

*Convertir el paisaje en una patria: Pintores  
paisajistas en Cuba, 1850–1920*

Jorge Duany

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA FLORIDA

---

ABSTRACT

---

Landscape painting became an artistic expression of a budding national identity in Cuba during the second half of the 19th century. A “Cuban style” of painting gradually emerged as the island experienced three wars of independence from Spain (1868–1898), the maturation of the sugar plantation economy and the abolition of slavery in 1886. The Romantic representation of the local physical environment as an allegory of Cubanness became a leading genre in the island’s painting. Emblematic features of the Cuban countryside, such as the royal palm, the peasant hut, and the small independent farmer, became engraved in landscape paintings between 1850 and 1920.

**Keywords:** Landscape painting, Romanticism, National identity, Peasants, Intellectual elite.

La pintura paisajista se convirtió en una expresión artística de una identidad nacional en ciernes en Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX. Un “estilo cubano” de pintura surgió gradualmente cuando la isla experimentó tres guerras de independencia contra España (1868–1898), la maduración de la economía de plantaciones azucareras y la abolición de la esclavitud en 1886. La representación romántica del entorno físico local como alegoría de la cubanidad devino un género clave de la pintura insular. Las características emblemáticas de la campiña cubana, como la palma real, la choza campesina y el pequeño agricultor independiente, se grabaron en la pintura paisajista entre 1850 y 1920.

**Palabras clave:** Pintura paisajista, Romanticismo, Identidad nacional, Campesinos, Élite intelectual.

En su influyente libro *Landscape and Memory*, el historiador Simon Schama sostiene que el canon occidental de la pintura paisajista se ha nutrido de “un rico depósito de mitos, recuerdos y obsesiones” desde los finales del Renacimiento en el siglo XVI (Schama 1996, 14). Pintores prominentes de países como Alemania, Gran Bretaña, los Países Bajos y los Estados Unidos destacaron “las cualidades particulares de una cultura o un Estado” en sus representaciones visuales de espacios cargados de simbolismo, como lo son bosques, ríos y montañas (Schama 1991, 13). Estas imágenes se convirtieron en temas recurrentes de la pintura romántica de finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando los paisajes se transformaron en patrias a través del trabajo de la imaginación humana. Dichas imágenes generalmente pretendían establecer una conexión mística entre la tierra y la gente que la habitaba, así como celebrar las virtudes morales de ambas. En muchos países europeos y americanos, la exaltación pictórica del paisaje local ha servido para apuntalar una ideología nacionalista (Wen y White 2020).

En Cuba, la pintura paisajista se convirtió en una expresión artística de una identidad nacional en ciernes durante la segunda mitad del siglo XIX. Los estudiosos han trazado el surgimiento gradual de un “estilo cubano” de pintura cuando la isla experimentó tres guerras de independencia contra España (1868–1898), así como la maduración de la economía de plantaciones azucareras y la abolición de la esclavitud en 1886 (Menocal 1996; Libby 1997; López Núñez 1997; Rigol 2007; Duany 2019). Durante este período, la brecha ideológica cada vez mayor entre criollos (personas nacidas en la isla) y peninsulares (las nacidas en la península ibérica) condujo al desarrollo de una conciencia nacional cubana, que se plasmó en la creación literaria, musical y artística. Numerosos escritores, artistas y otros intelectuales criollos abrazaron una creciente conciencia de la isla como una entidad cultural aparte de su metrópoli española, mucho antes de la creación de un Estado-nación (Pérez 1999; Duany 2011).

Como subraya el historiador Louis A. Pérez Jr. (2013, 46), la pintura paisajista fue “una forma artística que surgió más o menos al mismo tiempo en que se desarrolló la conciencia de la nación” en Cuba. Las prolongadas luchas por la independencia del último tercio del siglo XIX aceleraron la identificación de la isla como la patria para gran parte de la población criolla, aglutinando a personas de origen español, africano y chino. Según el historiador Manuel Moreno Fraginals (1995, 255), “la Guerra de los Diez Años [1868–1878] y la guerra Chiquita [1879–1880] fueron como el crisol donde se fundió la nacionalidad cubana”. El tránsito del siglo XIX al XX conllevó el establecimiento de una nueva república en Cuba, que intentaría consolidar un sentido de nacionalidad multirracial y multiétnico.

La representación del entorno físico local como alegoría de la cubanidad — la identidad nacional cubana— devino un género clave de la pintura insular a mediados del siglo XIX (de Juan 1987; Cernuda Arte 2001; Cardet Villegas 2008;

Luis 2012). Por primera vez, el interior rural de la isla adquirió su significado patriótico con metáforas nacionalistas en la obra de poetas románticos fundacionales como José María Heredia (1803–1839) y novelistas como Cirilo Villaverde (1812–1894) durante la primera mitad del siglo XIX (Menocal 1996, 189, 191; García 2011). Estos escritores plasmaron aspectos perdurables de la geografía cubana, como la palma real y el Valle de Viñales en la provincia de Pinar del Río, que han evocado sentimientos patrióticos, tanto antes como después del fin del colonialismo español. Otros elementos tradicionales de la iconografía de la Cuba rural incluyeron el árbol de ceiba (kapok), el bohío o choza campesina y el guajiro (el pequeño agricultor independiente típico de las zonas no azucareras de la isla, como las dominadas por el tabaco, el café y otros frutos menores). Estos rasgos emblemáticos de la campiña cubana se grabaron en las pinturas paisajistas entre 1850 y 1920, mientras que la isla se convertiría formalmente en un país independiente en 1902 (Comesañas Sardiñas 2009, 37–40, 44)<sup>1</sup>.

