

Cómo citar: Martínez Bernal, Paula. 2022. Harmonia Rosales: la realidad histórica a través del sincretismo religioso en *The Harvest*. Alejandría 1, 79-90.

www.um.es/cepoat/alejandria/archivos/2251

Harmonia Rosales: la realidad histórica a través del sincretismo religioso en *The Harvest*

Paula Martínez Bernal¹
Universidad de Murcia

Recibido: 29-7-2022 / Aceptado: 23-9-2022

Resumen

La artista afrocubana estadounidense Harmonia Rosales centra su obra en la reinterpretación de obras maestras del Renacimiento. En concreto, sus pinturas cuestionan el eurocentrismo blanco que sigue ejerciendo abusos de poder hoy en día hacia minorías desde tiempos del período colonial. El objetivo de este estudio es evidenciar el sincretismo religioso entre la religión cristiana y yoruba presente en la obra *The Harvest*, realizada por Rosales en el año 2018. En ella, la artista presenta a una mujer negra como protagonista, señalando los abusos ejercidos por el hombre occidental a través de la imposición de la religión cristiana en América. Del mismo modo, también cuestiona el canon de belleza que esta expansión de creencias estableció, proponiendo una idea de santidad, belleza y poder diversa ligada al movimiento feminista negro.

Palabras clave: Harmonia Rosales, *The Harvest*, arte político, yoruba, negritud, colonialismo.

Abstract

The Afro-Cuban American artist Harmonia Rosales focuses her artwork on the reinterpretation of Renaissance masterpieces. Specifically, her paintings question the white Eurocentrism that continues to exert abuses of power today towards minorities since colonial times. The goal of this study is to evidence the religious syncretism between the Christian and Yoruba religions present in the artwork *The Harvest*, created by Rosales in 2018. In it, the artist presents a black woman as the protagonist, pointing out the abuses exercised by Western men through the imposition of the Christian religion in America. In the same way, she also questions the canon of beauty that this belief expansion established, proposing a diverse idea of holiness, beauty, and power linked to the black feminist movement.

Key Words: Harmonia Rosales, *The Harvest*, political art, yoruba, blackness, colonialism.

1. Introducción

Las pinturas de la artista afrocubana estadounidense Harmonia Rosales proponen ilustrar los valores del movimiento feminista negro, así como explorar el empoderamiento de la cultura negra. Su obra inicia como respuesta a los cánones de belleza eurocentristas, estableciendo una conversación sobre la negritud y su invisibilidad dentro de la cultura visual a lo largo de los siglos. Las figuras femeninas que retrata denuncian lo extremadamente infravaloradas y oprimidas que han estado las mujeres racializadas a lo largo de la historia. Para

¹ paula.martinezb1@um.es - <https://orcid.org/0000-0002-4897-0191>

lograrlo, replantea su imagen, elevándolas por encima del estatus de quienes las condenaban a la inferioridad. También muestra lo crucial que es buscar el amor propio, a través de glorificar aquellas características fisonómicas negras que han sido despreciadas históricamente.

Rosales inició su carrera en el mundo del arte gracias a la influencia de su madre, Melodía Benson Rosales, una artista que ilustra libros juveniles. En cierto punto, ilustró los tres primeros libros de la serie *Addie Walker* de *American Girl*, utilizando a Harmonia como modelo; la retrató como una esclava, con un tono de piel más oscuro y con un semblante triste. Esto la llevó a recibir numerosas quejas de la editorial, que no quiso publicar dichas imágenes. Tras este incidente, fundó su propia editorial y produjo *Leola and the Honeybears: An African-American Retelling of Goldilocks and the Three Bears*, donde aparecían mujeres de color. Por otro lado, también publicó *Twas the night B'fore Christmas: An African-American Version*, presentando a Santa Claus como un hombre negro².

La artista señala que durante su vida ha sufrido numerosas crisis de identidad. Por un lado, la presencia del colorismo en Cuba es latente, donde existe un favoritismo por la gente de piel más clara. Al tener un tono de piel oscuro, el pelo rizado y no saber español, de joven sentía una sofocante presión por no responder al estereotipo de latina y, por lo tanto, no ser reconocida socialmente como parte de esta comunidad. Por otro lado, tampoco era considerada por muchos como mujer negra por tener un tono de piel más claro que el de parte de su familia³. En su arte, Rosales optó por suprimir cualquier ápice de ambigüedad, por lo que pinta a sus personajes oscuros para simbolizar la forma pura de nuestro origen⁴.

En cuanto a creencias religiosas, sus padres, de ascendencia afrocubana, le transmitieron los valores de la religión lucumí desde niña⁵. Cabe destacar la concepción de una feminidad fuerte y decidida dentro de esta religión, que ha inspirado el trabajo de Rosales. Este es, de hecho, un recurso que utiliza de forma constante en su obra para señalar la demonización de la mujer negra en nuestra sociedad⁶. Su objetivo con

esta perspectiva empoderada de la mujer es realizar un proceso de descolonización, rompiendo el ciclo de odio hacia su cuerpo que han interiorizado y transmitido las personas negras por generaciones⁷.

