VIDA Y OBRA

MARIANO RODRIGUEZ

Alejandro Anreus

EECC2003
Edición *EstudiosCulturales2003*
Miami, 2023

Con este cuaderno celebramos los 20 años de *EstudiosCulturles2003.es*

La primera versión de este texto se encuentra en la plataforma digital de contenido docente EstudiosCulturales2003.es. Es este un proyecto cultural no lucrativo y de intención pedagógica. Las imágenes utilizadas para esta edición están protegidas por derechos de propiedad de las correspondientes entidades públicas y privadas. Este material tiene fines didácticos y de investigación.

Cubierta: fragmentos de las obras *Descendimiento de Cristo* y *La Pecera*, pintadas por Mariano hacia 1942-1943. Según entiende el editor, el *Ángel* como alegoría de la libertad, y el acuario como alegoría de la libertad constreñida: opuestos en la vida y la obra de Mariano.

Diseño, edición y maquetación: *José Ramón Alonso-Lorea*
Traducción del texto original en inglés: *José Ramón Alonso-Lorea* y *Alejandro Anreus*

© Sobre esta edición *EstudiosCulturales2003*
© *Alejandro Anreus* y *José Ramón Alonso-Lorea*

Este material es una separata del *Cuadernos de Arte 7* que edita EstudiosCulturales2003, dedicado a Mariano Rodríguez. Dicho *Cuaderno* compila dos ensayos ilustrados sobre la vida y obra del artista, respectivamente redactados por los historiadores del arte Alejandro Anreus y José Ramón Alonso-Lorea. Las ilustraciones de las obras utilizadas aquí, incluidas por el editor, se deben al *Catálogo Razonado* de Mariano en sus dos tomos, y a la Fundación Mariano Rodríguez (https://marianoart.com), valiosas herramientas de trabajo para estudiosos de la obra del pintor, y que se agradece al trabajo coordinado de Alejandro Rodríguez, hijo del artista. *(Nota del Editor)*

Vida y obra de Mariano Rodríguez

Alejandro Anreus

Lápiz a su nube,
di, prosigue.
Borra lo que sigue
Tacha lo que sube…

José Lezama Lima [1]

Mariano Rodríguez (1912-1990) [2] es una figura destacada dentro de la segunda generación de pintores vanguardistas cubanos. Se podría argumentar que a lo largo de la década de 1940 -que los estudiosos reconocen como la "época de oro del arte moderno en Cuba"- Mariano desempeñó un papel de liderazgo dentro de su generación, sólo comparable al papel jugado por Víctor Manuel García (1897-1969) dentro de la primera generación de vanguardia que surgió a fines de la década de 1920.

Las principales figuras de la segunda vanguardia nacieron todas en la década de 1910. En lugar de mirar a París como fuente de la modernidad, como lo hizo la primera vanguardia, miraron a México, pero no sólo a las obras de los muralistas. Se inspiraron en los artistas asociados a la revista *Contemporáneos*, que eran los pintores Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Agustín Lazo, María Izquierdo y el escultor Luis Ortiz Monasterio, quienes privilegiaron la pintura de caballete y la experimentación formal sobre el muralismo y el arte explícitamente político. Estos artistas cubanos de la segunda vanguardia no asistieron de manera regular a la Academia de Bellas Artes de San Alejandro en La Habana, prefiriendo estudiar de manera informal, sin completar los tradicionales cuatro años de estudio, y prosiguiendo su educación artística en una variedad de formas, incluyendo estudios en México y visitas a la ciudad de Nueva York.

Los compañeros de Mariano dentro de esta segunda vanguardia fueron René Portocarrero (1912-1985), Alfredo Lozano (1913-1997), Mario Carreño (1913-1999), Cundo Bermúdez (1914-2008), Luis Martínez Pedro (1910-1989) y Felipe Orlando (1911-2001). Este es el núcleo principal de artistas de la segunda vanguardia. Aunque hay otros de la misma generación, sus cuerpos de trabajo no están en el mismo nivel de precedente histórico ni originalidad estilística. Y dentro del núcleo principal, no cabe duda de que las principales figuras siguen siendo Mariano, Portocarrero, Bermúdez, Carreño y Lozano.

---

[1] Estrofa de un poema escrito por José Lezama Lima y dedicado al pintor Mariano en 1965. El pintor ilustró el poema con pluma, tinta y dibujo a la aguada. A estas líneas siguen otras tres estrofas que evocan, con el singular lenguaje hermético y barroco de Lezama, la cualidad dinámica del dibujo de Mariano. Véase Luisa Campuzano y Alberto Garrandés, *Lápiz a su nube. Mariano y Lezama*, Fundación Arte Cubano, Madrid, 2014, p. 144.

[2] Me referiré al artista, a lo largo de este ensayo, como Mariano. Fue conocido profesionalmente por su primer nombre durante toda su vida, y firmó todas sus pinturas, dibujos y grabados así: "Mariano".

Mariano nació el 24 de agosto de 1912 en la ciudad de La Habana, en el seno de una sólida familia de clase media. Fue el quinto de ocho hermanos. Su madre era de origen cubano e hija de padres asturianos, mientras que su padre había nacido en las Islas Canarias. La madre de Mariano, Amelia Alejandrina Álvarez, había estudiado pintura en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro con los destacados artistas Armando Menocal y Leopoldo Romañach. Por lo tanto, apoyó mucho el deseo de su hijo de ser pintor. [3] El joven Mariano residió con toda su familia en Canarias durante cinco años (1915-1920). La familia regresó a Cuba en 1921, y él continuó sus estudios con los Hermanos Maristas en el barrio de La Víbora.

Para 1928 se había matriculado por primera vez en San Alejandro, pero duró apenas una semana. Alfredo Lozano recordó que "nuestra generación pasó brevemente por la academia. Creo que Carreño fue el que más duró. El resto de nosotros (Mariano, yo, Cundo y Porto) estuvimos básicamente allí unos días o semanas como máximo. Sicre era un profesor de escultura de mente abierta, recién llegado de París, mientras que Menocal y Romañach eran de mente abierta para los hombres del siglo diecinueve. Pero el resto fueron horribles. Entonces, huimos". [4]

A principios de la década de 1930 Mariano se unió a la Liga de Jóvenes Comunistas. Fue durante estos años cuando Lozano, Bermúdez y Portocarrero también se unieron a la organización, ingresando finalmente al relativamente nuevo Partido Comunista de Cuba que era ilegal en ese momento. Esto es significativo desde un punto de vista generacional. Aunque los artistas visuales de la primera vanguardia eran de izquierda e incluso compañeros de ruta políticamente, no se adhirieron al PC cubano, a excepción del pintor afrocubano Alberto Peña, conocido como "Peñita". [5] Bermúdez me aseguraría que él, Mariano, Lozano y Portocarrero se unieron por tres razones: estaban en contra del régimen de Machado, eran antiimperialistas y antifascistas, y porque se rebelaban contra los valores de clase media y alta de sus familias. [6]

---

[3] Entrevista telefónica del autor con el escultor Alfredo Lozano, 17 de octubre de 1995. Lozano, quien fue el amigo más cercano y compañero artista de Mariano, reiteró en la entrevista la importancia del apoyo de la madre de Mariano en su deseo de ser pintor. Agregó que ella también lo animó (a Lozano) con palabras de apoyo. No fue el caso del padre del pintor, que quería que Mariano fuera médico.

[4] *Ibíd*. Cundo es, por supuesto, Cundo Bermúdez, y Porto es René Portocarrero. Sicre es el escultor Juan José Sicre, que había estudiado con Bourdelle en París. Desde fines de la década de 1920 hasta 1959, J. J. Sicre fue el único maestro de la academia de arte asociado con la primera vanguardia de Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Amelia Peláez y Fidelio Ponce.

[5] Peñita fue un seguidor menor de Víctor Manuel García. El significado del trabajo de Peña reside en las representaciones de sus compatriotas afrocubanos y de sujetos proletarios. Menos de veintitantos cuadros, unos cuantos óleos y algunos dibujos, componen el cuerpo de su obra. Murió joven a los 41 años, posiblemente de tuberculosis.

[6] Entrevista del autor al pintor Cundo Bermúdez, otoño de 1980, Washington, D C. Esta entrevista tuvo lugar en la casa del curador y crítico de arte José Gómez Sicre, en 1756 Lanier Place, NW. Estuvieron presentes tanto Gómez Sicre como el escultor Roberto Estopiñán. Bermúdez provenía de una antigua familia aristocrática, mientras que Mariano y Lozano eran sólidamente de clase media. Portocarrero provenía de una familia acomodada hecha a sí misma, dueños de una de las principales fábricas de dulces de Cuba. Pero había sido "excomulgado" por ellos por su vocación de pintor y su homosexualidad.

En 1935 Mariano recibió algunas clases de pintura del pintor afrocubano Alberto Peña (1897-1938), seguidor de Víctor Manuel en sus formas simplificadas, y admirador de los muralistas mexicanos en sus temas políticamente cargados. [7] En octubre del año siguiente, Mariano viajaría a México en compañía del escultor Lozano. Allí se encontraron con el intelectual cubano y activista comunista Juan Marinello, quien les presentó a Diego Rivera: "Mariano y yo rápidamente nos dimos cuenta de que Rivera no era el maestro para ninguno de nosotros. En cambio, fui a la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa y trabajé con Ortiz Monasterio. Mariano aprendió fresco tradicional con Pablo O'Higgins, y ambos estudiamos dibujo con Rodríguez Lozano en la Academia de San Carlos, que en el México de los años 30 no era la escuela reaccionaria que era San Alejandro en Cuba". [8]

Manuel Rodríguez Lozano (1895-1971) fue uno de los artistas mexicanos más enigmáticos de la generación que siguió a los muralistas. Inicialmente cadete militar, se casó con la joven poeta Carmen Mondragón y se fue con ella a París en 1914, bajo el patrocinio de su suegro, un general del Ejército Mexicano. Mientras estaban en Francia tuvieron un hijo que murió en la infancia. Ella tuvo una depresión nerviosa y resurgió como la poeta Nahuí Olín, mientras él reconocía su homosexualidad y ponía fin al matrimonio. Se separaron y Rodríguez Lozano inició su formación artística de forma autodidacta, estudiando la obra de Matisse, el período neoclásico de Picasso, así como los primitivos italianos. De vuelta a México en 1921, sus primeros trabajos evocan a los artistas autodidactas, mientras que su paleta de colores es brillante, con la intensidad de un *fauve*. Para 1932 comenzó a dar clases de dibujo en la Academia de San Carlos, luego de pintura, y en 1940 se convirtió en director de la escuela, ampliando la facultad para incluir a artistas modernos como Diego Rivera, Antonio Ruiz, Jesús Guerrero Galván, Ortiz Monasterio y el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. [9] Cuando Mariano y Lozano estudiaron con el mexicano, él estaba en el apogeo de su etapa monumental, donde había minimizado el color y enfatizado el dibujo sólido y las formas muy escultóricas.

