



La representación del negro en la pintura religiosa puertorriqueña

Lillian M. Lara y Gerardo A. Hernández Aponte

Aunque el estudio sobre la representación de la negritud en la cultura visual puede realizarse desde una perspectiva antropológica, nuestro trabajo se funda en un estudio iconográfico de la representación del negro en la pintura religiosa puertorriqueña. En este sentido se interpretarán elementos y principios formales, símbolos y aspectos que definen la construcción de la imagen del negro en algunas piezas que giran en torno a la temática religiosa. Este análisis considera que la esclavitud fue uno de los factores que creó el racismo, y además, toma en cuenta los múltiples cambios sociales, políticos y culturales que han ocurrido en Puerto Rico en diversos periodos históricos. De la misma manera, se expondrá la postura de la Iglesia Católica ante este proceso violento que enfrentaron los negros procedentes de diversas etnias africanas luego de su llegada al Caribe. En Puerto Rico se experimentó por casi 400 años un proceso

esclavista que enmarcó la construcción de la “raza” y la representación “racial”.

El sistema esclavista en el Caribe se sustentó por medio de dos nociones, las diferencias fenotípicas de los seres humanos y la postura discriminatoria de la Iglesia Católica. Según muestra la Constitución Clerical Española, que estuvo vigente a finales del siglo XIX, la Iglesia Católica justificó la esclavitud y prohibió que los negros fueran ordenados sacerdotes.¹ De la misma manera, los registros parroquiales de bautismos y matrimonio eran divididos por grupos raciales. Como resultado hubo libros de blancos, esclavos y morenos libres. Esta división racial estuvo vigente en la Isla hasta mediados del siglo XIX. Las diferencias étnicas estimuladas por la Iglesia sirvieron para justificar ideológicamente el orden económico y social de la época, acentuando así el dominio de un grupo social sobre otro.²

¹ Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (New York: Grove Press, 2008), 99; Arturo V. Dávila, “Aspectos de una pastoral de esclavitud en Puerto Rico durante el siglo diecinueve: 1803-1873”, *La Torre* (1973): 47. Henry King Carroll, *Report on the Island of Porto Rico, Its Population, Civil Government, Commerce, Industries, Production, Roads, Tariff, and Currency, with Recommendations* (New York: Arno Press, 1975), 655-656.

² Mario A. Rodríguez León, *Los registros parroquiales y la microhistoria demográfica en Puerto Rico* (San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1990), 87-88; Isabel Gutiérrez del Arroyo, “Los libros parroquiales como fuente de historia social”, en *Anales de Investigación Histórica*, (1977): 22-23, 33.

En los países de la zona caribeña, las categorías o clasificaciones jugaron un rol importante en la construcción de las identidades étnicas y nacionales.³

Las acciones de la Iglesia Católica dan validez a ciertos debates sobre cómo las instituciones sociales determinaron las diferencias “raciales”. Algunos antropólogos e historiadores han definido “raza” como una construcción social, apoyándose en las características fenotípicas de los individuos y en el contexto histórico.⁴ La “raza” es una invención humana construida por los grupos para crear la idea del “otro”, formular sus identidades y defender la distribución desproporcionada de recompensas en la sociedad.⁵ Es importante señalar que no se pueden sostener las diferencias entre los seres humanos por motivos de su color de piel desde alguna teoría científica. Los planteamientos sobre los factores que fomentaron la discriminación “racial” en los países caribeños abren la puerta para estudiar la representación del negro en la pintura religiosa puertorriqueña.

En este artículo se examinará la inclusión del negro en obras pictóricas enmarcadas en la doctrina católica, el politeísmo africano y el sincretismo religioso.

Luego de hacer una revisión de la producción artística en el arte puertorriqueño, se devela la importancia que tiene la representación religiosa en la pintura de ciertos periodos históricos desde la colonización española hasta la actualidad. Particularmente, el análisis sobre la construcción de imágenes religiosas ayuda a comprender el complejo choque cultural que se suscitó en las Antillas con la llegada de las diversas etnias africanas.

La representación del negro en la pintura religiosa puertorriqueña durante la época española es escasa. Esto puede deberse a varias razones, como los prejuicios raciales y los pocos santos católicos con tez negra. Melchor es el único de los Tres Reyes Magos que se tiene constancia de que ha sido representado en Puerto Rico.⁶ Una tradición oral, recogida por Teodoro Vidal en la década de 1980, sostiene que todos los reyes eran blancos. Pero como Melchor iba delante por su deseo de ser el primero en llegar, recibió el impacto de los rayos de la estrella de Venus que guiaba el camino. A raíz de eso, el color de su piel cambió a oscuro.

Se identificó una pieza del siglo XVII de la que aún se desconoce el nombre del artista y que se exhibe en la Iglesia de

³ Mervyn C. Alleyne, *The Construction and Representation of Race and Ethnicity in the Caribbean and the World* (Kingston: University of the West Indies Press, 2002), 2.