Por lo general, los artistas cubanos, usualmente asentados en los centros urbanos de La Habana y Matanzas, asumieron la tarea de imaginar su nación como un paisaje natural y cultural distintivo, rico y diverso. Muchos de sus asuntos preferidos se originaron a mediados del siglo XIX, como la pasión de los guajiros por las peleas de gallos o la pintoresca topografía de varias regiones del interior más allá de La Habana, especialmente el Valle del Yumurí en Matanzas (Martínez 2013). Su imaginario predominante era una visión arcádica de Cuba como un fértil paraíso tropical, junto con la metáfora del jardín cultivado, mejor ejemplificado en las visiones propagandísticas de las plantaciones azucareras (véase Fraunhar 2006). Uno de los temas recurrentes de la pintura paisajista fue la representación bucólica de la isla, con una vegetación exuberante y bañada por una luz brillante, un terreno idealizado de abundante belleza natural e infinitas posibilidades, no perturbado por la intervención humana (Gómez 2010; Duany 2019, 3).

En este ensayo, me propongo demostrar que buena parte de la pintura paisajista sirvió para articular la identidad nacional cubana, según fue concebida por varios artistas canónicos a finales del siglo XIX y principios del XX. El ensayo se ancla en una amplia bibliografía publicada mayormente en Cuba, los Estados Unidos y España en los campos de la historia, la historia del arte, la crítica literaria y las ciencias sociales, que ha hurgado en el desarrollo de un fuerte movimiento nacionalista en la isla durante el período aludido. En el resto de este trabajo, me concentraré en el análisis de siete obras representativas de la pintura paisajista en Cuba entre 1850 y 1920. Sin ánimo de agotar el tema, estas obras proveen una muestra razonable de las representaciones pictóricas más sobresalientes de los paisajes cubanos, sobre todo de la flora y la fauna de las áreas rurales, como

<sup>1</sup> Sobre otros elementos del entorno urbano representados en la pintura cubana, véase Martínez 2013, 10–13

símbolos de la emergente cultura nacional (Pérez, 2013, 45–47).

Una de las instituciones coloniales ligadas indisolublemente al desarrollo de las artes plásticas en Cuba fue la Academia de Bellas Artes de San Alejandro (llamada originalmente Escuela de Dibujo y Pintura), en la que estudiaron o enseñaron muchas de las figuras artísticas más relevantes de la isla. Fundada en La Habana en 1818 y nombrada en honor del intendente español Alejandro Ramírez, esta escuela de arte seguía muy de cerca los modelos europeos vigentes, sobre todo el francés y el español. A lo largo del siglo XIX, San Alejandro contó con varios maestros y alumnos que cultivaron el neoclasicismo, el romanticismo, el costumbrismo, el realismo y el naturalismo, entre otros movimientos artísticos de la época. La Academia formó a los principales pintores cubanos hasta principios del siglo XX (cuando fue impugnada por gran parte de la vanguardia artística) y sigue funcionando hoy en día en las afueras de La Habana (Rigol, 2007; Lapique Becali, 2009, 460–61; Damian 2019, 98–99). Como apunta el historiador del arte Paul Neill (2016, 23), San Alejandro promovió el estudio y la representación visual de *lo cubano* en numerosos géneros artísticos, como el grabado, el retrato y la pintura paisajista.

Tanto los artistas nacidos en el extranjero como los nacidos en Cuba practicaron la pintura paisajista en la isla durante el siglo XIX. Uno de los artistas europeos pioneros que viajó a Cuba y vivió allí más de quince años fue el pintor y litógrafo francés Pierre Toussaint Frédéric Mialhe (1810–1881). La Real Sociedad Patriótica de La Habana reclutó a Mialhe para trabajar en su nuevo taller litográfico y documentar visualmente la isla, donde residió entre 1838 y 1854, tras lo cual regresó a Francia, donde continuó exhibiendo sus pinturas románticas y costumbristas sobre Cuba. Mialhe enseñó dibujo y pintura en el Liceo Artístico y Literario de La Habana desde 1845 y dirigió la Academia de San Alejandro entre 1850 y 1854. En total, imprimió más de cien vistas y paisajes de Cuba, desde la provincia más occidental de Pinar del Río hasta la de Oriente, y que dieron la vuelta al mundo. Viajó extensamente por la isla, incluida una excursión en 1841 a varios cayos en la región de Cárdenas en Matanzas, en compañía del zoólogo cubano Felipe Poey, quien incluyó cuatro ilustraciones de Mialhe en su libro de 1851 sobre la historia natural de la isla. Los grabados de Mialhe sirvieron de inspiración para numerosos imitadores y plagiadores como Bernardo May, quien los pirateó y publicó en una versión no autorizada del *Álbum pintoresco de la isla de Cuba* (1853)<sup>2</sup>.