La pintora ha nombrado abiertamente a los artistas que la inspiran para producir su trabajo de carácter político. En un primer lugar, tiene un interés en Miguel Ángel más allá de su narrativa y su habilidad artística, haciendo un énfasis en su actitud reticente hacia la religión y su control. Afirma que admira su figura por tener el valor de presentar mensajes soterrados dentro de los encargos religiosos que realizaba, antes de que adoptara una perspectiva más espiritual en sus últimos años de vida⁸. De hecho, una de las obras más conocidas de Rosales es *The Creation of God* (2017), donde con una precisión artística impecable, reinterpreta el fresco *La creación de Adán* de la Capilla Sixtina. Además, también realizó *The Virtuous Woman* en el año 2017, estableciendo la figura femenina negra como medida de todas las cosas.

Por otro lado, también ha hecho pública su admiración por el artista contemporáneo Kerry Janes Marshall⁹, que retrata escenas de la vida cotidiana dentro de la cultura afroamericana. Este artista creció aprendiendo las técnicas de una tradición pictórica, donde, por seguir el canon de belleza predominante, las personas negras quedaban relegada a un tercer plano. En un comienzo, propuso retratos de personas de piel negra azabache envueltas en un espacio donde los fondos eran aún más oscuros. Las figuras, casi imperceptibles, obligaban al espectador a contemplarlas por más tiempo para diferenciarlas. Se trata de una crítica a las caricaturas racistas que las sociedades occidentales han realizado de las personas negras a lo largo de los siglos. Más tarde, inspirado en la pintura renacentista y en las vanguardias, comenzó a ampliar su paleta de colores con el uso de tono brillantes que contrastan con las pieles de los retratados¹⁰.

Por último, señala como fuente de inspiración a la artista multidisciplinar afroamericana Kara Walker¹¹, la cual explora en su obra temas como raza, género, sexualidad, violencia e identidad. En un comienzo, utilizó el trabajo artístico como medio de denuncia

2 Elsa S. Mercado, «A Conversation with Artist Harmonia Rosales», *Afro-Hispanic Review* 37, n° 2 (2018), 153.

3 Mercado, «A Conversation with Artist Harmonia Rosales», 155.

4 Frank Tempone, «Harmonía Rosales: Black Imaginary to Counter Hegemony (B.I.T.C.H.)», *Liceomagazine*, 25 de junio de 2018, <https://www.liceomagazine.com/post/harmonia-rosales-bitch>.

5 Mercado, «A Conversation with Artist Harmonia Rosales», 154.

6 Apeike Umolu, «Harmonia Rosales' Ode to Her Ancestors in Mesmerising Depictions of the Black Feminine», *African History*

Project, 21 de octubre de 2020, <https://africanhistoryproject.org/ahp/harmonia-rosales/>.

7 Mercado, «A Conversation with Artist Harmonia Rosales», 159.

8 Mercado, «A Conversation with Artist Harmonia Rosales», 156.

9 Mercado, «A Conversation with Artist Harmonia Rosales», 156.

10 Antonio Muñoz Molina, «Visibilidad del invisible». *El País*. 4 de noviembre de 2016, sec. Babelia. https://elpais.com/cultura/2016/11/01/babelia/1478004233_800543.html.

11 Mercado, «A Conversation with Artist Harmonia Rosales», 156.

social a través de sus conocidos *cut-outs*, siluetas de papel que representaban a personas negras bajo el yugo de esclavistas. Con su obra, Walker busca realizar un análisis histórico de la situación de las personas afroamericanas, con el objetivo de comprender su propia identidad¹². Así, plantea imágenes recurrentes y conmovedoras llenas de dualidades: blanco contra negro, fuerte contra débil, víctima contra depredador. Pese a que hoy en día goza de un gran apoyo, sufrió un acoso prolongado dada la incompreensión que provocó su aproximación hacia la historia colonial a nivel artístico¹³.

Volviendo a Rosales, cabe señalar que no sería justo reducir su trabajo a una simple “copia” o “reinterpretación formal” de obras ya mundialmente conocidas. Estas acusaciones la han perseguido por años, pero la artista defiende la práctica posmoderna de dialogar con obras del pasado y ofrecerles un nuevo enfoque. A lo largo de su carrera artística, ha demostrado con creces su gran ingenio generador de nuevas ideas y motivos, que han llevado a generar nuevos iconos para la cultura negra.

Más allá, la pintora ha dejado claro que, pese a que retrata a personas de color, no busca que su obra se denomine “arte negro”. Su objetivo primordial es cuestionar la conciencia blanca masculina que se impone desde hace tantos siglos, y que, como consecuencia, dio vida a la conciencia negra colonizada. Con su esfuerzo crítico, nos presenta una realidad alternativa, en la que, al subvertir los roles históricos, las figuras negras son glorificadas por encima de las demás, recordándonos la similitud existente entre todos los humanos¹⁴.