⁴ Richard J. Powell, *Black Art: A Cultural History* (London: Thames & Hudson, 2002); Gen Doy, *Black Visual Culture: Modernity and Post Modernity* (New York: I. B. Tauris, 2000); James A Banks, *Multicultural Education, Transformative Knowledge, and Action: Historical and Contemporary Perspectives* (New York: College Press, 1996).

⁵ Banks, “Multicultural Education”, 80.

⁶ Al menos desde la Edad Media la tradición iconográfica representa a tres personajes porque fueron tres los regalos ofrecidos al Mesías, aunque en los evangelios no se describen, ni mencionan los nombres de estos personajes. Además, desde una perspectiva europea, en aquel entonces solo se conocía tres regiones

Hormigueros, titulada *Adoración de los Reyes Magos* (fig. 1). Se ha planteado que esta pieza pudo ser creada por un artista puertorriqueño o ser producto de un taller de artistas colombianos.⁷ La obra se basa en una escena de la Natividad con una imagen protagonista del rey negro. Este es el único de los magos que observa al niño, mientras los otros dirigen su mirada al espectador de la obra. El artista centralizó su figura, posicionándolo al lado de una de las columnas centrales de la composición, mientras los otros reyes están arrodillados. Puede entenderse que el artista busca realzar al rey Melchor dentro de la escena. Además, la imagen del negro es destacada por el artista al pintarse los rayos del sol sobre su figura, provocando que la vista del espectador se oriente a la figura del negro. Esta obra se convierte en una representación artística importante ya que exalta la imagen del negro en pleno proceso esclavista.

De otra parte, es difícil identificar la representación del negro en la pintura religiosa debido a que son pocas las vírgenes negras. La evidencia documental demuestra que la Virgen de Monserrate es la única virgen de tez negra cuya devoción llegó a Puerto Rico. De hecho, en España de donde es natural esta advocación, existen dos modalidades de



representación de la Virgen de Monserrate, el niño y la virgen negra o ambos con piel blanca. Además, la imagen original que se venera en Barcelona es de color blanco pero se tornó negra para finales del siglo XVIII o en los comienzos del XIX. Esto pudo ser causado por el humo de las velas que encendían cerca de ella o fruto de una reacción química del barniz aplicado a la imagen.⁸ En Puerto Rico se conservan dos pinturas del siglo XVII. En una se representa la Virgen y el niño con tez blanca.

del planeta: Europa, Asia y África. Por estas razones al pintarse se colocan tres, representando cada uno de los continentes. África es representada con un rey de tez negra. Véase: Teodoro Vidal, *Los Reyes Magos: tradición y presencia* (San Juan: Alba, 2005), 14, 16.

⁷ Arturo Dávila considera que es una obra de un artista puertorriqueño al que alude como Maestro de la Adoración de los Reyes Magos, mientras que Osiris Delgado Mercado propone que la pieza es producto de los talleres de Gaspar de Figueroa y Baltasar de Figueroa en el Nuevo Reino de Granada (Colombia). Véase: Osiris Delgado Mercado, *Historia general de las artes plásticas en Puerto Rico* (República Dominicana: Editora Corripio), 320-323.

⁸ Teodoro Vidal, *La Monserrate negra con el niño blanco: una modalidad iconográfica puertorriqueña* (San Juan: Ediciones Alba, 2003), 13, 15, 25-26.

En la otra, ambos son pintados con un color de tez que no es blanco ni negro.⁹ Cabe señalar que en este tipo de apreciaciones es difícil categorizar el tipo del color de piel ya que estos juicios se basan en la percepción muchas veces viciada por aspectos históricos, sociales y culturales. Con esta aclaración se retoma el argumento de los antropólogos culturales los cuales sostienen que científicamente no se han determinado unidades raciales, ya que es imposible definirlos biológicamente.¹⁰

A mediados de siglo XVIII, las imágenes religiosas tuvieron una gran difusión en la producción artística de José Campeche y Jordán. Las piezas de Campeche se destacaron por la representación de la Sagrada Familia, vírgenes, y santos representativos de la Iglesia Católica. En muchas de estas obras el artista estableció límites entre lo divino y lo humano. Sus piezas religiosas delimitaron la composición al establecer un plano celestial y terrenal, siendo el segundo donde se ubicaban a todos los mortales.¹¹

El Exvoto de la Sagrada Familia (1778-1780, fig. 2) es la única pieza religiosa donde Campeche representa figuras negras. La obra muestra a dos esclavas y un siervo que acompañan a una monja carmelita a llevar su ofrenda a la Sagrada Familia. Las esclavas

y el siervo están arrodillados al igual que la religiosa, quien tiene mayor proximidad a las figuras divinas. A diferencia de la monja, las esclavas y el siervo tienen en sus manos unas canastas con flores del país como ofrenda. Campeche pintó las esclavas con traje blanco de listas rosadas y velo blanco, mientras que el esclavo viste pantalón, camisola y casaca en colores pasteles, típico del estilo rococó europeo que tanto influenció su obra. La selección de colores en la vestimenta resaltó el color de piel de las figuras. La mirada de los devotos se dirige de manera directa a la Sagrada Familia orientando la vista del espectador al nivel celestial.