Como maestro, él destacó el dibujo diario de la figura desnuda en poses dramáticas, enfatizando la línea sobre el claroscuro. A la hora de pintar, resaltó la importancia de la preparación a través de estudios en grafito, tinta y acuarela antes de acercarse al lienzo, que no era un lugar destinado a la improvisación. [10] Este enfoque riguroso sería utilizado por Mariano durante la mayor parte de su vida laboral como pintor. Rodríguez Lozano también enfatizó la necesidad de la autonomía artística, de la pureza de la obra de arte. Un pintor y un escultor pueden tener creencias políticas, les dijo a los dos estudiantes cubanos, pero estas no deben transformar la obra en ilustraciones de ideologías. [11] Mariano y Lozano se mantendrían fieles a sus creencias de izquierda, pero no permitirían que éstas abarataran la integridad formal de su producción artística. [12]

---

[7] Peña, quien perteneció a la primera vanguardia, también era miembro del Partido Comunista de Cuba. Su temprana muerte, a los 41 años de edad, truncó el posible desarrollo de una versión cubana del realismo social.

[8] Entrevista a Lozano, *Ibíd.*

[9] Berta Taracena, *Rodríguez Lozano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1971, pp. 8-19, 41.

[10] Entrevista a Lozano, *Ibíd.*

[11] *Ibíd*.

[12] *Ibíd*. Aunque fue miembro de toda la vida del Partido Comunista de Cuba, Mariano rara vez utilizó su pintura para la propaganda política. Las pocas veces que lo hizo el trabajo fracasó formalmente, como en su serie sobre "las masas" a fines de la década de 1970 y principios de la de 1980. Ma-

En su decisión de estudiar arte en México, Mariano fue un pionero dentro de su generación. Posteriormente, en 1936, Mario Carreño también viajaría a México para trabajar bajo la tutela del pintor dominicano Jaime Colson. Lo mismo haría Cundo Bermúdez en 1938, estudiando con Jesús Guerrero Galván en la Academia de San Carlos. Mariano marcó la pauta, "no estábamos mirando a la Escuela de París como Amelia y Víctor, sino a México, y no necesariamente a los muralistas, sino a los pintores de caballete como Rodríguez Lozano, Guerrero Galván y Julio Castellanos. Su trabajo era íntimo, sensual. Muchos de nosotros no lo admitiríamos, pero Mariano fue primero y estudió con Rodríguez Lozano. Él dio el ejemplo". [13]

***Retrato de Libi*, 1938**

Luego de participar en el Congreso Nacional de Escritores y Artistas, organizado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en la Ciudad de México, en enero de 1937, [14] Mariano regresa a La Habana. Al poco tiempo de regresar a su tierra natal contrajo matrimonio con Libby Báez (1914-2013), quien sería su primera esposa y madre de su hija Dolores. También se incorporó al experimental *Estudio Libre para Pintores y Escultores* del pintor Eduardo Abela, donde fue consultor en pintura mural y ayudante de profesor de dibujo y diseño bidimensional. En esta época conoció al pintor René Portocarrero, quien, junto al escultor Lozano, sería amigo de toda la vida y padrino de su hija Dolores. [15]

***Retrato de Lozano*, 1938**

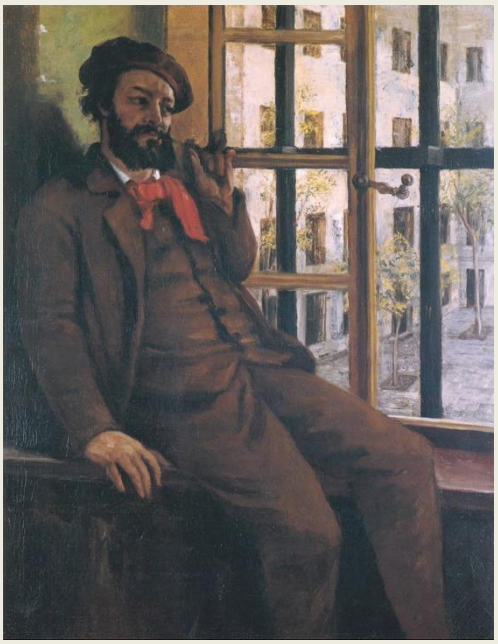
---

riano, al igual que su contemporáneo italiano Renato Guttuso, también abrazó una gran parte de la cultura católica en su lenguaje visual y estético, sin dejar de ser comunista. Lozano y él fueron miembros fundadores del grupo cultural católico *Orígenes*. Las creencias comunistas de Lozano se desmoronaron después de la revolución de 1959 en Cuba. Se exilió en 1967, instalándose en Río Piedras, Puerto Rico. Lozano nunca regresó a Cuba, pero se mantuvo en contacto con su "hermano" Mariano.

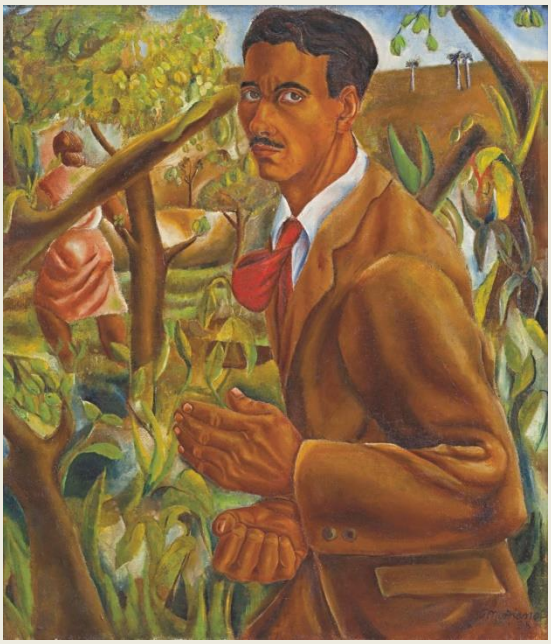
[13] Entrevista a Bermúdez, *Ibíd*.

[14] Francisco Reyes Palma, *FRENTE a FRENTE 1934-1938 Edición facsimilar*, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C., México, D.F., 1994, p. 17.

[15] Entrevista a Lozano, *Ibíd*.



Gustave Courbet, *Autorretrato*, ca. 1871 [16]



Mariano, *Autorretrato*, 1938

El año 1938 es significativo como el comienzo del primer cuerpo de trabajo maduro de Mariano. Los óleos de los retratos de su esposa Libi, del escultor Lozano, su autorretrato, y las composiciones más alegóricas con ideas izquierdistas *Educando* y *Unidad*, son ejemplos de una sólida definición escultórica de la forma, donde una tenue paleta terrosa insinúa la sensualidad y colorido que se manifestará a lo largo de la próxima década.

Autorretrato, 1938, es una obra poderosa: Mariano, vestido formalmente con una chaqueta marrón y una corbata roja, mira al espectador mientras se adentra en un paisaje denso y verde brillante. Su piel es más oscura que en la realidad, tal vez un reconocimiento al trabajo al aire libre o a la centralidad de la cultura afrocubana en la identidad nacional. En el medio, una mujer fuerte y curvilínea camina en la distancia. Claramente el artista está en la búsqueda, como un Adán tropical moderno corriendo detrás de su Eva. Troncos de árboles, palmeras distantes y un cielo azul pálido, crean una serie de verticales angulares contra el horizonte. Las manos del artista se equilibran entre una abierta y un puño cerrado. Son manos poderosas, fuertes, más de obrero que de artista. Y luego está la corbata roja que insinúa claramente la política radical de Mariano, y es posiblemente un homenaje al *Autorretrato en Sainte-Pélagie* de Courbet, ca. 1871, donde el socialista y realista francés del siglo XIX se representa a sí mismo vestido de marrón y con una corbata roja. Mientras que el autorretrato de Courbet es una imagen de un radical encarcelado y derrotado, el de Mariano es una representación asertiva y dinámica. El artista se adentra en el mundo (el paisaje) en busca de una mujer (la vida misma), y reconoce al espectador como testigo del inicio de su viaje.

---

[16] Museo Courbet. Public domain, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_Self-Portrait_at_Sainte-P%C3%A9lagie_-_WGA05498.jpg

***Unidad*, 1938** ***Educando*, 1938**

En 1939 Mariano pintó su primer mural al fresco, *Educación sexual*, en la Escuela Normal para Maestros en Santa Clara. Otros participantes en esta segunda comisión de murales modernos patrocinada por el gobierno incluyeron a Eduardo Abela, Jorge Arche, Amelia Peláez, Ernesto González Puig, René Portocarrero y Domingo Ravenet, quien se había asegurado la comisión. [17] En ese mismo año Mariano tuvo su primera exposición individual en el Lyceum, bajo el patrocinio de Víctor Manuel: "En 1939 cuando hago mi primera exposición personal continuo con la influencia muralista en las formas, pero ya he abandonado los colores terrosos y trabajo con tonos más transparentes, más brillantes, y con formas ampulosas expongo dibujos muy cerrados, las sombras a punta de lápiz" [18]

Otro hecho decisivo de este año fue su participación en la fundación de la revista cultural *Espuela de plata* (1939-1941). Cuando Mariano regresó de México conoció al poeta José Lezama Lima (1910-1976), sería una amistad y asociación de por vida. Lezama, figura destacada de la cultura cubana y latinoamericana del siglo XX, fue un poeta, ensayista y novelista que impulsó

[17] Ver la excelente cronología de José Veigas en el catálogo de Roberto Cobas Amate *Todos los colores de Mariano. Mariano Rodríguez (1912-1990)*, Museo Dolores Olmedo Patiño & Conaculta INBA, México, D.F. 2000, p. 64. La primera comisión de murales modernos patrocinada por el gobierno tuvo lugar en 1937 bajo la breve presidencia de Laredo Bru. Así fueron los murales del colegio secundario José Miguel Gómez de La Habana. Los murales fueron pintados por Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Amelia Peláez y Fidelio Ponce. Todos, menos los de Ponce, estaban pintados al fresco. Para más información sobre esto véase Juan A. Martínez, *Social and Political Commentary in Cuban Modernist Painting of the 1930s*, en Alejandro Anreus, Diana L. Linden y Jonathan Weinberg, *The Social and The Real. Arte político de la década de 1930 en el hemisferio occidental*, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA 2006, pp. 21-4.