2. *The Harvest*: Análisis visual

The Harvest es un óleo sobre lino pintado en 2018 por Harmonia Rosales (fig. 1) que se encuentra actualmente en el Mount Holyoke College Art Museum. Representa a una mujer negra sentada sobre un cojín verde. Un grupo de tres niños se agrupa alrededor de su pecho, en busca de protección. Todos los retoños parecen bien alimentados y sus miradas se dirigen directamente a la figura materna. Además, el infante que lleva en brazos dormita con los ojos cerrados (fig. 2). Por otro lado,



Figura 1. Rosales, Harmonia. *The Harvest*. 2018. Mount Holyoke College Art Museum. Fuente: Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley, Massachusetts. Photograph Laura Shea (<https://museums.fivecolleges.edu>)

otros dos niños se encuentran bajo sus faldas, situados en el primer escalón de la arquitectura (fig. 3).

Una de las principales características de estos niños es que representan diferentes etnias. Reunidos en torno a la mujer, muestran diversos rasgos fisonómicos (fig. 2). Sin embargo, el más pequeño, al que la madre cuida en sus brazos, es el único que comparte la piel oscura y el pelo rapado de la protagonista. Los demás también muestran características afroamericanas como el cabello crespo y ciertos rasgos faciales. Sin embargo, es posible asociarlos a otras etnias, debido a la variación en la tonalidad de sus cabellos, ojos y piel, planteando la posibilidad de que hayan nacido fruto del mestizaje.

Finalmente, la figura principal está situada entre dos columnas jónicas cuyos fustes morados descansan sobre escocias rodeadas de molduras. Estas están sobre un plinto, que a su vez se apoya sobre un pedestal decorado. Tras ella, aparece un nicho dorado cóncavo y reflectante la espalda, creando un espacio que envuelve su silueta.

12 Ana Fernández Abad, «Kara Walker, la artista reivindicada por FKA Twigs y Solange Knowles que pone la raza en el centro de su obra», *S Moda El País*, 18 de febrero de 2021, <https://smoda.elpais.com/placeres/kara-walker-artista-afroamericana-video-fka-twigs-tate-modern/>.

13 Holland Cotter, «Black and White, but Never Simple», *The New York Times*, 12 de octubre de 2007, sec. Arts, <https://www.nytimes.com/2007/10/12/arts/design/12walk.html>.

14 Umolu, «Harmonia Rosales' Ode to Her Ancestors...».



Figura 2. Rosales, Harmonia. The Harvest. 2018. Mount Holyoke College Art Museum. Fuente: Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley, Massachusetts. Photograph Laura Shea (<https://museums.fivecolleges.edu>)

3. La religión yoruba: la madre de la humanidad

Los yorubas forman el segundo grupo lingüístico de Nigeria sumando más de treinta millones de hablantes. Además, son uno de los grupos étnicos más poblados y mundialmente conocidos del continente africano, dividiéndose a su vez en diversos subgrupos étnicos que cuentan con sus propios dialectos. Sus hablantes habitan en territorios del suroeste de Nigeria, pero también en lugares de África Occidental, y en América como resultado de la diáspora africana¹⁵.

El término "yoruba" surgió poco antes de la colonización europea como un concepto e identidad general que engloba a todos los hablantes de dicha lengua. Sin embargo, el uso de este término para referirse a los hablantes procedentes de las zonas ya nombradas comenzó a ser utilizado a mediados del siglo XIX¹⁶.

La expansión masiva de este grupo lingüístico se produjo como producto de la diáspora africana, los

intercambios comerciales realizados por las potencias europeas en período colonial. Estas personas fueron transportadas desde África Central y Occidental hasta el continente americano como mano de obra. Con esta relocalización forzosa, trasladaron también aspectos culturales y religiosos autóctonos. Entre las más de treinta etnias africanas que sufrieron este destino, se sugiere que el predominio yoruba se produjo por la llegada tardía a las colonias de un significativo número de personas pertenecientes a este grupo etnolingüístico¹⁷.

En consecuencia, la práctica de la religión yoruba en las comunidades latinas surgió como una lucha de la población esclavizada contra la Iglesia Católica asociada con el Imperio español. Para ello, se produjo un sincretismo entre los orishas yoruba y los santos católicos que les permitió practicar el culto a sus divinidades bajo la apariencia del cristianismo. En ciertos lugares como Cuba, el producto de este complejo proceso adoptó el nombre de "santería" o religión lucumí¹⁸.