Evidentemente, la pieza es significativa porque se realizó en un momento donde se concebía al negro como cristiano pero inferior por su naturaleza salvaje.¹² Además de representarse un paisaje de unión entre blancos y negros en el nivel terrenal, merece examinarse el contexto socio-histórico puertorriqueño que llevaron al artista a pintar negros en una sola pieza religiosa, siendo un tema excluido del resto de las obras donde representó vírgenes u otras figuras sagradas. Merece examinarse el contexto socio-histórico que llevaron al artista a pintar negros en una sola pieza religiosa, a pesar de tener varias obras que representan vírgenes y figuras sagradas.

⁹ Delgado Mercado, "Historia general de las artes plásticas", 310-311, 314-315. Del mismo autor: *Cuatro siglos de pintura puertorriqueña* (Madrid: Sociedad Editorial Electa España, S. A., 1998), 46-47.

¹⁰ Conrad Phillip Kottak, *Cultural Anthropology* (New York: Mc Graw Hill, 2004), 105-131.

¹¹ René Taylor, "José Campeche (1751-1809)", en *Puerto Rico: Arte e Identidad* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998), 18.

¹² Flor Piñeiro de Rivera, *Arturo Schomburg: un puertorriqueño descubre el legado histórico del negro* (San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1989), 121.



No podemos olvidar que el artista era hijo de un esclavo liberto, por lo que se esperaría una mayor visibilidad del negro en sus pinturas. La obra *Exvoto de la Sagrada Familia* es relevante en un momento histórico donde el cristiano blanco sostuvo una visión del negro como una criatura incapaz de alcanzar la moralidad y felicidad.¹³ Cabe señalar que Campeche sugiere en la escena la posibilidad que tiene el esclavo de lograr un encuentro con la Sagrada Familia.¹⁴ Esta pieza fue pintada para 1778 y no es hasta mediados y las postrimerías de siglo XX que se visibiliza la imagen del negro en el género de la pintura religiosa. De esta manera surgen cuestionamientos sobre la ausencia de la imagen del negro en las escasas piezas religiosas que se produjeron en

aproximadamente 175 años. A continuación se exploran las razones que pueden explicar este fenómeno en la plástica puertorriqueña.

Primeramente, en las postrimerías del siglo XIX, la Iglesia Católica enfrentó una crisis que afectó la producción de pinturas religiosas en la Isla. Las corrientes liberales que tomaron auge en Europa y en América Latina dejaron sentir sus efectos en la sociedad puertorriqueña. La libertad de culto, con la cual se abrió la puerta a los cultos protestantes, se proclamó en 1869. Las nuevas corrientes ideológicas dieron lugar al surgimiento de movimientos seculares como la masonería y el espiritismo.

¹³ Piñeiro de Rivera, "Arturo Schomburg", 121.

¹⁴ Lillian Lara Fonseca, "Percepción de los maestros de artes visuales sobre la construcción de la imagen del negro y su representación en el arte puertorriqueño: la educación multicultural y racial en el currículo del programa de bellas artes" (Tesis doctoral, Universidad del Turabo, 2011), 286.

Estas nuevas manifestaciones culturales secularizadoras aprovecharon la coyuntura histórica para poner en entredicho público a la Iglesia Católica y socavar sus cimientos. Posteriormente, la invasión estadounidense del 25 de julio de 1898 propició que estas libertades se ampliaran al decretarse nuevamente y de manera vitalicia la libertad de culto, y la separación de Iglesia y Estado. La hegemonía religiosa que tuvo la Iglesia Católica, desde los inicios de la colonización del país, comenzó a socavarse durante el siglo XX con la aparición de nuevas alternativas civiles y religiosas que estaban en contraposición a las prácticas y creencias de dicha centenaria institución. Esto tuvo como efecto la secularización de la sociedad.¹⁵

Luego de la invasión estadounidense, la pintura puertorriqueña se concentró en un realismo costumbrista con el fin de lograr la identificación nacional. Los artistas integraron códigos que eran accesibles a la mayoría de las gentes, donde el paisaje y el jíbaro se convirtieron en los elementos que conformaron la conciencia de lo puertorriqueño.¹⁶ La pintura fue utilizada para fortalecer nuestra cultura y nacionalidad frente a la americanización.¹⁷ Este nuevo acercamiento minimizó la cantidad de representaciones con temática religiosa, que eran dominadas por hombres y mujeres de tez blanca. A raíz de la documentación examinada

hasta el momento, no se ha identificado pinturas religiosas con representaciones de negros hasta la década de 1950.

Los cambios en términos de la apertura de diversas denominaciones religiosas y la alteración en la realidad política a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX, explican porque son escasas las imágenes de escenas religiosas en la pintura puertorriqueña. Las obras pictóricas religiosas en las cuales se incluye la figura del negro son escasas. Hay que considerar que la iglesia no era un mecenas importante del arte como lo evidencia la proliferación de pinturas religiosas que toman auge en el siglo XVIII, y de las que se vieron algunas anónimas en el siglo que le precedió.