[18] Mariano en Veigas, *Ibid*, p. 64.

una cultura antillana barroca, católica y sincrética. Después de *Espuela de plata*, Lezama pasaría a ser el fundador de la revista *Nadie Parecía* (1942-1944) con monseñor Ángel Gaztelu, y finalmente *Orígenes* (1945-1956). Mariano sería un miembro esencial de estos emprendimientos, sirviendo en el consejo editorial de estas publicaciones, ilustrando muchos de sus números, así como los volúmenes de poesía de escritores asociados con el grupo. Textos clave sobre la obra de Mariano también aparecerían en las páginas de *Orígenes*. Como me recordaba el crítico de arte José Gómez Sicre a fines de la década de 1980: "A partir de 1945, justo antes de que yo me fuera definitivamente de Cuba, se fusionó en La Habana el grupo *Orígenes*. No compartía su estética barroca o católica, pero no se puede negar su importancia. Establecieron altos estándares estéticos e identificaron a tres artistas como esenciales para esa generación: Mariano como pintor, Lozano como escultor y Portocarrero como dibujante. Irónicamente, Mariano era un buen dibujante por su cuenta y Porto un buen pintor". [19]

Aunque *Orígenes* fue sin duda un grupo cultural minoritario, creó sus propios canales con un programa cultural y estético de gran alcance, que definió la identidad cubana más allá de clichés y nacionalismos superficiales, en una vanguardia que se dio a conocer en todo el mundo de habla hispana. Lezama continuaría escribiendo sobre el trabajo de Mariano específicamente, al menos tres veces, y discutiría su centralidad en ensayos más generales sobre el arte cubano. [20] Tras el triunfo de la revolución de 1959, Lezama fue atacado con virulencia primero desde las páginas de *Lunes de Revolución*, y luego tras la publicación de su controvertida novela *Paradiso* en 1966 el escritor siguió siendo marginado por el régimen. Mariano le consiguió un estipendio como asesor literario en Casa de las Américas y le enviaba alguna que otra caja de puros. [21]

El otro gran encuentro de Mariano a principios de la década de 1940 fue conocer al pintor estadounidense George McNeil (1908-1995). McNeil se fue a vivir a La Habana durante varios meses en 1940, y partió de vuelta a New York en 1941 después de exponer en el Lyceum. El pintor nacido en Brooklyn había estado en México, pero apartando el trabajo de Orozco encontró el arte demasiado ilustrativo y abiertamente político. Stuart Davis le recomendó a Cuba por su luz, color y diferente tenor emocional que México, y se fue. [22] Portocarrero le presentó McNeil a

---

[19] José Gómez Sicre, entrevista del autor, marzo de 1989, Washington, DC. La reacción negativa de Gómez Sicre al grupo *Orígenes* fue tanto personal como estética: el poeta Cintio Vitier fue el motivo de la ruptura de su noviazgo con la poeta Fina García Marruz, y el crítico de arte Guy Pérez Cisneros propuso un canon del arte cubano moderno diferente al suyo. Vitier y Pérez Cisneros eran católicos y miembros activos de *Orígenes*.

[20] José Lezama Lima, *La materia artizada (crítica de arte)*, recopilación y prólogo de José Prats Sariol, Editorial Tecnos, S.A., Madrid 1996, pp. 167, 247, 255, 257, 261, 279, 287. Basado en sus textos, Lezama tenía una clara preferencia por la obra de Mariano y Portocarrero dentro de la segunda vanguardia, mientras que favorecía a Arístides Fernández, Víctor Manuel, Amelia Peláez y Fidelio Ponce de la primera vanguardia. El mejor libro sobre el grupo *Orígenes* es, a mi juicio, *El libro perdido de los origenistas* de Antonio José Ponte, (Aldus, México, D.F., 2002). El autor defiende las paradojas del grupo desde el principio: su catolicismo, sus integrantes homosexuales (Lezama, Baquero, Piñera, Rodríguez Feo, Portocarrero) y su ala existencialista atea (García Vega, Virgilio Piñera, Rodríguez Feo), como mosaico de la diversidad y fragmentación moderna de la cultura cubana.

[21] Lozano, *Ibíd.*

[22] George McNeil, entrevista con el autor, 26 de abril de 1994, Brooklyn, NY. McNeil se mudó a dos habitaciones en el mismo edificio de apartamentos de La Habana Vieja donde vivía Portocarrero con su amante Raúl Milián. Fue Portocarrero, que apenas hablaba inglés, quien le presentó a McNeil a su

Mariano, y Mariano no sólo le presentó a Lozano, sino que también lo llevó a conocer a otros artistas como Ponce, Peláez, Enríquez, Víctor Manuel y Bermúdez. [23] A su vez, McNeil compartió libros sobre Cézanne y Matisse que trajo de Nueva York y, lo que es más importante, habló sobre las ideas de su maestro Hans Hoffmann con respecto a la superficie pictórica, el tira y empuja del color y la textura, independientemente del tema. [24] Mariano no sólo participó vigorosamente en esta discusión con el estadounidense, sino que sería uno de los dos pintores de su generación que aplicaría estas ideas de manera innovadora en su vocabulario pictórico. [25] Fue por esta época cuando Mariano, según cuenta Alfredo Lozano, decidió destruir una parte importante de las obras de la década de 1930. Quería distanciarse del trabajo más descriptivo y político realizado bajo la influencia del arte mexicano, y adoptar un enfoque más expresivo y estético, donde el color y la textura eran elementos centrales. Es posible que esta decisión, que muchos pintores han tomado a lo largo de su vida, haya sido influenciada tanto por McNeil como por el crítico de arte Guy Pérez Cisneros. [26]

La década de 1940

La extraordinaria década de transformación de Mariano como pintor es la de 1940. Aquí se establece su tutela como líder de la segunda vanguardia. Participa en importantes exposiciones: *300 años de arte en Cuba* en la Universidad de La Habana (organizada por el pintor Domingo Ravenet y el crítico de arte Guy Pérez Cisneros), *Modern Cuban Painters* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (organizada por Alfred H. Barr, Jr., con la asistencia del curador y crítico de arte José Gómez Sicre) y *Exposición de pintura moderna cubana* en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México (también organizada por Ravenet y Pérez Cisneros). Durante esta década Mariano viajaría cuatro veces a Nueva York (1944 y 1945), realizando allí una exposición individual en 1945. [27] Estos viajes le permitieron profundizar su contacto directo con las pinturas de Cézanne y Matisse, que encontró en el Museo de Arte Moderno, así como el joven movimiento expresionista abstracto que vio en visitas a galerías con George McNeil. [28]

Esta década arrojó importantes obras de su pincel: *Mujeres luchando*, *La paloma de la paz*, *Mujer con pajarera*, el monumental *Retrato de Libi con sombrilla*, las dos versiones de *Mujer con gallo*, los varios y magníficos gallos (que después de los años 50 repetiría mecánicamente y hasta la saciedad), *La pecera* -todas anteriores a 1943. En estos cuadros Mariano sintetiza las formas monumentales que había desarrollado a fines de la década de 1930 con una explosión de color, radiante e intensa.

---

compadre Mariano, que hablaba bien inglés. Para entonces ya Mariano se había casado con su primera esposa Libi y había nacido su hija Dolores.

[23] *Ibíd*.

[24] *Ibíd*.

[25] El otro pintor sería Portocarrero.

[26] Lozano, *Ibíd*.

[27] Lozano, *Ibíd*. El pintor y el escultor viajarían juntos a la ciudad de Nueva York en 1944. En este viaje Mariano vio a su primer Cézanne, y Lozano a su primer Brancusi. Mariano expuso en la Galería Feigl por primera vez en 1945. Le seguirían otras dos exposiciones en Feigl antes de 1959.

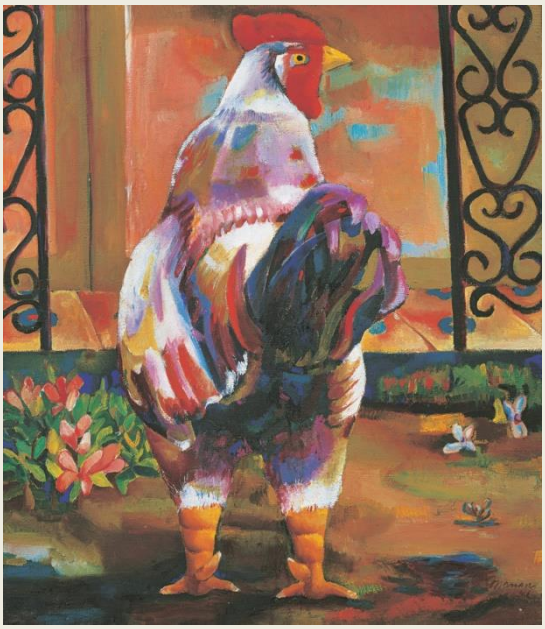
[28] Entrevista con McNeil, *Ibíd*.

***Paloma de la paz*, 1940**

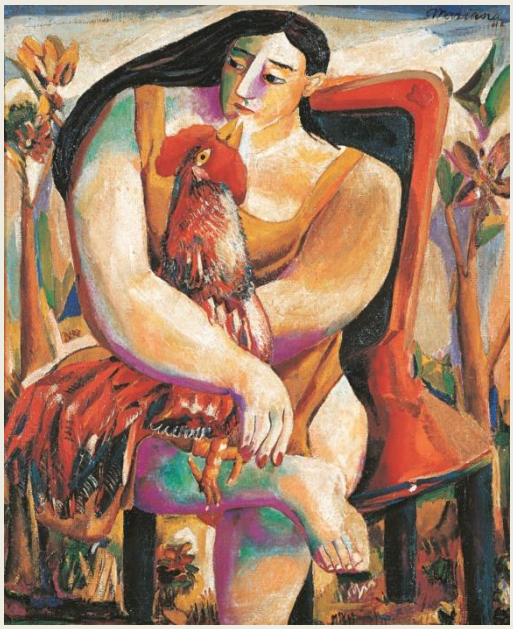
***Mujeres luchando*, 1940**

***Retrato de Libi con sombrilla*, 1940**

***Mujer con pajarera*, 1940**



***El Gallo*, 1941**

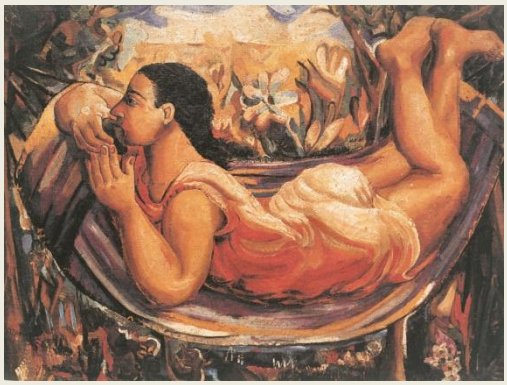


***Mujer con gallo*, 1941**

***Gallo pintado*, 1941**

***Mujer con gallo*, 1941**

En 1941 Mariano comienza a pintar el gallo, que será un ícono imprescindible en su obra. Como ha señalado la literatura sobre el artista, el gallo con sus colores vivos y su arrogancia se convierte en un símbolo afirmador de la identidad nacional. Yo añadiría que también se puede leer como un autorretrato sublimado, poético no literal, nacionalista pero nunca xenófobo. El gallo es el líder en el patio, el rey en el gallinero, como Mariano fue el líder de su generación de artistas durante esta década.