15 Toyin Falola y Akintúndé Akinyemí, *Encyclopedia of the Yoruba*, Bloomington: Indiana University Press, 2016, 3.

16 Falola, y Akinyemí, *Encyclopedia of the Yoruba*, Bloomington, 3.

17 Falola y Akinyemí, *Encyclopedia of the Yoruba*, 8.

18 Falola y Akinyemí, *Encyclopedia of the Yoruba*, 9.



Figura 3. Rosales, Harmonia. *The Harvest*. 2018. Mount Holyoke College Art Museum. Fuente: Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley, Massachusetts. Photograph Laura Shea (<https://museums.fivecolleges.edu>)

Esta religión no está organizada en una jerarquía superior, sino que se profesa a nivel privado. Sus creyentes se organizan en pequeñas colectividades, llevando a cabo sus reuniones en una casa particular, que actúa como hogar y templo a la vez (*ilé-ocha*). En ella, el padrino, que normalmente se distingue por su edad y funciones, ejerce su autoridad como tutor de sus ahijados, los iniciados en la «regla de ocha»¹⁹.

El renacimiento cultural yoruba nació a partir de la década de los cincuenta del siglo XX. Fue el resultado de la inspiración ejercida por el movimiento nacionalista negro *Black Power* en Estados Unidos, y por el líder espiritual Efuntola Oseijeman Adedunmi. Este sacerdote afroamericano llevó la práctica de las creencias orisha instaladas en Sudamérica hasta el norte del continente²⁰. Es dentro de esta puesta en valor de la cultura negra que podemos englobar la obra de Harmonia Rosales.

En *The Harvest*, la misteriosa mujer tiene un nimbo alrededor de la cabeza con una inscripción escrita en lengua yoruba ("Ife - Enitan - Alkebulan - Asaase Yaa").

19 María Teresa Linares, «La santería en Cuba», *Gazeta de antropología*, n° 10 (1993), 3, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1222289>.

20 Falola y Akinyemi, *Encyclopedia of the Yoruba*, 10.

Según la descripción que se da de la obra en el mismo museo, una posible traducción de la palabra "Ife" es "amor". No obstante, este término bien podría referirse al nombre de una antigua ciudad yoruba procedente de Nigeria²¹. Más allá, "Enitan" significa "persona de leyenda". "Alkebulan" tiene diversas traducciones potenciales como "Jardín del Edén", "Madre de la Humanidad" o, en árabe, "y de los negros", quizá haciendo referencia a África como continente²².

"Asaase Yaa" es el nombre que recibe la diosa de la tierra y de la fertilidad del pueblo Ashanti de Ghana. El grupo de variedades dialectales akan se refiere a la tierra como un espíritu femenino por su capacidad de fertilidad y su poder de dar vida. Se presenta como el segundo pilar de la religión akan, ya que es la consorte de Dios, el Ser Supremo que se posiciona en el primer lugar en la jerarquía del mundo espiritual²³. La misma artista ha confirmado que la figura femenina negra

21 Dierk Lange, *Ancient Kingdoms of West Africa: Africa-Centred and Canaanite-Israelite Perspectives a Collection of Published and Unpublished Studies in English and French*, Dettelbach: J.H. Röhl, 2004, 237.

22 Tori Gernert-Dott, «The Harvest», Mount Holyoke College Art Museum, 2019.

23 John Pobee, «Aspects of African Traditional Religion». *Sociological Analysis* 37, n° 1 (1976): 1, 7, <https://doi.org/10.2307/3710065>.

rapada que aparece en multitud de sus obras es una alegoría de la madre África²⁴.

Asaase Yaa es, en este sentido, una personalización de la maternidad y, por ende, la humanidad en su totalidad depende de ella para nutrirse y mantenerse con vida²⁵. Esta importancia otorgada a la maternidad tiene su reflejo en la cultura tradicional yoruba. Así, se espera socialmente que las mujeres que se conviertan en madres se dediquen al cuidado de sus maridos y sus hijos²⁶.

4. La negritud y la idea de “condena bíblica”

En *The Harvest*, una niña negra se relaja en la parte baja izquierda de la composición (figura 3). Su brazo izquierdo descansa sobre una pila compuesta por dos tomos. Debajo, un elemento misterioso se arrastra por el suelo de mármol, justificando la pose de la niña. Se trata de una serpiente venenosa que la observa directamente. A la derecha, un infante de piel pálida protege su cuerpo mientras mira al espectador con cara de preocupación. El collar de perlas que abraza contra su cuerpo puede entenderse como un símbolo de pureza²⁷.

Este niño sostiene la mirada al espectador mostrando su pavor, lo que amplifica la idea de que la serpiente es Satanás y que, por lo tanto, está rechazando el pecado²⁸. Sin embargo, dos de esas piedras preciosas se han desprendido del hilo que las sujetaba, precipitándose sobre los escalones de la estructura. La caída de estas blancas perlas podría representar la imposibilidad de la humanidad, pura antes del Pecado Original, de luchar contra los placeres de la vida.