Desde mediados de siglo XX hasta el presente se han realizado algunas piezas que giraron en torno a la imagen de la virgen y de los reyes magos. Lorenzo Homar pintó en el centro de la composición a un niño con máscara negra y guitarra en mano, acompañado por dos niños que representan a los reyes magos en la obra titulada *Le Lo Lai* (1952-1953). Como se pudo observar en la pieza *Adoración de los Reyes Magos* (fig. 1), la figura del rey negro se vuelve a ubicar en el centro de la composición. Es interesante esta escena porque muestra a unos reyes pobres, sin vestimentas fastuosas

¹⁵ Gerardo Alberto Hernández Aponte, *La Iglesia Católica en Puerto Rico ante la invasión de Estados Unidos de América: Lucha, sobrevivencia y estabilización* (1898-1921) (San Juan: Academia Puertorriqueña de la Historia, 2013), 39-69, 101-141; Samuel Silva Gotay, *Protestantismo y política en Puerto Rico 1898-1930. Hacia una historia del protestantismo evangélico en Puerto Rico* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997), 111-148, 183-184.

¹⁶ José A. Torres Martinó, "Plástica y literatura en las primeras décadas del siglo veinte", en *De Oller a los cuarenta: la pintura en Puerto Rico de 1898-1948* (First Federal Savings Bank, 1989), 67-68.

¹⁷ Torres Martinó, "Plástica y literatura", 67.



y sin llevar en sus manos oro, incienso y mirra. Homar señaló la pobreza que estos experimentan al hacer visible la desnutrición en sus manos maltratadas y sus rostros lánguidos que tienen como telón las casas iluminadas de La Perla, rodeadas por las murallas de El Morro. La fragilidad física de los niños trae el tema de la desnutrición y la pobreza que se vivió en Puerto Rico en esos años.¹⁸ Con sus maltratadas manos tocan algunos instrumentos musicales como la guitarra y el güiro. A pesar de su pobreza, lo único que los niños pueden ofrecer es su música.

La imagen de una virgen negra es representada en el díptico *Santa Bárbara en el barrio* (1993, fig. 3) de José Morales. La imagen de Santa Bárbara toma poca notoriedad al ser pintada como parte de un

cuadro que cuelga de la pared de una casa. Sin embargo, la figura protagonista de la pieza se encuentra sentada en un sofá rojo, la Virgen de Monserrate. En una escena donde impera la violencia, tiene sentido que Santa Bárbara, la patrona de las profesiones que manejan los explosivos, esté cuidando el barrio, más aún cuando se puede ver una persona asesinada y acompañada de un arma. La obra, cargada de colorido y de brochazos sueltos sin intención de definir volumen de las formas, destaca la definición del rostro de la virgen negra y el niño, al igual que sus coronas. Morales divide por la mitad el fondo de la composición utilizando dos colores sólidos, el amarillo y el violeta, lo cual en cierta manera pudiera determinar la transición del hombre muerto de un lado a otro a través de la intercesión de la santa y la virgen.

¹⁸ Marimar Benítez, “La década de los cincuenta: Afirmación y reacción”, en *Puerto Rico: arte e identidad* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998), 115.

La Virgen de Monserrate no está entronizada, sino que es representada en la sala de una casa. Consideramos que el artista entendió pertinente ubicarla en un espacio cotidiano que guardará relación con cualquier hogar en un barrio puertorriqueño. También, es importante señalar que los elementos iconográficos que acompañan a Santa Bárbara, particularmente la copa hacen referencia a su conversión al catolicismo lo que le costó que fuera decapitada por su propio padre, y que de esta manera se convirtiera en mártir. En un contexto definido por una alta incidencia criminal y donde un gran sector de la población se denomina como católico la obra se presta para una discusión sobre la presencia de Santa Bárbara y la Virgen de Monserrate en respuesta a una súplica por su intercesión en medio de la violencia que experimentan los hogares puertorriqueños.

Pablo Marcano García, originario de Gurabo, es uno de los artistas contemporáneos que ha utilizado de referente figuras sagradas, al igual que una simbología cristiana pero con un acercamiento diferente. Éste exaltó la figura de la mujer negra para representar a Jesucristo en las piezas: *Cristo Negro. De entre espinas Flores* (2009) y *Gurazalem* (2005). En ambas obras se muestra la mujer desnuda con una corona de espinas. Definitivamente estas piezas rompen con la tradición iconográfica tradicional del catolicismo donde Jesús se representa como un hombre de tez blanca. La obra del artista destaca a una mujer que

históricamente ha sido maltratada, pero que aun así sigue siendo muy fuerte y esencial para la sociedad.¹⁹ De otra parte, puede analizarse la obra en un contexto histórico donde diversos grupos excluidos exigen la equidad. Según Kittredge Cherry, la representación de un Jesús convencional ya no se adecua a una realidad social donde la comercialización de la hipersexualidad está rompiendo la visión tradicional de la sexualidad y la espiritualidad. Asimismo, plantea que la retórica cristiana se ha utilizado recientemente para justificar el odio y la discriminación a la comunidad LGBTT (Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transexuales).²⁰ En este sentido, las obras de Marcano pueden utilizarse para establecer algunos cuestionamientos sobre como la dogmática cristiana en gran parte de las instancias es excluyente a diversos sectores.