***La hamaca*, 1941**

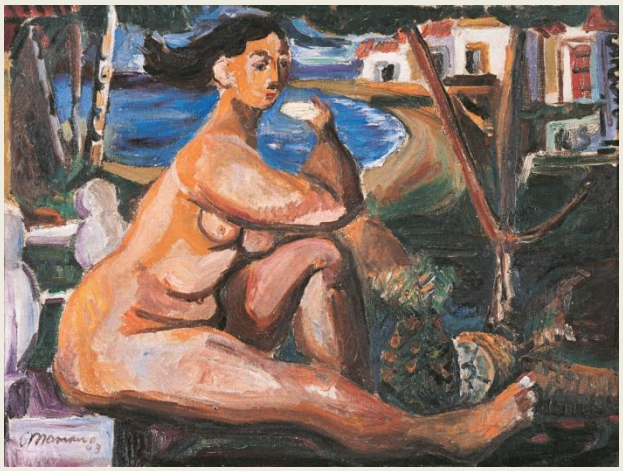
A partir de 1943, a través de una serie tanto de óleos como de acuarelas, vemos claramente la innovación en el arte de Mariano. Deja atrás lo meramente descriptivo, con su dependencia tradicional del dibujo para la definición de la forma, y lo que aparece es lo puramente expresivo, donde el color y la textura, empujando y tirando de la superficie pictórica con intensidad y espesor, definen la forma y el espacio con vigor dinámico. Una serie de imágenes de mujeres en interiores con bodegones tropicales, exuberantes desnudos femeninos en paisajes, así como revisiones de temas tradicionales como la anunciación, la crucifixión, los bodegones y los *guajiros* (campesinos, un elemento básico del modernismo cubano desde la década de 1920) se exploran como pasajes pictóricos, donde el color deja de ser local para convertirse en un matiz más profundo y determinante. En lugar de los verdes locales del paisaje, por ejemplo, Mariano se centra en el azul y todas sus tonalidades en interacción con el amarillo, creando así un intercambio de síncopa visual. En la década de 1940, críticos opositores como Pérez Cisneros y Gómez Sicre reconocen simultáneamente la centralidad de la pintura de Mariano dentro de su generación. [29]

***La pecera*, 1942**

***Comadres*, 1943**

[29] Véase la edición bilingüe de José Gómez Sicre *Pintura Cubana de Hoy*, María Luisa Gómez Mena, La Habana, 1944, pp. 136-139, y Guy Pérez Cisneros, "Pintura y escultura en 1943", *Anuario Cultural de Cuba*, Ministerio de Estado, La Habana, 1944, pp. 29-30.

***Mujeres*, 1943**

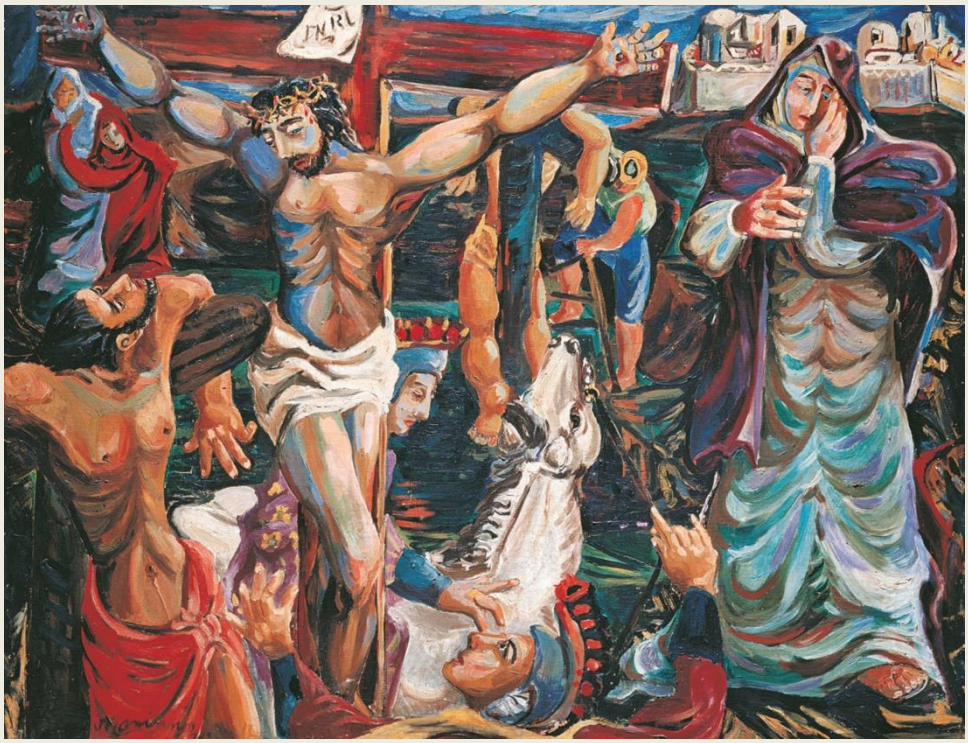


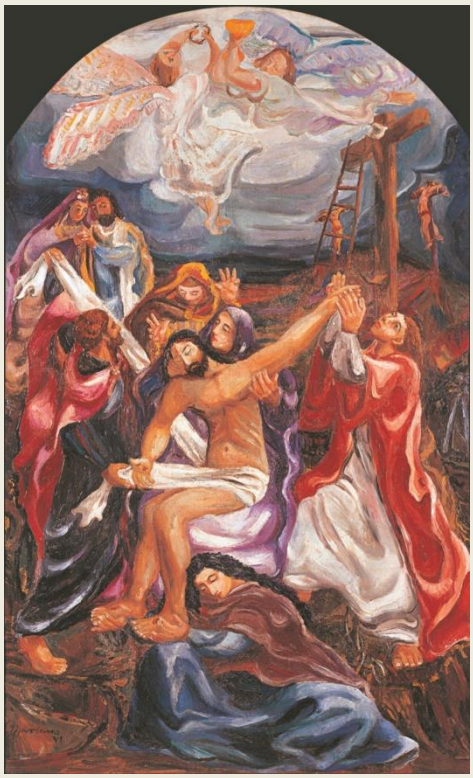
***Mujer con piñas*, 1943**

***La mujer de la playa*, 1943**

***Mujeres*, 1943**

***Crucifixión, Descendimiento* y *Resurrección de Cristo*, 1943**


INRI



***Guajiros*, 1944**

***Guajiro tomando café*, 1945**

La década de 1950

Esta es la década en que la presencia tanto de la abstracción gestual como de la geometría concreta hace su aparición en el arte cubano a través de las agrupaciones y exposiciones tanto de *Los once* como de *Pintores concretos*. [30] Artistas de vanguardia de segunda generación, como Carreño y Martínez Pedro, cambiaron a un lenguaje geométrico, mientras que Portocarrero coqueteó con elementos geométricos sin abandonar nunca su exuberancia barroca. El arte de Mariano durante esta década demuestra una metamorfosis más profunda que los tres anteriores. [31]

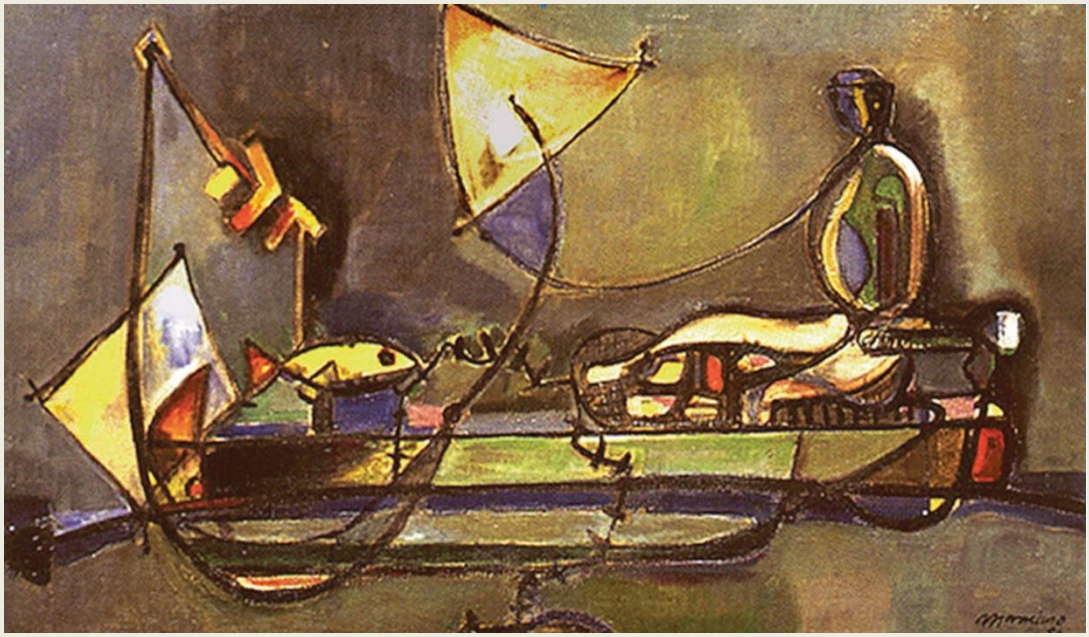
Fusionó formas geométricas y orgánicas mientras exploraba a los pescadores y el mar como nuevos temas, mientras continuaba con su representación obsesiva de los gallos, el cuerpo femenino y las naturalezas muertas como manifestaciones sensuales de la vida. *Gallo amarillo* y *Gallo rojo* datan de este período. En la década de 1950 Mariano potenció sus habilidades como dibujante en innumerables estudios de tinta y acuarela, muchos de ellos para ambiciosos proyectos murales que combinaron estructura con un lirismo que evoca lo mejor de Paul Klee. Sus murales, en fresco para el *Retiro Odontológico* en 1952 y en mosaico para el *Retiro Médico* en 1956, son muy buenos ejemplos de su habilidad única no sólo para expandir las imágenes de caballete, sino también para diseñar composiciones monumentales integradas en sus entornos arquitectónicos.