Una de las pinturas al óleo posteriores de Mialhe es *Travellers in a Cuban Forest* (*Viajeros en un bosque cubano*, 1873, Figura 1). Pintando desde la memoria, el

---

<sup>2</sup> Para más detalles sobre el pleito entre Mialhe y May, véase Cueto 1994, 4–6; para reseñas de la vida y obra de Mialhe en Cuba, véase Sánchez Martínez 1973; Mégevand 2001; Rodríguez 2019

artista se detiene en un motivo clásico de la pintura paisajista europea: un bosque exuberante y exótico representado como un lugar oscuro y misterioso, aislado de la civilización. La perspectiva panorámica de Mialhe eclipsa una figura humana en primer plano, con el sombrero de paja típico de los guajiros, la cual enarbola un machete para atravesar la densa vegetación. Otras figuras humanas borrosas, entre ellas dos a caballo, parecen seguir un sendero improvisado entre la maleza. Varios árboles macizos, entre ellos probablemente una o dos ceibas, ocupan la mayor parte del lienzo. Mialhe utiliza principalmente tonos opacos de verde y marrón y deja que poca luz solar penetre en el dosel. Esta obra combina una perspectiva realista con un intento romántico de captar un paisaje indómito que ha servido como ícono de la cubanidad desde la segunda mitad del siglo XIX.

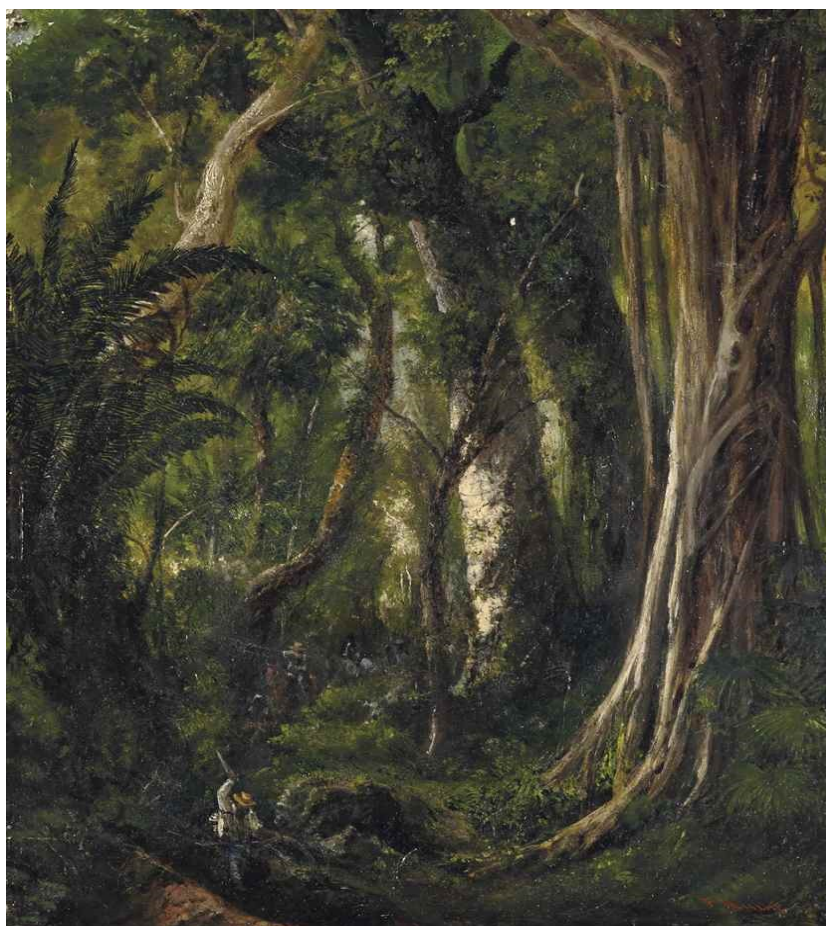


Figura 1. Pierre Toussaint Frédéric Mialhe, Travellers in a Cuban Forest (Viajeros en un bosque cubano), 1873. Óleo sobre tabla, 18 $\frac{1}{8}$  x 14 $\frac{5}{8}$  pulgadas. Subasta de MutualArt, 29 de octubre de 2015. Imagen tomada de [www.mutualart.com/Artwork/Travellers-in-a-Cuban-forest/EADD4840AC6F90E6](http://www.mutualart.com/Artwork/Travellers-in-a-Cuban-forest/EADD4840AC6F90E6)

Otro pintor y grabador francés que creó impresionantes panoramas de ciudades y plantaciones azucareras cubanas fue Édouard (Eduardo) Laplante (1818–1860). Este estableció un taller de litografía comercial en La Habana hacia 1848 y se desempeñó como representante de una empresa francesa que fabricaba equipos para la industria azucarera. Tal como había hecho antes Mialhe, Laplante recorrió la isla para observar y dibujar el paisaje de primera mano. Su colección realista de veintiocho vistas de plantaciones azucareras, impresa en *Los ingenios cubanos* (1857), se considera la serie de ilustraciones más precisa técnicamente, editada cuidadosamente y hermosa publicada en la isla durante el siglo XIX (Cantero y Laplante 2005)<sup>3</sup>. Este lujoso libro, inicialmente disponible solo por suscripción y por entregas, retrató algunas de las plantaciones más grandes y modernas de La Habana, Matanzas y Trinidad. Laplante caracterizó los ingenios azucareros como lugares ordenados, espaciosos, armoniosos y tranquilos, incluso en medio de la esclavitud y las turbulencias políticas en la isla. Su mirada aséptica hacia las relaciones raciales y de clase bajo el sistema de plantaciones pasó por alto la explotación de los esclavos africanos y sus descendientes.