Ambas piezas de Marcano se pueden utilizar como construcciones visuales que provoquen una discusión sobre las reglas y roles que se han institucionalizado a través de la doctrina católica sobre el género y la “raza”. El interés que siempre ha tenido el artista por la justicia social y la equidad justifican este tipo de representaciones en el contexto caribeño. En *Gurazalem* (2005) el discurso visual se adecuó a sectores que han recibido un discurso religioso que ha excluido a la mujer y al negro. De la misma manera, con esta pieza el artista contextualizó a la mujer crucificada en su pueblo natal Gurabo, como si fuera la Jerusalén de Puerto Rico.

¹⁹ Juan Esteban Agudelo Restrepo, “Pablo Marcano y sus vírgenes del Caribe”, *El Mundo*, 15 de agosto de 2012, consultado en <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=202257>

²⁰ Kittredge Cherry, *Art that Dares: Gay Jesus, Woman Christ, and More* (California: Andro Gyne Press, 2007).

Algunas de las piezas que se han descrito anteriormente representan al negro con un acercamiento de la herencia religiosa occidental. En estas imágenes juega un papel dramático la Sagrada Familia, la representación de la virgen y los reyes magos. También, se consideraron algunas piezas que pudieran cuestionar la postura excluyente institucionalizada por la Iglesia Católica hacia algunos sectores. De otra parte, la representación del negro en la pintura religiosa puertorriqueña también tiene un acercamiento fundamentado en las diversas corrientes religiosas del continente africano.²¹

Al estudiar la imagen del negro en piezas religiosas contemporáneas es relevante considerar las circunstancias que vivió el africano al enfrentarse con el catolicismo en América. Las diversas etnias africanas trajeron consigo una herencia religiosa politeísta que chocó con el catolicismo de los colonizadores occidentales. La esclavitud obligó al africano a separar su religión de su marco geográfico natural para inscribirlo en unas tierras desconocidas y de esta manera marcar el ritmo de su vida de acuerdo al calendario de los amos blancos.²²

Los españoles impusieron al esclavo las creencias religiosas que daban sentido a su propia existencia y a su formación cultural. De esta manera intentaron eliminar el bagaje cultural que trajeron los africanos por considerarlo nocivo y dañino. Ellos pensaban que la religión y los ritos africanos eran errados y había que imponerle el catolicismo.²³ Esto propició el sincretismo religioso.²⁴ Muchos africanos utilizaron las prácticas religiosas católicas para celebrar el culto a sus deidades africanas. La santería como sistema religioso sustituía el culto de veneración a imágenes de santos católicos por la adoración de deidades africanas representados en ellos. En otras palabras, los esclavos hacían creer a sus amos que eran católicos y que practicaban dicha religión cuando en realidad seguían profesando sus creencias religiosas africanas.²⁵ La clase dominante católica acuñó el término santería para denominar este fenómeno. Este léxico era de carácter peyorativo e implicaba que era de poco valor y que se realizaba en torno a la figura de los santos.²⁶

Jorge Duany expuso que el sincretismo religioso entre la religiosidad popular y las religiones africanas es un punto de controversia entre varios autores y que

²¹ Lara Fonseca, "Percepción de los maestros de artes visuales", 289.

²² Roger Bastide, *Las Américas negras. Las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo* (Madrid: Alianza Editorial, 1969), 142-152.

²³ Jalil Sued Badillo y Ángel López Cantos, *Puerto Rico Negro* (Río Piedras: Editorial Cultural, 1986), 242.

²⁴ Fernando Picó, "El catolicismo popular en el Puerto Rico del siglo 19", en *Virgenes, magos y escapularios: imáginería, etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico* (San Juan: Centro de Investigaciones Sociales, Universidad de Puerto Rico; Centro de Investigaciones Académicas, Universidad del Sagrado Corazón: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 1998), 155.

²⁵ Bastide, "Las Américas negras", 142-152.

²⁶ Julio A. Sánchez Cárdenas, *La religión de los Orichas. Creencias y Ceremonias de un culto afro-caribeño* (Hato Rey: Esmaco Printers Corp., 1997), 3-4.

ciertamente amerita más investigación.²⁷ Cabe señalar que la llegada de numerosos exiliados cubanos, debido a la Revolución Cubana, aportó la creencia y la extendió por todo el territorio. Por ello, a partir de 1959 la santería tomó auge en Puerto Rico.²⁸ De esta manera algunos artistas contemporáneos como: Daniel Lind, Rafael Trelles y Antonio Roche Rabell han representado este conflicto existencial que comienza de mediados hasta las postrimerías del siglo XX. Estos se han inspirado en este fenómeno para determinar una iconografía y elementos que definen el politeísmo africano y el sincretismo religioso. Particularmente, se concentraron en la representación de deidades africanas y de elementos relacionados con la santería.



Daniel Lind representó una mujer negra entronizada con una placa de la virgen frente a su área púbica en la obra, *La abuela de la madre de la hija* (1999-00, fig. 4).