***Pescador*, 1950**

***Pescador*, 1950**

[30] *Los once* estuvo formado por pintores como Hugo Consuegra, Antonio Vidal, Guido Llinás y Raúl Martínez, y escultores como Tomás Oliva, Agustín Cárdenas y otros. Su estética era la abstracción gestual. *Los Concretos* tenían un grupo cambiante, desde pintores mayores como Mario Carreño y Luis Martínez Pedro, hasta otros más jóvenes como Sandú Darié, Rafael Soriano y otros.

[31] Vea el riguroso y bien pensado ensayo de Roberto Cobas Amate sobre la evolución de Mariano desde fines de la década de 1940 hasta fines de la década de 1950 en *Mariano. Variaciones sobre un tema*, McMullen Museum of Art, Boston College, Boston, 2020, pp. 73-87.



***Pescador*, 1950**

***Pescadores*, 1950**

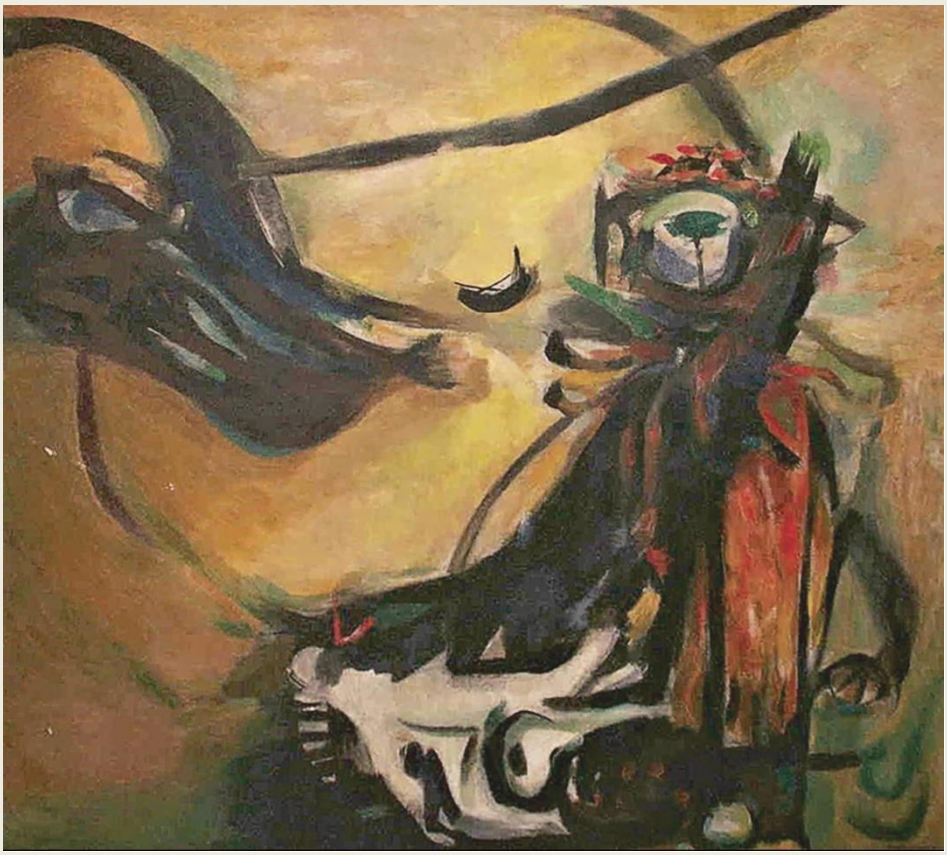
***Gallo amarillo*, 1956**

En su vida personal, Mariano se divorció de su primera esposa Libi durante esta década. Para 1952 se casa con Celeste Alomá. Cuatro años más tarde retrata a su nueva esposa: un trabajo exquisito que construye con elementos geométricos y orgánicos, un fiel retrato de una joven sensual. [32] En los últimos años de la década, la aplicación opaca pero más plana de la pintura da paso a una pincelada más audaz y gestual a medida que la geometría comienza a desaparecer. Pinturas como *Babalú Ayé*, c. 1957-58 y *Composición con gallo*, 1959, son claros ejemplos de cómo Mariano cierra la década de 1950. Ha comprendido y absorbido las mejores lecciones del expresionismo abstracto: pincelada agitada y uso expresivo del color sin abandonar la realidad de sus sujetos.

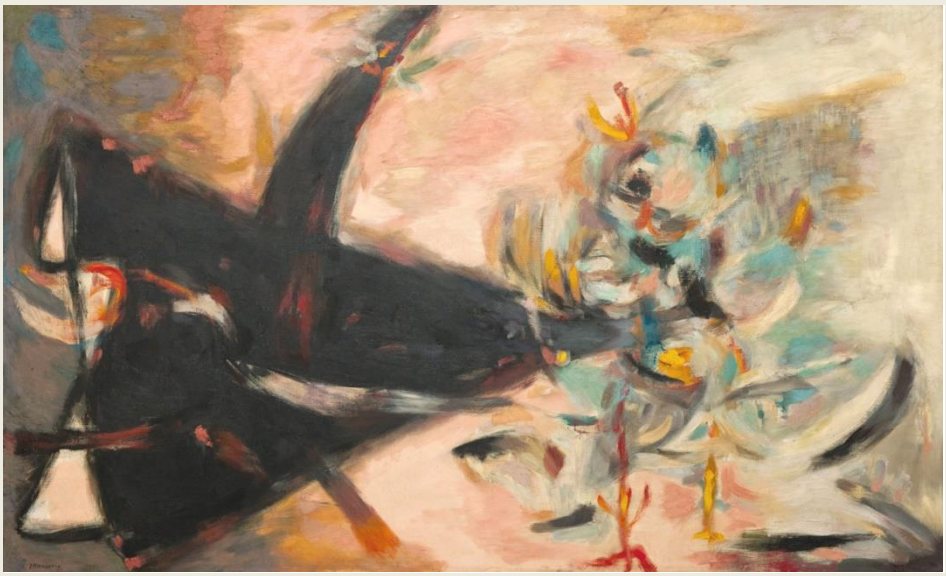
***Gallo rojo*, 1956**

***Retrato de Celeste*, 1956**

[32] De esta unión nacerá el segundo hijo del artista, Alejandro Rodríguez Alomá.



***Babalú aye*, 1958**



***Composición con gallo*, 1959**

Mural del Retiro Odontológico, La Habana, 1952

Mural del Retiro Médico, La Habana 1956

De 1960 a 1990, o el Modernista se convierte en Comisario

Arriba: ***Mezquita de Jama Masjid*, 1960**
Abajo: ***El sari blanco*, 1961**

Con la llegada de la Revolución Cubana en 1959, Mariano inmediatamente ofreció sus servicios al nuevo gobierno y mostró su anterior afiliación al Partido Comunista. Sus servicios para el nuevo régimen pasaron de ser agregado cultural de la embajada de Cuba en la India (1960-61), miembro fundador de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y director de la sección de artes de Casa de las Américas, hasta vicepresidente de esta institución. [33] Estos deberes repercutieron inevitablemente en su productividad artística, que disminuyó. Sin embargo, de su paso por la India produjo un grupo de quince pinturas y cincuenta dibujos con temas indios, donde su pincelada se deleita en la exploración de la luz a través de derrames de blanco y pigmento amarillo. [34]

La postura política de Mariano durante estos años sigue siendo objeto de controversia. Podía comportarse como un burócrata dogmático del partido, exigiendo la lealtad de gente como Cundo Bermúdez y José Mijares, y proteger a sus viejos amigos Lezama y Portocarrero cuando estos estuvieron "caídos en desgracia". [35] La realidad innegable es que se convirtió en comisario cultural, recordando a los colegas artistas la necesidad de expresar públicamente su compromiso con el régimen castrista, de remolcar la línea del partido y alejarse de artistas "problemáticos" como Antonia Eiriz, Umberto Peña y Servando Cabrera Moreno. [36]

---

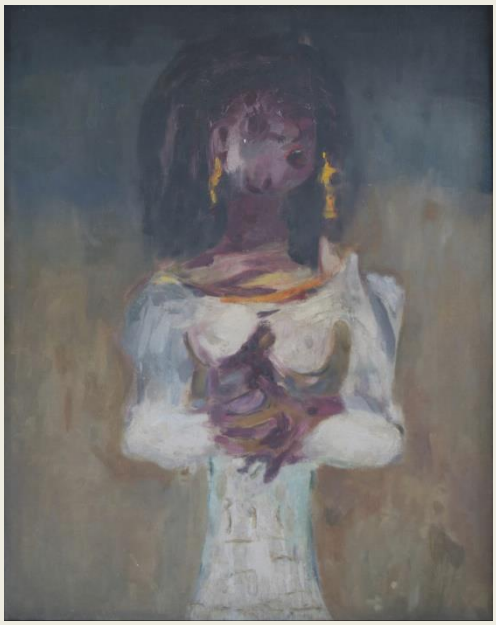
[33] Desde la década de 1960 hasta la década de 1980, Mariano viajó por todo el mundo como representante de la cultura cubana para su gobierno. Participó en 17 exposiciones colectivas e individuales entre 1960 y su muerte en 1990. Continuó ilustrando poemarios a lo largo de estos años. Experimentó con la cerámica en la década de 1970, con el grabado, y realizó importantes obras públicas en vidrieras.

[34] Estas obras fueron expuestas en la Galería de la Habana en 1962. El catálogo contiene un maravilloso texto poético de Lezama titulado "Mariano llega a la India".

[35] Tanto Lozano como Bermúdez me aseguraron este comportamiento por parte de Mariano. En mis archivos tengo copia de una carta de Mariano a José María Mijares, donde le exige pagar la cuota de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), asistir a mítines y manifestar espíritu revolucionario. Después de que Mariano se uniera a la administración de Casa de las Américas, ayudó a Lezama siempre que pudo, incluso defendió a Raúl Martínez cuando por su homosexualidad también "cayó en desgracia" con el régimen castrista.