4.1. El Pecado Original: la Eva mitocondrial

El primer gran error de la humanidad tiene su paralelismo en la curiosa actitud de la niña: esta pequeña mira directamente a la serpiente, símbolo del pecado en la tradición cristiana, sin mostrar ningún atisbo de temor y dispuesta a interactuar con ella. Estos aparentemente triviales detalles podrían denotar la próspera tentación del Diablo a Adán y Eva en el

24 Afroféminas, «Cuando Dios es una mujer negra. Entrevista a Harmonía Rosales», 17 de mayo de 2018, <https://afrofequinas.com/2018/05/17/cuando-dios-es-una-mujer-negra-entrevista-a-harmonia-rosales/>.

25 Molefi Kete Asante y Ama Mazama, *Encyclopedia of African religion*. Thousand Oaks, Calif: SAGE, 2009, 73.

26 Falola y Akinye mí, *Encyclopedia of the Yoruba*, 77.

27 William Henry Schofield, «Symbolism, Allegory, and Autobiography in *The Pearl*», *PMLA* 24, n.º. 4 (ed. de 1909), 639, <https://doi.org/10.2307/456801>.

28 Gaston Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *La Biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, 352.

Pecado Original, el mismo que trajo la miseria y la muerte al mundo terrenal.

Desde hace décadas, los antropólogos discuten sobre el lugar de origen de los humanos modernos, debatiéndose entre África, Europa o Asia. Hoy en día, se sabe con certeza que el registro fósil de los protohumanos comienza en el continente africano, con la especie *Homo erectus*. Tras evolucionar en tierras africanas, se conoce que el *Homo erectus* emigró hasta Europa y Asia un millón de años atrás aproximadamente. Es a partir de este momento donde surge la gran división de opiniones dentro de la paleoantropología²⁹.

En relación con esta cuestión, en el año 1987, en la revista *Nature*, el biólogo Allan Wilson y sus estudiantes de licenciatura, Rebecca Can y Mark Stonekin de la Universidad de California, Berkeley, publicaron un controversial y rebatido artículo sobre la posibilidad de rastrear el origen de los humanos modernos. De este modo, tras diversos estudios, concluyeron que todas las personas heredamos el ADN mitocondrial de una mujer que residió en el continente africano unos 200.000 años atrás, bautizada como la “Eva Negra”³⁰.

Por otro lado, la Universidad de Stanford realizó un estudio llevado a cabo por Peter Underhill y su equipo de investigadores para hallar el cromosoma de nuestro ancestro paterno, el denominado “Adán cromosoma Y”. Este ancestro sería el homólogo mitocondrial teórico (en términos genéticos) de Eva. A través del análisis del ADN de 1.007 hombres de veintidós áreas geográficas diversas, el varón (o grupo de varones) cuyos genes del cromosoma Y pueden encontrarse en todos los hombres del planeta hoy en día, habitó en el continente africano también³¹.

4.2. La maldición de Cam: el sistema de castas colonial

Durante los siglos XVI y XVII, las potencias del norte de Europa se encontraban elaborando el sistema económico en sus colonias que dependía del trabajo no libre. Para competir contra estas, las potencias ibéricas optaron por importar más y más personas de África, ya que la esclavización de los nativos americanos fue prohibida en los territorios españoles en la década de

29 Ann Gibbons, «Mitochondrial Eve: Wounded, But Not Dead Yet», *Science* 257, n.º 5072 (14 de agosto de 1992), 875, <https://doi.org/10.1126/science.1502551>.

30 Octavio Rico, «“Eva mitocondrial” y “Adán cromosoma Y” vivieron en África», *Acepresa*, 26 de diciembre de 2001, <https://www.acepresa.com/ciencia/eva-mitocondrial-y-ad-n-cromosoma-y-vivieron-en-fr/>.

31 Rico, «“Eva mitocondrial” y “Adán cromosoma Y”...».

1540. Con la consolidación de un sistema de jerarquía "racial", el sistema de casta, los prejuicios contra las personas negras crecieron³².

En 1655, Henry Whistler realizó una descripción de Barbados, señalando que entre sus habitantes se encontraban "negros destinados a la esclavitud perpetua y a la descendencia". Dos años más tarde, Richard Ligon describió la estratificación social de la isla, donde había contribuido a la explotación una plantación de azúcar. Así, afirmó que los esclavos y su posteridad estaban sujetos a sus amos para siempre. De ser una costumbre social, la servidumbre perpetua pasó a formar parte de la ley. A finales de esta misma década, un comité del Consejo Inglés de Plantaciones Extranjeras informó de las diversas clases de sirvientes: mientras que los sirvientes negros lo eran para toda la vida, los blancos, incluidos gitanos y delincuentes, sólo debían servir durante un número determinado de años³³.