Uno de los grabados más conocidos de Laplante es *Ingenio Buena-Vista* de 1857 (Figura 2), ubicado en el Valle de Trinidad. La imagen representa una vista aérea de la finca y sus montañas circundantes, con cinco palmeras altas que ocupan el centro del escenario. En primer plano aparecen tres pequeñas figuras de individuos de piel clara, entre los que probablemente se encuentra el terrateniente, y un caballo, con varios edificios de fábricas, una chimenea y barracas de esclavos en el fondo, así como la mansión del propietario en lo alto de una colina (de ahí el nombre de la finca, “buena vista”). Figuras en miniatura de esclavos ocupan el centro de la escena, dispuestas en una fila ordenada a través de los cañaverales. Los colores dominantes en esta pintura son tonos pálidos de verde, marrón y gris, en lugar de los tintes más oscuros que prevalecen en la obra reseñada de Mialhe. Contraria a la pintura de este último, la litografía de Laplante retrata una versión domesticada de la campiña cubana, la que subraya la organización espacial racional y los avances tecnológicos de la industria azucarera<sup>4</sup>. Aunque la visión blanqueada de Laplante de las plantaciones azucareras eventualmente ingresó en el discurso popular sobre la identidad nacional cubana, no despertó fuertes sentimientos patrióticos entre la mayoría de los espectadores<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Para discusiones de la colección Cantero/Laplante, véase Goldgel 2015; Tezanos Toral 2015; Gómez 2019, 97–110.

<sup>4</sup> Este párrafo se basa en parte en las observaciones perspicaces de Alison Fraunhar (2019, 55–56) sobre la litografía de Laplante.

<sup>5</sup> Para una brillante interpretación de una pintura de 1874, *Corte de caña*, de otra plantación cubana por Víctor Patricio de Landaluze, véase Ramos 2019, 38–44.



Figura 2. Eduardo Laplante, Ingenio Buena-Vista, 1857. En Justo G. Cantero, *Los ingenios: Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba*. La Habana: Litografía de Luis Marquier, 87.

Esteban Chartrand Dubois (1840–1884) es ampliamente aclamado como el principal paisajista cubano del siglo XIX. Nacido en Limonar, Matanzas, en el seno de una rica familia de plantadores de origen francés, estudió en París con Théodore Rousseau, fundador de la Escuela de Barbizon en Fontainebleau, y pasó varias temporadas en los Estados Unidos, donde murió prematuramente en Nueva Jersey. Chartrand adoptó el modelo estético de la Escuela del Río Hudson de pintores estadounidenses al abordar el medio rural desde un punto de vista melancólico y nostálgico, lo que podría suscitar un apego nacionalista al terruño. Esteban y sus hermanos, Philippe y Augusto, formaron la dinastía de paisajistas más importante en Cuba, pero la obra de Esteban ha sido la más valorada. Esteban Chartrand extendió el estilo romántico de la Escuela de Barbizon, con su énfasis en la pintura al aire libre, a un ámbito caribeño. Algunos estudiosos han señalado que la predilección de Chartrand por los matices oscuros no correspondía a la brillante luz solar de los trópicos. Un destacado crítico de arte cubano incluso descartó la obra de Chartrand como “puramente francesa” y repleta de un “fácil sentimentalismo” (Pérez Cisneros 1950, 4; Pau-Llosa 2003; Guerra Díaz s.f.). Sin embargo, su obra es el ejemplo más claro de la interpretación visual de la campiña cubana como símbolo pastoral para una identidad única de la isla (Ruiz 1987).

*Valle del Yumurí* (1876) es uno de los cuadros más conocidos y representativos de Chartrand; este se expuso como parte del pabellón español en

la Exposición Internacional del Centenario de los Estados Unidos en Filadelfia (Figura 3). Al igual que en otras pinturas de paisajes de Cuba, varias palmeras salpican la escena, pero otros dos elementos visuales también captan la atención del espectador: la pequeña figura humana en la parte inferior izquierda del lienzo, probablemente un guajiro, y el bohío de la parte inferior derecha. El terreno escarpado del Valle del Yumurí contrasta marcadamente con las llanuras onduladas de las plantaciones azucareras retratadas por Laplante. Chartrand pinta el cielo nublado sobre un fondo azul brillante y el terreno más distante en tonos radiantes de verde y marrón, con un primer plano ensombrecido que sugiere una puesta de sol inminente. El tratamiento evocador de Chartrand del interior rural de Cuba está cargado de emociones placenteras, en lugar del enfoque científico de Laplante.



Figura 3: Esteban Chartrand, Valle del Yumurí, 1876. Óleo sobre lienzo, 40 x 50 pulgadas. Colección Familia Cernuda. Imagen tomada de [https://bellachartrand.com/?page\\_id=357](https://bellachartrand.com/?page_id=357).