[36] En conversaciones informales a lo largo de los años, los pintores Cundo Bermúdez, José Mijares e incluso el escultor Alfredo Lozano (quien fue el amigo más cercano de Mariano hasta que se exilió a fines de la década de 1960) compartieron historias del fervor revolucionario oportunista de Mariano,

A mediados de los años 1960 se deja sentir un lenguaje neofigurativo [37] en sus cuadros. *Mozambique*, *Cantante I*, *Hombre tras la puerta*, *Feeling*, *La familia* y la extraordinaria *El deseo*, entre muchas. La tensión entre lo grotesco y una sensualidad abrumadora en estas pinturas manifiestan a un Mariano muy parecido al Picasso tardío. Aunque el artista ya no es un joven, su deseo feroz por el cuerpo femenino, por un mundo carnal que comienza a evadirlo, es casi doloroso. Un lienzo importante de este periodo es *Reunión en la OEA* de 1965. Mariano logra algo que le será imposible repetir: una sátira política con el lenguaje grotesco de la nueva figuración. En la tela, la bandera de los Estados Unidos aparece en el trasfondo de una farsa política, donde militares y figuras payasescas aparecen entre símbolos y colores de las "repúblicas bananeras" (ver apunte del editor, sobre esta obra, en la nota 41, página 33).



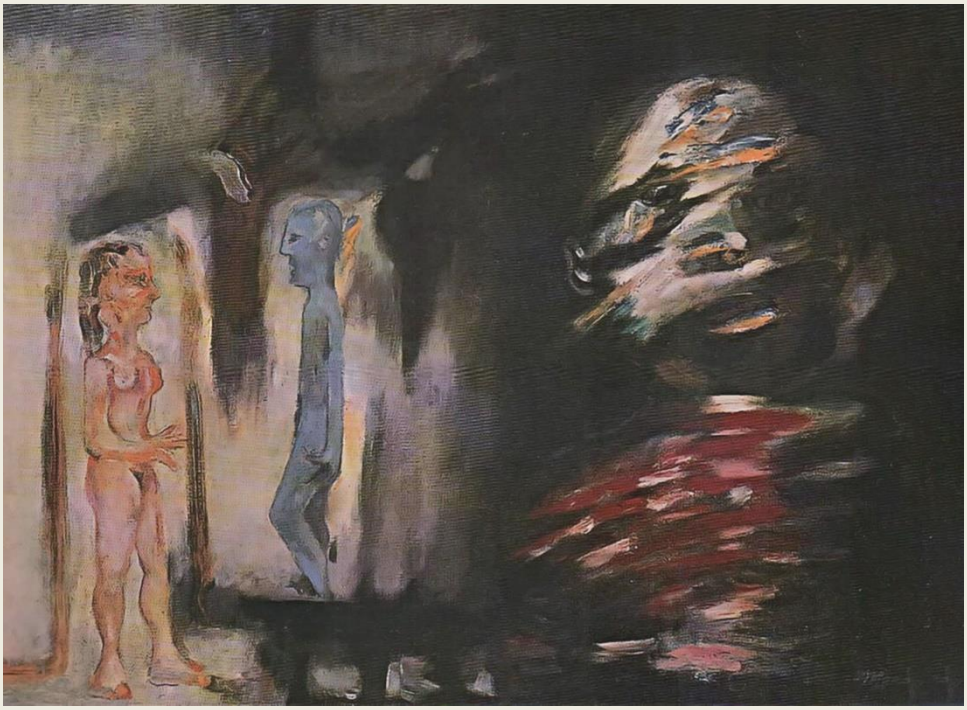
Arriba: *Cantante I*, 1965
Abajo: *Feeling*, 1965

---

que van desde censurar a los artistas, dejarlos fuera de exposiciones, o impidiéndoles obtener materiales de arte que llegaban a través de la UNEAC.

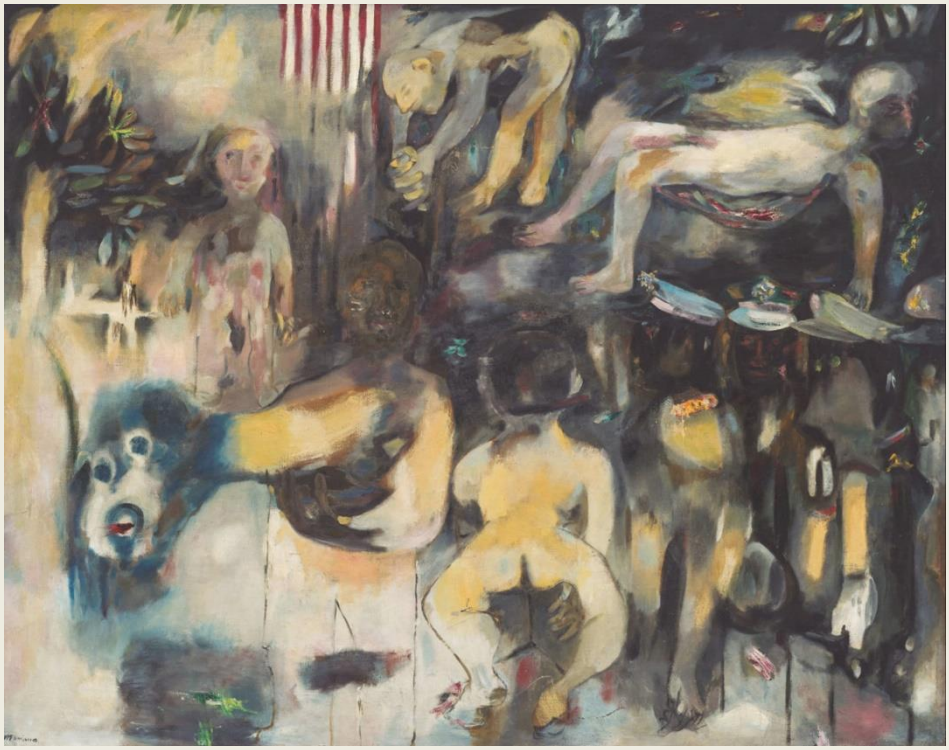
[37] Un movimiento surgido en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial y evidente en la obra de Francis Bacon y Jean Dubuffet, entre otros, reconfiguró el cuerpo humano tras su destrucción en campos de concentración y explosiones atómicas. En América Latina encontró sus variantes en las obras de *Otra figuración* de Argentina, Jacobo Borges de Venezuela, José Luis Cuevas de México y Antonia Eiriz de Cuba. Véase a Marta Traba, *Los cuatro monstruos cardinales*, Ediciones ERA, S. A., México, D.F., 1965, pp. 9-42. Traba añade a De Kooning al trío de Bacon, Cuevas y Dubuffet en este texto, y define este nuevo grotesco como diferente del expresionismo anterior, por el nihilismo de un mundo post-atómico.

***El deseo*, 1965**



***Hombre tras la puerta (Mirón)*, 1965**

***La familia*, 1965**



***Reunión en la OEA*, ca. 1965 (ver nota 41, pág. 33)**

Una observación importante es que dentro de su generación de pintores, la segunda vanguardia, entre los cuatro principales (Mariano, Portocarrero, Bermúdez y Carreño), Mariano y Carreño eran heterosexuales, mientras que Bermúdez y Portocarrero eran homosexuales. Sus interpretaciones de los cuerpos deseados están indudablemente ligadas a su identidad sexual. Mientras que Carreño mantiene un frío desapego en sus desnudos femeninos, Mariano nunca duda en evocar pura lujuria en sus representaciones, desde la década de 1940 en adelante. A partir de 1967 y hasta principios de la década de 1970, Mariano intentó una serenidad neoclásica en la serie *Frutas y realidad*, donde el desnudo femenino y las frutas tropicales se yuxtaponen en mezclas de colores exuberantes y líneas delicadas. Algunas de estas composiciones son buenas pinturas, mientras que la mayoría manifiesta un talento agotado.

Durante el resto de las décadas de 1970 y 1980, Mariano comienza a utilizar acrílicos, y las series de *Masas* y *Fiesta del amor* [38] concluyen su trayectoria artística con su muerte el 26 de mayo de 1990, en su ciudad natal, La Habana. La serie de *Masas* y cualquier obra política a partir de la década de 1970 son simplemente pinturas horribles. Formalmente débiles y conceptualmente corruptas en su absorción oportunista de sujetos políticos explícitos, son en efecto una traición al Mariano anterior, quien aunque miembro del Partido Comunista mantuvo en su práctica la aplicación de la autonomía del arte como la más radical posición de un artista.

En las pinturas y dibujos de *Fiesta del amor*, exploró un tema integral en la historia de la pintura europea, desde las bacanales de Tiziano y Rubens hasta Matisse y Picasso. Como estos antecesores, Mariano disfrutó representando en líneas y manchas de colores el entrecruzamiento de las formas femeninas y masculinas. Pero a diferencia de los viejos maestros con su barroca insistencia en estos temas, luchó por el minimalismo, logrando composiciones que en el mejor de los casos poseen una elegancia simple, y en el peor son ejemplos sin vida de decadencia pictórica, estilo tardío como desastre.

[38] *Masas* es una obra formal y conceptualmente pobre. Mientras que en *Festival del amor*, tanto las pinturas como los dibujos a veces pueden funcionar: aquí Mariano -como Rubens en el siglo XVII o Kokoschka en el XX- se despide de la alegría sensual del mundo con las visiones agridulces de un anciano. En términos de rigor y alta calidad del trabajo, se puede argumentar que está terminado en 1970. Quizás el uso de pinturas acrílicas tuvo algo que ver en esto. Alejandro Obregón, de Colombia, es un ejemplo de un gran pintor (superior a Mariano), cuya producción se ve afectada en términos de calidad después de cambiar a pinturas acrílicas.