Durante el siglo XVII, se produjo la cristalización de la noción de negritud que trascendería a las diversas naciones o pueblos de África. En territorios españoles y portugueses, se utilizaba desde hacía tiempo una terminología basada en el color de la piel como parte de su discurso burocrático. Una de las motivaciones de tales descripciones residía en la necesidad de identificar físicamente a las personas. Sin embargo, algo que comenzó con fines puramente administrativos dio paso a motivos sociopolíticos, debido al fuerte sentimiento que rodeaba las cuestiones de la herencia de la sangre y su pureza³⁴.

Dentro del discurso racial europeo y estadounidense moderno, el Génesis 9 se ha considerado principalmente como una historia de diferenciación entre Sem, Cam y Jafet, hijos de Noé. Tras una infracción de Cam, Noé profetiza los distintos destinos que vivirán los descendientes de su prole a lo largo del desarrollo de la humanidad. A ojos de los europeos, esta historia suponía la aceptación de la existencia de "razas" esenciales, ya que reflejaba la naturaleza de la diferencia humana. Por ejemplo, según una tradición cristiana moderna, los reyes magos que realizaron el periplo hasta Belén para rendir homenaje a un recién nacido Jesús, representaban las tres razas (denominadas como blanca, roja y negra), que descendían directamente de los hijos de Noé. No obstante, se conoce que el motivo racial en las descripciones de estos tres personajes

surgió en realidad durante el siglo XV, perdurando hasta nuestros días³⁵.

En la llamada Tabla de Naciones del capítulo 10 del Génesis, los lectores de la Biblia encuentran un catálogo de los descendientes de Noé y una descripción de la repoblación de la Tierra tras el Diluvio. La asociación de los hijos de Noé con Europa, Asia y África, los tres continentes del Viejo Mundo, se desarrolla de forma tímida en los primeros siglos de nuestra era. Fueron los teólogos Alcuino (732-804) y Pedro Comester (c. 1100-1179) los que contribuirían a la consolidación de la idea de "tres hijos, tres continentes"³⁶.

A lo largo de el siglo XV, la maldición de Cam se utilizó como algo más que una mera declaración teológica en puntos clave del desarrollo del comercio ibérico de personas esclavizadas. Durante los siguientes tres siglos, muchas autoridades lo citaron como una causa válida de la servidumbre de las personas negras. Esta historia bíblica fue hallada incluso en peticiones dirigidas al Papa, que demandaban que este autorizara el comercio de personas negras durante el siglo XV³⁷.

En definitiva, se trató de una excusa que justificó la dependencia de mano de obra negra dentro del sistema económico colonial de las sociedades católicas y protestantes europeas³⁸. Yendo más allá, en el siglo XIX, las mismas fuerzas intelectuales y sociales que contribuyeron a la racialización de la profecía de Noé actuaron de forma definitiva en Génesis 10, que había sido entendido como una descripción del origen de la humanidad y de cómo, supuestamente, "las diferencias raciales y las fronteras nacionales estaban prefiguradas por Dios"³⁹.

4.3. Fisiognomía criminal: prejuicios racistas milenarios

En la obra de Rosales, es la niña negra la que cae en esta tentación del Mal. ¿Es acaso esta una representación de la condena histórica vivida por las personas negras a manos de las culturas occidentales? La concepción negativa otorgada a los rasgos de las personas negras se remonta hasta la historia antigua. Por ejemplo, durante el período helenístico se asoció la piel negra a lo estéticamente desagradable, lo temible,

32 Schorsch, *Jews and blacks in the early modern world*, New York: Cambridge University Press, 2004, 162.

33 Schorsch, *Jews and blacks in the early modern...*, 162.

34 Schorsch, *Jews and blacks in the early modern...*, 162.

35 Haynes, *Noah's Curse...*, 5.

36 Haynes, *Noah's Curse...*, 5.

37 Schorsch, *Jews and blacks in the early modern...*, 156.

38 Schorsch, *Jews and blacks in the early modern...*, 156.

39 Haynes, *Noah's Curse...*, 5-6.

un símbolo de anormalidad física, la impureza teológica y la maldad moral⁴⁰.

Galeno, filósofo griego del siglo II d.C., enumeró diez características de las personas negras: pelo crespo, cejas finas, fosas nasales anchas, labios gruesos, dientes puntiagudos, piel maloliente, pupilas negras, pies y manos surcadas, genitales desarrollados y excesiva alegría. En este sentido, explicó la última cualidad como resultado de la organización deficiente de su cerebro, que produce la supuesta debilidad de su capacidad intelectual⁴¹.

Siguiendo una larga trayectoria de racismo, en el siglo XIX surgió la fisiognomía criminal como disciplina "pseudocientífica". Sus discursos buscaban cualificar y cuantificar los rasgos de la población catalogada como "peligrosa" por poseer ciertas características físicas⁴². A lo largo de los siglos, las personas negras han sufrido una continua devaluación por su aspecto, llegando incluso a ser comparadas con animales presos de sus instintos⁴³.