Valentín Sanz Carta (1848–1898) agregó una nueva dimensión a la representación del paisaje cubano como una explosión de sensualidad tropical. Nacido en Santa Cruz de Tenerife, en las Islas Canarias, Sanz Carta completó sus estudios artísticos en Sevilla y Madrid. Se trasladó a La Habana en 1882 como dibujante de una expedición científica española para estudiar la flora cubana y en



1886 se convirtió en catedrático de paisaje y perspectiva en la Academia de San Alejandro. Influenciado por el romanticismo, Sanz Carta posteriormente adoptó un estilo realista asociado a la pintura al aire libre, el que promovió como profesor en San Alejandro. Ha sido elogiado por su representación naturalista de la intensa luz del trópico y por recrear el rico espectro de colores de la campiña cubana. Aunque se ha subestimado su contribución a las artes plásticas cubanas, fue un destacado paisajista y educador influyente. Entre sus discípulos más renombrados se encuentran Antonio Rodríguez Morey (1874–1967) y María Ariza Delance (1880–1959)<sup>6</sup>.

Una de las obras más notables de Sanz Carta es *Paisaje con malangas y cocoteros* (sin fecha, Figura 4). Un elemento distintivo del repertorio visual del artista es la malanga o taro, un alimento básico en la dieta campesina cubana, y que aparece en primer plano; se encuentra junto a emblemas convencionales de la Cuba rural como son un bohío, varios cocoteros, dos guajiros con sombreros de paja y caballos. En comparación con otras representaciones del interior rural de la isla, Sanz Carta utiliza una paleta más amplia, que va desde el marrón oscuro y el violeta hasta el verde claro y al amarillo. Como en muchas pinturas de paisajes, la escala de la escena empequeñece las figuras humanas y acentúa su entorno natural. La intrincada representación de las hojas de malanga sugiere que son ellas, y no las personas, las protagonistas de esta escena.



Figura 4: Valentín Sanz Carta, *Paisaje con malangas y cocoteros*, sin fecha. Óleo sobre lienzo, 20%

<sup>6</sup> Para una reevaluación de la importancia de Sanz Carta para las artes visuales cubanas, véase Guancho 1999.

x 36 pulgadas. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Imagen tomada de <https://www.bellasartes.co.cu/obra/valentin-sanz-carta-paisaje-con-malangas-y-cocoteros>

Leopoldo Romañach y Guillén (1862–1951) fue uno de los maestros indiscutibles de la pintura cubana de finales del siglo XIX y principios del XX. Nacido en el pueblo de Sierra Morena en la provincia cubana de Las Villas, completó sus estudios primarios y secundarios en España, se matriculó en San Alejandro en 1885, recibió una beca para estudiar en Italia en 1889 y vivió en la ciudad de Nueva York entre 1895 y 1900. Luego regresó a Cuba para ocupar la cátedra de colorido en San Alejandro durante más de cincuenta años, donde incidió en tres generaciones de artistas, entre ellos Fidelio Ponce de León (1895–1949), Amelia Peláez (1896–1968) y Víctor Manuel García (1897–1969). Considerado un precursor del modernismo cubano, su prolífica obra mezcla realismo, romanticismo, simbolismo e impresionismo (Merino Acosta et al. 2003; López Campistrous 2016b).

La icónica pintura *Bohío* de Romañach (1920, Figura 5) le rinde homenaje a la aparente sencillez e inocencia de la vida campestre en Cuba, plasmada en las modestas viviendas de sus pequeños agricultores, cuyo diseño y materiales se remontan a la época precolombina. El cálido color marrón y rojizo del terreno contrasta con el azul pastel del cielo. La falta de follaje en primer plano sugiere una tierra estéril o quizás el desbroce de la vegetación natural para sembrar otros frutos. En cualquier caso, la ausencia de figuras humanas en la pintura puede resultar inquietante para el espectador, ya que la casa parece estar habitada pero vacía. Romañach aplica técnicas impresionistas al tratamiento de su tema, como pinceladas pequeñas y finas en el techo de paja de la casa campesina y una gama de colores para explorar el impacto de la luz tropical en los objetos retratados en la pintura.



Figura 5: Leopoldo Romañach y Guillén, Bohío, 1920. Óleo sobre lienzo, 13½ x 21¼ pulgadas. Colección de Arte Cubano Darlene M. y Jorge M. Pérez, Museo de Arte Frost. Imagen tomada de <http://collections.frost.fiu.edu/mDetail.aspx?rID=UC%202013.1.23&db=objects&dir=FROST&osearch=Romanach&list=res&rname=&rimage=&page=1>.

A Armando G. Menocal (1863–1942) se le recuerda más que nada por sus pinturas y retratos históricos, aunque enseñó pintura paisajista en la Academia de San Alejandro durante muchos años. Nacido en La Habana en el seno de una destacada familia cubana, estudió en San Alejandro entre 1876 y 1880 y posteriormente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Regresó a La Habana en 1889, fungió como comandante del Ejército Libertador de Cuba entre 1895 y 1898, y retomó la pintura y la docencia a tiempo completo tras el final de la Guerra Hispano-Cubanoamericana. Se le considera una de las figuras artísticas clave en la transición del colonialismo español a una Cuba republicana, como representante del realismo académico y lo que el historiador del arte Juan A. Martínez (1994, 3) denomina “un impresionismo conservador”. Algunas de sus obras por encargo aún pueden apreciarse en los frescos del Aula Magna de la Universidad de La Habana, terminados en 1908, así como en el techo del Palacio Presidencial de Cuba (ahora Museo de la Revolución), terminados en 1918 (de Juan 2007; López Núñez 2008; Lapique Becali 2009).