Es una pieza interesante, ya que el título nos habla del linaje de una mujer representada dentro de un ambiente que no corresponde a nuestro espacio vivencial en la Tierra.

²⁷ Jorge Duany, “La religiosidad popular en Puerto Rico: reseña de la literatura desde la perspectiva antropológica”, en *Virgenes, magos y escapularios: imaginaria, etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico* (San Juan: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 1998), 179-181. Por su parte, Luis Manuel Díaz Soler sostiene que los esclavos perdieron sus creencias en deidades africanas al contacto con el catolicismo. Sin embargo, reconoce la pervivencia de ritos y creencias de brujería de origen africano. Arturo Morales Carrión considera la probabilidad de que en Puerto Rico haya existido la santería. Ricardo E. Alegría plantea la posibilidad de un sincretismo religioso entre la religión yoruba y las prácticas del catolicismo en las fiestas a Santiago Apóstol del municipio de Loíza. Véase: Luis M. Díaz Soler, *Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico* (Río Piedras: Editorial Universitaria, 1965), 171-172; Arturo Morales Carrión, *Auge y decadencia de la trata negrera en Puerto Rico: (1820-1860)* (San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1978), 113; Ricardo E. Alegría, *La Fiesta de Santiago Apóstol en Loíza Aldea* (Navarra: A R O – Artes Gráficas, 1954), 22-23, 65.

²⁸ José A. Cobas y Jorge Duany, *Los cubanos en Puerto Rico. Economía, étnica e identidad cultural* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995), 171-175; Idalia Ivelisse Llorens Alicea, “Sincretismo religioso: pervivencia de las creencias yorubas en la isla de Puerto Rico” (Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2003), 405, 487; Juan A. Giusti Cordero, “El espiritismo criollo en Puerto Rico: dimensiones históricas africanas y caribeñas”, en *Actualidad de las tradiciones espirituales y culturales africanas en el Caribe y Latinoamericana. Primer y segundo simposio* (San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2010), 165.



Lind la pintó sentada, desnuda y con un manto blanco suspendido sobre su cabeza. En esta pieza se podría discutir el sincretismo religioso de una diosa negra con ojos ausentes pero iluminados, que sostiene en sus manos una imagen de la virgen. En esta pieza se concretiza de manera simbólica el proceso que experimentaron los africanos al acoger en sus manos las imágenes de la fe católica pero no poder internalizarlas en su mente ni espíritu.²⁹ Como ya se señaló, la adopción de imágenes representativas del catolicismo fue una manera de vivir la religiosidad yoruba en el claudetinaje.

La obra de Roche y Rabell apunta a una indagación sobre la identidad personal y del colectivo puertorriqueño al definir su estilo con numerosos autorretratos de negros y la vegetación tropical.³⁰ Se desprende de su obra esa lucha por definir quiénes somos y hacia dónde vamos enmarcado en elementos iconográficos que evidentemente hacen referencia a la topografía característica de la isla. De la misma manera, algunas representaciones del artista responden al sincretismo que se manifiesta a través de la santería en Puerto Rico. En la pieza *El Actor Santo* (1989, fig. 5) se manifiesta esta simbiosis de creencias religiosas. En esta el artista le da una dimensión sagrada al proceso en que el negro se enmascara para esconder la presencia africana tras la imagen católica.³¹

El hombre tiene la frente iluminada como cualquier actor sobre el escenario y tiene una aureola blanca. Es decir, la luz teatral y por otro lado, iluminación que representa la luz divina. Esta figura representa simbólicamente al negro que se convierte en un actor al tener que adorar a cada uno de sus dioses bajo la figura de santos católicos. Los negros africanos tradujeron sus religiones al corresponder a cada divinidad africana con un determinado santo o con una virgen católica.³²

En las pinturas de Roche y Rabell se desprende cómo el sincretismo permitió el culto a sus dioses bajo la máscara del catolicismo.

²⁹ Lara Fonseca, "Percepción de los maestros de artes visuales", 291.

³⁰ Dwight García, "1980-90 (más o menos). Comentarios preliminares", en *Puerto Rico: arte e identidad*. (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998), 350-351.

³¹ Francisco Cabanillas, "Arnaldo Roche: Africanía a dos voces", *Centro Journal* (2005): 59.

³² Bastide, "Las Américas negras", 146.