El criminólogo italiano Cesare Lombroso afirmaba que la figura del criminal era vinculada con una anatomía fuera de la norma. Esta idea generó estereotipos y estigmas que justificaron la exclusión de individuos considerados como potencialmente peligrosos por su "tendencia natural" a la criminalidad. Así, se buscaron métodos, vistos como rigurosos en su día, para identificar, clasificar y prevenir amenazas para la sociedad⁴⁴.

En 1876, Lombroso publicó el libro *L'uomo delinquente*, evidenciando los supuestos rasgos antropológicos de los criminales, relacionados con la idea de atavismo biológico. A él, lo siguieron otros criminólogos italianos como Enrico Ferri, que publicó *Sociologia Criminale* en 1884, y Raffaele Garofalo con su *Criminologia: studio sul delitto e sulla teoria della repressione* en 1885⁴⁵.

40 Schorsch. Jews and blacks in the early modern..., 35.

41 Schorsch. Jews and blacks in the early modern..., 30.

42 Graciela Velázquez Delgado y María Christiansen Renaud, «Tras las huellas de la peligrosidad: la teoría criminológica de Cesare Lombroso en el siglo XIX», *La Razón histórica: revista hispanoamericana de historia de las ideas políticas y sociales*, n° 29 (2015), 233-234, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6334625>.

43 María Belén Altuna Lizaso, «Historia de la fisiognomía: interrogantes éticos y antropológicos de una pseudociencia», *Historia, antropología y fuentes orales*, n° 40 (2008), 146, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2796933>.

44 Velázquez Delgado y Christiansen Renaud, «Tras las huellas de la peligrosidad...», 234-235.

45 Velázquez Delgado y Christiansen Renaud, «Tras las huellas de la peligrosidad...», 236.

Así, la fisiognomía se basaba en una visión eurocéntrica del mundo, que celebraba a ciertas personas de la raza blanca como es el caso de franceses, alemanes y británicos como el epítome de la evolución humana. Por otro lado, se tachaba como inferiores por naturaleza a otros. Por ejemplo, el escritor suizo Lavater se basó en la teoría de Pierre Camper sobre el ángulo facial para describir el rostro negro con las palabras "nez gros, plat, et épais", afirmando que su perfil sugería una inteligencia inferior⁴⁶.

Estos autores, pese a su disconformidad en numerosos temas concretos, suscribían unánimemente la premisa fisiognómica general de que los rasgos faciales son un reflejo de las cualidades morales e intelectuales. Señalaban las mandíbulas prognatas, las narices anchas y los labios gruesos, características físicas de las personas negras, eran indicadores de una naturaleza salvajemente instintiva que los colocaba como inferiores dentro de la escala evolutiva⁴⁷. En definitiva, esta pseudociencia no es sino una moderna justificación que buscaba perpetuar los actos violentos que se llevaban ejerciendo contra minorías étnicas desde hacía siglos.

5. *Charity*: Modelo moral femenino

El neoclasicismo es un término artístico que abarca una variedad de obras cuya forma y contenido dependían de las convicciones a nivel individual del artista, además de su contexto cultural y nacional. El arte clásico era su influencia primordial que podía verse reflejada de maneras diversas, pero con frecuencia conteniendo gran cantidad de asociaciones históricas. Por ejemplo, para el historiador del arte alemán Winckelmann, la escultura clásica era una manifestación de un pasado utópico, una edad dorada de perfección física y moral⁴⁸. Para los artistas franceses y británicos, el arte griego y romano se veía a menudo en el contexto de acontecimientos históricos que despertaban admiración o desprecio. En este contexto cultural, Angelica Kauffman pintó *Cornelia, Mother of the Gracchi* en 1785, inmortalizando un ejemplo de virtud femenina que encarna la dignidad de la maternidad, procedente de la historia romana⁴⁹.

The Harvest se basa en la obra neoclásica de 1788 titulada *Charity*, un óleo sobre tela pintado por William

46 Romain Delaville, «Face Value: Physiognomy, Portraiture, And The Making Of Subjectivity In Francophone Literature And Visual Culture», *Publicly Accessible Penn Dissertations*, 1 de enero de 2017, 19, <https://repository.upenn.edu/edissertations/3072>.

47 Delaville, «Face Value: Physiognomy, Portraiture...», 28.

48 Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth-century European art*, 3.ª ed. Boston, MA: Prentice-Hall, 2012, 52.

49 Chu, *Nineteenth-century European art*, 58.

Adolphe Bouguereau. Esta pintura refleja a una mujer vestida con telas de baja calidad de color blanco y rojo, sentada sobre un cojín verde (fig. 4). La composición utilizada muestra imágenes simbólicas para representar la intención de abnegación y compasión humana. En última instancia, estamos ante un modelo de virtud femenina que proyecta con orgullo una moralidad impecable, en la que la maternidad es su epitome. En este sentido, los pechos desnudos de la figura femenina indican su intención de dar todo lo que tiene para favorecer la salud de los niños.