Una de las pinturas paisajistas características de Menocal es *Paisaje con barca y algarrobo seco* (ca. 1920, Figura 6). La escena se centra en un arroyo tranquilo que atraviesa una zona remota de la campiña cubana, enmarcado por las

omnipresentes palmeras y centrado en un raro árbol de algarrobo. El artista establece una línea de horizonte bajo y su punto de vista parece estar suspendido sobre el agua. Una pequeña figura humana parece estar pescando o quizás atracando su pequeño bote cerca de la orilla. La luz del sol se refleja delicadamente en el río, lo que brinda la oportunidad de captar su reverberación sobre el agua, una de las obsesiones de los impresionistas franceses<sup>7</sup>.



Figura 6: Armando G. Menocal, Paisaje con barca y algarrobo seco, ca. 1920. Óleo sobre lienzo, 31½ x 50½ pulgadas. Cernuda Arte, Coral Gables. Imagen tomada de <https://secure.cernudaarte.com/cgi-local/paints.cgi?aid=27&pid=4152&prid=>

Un último ejemplar de paisajistas cubanos activos entre 1850 y 1920 es Antonio Rodríguez Morey (1874–1967). Nacido en Cádiz, España, emigró de niño con su familia a Cuba en 1877, se matriculó en San Alejandro en 1887, viajó a Italia en 1891 y regresó a Cuba en 1912. Fue nombrado profesor de dibujo, anatomía, perspectiva e historia del arte en San Alejandro, y en 1918 se convirtió en director y principal curador del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1967. Considerado un romántico tardío, fue ilustrador y director artístico de prominentes revistas habaneras como *Bohemia* y *El Fígaro*.

*Paisaje campestre* (1913, Figura 7) de Rodríguez Morey demuestra su dominio de la pintura paisajista, combinando matices intensos de verde, rojo,

<sup>7</sup> Para una discusión perspicaz de esta pintura, véase Niell 2016, 27–28.

amarillo y marrón. Palmeras, dos o tres vacas que beben agua en el río, un guajiro con su sombrero de paja y una cordillera de fondo convergen en esta idílica representación de una serena puesta de sol en los trópicos. Junto con otros artistas cubanos contemporáneos, Rodríguez Morey imagina el interior rural de la isla como una naturaleza virgen e inmutable, a pesar de los cambios dramáticos en la economía y la política de Cuba a principios del siglo XX. (Para más información sobre Rodríguez Morey, véase Frost Art Museum 2013; Flores 2014; Fernández et al. 2016; López Campistrous 2016a; Álvarez 2019).



Figura 7. Antonio Rodríguez Morey, *Paisaje campestre*, 1913. No hay datos disponibles sobre medios y dimensiones. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Imagen tomada de <https://cubanartnewsarchive.org/2016/06/16/antonio-rodriguez-morey-the-last-romantic/>

Esta visión panorámica de la pintura paisajista cubana, que se extiende aproximadamente entre 1850 y 1920, ha demostrado que varios artistas desarrollaron un culto patriótico al entorno rural de la isla, generalmente en áreas no dominadas por plantaciones azucareras y caracterizadas por una frondosa vegetación, abundantes palmeras, chozas humildes y campesinos nobles y pintorescos. El mito edénico de bosques, montañas, ríos y valles indómitos fue uno de los leitmotiv de las artes visuales cubanas de finales de la época colonial y principios de la republicana. La independencia de Cuba en 1902 solo intensificó la búsqueda de una identidad nacional basada en los símbolos centrales de la cubanidad, codificada originalmente bajo el colonialismo español. Transformar el paisaje en una patria fue, por lo tanto, un proyecto intelectual clave para varias generaciones de pintores que representaron a Cuba como “la tierra más hermosa

que ojos humanos hayan visto”, para citar la memorable descripción de Cristóbal Colón en su diario de 1492.

El escurridizo concepto de identidad nacional ha encarnado en la pintura paisajista de muchos países de Europa y las Américas. Los artistas visuales y otros intelectuales frecuentemente se han propuesto definir y retratar los paisajes naturales como elementos distintivos y únicos de sus lugares de origen, exaltando las bondades de la tierra y la gente que vive en ella. El propósito fundamental de estas obras paisajistas es promover un apego emocional al terruño natal y evocar un sentimiento patriótico entre los habitantes de un país. Este esfuerzo de arraigar la identidad nacional en referentes geográficos concretos tiene gran resonancia para los pueblos que fueron colonizados, como Cuba, con una historia poscolonial muy corta y que buscan afirmar su autonomía cultural y su derecho a la soberanía nacional.

### Reconocimiento

Agradezco la amable invitación de Amy Galpin para preparar este texto para acompañar la exposición *In the Mind's Eye: Landscapes of Cuba*, organizada por el Museo de Arte Frost de Miami del 17 de septiembre de 2022 al 8 de enero de 2023.