De la serie *Frutas y realidad*, 1967

De la serie *Frutas y realidad*. No. 13, 1970

De la serie *Fiesta del amor*, 1985

De la serie *Fiesta del amor*, 1986

La larga y productiva vida de Mariano sigue siendo un ejemplo significativo del arte rico y complejo que constituye la segunda generación de vanguardia, no sólo en el arte cubano, sino en todo el continente americano, con su capacidad para absorber y transformar las tendencias cosmopolitas en lenguajes auténticos y personales. Esta trayectoria se complica por su papel político explícito dentro del régimen de Castro. [39] Sin embargo, debemos ser capaces de separar el trabajo significativo del pintor del comportamiento poco ético del hombre. Él lo dijo con claridad: "Yo me considero un expresionista más que un abstracto, porque un abstracto se regodea solamente en la creación de un mundo plástico ajeno a la realidad, y ve sólo en el cuadro lo que este puede dar en textura y espacio; pero yo siempre parto de la realidad, siempre pienso en ella y en mis temas." [40]

Roselle Park, New Jersey, enero de 2021 - marzo de 2023

---

[39] El documental de 2022 sobre "El caso Padilla", del cineasta Pavel Giroux, muestra a Mariano en el público en la noche de la "confesión" del poeta en la UNEAC, 1971. Parece un participante voluntario en la autocrítica pública de Heberto Padilla. También aplaude con entusiasmo al concluir el acto.

[40] Mariano en Oscar Hurtado, "Introducción a nuestra pintura", *Pintores Cubanos*, Ediciones R, La Habana, 1962, p. 27.

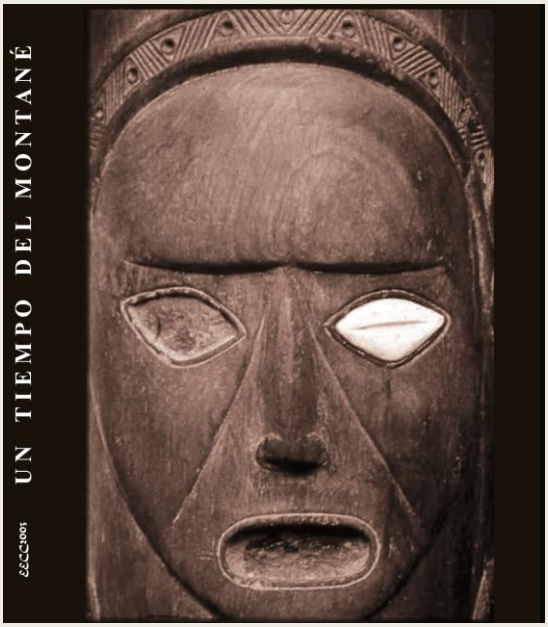
[41] *Reunión en la OEA* (ca. 1965) es, sin dudas, una obra de elevada calidad plástica. Sin embargo, en recientes publicaciones no se explican bien las connotaciones políticas e históricas de lo pintado, o se explican sesgadamente y a favor de los actores comunistas en la "guerra fría". El cuadro no se refiere a la expulsión de Cuba de la Organización de Estados Americanos (OEA) en 1962, sino a la participación de este organismo panamericano dentro del conflicto civil de la República Dominicana (RD) en 1965 (ver *Décima Reunión de Consulta de Ministros de Relaciones Exteriores, Carta de la OEA*, 1 mayo de 1965 a 6 de marzo de 1970). La obra es testimonio indirecto (vía propaganda artística) de los intentos de Fidel Castro por extender su revolución comunista a la isla vecina, bajo el eufemismo "internacionalismo proletario". Aquí nos movemos nuevamente en esa arena movediza entre el componente estético y el ético del artista. Si revisamos el contexto histórico, y ya nos salimos de la historia del arte, Fidel Castro denunciaba los sucesos en RD como una "intervención del imperialismo yanqui" para defender a los "militares y gorilas dominicanos" con la complicidad de "oligarquías serviles y sumisas" (discurso del 1 de mayo de 1965 en la Plaza de la Revolución). Simultáneamente y de manera encubierta el Che Guevara movía su columna guerrillera en el Congo, y al año siguiente Caamaño, el principal militar y político dominicano que se enfrentó a las tropas estadounidenses de intervención en RD, luego Fuerza Interamericana de Paz de la OEA, se trasladó a la Cuba de Fidel para preparar un controvertido movimiento guerrillero que finalmente pudo organizar un fallido golpe de estado al gobierno constitucional de Joaquín Balaguer en la RD de 1973. Pero en la narrativa académica de izquierda sólo interesa cuestionar y juzgar el golpe de Pinochet de ese año en Chile. Coincidentemente fue el gobierno de derecha de Chile (enemigo de Allende antes y después del gobierno socialista que éste mantuvo con el apoyo personal y absoluto de Fidel) quien presentó ante la OEA en abril de 1965 la "grave situación creada por lucha armada" en RD. Llama la atención que algunos referentes visuales de aquel discurso de Fidel de 1965, que Mariano tuvo que escuchar, puedan observarse en esta pintura: fragmento de la bandera "imperialista" de EE.UU, figuras con posturas "sumisas' o "serviles" que representan las "oligarquías", figuras con grados y gorras de plato que representan a los "militares dominicanos", y hasta un rostro simiesco en primer plano que pudiera referirse a un "gorila dominicano" según expresión recurrente del líder de la revolución cubana en su discurso. La obra, recientemente, ha ingresado por donación a la prestigiosa Galería Nacional en Washington. Sin embargo, y sin menoscabo de su calidad estética, dado su original propuesta antiestadounidense ha sido como introducir el caballo griego al interior de Troya. En este sentido, los promotores de la donación, quizás sin saberlo, nunca han estado más cerca del Odiseo de Homero. Recién me comentaba el profesor Anreus, con razón, que "lo maravilloso de la democracia es que la National Gallery puede exhibir una pieza así. Mientras que los museos en Cuba jamás exhibieron un preso político de Estopiñán o un balsero de Cruz Azaceta". Lo cual demuestra la capacidad de tolerancia hacia el arte y la propaganda política en las sociedades libres de dictadores. Definitivamente, los monstruos expresivos y grotescos de la nueva figuración de los años 60 también tuvieron su "guerra fría": a José Antonio Portuondo, y a los intelectuales "orgánicos" y sovietistas cubanos, no les molestaban los monstruos de Mariano, les incordiaban los de la Eiriz. Por eso, en arte, es importante conocer los conceptos que subyacen en la imagen visual. *Nota del Editor*

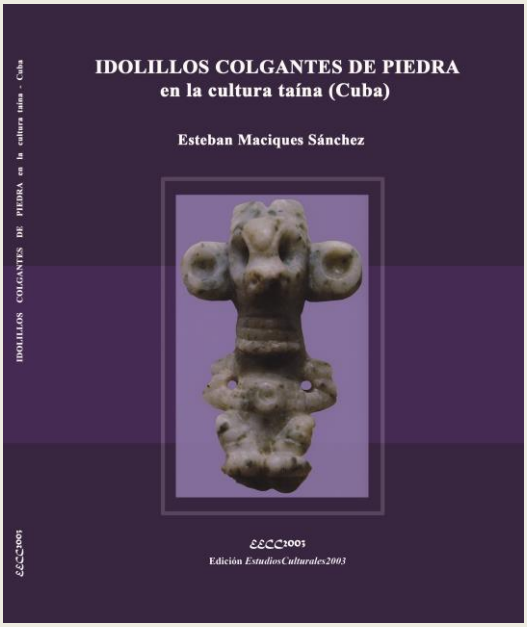
Alejandro Anreus (La Habana, 1960) vino al exilio con su familia en 1970. Creció en Elizabeth, New Jersey. Recibió su licenciatura en historia del arte en Ken College, donde estudió con Alan Wallach. Recibió su maestría y doctorado en historia del arte en el Graduate Center, City University of New York. Fue curador en el Jersey City Museum, y es profesor emérito de historia del arte y estudios latinoamericanos/latinx de William Paterson University. Es autor de siete libros de historia de arte y sesenta catálogos. Sus artículos y reseñas han aparecido en Third Text, Art Journal, Art Nexus, Encuentro de la Cultura Cubana, Diario de Cuba y Commonweal. En el otoño de 2023 fue el Leonard A. Lauder Senior Visiting Scholar en el Centro de Estudios Avanzados de Artes Visuales, National Gallery of Art. Es coeditor del catálogo razonado de Rafael Soriano, el cual está en preparación.

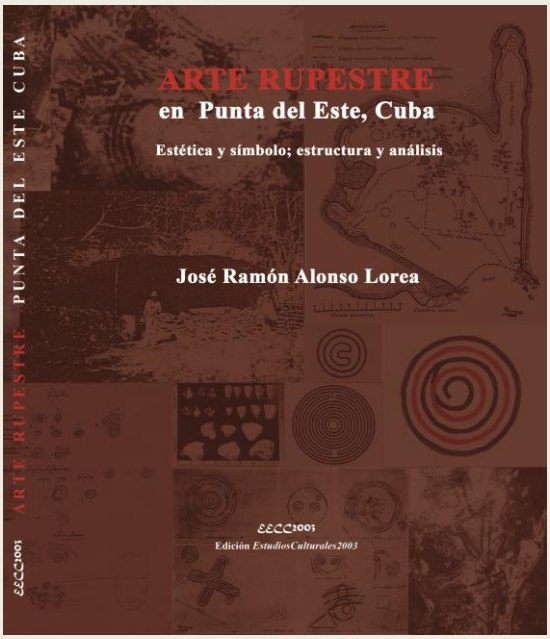
Edición *EstudiosCulturales2003*
ha publicado los siguientes cuadernos impresos:

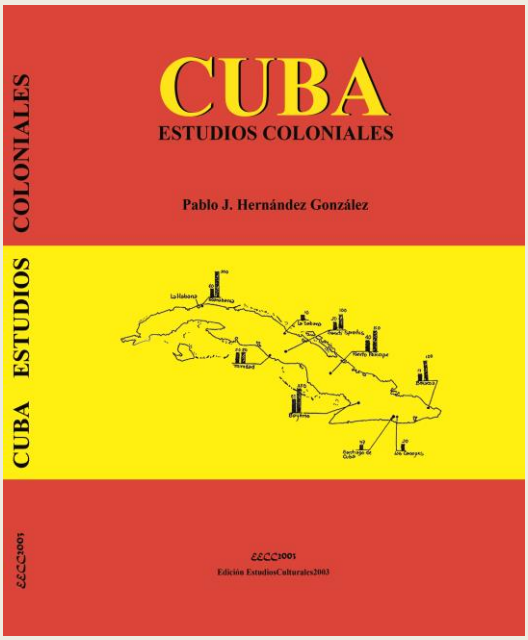
Cuadernos de tapa blanda con acabado brillante
Formato 8x10” / 21x26 cm