Otras piezas de Roche y Rabell que se prestan para un análisis sobre el sincretismo religioso son: *La magia del hombre Isla* (1982), *Me llevan* (1985), *El sacrificio* (1987), *Hay que soñar azul* (1986), *Asabache* (1986), *Para que quede establecido: El décimo primer mandamiento* (1990), *El miedo al abandono* (1991), *Huracán del sur* (1991) y *El caballo está dentro* (1994). En estas se representan los procesos que experimentó el negro al pretender una verdadera conversión a las prácticas del catolicismo. Por otro lado, manifiestan la representación del fenómeno de la posesión, cuando el orisha se materializa espiritualmente en el devoto.³³

La presencia africana en el Caribe trajo una serie de ritos, ritmos, cantos y lenguas de origen yoruba que chocan con la tradición católica. Por ejemplo, algunos de los dioses de mayor relevancia se asocian con el agua, como Ochún y Yemayá que son las diosas que representan los ríos y el mar en la naturaleza. De acuerdo a la distribución geográfica y la relevancia de los cuerpos de agua que delimitan las fronteras de las Islas, sirvieron de inspiración para la selección de las deidades vinculadas con el mar.³⁴ Rafael Trelles representó deidades africanas en sus piezas tituladas: *Yemayá* (1987) y *Las hijas de Ochún* (1988). Estas obras invitan a la reflexión sobre la unión de elementos referentes al agua y elementos humanos. Los dioses

representados tienen rostros humanos, pero integran elementos relacionados al agua y sus cuerpos hacen alusión a las formas curvas que caracterizan la vida marina.

El análisis de la representación del negro enmarcado en la influencia del catolicismo, el politeísmo africano y el sincretismo religioso, ayuda a comprender el complejo intercambio cultural que se suscitó en Puerto Rico.³⁵ Luego de considerar la herencia religiosa occidental, fundamentada en el catolicismo, se desprenden las pocas pinturas que incluyen al negro como figura protagonista. Este dato contrarresta con las piezas de artistas como Daniel Lind y Arnaldo Roche y Rabell que consideran la relevancia del negro en muchas de sus imágenes inspiradas en el sincretismo religioso y la herencia de las diferentes etnias africanas que convergieron en Puerto Rico. Finalmente, en estas últimas décadas las artes plásticas han develado la resistencia del esclavo ante la imposición del catolicismo por el hombre blanco, en su afán de “civilizar” al “otro”.

³³ Cabanillas, “Arnaldo Roche”, 67.

³⁴ Adelaida de Juan, “Sobre la pintura afrocubana”, en *Presencia africana en el arte del Caribe: Exhibición de arte organizada por el Instituto de Estudios del Caribe, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Puerto Rico, Del 6 al 30 de septiembre de 1989, Museo de Arte e Historia, San Juan de Puerto Rico* (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1989), 12.

³⁵ Lara Fonseca, “Percepción de los maestros de artes visuales”, 293.

Bibliografía

Agudelo Restrepo, Juan Esteban, "Pablo Marcano y sus vírgenes del Caribe" en El Mundo.com, 15 de agosto de 2012, consultado en <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=202257>

Alegria, Ricardo E., *La Fiesta de Santiago Apóstol en Loíza Aldea*. Navarra, España: A R O – Artes Gráficas, 1954.

Alleyne, Mervyn C., *The Construction and Representation of Race and Ethnicity in the Caribbean and the World*. Kingston, Jamaica: University of the West Indies Press, 2002.

Banks, James A., *Multicultural Education, Transformative Knowledge, and Action: Historical and Contemporary Perspectives*. New York, EE. UU.: Teachers College Press, 1996.

Baker, Lee D., *From Savage to Negro: Anthropology and the Construction of Race, 1896-1954*. University of California Press, Los Angeles, 1998.

Bastide, Roger, *Las Américas negras. Las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*. Traducción de Francisco Azcárate, Madrid, España: Alianza Editorial, S. A., 1969.

Benítez, Marimar, "La década de los cincuenta: Afirmación y reacción" en *Puerto Rico: Arte e Identidad*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico; Hermandad de Artistas Gráficos, 1998, pp. 115-141.

Cabanillas, Francisco, "Arnaldo Roche: Africanía a dos voces" en *Centro Journal*, fall 2005, vol. XVII, no.2, pp. 43-71.

Carroll, Henry King, *Report on the Island of Porto Rico, Its Population, Civil Government, Commerce, Industries, Production, Roads, Tariff, and Currency, with Recommendations*. New York, EE.UU.: Arno Press, 1975. Reprint of the 1899 ed. published by the U.S. Govt. Print. Off., Washington D.C., which was issued as Treasury Department Document no. 2118.

Cherry, Kittredge, *Art that Dares: Gay Jesus, Woman Christ, and More*. California, EE UU.: Andro Gyne Press, 2007.

Cobas, José A. y Jorge Duany, *Los cubanos en Puerto Rico. Economía, étnica e identidad cultural*. Río Piedras, P. R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

Dávila, Arturo V., "Aspectos de una pastoral de esclavitud en Puerto Rico durante el siglo diecinueve: 1803-1873" en *La Torre, Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, julio-diciembre de 1973, año XXI, núms. 81-82, pp. 39-102.

Delgado Mercado, Osiris, *Cuatro siglos de pintura puertorriqueña*. Madrid, España: Sociedad Editorial Electa España, S. A., 1998.

_____, *Historia general de las artes plásticas en Puerto Rico*. República Dominicana: Editora Corripio, C. por A., 1994, tomo I.

Díaz Soler, Luis M., *Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico*. 2da edición, Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1965.

Doy, Gen, *Black Visual Culture: Modernity and Post Modernity*. New York, EE. UU.: I. B. Tauris, 2000.