### Bibliografía

- Álvarez, Anelys. 2019. “Cuban Painting at the Turn of the Century (1902–1930): The Nexus between Traditional and Vanguard”. En *Picturing Cuba: Art, Culture, and Identity on the Island and in the Diaspora*, editado por Jorge Duany, 70–81. Gainesville: University of Florida Press.
- Cantero, Justo Germán y Eduardo Laplante. 2005. *Los ingenios de la isla de Cuba*. Madrid: Doce Calles.
- Cardet Villegas, Ernesto. 2008. “Discovering the Cuban Landscape”. En *Cuba: Art and History from 1868 to Today*, editado por Nathalie Bondil, 50–53. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts.
- Cernuda Arte, ed. 2001. *Cien años del paisaje cubano, 1850 a 1950*. Coral Gables, FL: Cernuda Arte.
- Comesañas Sardiñas, Zeida. 2009. *Great Masters of Cuban Art, 1800–1958: Ramos Collection/Grandes maestros del arte cubano, 1800–1958: Colección Ramos*. Daytona Beach, FL: Museum of Arts and Sciences.
- Cueto, Emilio. 1994. *Mialhe's Colonial Cuba*. Miami: The Historical Association of Southern Florida.

- Damian, Carol. 2019. "Women Not Successful Here: Cuban Women Artists, from San Alejandro to the *Vanguardia*". En *Picturing Cuba: Art, Culture, and Identity on the Island and in the Diaspora*, editado por Jorge Duany, 98–108. Gainesville: University of Florida Press.
- de Juan, Adelaida. 1987. "¿Cuál es el paisaje cubano?" *Plástica: Revista de la Liga de Arte de San Juan* 1(16): 59–64.
- — —. 2007. *Pintura cubana moderna: Temas y variaciones*. La Habana: Editorial Ruth Casa.
- Duany, Jorge. 2011. "Cuban Thought and Cultural Identity: Populism, Nationalism, and *Cubanía*". En *Cuba: People, Culture, History*, editado por Alan West-Durán, 109–16. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- — —. 2019. "Introduction: Cuba, a Moveable Nation". En *Picturing Cuba: Art, Culture, and Identity on the Island and in the Diaspora*, editado por Jorge Duany, 1–14. Gainesville: University of Florida Press.
- Duany, Jorge, ed. 2019. *Picturing Cuba: Art, Culture, and Identity on the Island and in the Diaspora*. Gainesville: University of Florida Press.
- Fernández, Segundo J., Juan A. Martínez y Paul Niell. 2016. *Cuban Art in the 20<sup>th</sup> Century: Cultural Identity and the International Avant Garde*. Gainesville: University Press of Florida.
- Flores, Miguel. 2014. "Los paisajes de Antonio Rodríguez Morey". *Cuban Arts Connection — A Cuban Arts Blog*, 20 de junio.  
<http://cubanartsconnection.blogspot.com/2014/06/los-paisajes-de-antonio-rodriguez-morey.html>.
- Fraunhar, Alison. 2006. "Picturing the Nation: *Marquillas Cigarreras Cubanas* and the Plantation". *Visual Resources: An International Journal on Images and Their Uses* 22(1): 63–80.
- — —. 2019. "Colonial Art and Its Afterlife". En *Picturing Cuba: Art, Culture, and Identity on the Island and in the Diaspora*, editado por Jorge Duany, 51–69. Gainesville: University of Florida Press.
- Frost Art Museum. 2013. *Eternal Cuba: The Darlene M. and Jorge M. Pérez Art Collection at FIU*. Miami: Frost Art Museum.
- García, Juan Andreo. 2011. "La formación de las identidades y los imaginarios nacionales en Cuba a inicios del siglo XIX". *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 34: 37–66.  
<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/procesos/article/view/1874>.
- Goldgel, Víctor. 2015. "Una isla pintoresca y su horroroso colorido: Aproximaciones a la modernización y la violencia de la cultura visual cubana del siglo XIX". *Decimonónica: Revista de Producción Cultural Hispánica del Siglo XIX* 12(1): 134–50.