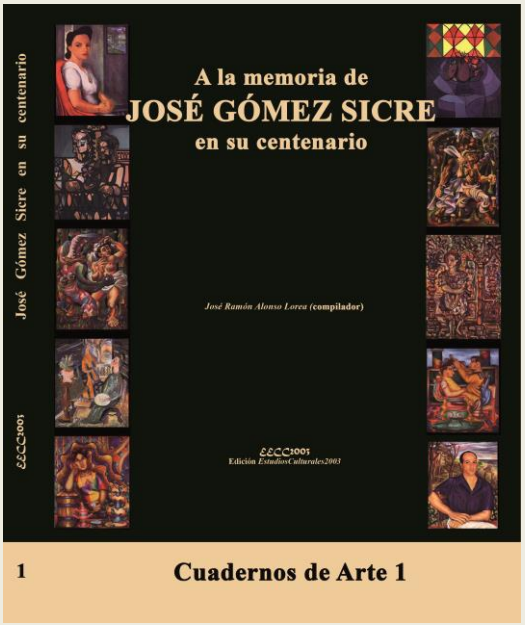
jralonso1963@gmail.com
http://www.estudiosculturales2003.es


UN TIEMPO DEL MONTANÉ
EECC2003

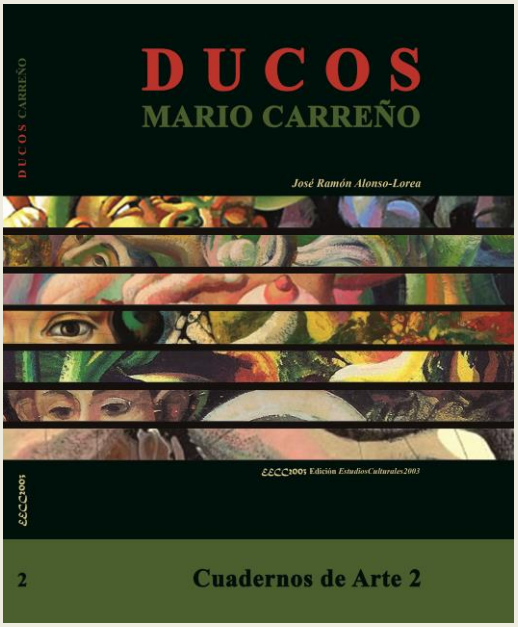

IDOLILLOS COLGANTES DE PIEDRA
en la cultura taína (Cuba)
Esteban Maciques Sánchez
EECC2003
Edición EstudiosCulturales2003


ARTE RUPESTRE
en Punta del Este, Cuba
Estética y símbolo; estructura y análisis
José Ramón Alonso Lorea
EECC2003
Edición EstudiosCulturales2003

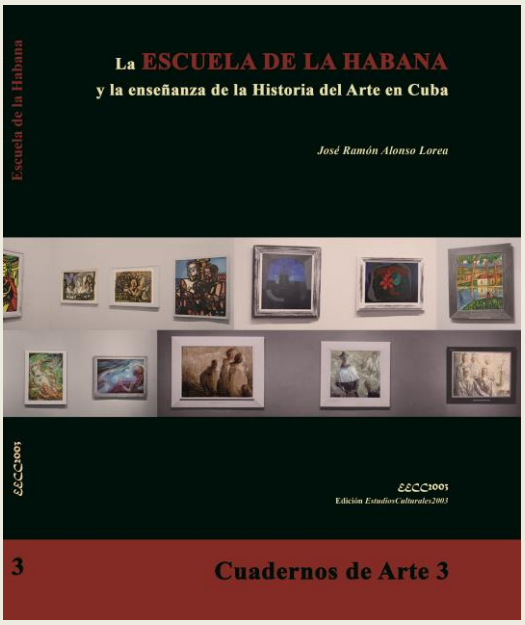

CUBA
ESTUDIOS COLONIALES
Pablo J. Hernández González
CUBA ESTUDIOS COLONIALES
EECC2003
Edición EstudiosCulturales2003



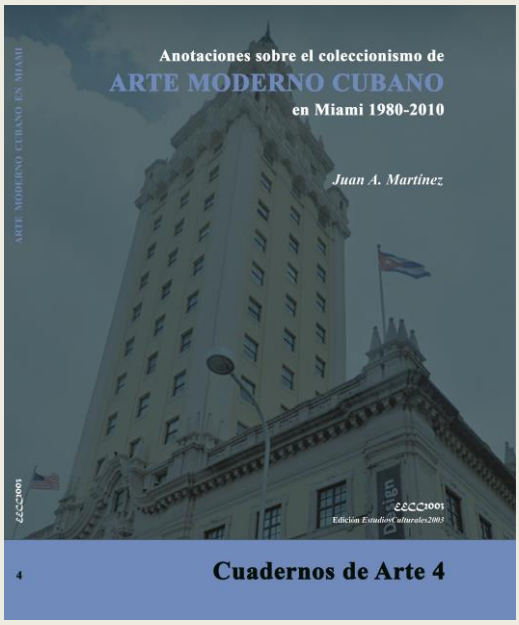
1 **Cuadernos de Arte 1**



2 **Cuadernos de Arte 2**

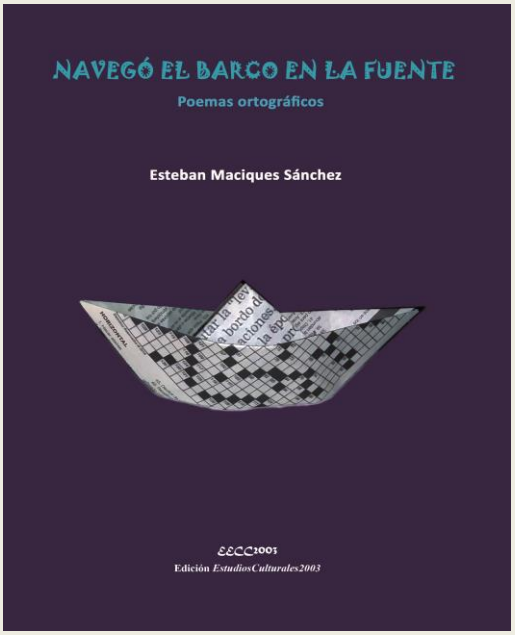


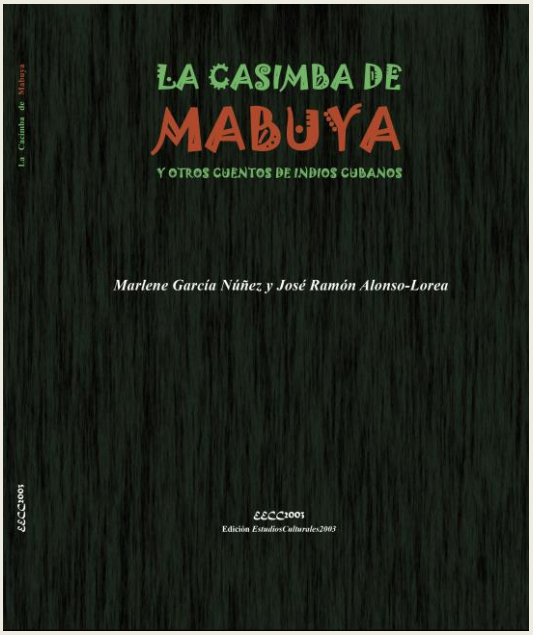
3 **Cuadernos de Arte 3**

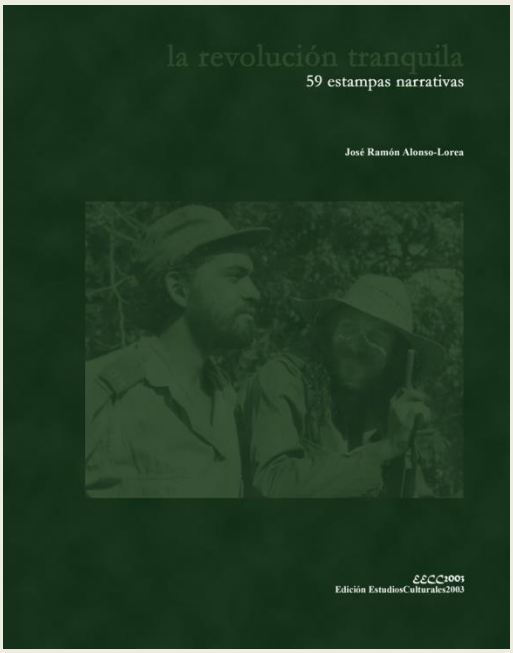


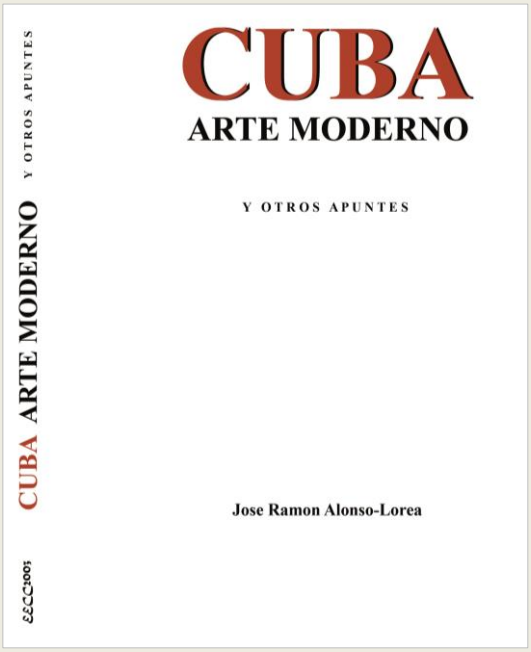
4 **Cuadernos de Arte 4**

En proceso de edición


NAVEGÓ EL BARCO EN LA FUENTE
Poemas ortográficos
Esteban Maciques Sánchez
EECC2003
Edición EstudiosCulturales2003


LA CASIMBA DE
MABUYA
Y OTROS CUENTOS DE INDIOS CUBANOS
Marlene García Núñez y José Ramón Alonso-Lorea
EECC2003
Edición EstudiosCulturales2003


la revolución tranquila
59 estampas narrativas
José Ramón Alonso-Lorea
EECC2003
Edición EstudiosCulturales2003


CUBA
ARTE MODERNO
Y OTROS APUNTES
Jose Ramon Alonso-Lorea
CUBA ARTE MODERNO Y OTROS APUNTES
EECC2003

SOMOS BUENOS

LA COLECCIÓN TAÍNA DEL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID

Esteban Maciques Sánchez

EECC2003
Edición *EstudiosCulturales2003*

EECC2003
Edición *EstudiosCulturales2003*
Miami, 2023