Duany, Jorge, "La religiosidad popular en Puerto Rico: reseña de la literatura desde la perspectiva antropológica" en Ángel G. Quintero Rivera (editor), *Vírgenes, magos y escapularios: imagería, etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico*. San Juan, P. R.: Centro de Investigaciones Sociales, Universidad de Puerto Rico; Centro de Investigaciones Académicas, Universidad del Sagrado Corazón: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 1998, pp. 163-185.

Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*. New York, EE. UU.: Grove Press, 2008.

García, Dwight, “1980-90 (Más o Menos) Comentarios preliminares” en *Puerto Rico: Arte e Identidad*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico; Hermandad de Artistas Gráficos, 1998, pp. 323-359.

Giusti Cordero, Juan A., “El espiritismo criollo en Puerto Rico: dimensiones históricas africanas y caribeñas” en María Elba Torres Muñoz, Marta Moreno Vega y Mónica Cortés Torres (compiladoras), *Actualidad de las tradiciones espirituales y culturales africanas en el Caribe y Latinoamericana. Primer y segundo simposio* San Juan, Puerto Rico: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe; Instituto de las Tradiciones Afrocaribeñas; Fundación Puertorriqueña de las Humanidades; Caribbean Cultural Center African Diaspora Institute, 2010, pp. 155-167.

Gutiérrez del Arroyo, Isabel, “Los libros parroquiales como fuente de historia social” en *Anales de Investigación Histórica*, vol. IV, núms. 1-2, 1977, pp. 20-35.

Harris, Michael D., *Colored Pictures: Race and Visual Representation*. Chapel Hill, EE. UU.: University of North Carolina Press, 2006.

Hernández Aponte, Gerardo Alberto, *La Iglesia Católica en Puerto Rico ante la invasión de Estados Unidos de América: Lucha, sobrevivencia y estabilización (1898-1921)*. 2ª ed., San Juan, Puerto Rico: Academia Puertorriqueña de la Historia; Decanato de Estudios Graduados e Investigación (DEGI) de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2013.

Juan, Adelaida de, “Sobre la pintura afrocubana” en *Presencia africana en el arte del Caribe*. Exhibición de arte organizada por el Instituto de Estudios del Caribe y Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Puerto Rico, 1989, pp. 9-17.

Kottak, Conrad Phillip, *Cultural Anthropology*, (10ed.) New York, EE. UU.: Mc Graw Hill, 2004.

Lara Fonseca, Lillian, *Percepción de los maestros de artes visuales sobre la construcción de la imagen del negro y su representación en el arte puertorriqueño: la educación multicultural y racial en el currículo del programa de bellas artes*. Tesis doctoral, Escuela de Educación, Programa Doctoral de la Universidad del Turabo, 2011.

Llorens Alicea, Idalia Ivelisse, *Sincretismo religioso: pervivencia de las creencias yorubas en la isla de Puerto Rico*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento Historia de América II, (Antropología de América), 2003.

Morales Carrión, Arturo, *Auge y decadencia de la trata negrera en Puerto Rico: (1820-1860)*. San Juan, P. R.: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe e Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1978.

Picó, Fernando, “El catolicismo popular en el Puerto Rico del siglo 19” en Ángel G. Quintero Rivera (editor), *Virgenes, magos y escapularios: imagería, etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico*. San Juan, P. R.: Centro de Investigaciones Sociales, Universidad de Puerto Rico; Centro de Investigaciones Académicas, Universidad del Sagrado Corazón: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 1998, pp. 151-162.

Piñeiro de Rivera, Flor, *Arturo Schomburg: Un puertorriqueño descubre el legado histórico del negro*. San Juan, P. R.: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1989.

Powell, Richard J., *Black Art: A Cultural History*. London: Thames & Hudson, 2002.

Rodríguez León, Mario A., *Los registros parroquiales y la microhistoria demográfica en Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1990.

Sánchez Cárdenas, Julio A., *La religión de los Orichas. Creencias y Ceremonias de un culto afro-caribeño*. Cuarta edición, Hato Rey, Puerto Rico: Esmaco Printers, Corp., 97.

Silva Gotay, Samuel, *Protestantismo y política en Puerto Rico 1898-1930. Hacia una historia del protestantismo evangélico en Puerto Rico*. Río Piedras, P. R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

Sued Badillo, Jalil y Ángel López Cantos, *Puerto Rico Negro*. Río Piedras, P. R.: Editorial Cultural, 1986.

Taylor, René, “José Campeche (1751-1809)” en *Puerto Rico: Arte e Identidad*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico; Hermandad de Artistas Gráficos, 1998, pp. 17-28.

Torres Martinó, José A., “Plástica y literatura en las primeras décadas del siglo veinte” en *De Oller a los cuarenta: La pintura en Puerto Rico de 1898-1948*. First Federal Bank, 1988, pp. 48-59.

Vidal, Teodoro, *La Monserrate negra con el niño blanco una modalidad iconográfica puertorriqueña*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Alba, 2003.

_____, *Los Reyes Magos tradición y presencia*. San Juan, P. R.: Ediciones Alba, 2005.