- Gómez, Déborah. 2019. *Azúcar agridulce: Memoria, discursos y paisajes azucareros en la nación y la cultura cubana*. Madrid: Verbum.
- Gómez, Liliana. 2010. "El discurso colonial en la iconografía cubana: Paisaje, urbanización y narrativas de lo rural del siglo XIX". En *Calidoscopios coloniales: Transferencias culturales en el Caribe del siglo XIX*, editado por Ottmar Ette y Gesine Müller, 121–38. Madrid: Iberoamericana.
- Guanche, Jesús. 1999. *Valentín Sanz Carta: Pintor y maestro insigna del paisaje cubano*. Las Palmas, Gran Canaria: Casa de Colón.
- Guerra Díaz, Ramón. S.f. "Las artes plásticas cubanas (1878–1902)". <https://www.monografias.com/trabajos98/artes-plasticas-cubanas-1878-1902/artes-plasticas-cubanas-1878-1902.shtml>.
- Lapique Becali, Zoila. 2009. "La arquitectura, las artes plásticas y la música en la cultura cubana". En *Historia de Cuba*, editado por Consuelo Naranjo Orovio, 449–74. Madrid: Doce Calles.
- Libby, Gary R. 1997. "The Rise of a Cuban Style". En *Cuba: A History in Art*, 10–20. Daytona Beach, FL: The Museum of Arts and Sciences.
- López Campistrous, Delia Ma. 2016a. "Antonio Rodríguez Morey: The Last Romantic". *Cuban Art News*, 26 de junio. <https://cubanartnewsarchive.org/2016/06/16/antonio-rodriguez-morey-the-last-romantic/>.
- — —. 2016b. "Catching Up with a Master: One Curator's Take on Leopoldo Romañach". *Cuban Art News*, 24 de marzo. <https://cubanartnewsarchive.org/2016/03/24/catching-up-with-a-master-one-curators-take-on-leopoldo-romanach/>.
- López Núñez, Olga. 1997. "Apuntes sobre la pintura colonial en Cuba". En *Pintura europea y cubana en las colecciones del Museo Nacional de La Habana*, 49–74. Madrid: Fundación Cultural MAPFRE.
- — —. 2008. "Nineteenth-Century Cuban Society". En *Cuba: Art and History from 1868 to Today*, editado por Nathalie Bondil, 40–49. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts.
- Luis, Leopoldo. 2012. "Revisitando el paisaje cubano". *OnCuba News*, 27 de septiembre. <https://oncubanews.com/cultura/revisitando-el-paisaje-cubano/>.
- Martínez, Juan A. 1994. *Cuban Art and National Identity: The Vanguardia Painters, 1927–1950*. Gainesville: University Press of Florida.
- — —. 2013. "Representing *Lo Cubano*: Cuban Painting, 1900–1950". En *Cuban Art and Identity: 1900–1950*, 3–17. Vero Beach, FL: Vero Beach Art Museum.
- Mégavand, Sylvie. 2001. "Pierre-Touissant-Frédéric Mialhe, un lithographe gascon à Cuba (1838–1854)". *Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* 76–77: 443–53.



- Menocal, Narciso G. 1996. "An Overriding Passion—The Quest for a National Identity in Painting". *Journal of Decorative and Propaganda Arts* 22: 186–219.
- Merino Acosta, Luz, Olga López Núñez y Ernesto Cardet Villegas. 2003. *Menocal y Romañach: Maestros cubanos del cambio de siglo*. Salamanca: Caja Duero.
- Moreno Fragnals, Manuel. 1995. *Cuba/España. España/Cuba: Historia común*. Barcelona: Crítica.
- Niell, Paul. 2016. "The Cuban Academy of San Alejandro and the Atlantic World". En *Cuban Art in the 20<sup>th</sup> Century: Cultural Identity and the International Avant Garde*, 17–32. Gainesville: University Press of Florida.
- Pau-Llosa, Ricardo. 2003. "Chartrand, Esteban". *Oxford Art Online*. <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000016109>.
- Pérez, Louis A., Jr. 1999. *On Becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- — —. 2013. *The Structure of Cuban History: Meanings and Purposes of the Past*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Pérez Cisneros, Guy. 1950. "Recorrido por la pintura colonial cubana". En *La pintura colonial en Cuba: Exposición en el Capitolio Nacional. Marzo 4 a abril 4 de 1950*. La Habana: Corporación Nacional del Turismo.
- Ramos, E. Carmen. 2019. "Between Civilization and Barbarism: Víctor Patricio de Landaluzé's Paintings during the Ten Years' War in Cuba (1868–1878)". En *Picturing Cuba: Art, Culture, and Identity on the Island and in the Diaspora*, editado por Jorge Duany, 30–55. Gainesville: University of Florida Press.
- Rigol, Jorge. 2007. *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba: De los orígenes a 1927*. La Habana: Editorial Adagio.
- Rodríguez, Linda. 2019. "Mialhe, (Pierre-Toussaint-)Frédéric". *Oxford Art Online*. <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-2000000196>.
- Ruiz, Raúl R. 1987. *Esteban Chartrand: Nuestro romántico*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Sánchez Martínez, Guillermo. 1973. "Federico Mialhe: Diseño biográfico y señalamientos para la estimación de su obra". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (Tercera Época) 15(3): 27–60.
- Schama, Simon. 1991. "Homelands". *Social Research* 58(1): 11–30.
- — —. 1996. *Landscape and Memory*. Nueva York: Vintage.
- Tezanos Toral, Lorena. 2019. *The Architecture of Nineteenth-Century Cuban Sugar Mills: Creole Power and African Resistance in Late Colonial Cuba*. Tesis doctoral, Universidad de la Ciudad de Nueva York.

Wen, Xiaojing y Paul White. 2020. "The Role of Landscape Art in Cultural and National Identity: Chinese and European Comparisons". *Sustainability* 12: 1–19.

**Jorge Duany** es director del Instituto de Investigaciones Cubanas y Catedrático de Antropología en la Universidad Internacional de la Florida en Miami. Ha publicado extensamente sobre migración, etnicidad, raza, nacionalismo y transnacionalismo en Cuba, el Caribe y los Estados Unidos. Es autor, coautor, editor o coeditor de veintidós libros, entre ellos *Picturing Cuba: Art, Culture, and Identity on the Island and in the Diaspora* (2019).

**Contacto:** joduany@fiu.edu

**Recibido:** 08/09/2021

**Aceptado:** 30/01/2022