sus dueños, que encontramos en una parte de su producción costumbrista, constituye una peculiaridad que no se ajusta a la estricta ortodoxia de ese género, pues, más que mostrar de forma estereotipada un hábito de larga pervivencia, dejaba constancia de la incorporación de una novedad. Sin duda ese punto satírico, ajeno por completo a la corriente que nos ocupa, enlaza con la faceta de caricaturista del autor y el tono que la presidió.

Bibliografía

- BARRERO, Manuel. "El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze, pionero del cómic español en Cuba". En: *Mundaiz*, nº. 68, 2004. Bilbao: Universidad de Deusto; pp. 53-80.
- CASTELLANOS, Lázara. *Víctor Patricio Landaluze*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1991.
- DE JUAN, Adelaida. *Pintura y grabados coloniales cubanos*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1974; pp. 19-20.
- DOMINGO ACEBRÓN, María D. "Víctor Patricio Landaluze un pintor español masón y anti-independentista en Cuba en la primera mitad del siglo XIX". En: FERRER BENIMELI, José A. (coord.). *La masonería española entre Europa y América: VI Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española*. Tomo I. Zaragoza: Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1995; pp. 31-40.
- ITURRIA SAVÓN, Miguel. "Sátira y costumbrismo en Víctor Patricio de Landaluze". En: *Españoles en la cultura cubana*. Madrid: Editorial Renacimiento, 2004; pp. 53-58.
- LANDALUZE, Víctor P. *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba: colección de artículos por los mejores autores de este género*. La Habana: Miguel de Villa, 1881.
- LANDALUZE, Víctor P. y ROBLES, José. *Los cubanos pintados por sí mismos: colección de tipos cubanos*. Tomo I. La Habana: Imprenta y papelería de Barcina, 1852.
- LESCANO ABELLA, Mario. "Víctor Patricio de Landaluze. A propósito de la exposición de sus obras en el Lyceum Lawn Tennis". En: *Arquitectura*, nºs. 94-95, 1941. La Habana: Colegio Nacional de Arquitectos; pp. 162-166.
- LOY GONZÁLEZ, Ramón. "Víctor Patricio de Landaluze". *Alerta*, 11-julio-1949, La Habana; p. 3.
- NEUMANN, Richard. "Víctor Patricio de Landaluze, su obra y su época". En: *Arquitectura*, nº. 206, 1950. La Habana: Colegio Nacional de Arquitectos; pp. 422-427.
- ORTIZ Y FERNÁNDEZ, Fernando. "Dos «diablitos» de Landaluze". En: *Bohemia*, nº. 44, 01-noviembre-1953. La Habana: Imprenta de Rancho Boyeros y San Pedro; pp. 36-38, 99-101.
- PORTUONDO, José A. "Landaluze y el costumbrismo en Cuba". En: *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, nº. 14, 1972. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí; pp. 51-83.
- RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga M. *Landaluze, pintor*. La Habana: Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras-Universidad de La Habana, 1988; (Trabajo de Diploma).
- RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga M. "Landaluze: Pintor de costumbres". En: *Anales del Museo de América*, nº. 6, 1998. Madrid: Museo de América; pp. 85-93.
- RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga M. "La paradoja de las miradas (Interpretaciones del imaginario colectivo del Caribe hispano a partir de la obra de un costumbrista español en Cuba)". En: MARTÍNEZ, Juan M. (ed.). *Arte americano: contextos y formas de ver. Terceras Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile: RIL editores, 2006; pp. 201-208.
- RODRÍGUEZ MOREY, Antonio. "Landaluze, Víctor Patricio". En: *Diccionario de Artistas Plásticos de Cuba*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, 2013; pp. 14-19.
- SÁNCHEZ, Juan. "Historia del Arte en Cuba. Landaluze: nuestro gran calumniador". En: *Azúcar*, nº. 9, 1958. La Habana: Talleres Impresora Nosotros; pp. 22-23, 30.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Guillermo. "Landaluze". En: *Universidad de La Habana*, nº. 180, 1966. La Habana: Universidad de La Habana; pp. 83-92.
- SOLER MOLINA, Miguel. "Isla de Cuba.-«La Toilette para el sarao» y «Una pelea de mujeres de color»". (Cuadros del Sr. D. Patricio de Landaluze)". En: *La Ilustración Española y Americana*, nº. XXXIII, 1871. Madrid: Imprenta y Estereotipia de Aribau y Compañía, Sucesores de Rivadeneyra; pp. 515, 525.

SOUZY, Dominique. *Masonería y nación. Redes masónicas y políticas en la construcción identitaria cubana (1811-1902)*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2006; pp. 137, 237-240.

TORRIENTE, Loló de la. "Landaluze: el pintor más cubano de su época". En: *Cuadernos americanos*, vol. 151, nº. 2, 1967. México: Editorial Cultura; pp. 212-217.

TRIAJ, José E. "El cimarrón". En: *La Ilustración Española y Americana*, nº. XXXV, 1875. Madrid: Imprenta y Estereotipia de Aribau y Compañía; p. 187.

VV.AA. *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Tomo IV. Madrid: Editorial Antiquaria, 1988; p. 362.

VV.AA. *Víctor Patricio Landaluze (1830-1889)*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Bilbao: Museo Nacional de Bellas Artes de Bilbao, 1998.