Pese a que la figura femenina no presenta de forma tan explícita una iconografía religiosa como en *The Harvest*, sí se sitúa frente a un nicho, a modo de santa. Bajo su pie izquierdo, monedas de oro y plata caen de una jarra totalmente tumbada (fig. 5). Este detalle podría tratarse de una metáfora de su amor desinteresado por estos niños, y su voluntad de entregar todo cuanto posee para proporcionarles felicidad. Frente a su pierna derecha, un niño tumbado se apoya en una pila de libros, lo que indica el propósito de otorgarles una educación. Pese a que no existe ninguna amenaza en esta composición, un infante rubio se muestra asustado, buscando refugio en la joven.

5.1. *Tota Pulchra*: la iconografía mariana

En el cuadro de Rosales, la figura principal ocupa el epicentro de la composición, recordándonos a la figura cristiana de la Virgen, una idea apoyada por la presencia del halo. En palabras del Papa Pablo VI, “María es la criatura *tota pulchra*, el prototipo último de la perfección en la religión cristiana. En María, la pura belleza humana se encuentra con la belleza sobresaliente pero alcanzable de la divinidad.” El pontífice relacionó este atractivo físico con la conexión de María con el Espíritu Santo, del que recibe su belleza, pureza y perfección. Así, la imagen de la madre de Dios evoca la visualización de la armonía de la belleza humana y divina⁵⁰.

Por otro lado, la corriente neoplatónica defendía la belleza femenina como un estímulo para alcanzar en última instancia a Dios⁵¹. Para la religión cristiana, la idea de santidad de la Virgen ha estado fervientemente ligada a una apariencia caucásica desde la Edad Media: largos cabellos de color claro, ojos azules, tez

blanquecina, entre otros⁵². No obstante, la mujer pintada por Rosales tiene las características físicas opuestas a las que suele presentar la Virgen María en sus representaciones idealizadas: es una mujer negra con la cabeza afeitada (fig. 2). Cabe destacar que sí porta un velo de seda transparente y una larga tela roja como falda, símbolos asociados a la madre de Dios⁵³.

Reforzando esta idea, la artista decide representar, al igual que Bouguereau, a la mujer mezclando diferentes arquetipos de la Virgen María. Por un lado, la figura principal se encuentra sentada, haciendo de trono para sus retoños. Esta postura podría aludir a la *Virgen en Majestad*, una tradición pictórica del siglo IV que representa a María sentada en un trono con el niño Jesús en su seno. Algunos eruditos han definido esta imagen como un símil de la propia Iglesia⁵⁴.

Por otro lado, la presencia de un niño alimentándose de su pecho izquierdo puede evocar la iconografía de la *Virgen de la Leche*, una derivación de la *Virgen con Niño* surgida en el siglo XIII y altamente exitosa hasta los siglos XIX y XIX. En último lugar, el hecho de que varios niños se abriguen bajo las faldas de la mujer evoca la imagen bizantina de la *Virgen de la misericordia*, intermediadora entre Cristo y la humanidad que sufre y se resguarda en su manto⁵⁵.

Por otro lado, una extendida tradición iconográfica presenta a la Virgen pisando una serpiente. En *Génesis 3:15*, Dios promete un Salvador: “Pondré enemistades entre tú y la mujer, y entre tu descendencia y la suya; ella te aplastará la cabeza, y tú acecharás su talón”⁵⁶. En esta composición concreta, la figura central apoya su pie izquierdo sobre un elemento que aporta un halo de misterio a la obra: una calavera (fig. 3).

Los yorubas consideran que la cabeza es el núcleo de la esencia humana, actuando como sede del alma, y es capaz de controlar el destino de una persona⁵⁷. Además, según la catequesis de los jesuitas, la imagen de una calavera simboliza introspección, elevación espiritual y santidad. En este caso, también podría implicar

52 Palacios Méndez, “Belleza, ‘Venustá’ y Virtud...”, 105.

53 Duchet-Suchaux y Pastoureau, *La Biblia y los santos*, 262.

54 Duchet-Suchaux y Pastoureau, *La Biblia y los santos*, 263.

55 Duchet-Suchaux y Pastoureau, *La Biblia y los santos*, 263.

56 Philip Kosloski, «Why Is Mary Depicted Standing on a Snake?», *Aleteia*, 8 de septiembre de 2020, <https://aleteia.org/2020/09/08/why-is-mary-depicted-standing-on-a-snake/>.

57 Babatunde Lawal, «The Living Dead: Art and Immortality among the Yoruba of Nigeria», *Africa: Journal of the International African Institute* 47, n° 1 (1977), 54, <https://doi.org/10.2307/1159194>.

50 Mary Evans, «Women and the Politics of Austerity: New Forms of Respectability», *British Politics* 11, n°4 (2016), 438, <https://doi.org/10.1057/s41293-016-0037-1>.

51 Laura María Palacios Méndez, «Belleza, “venustá” y virtud: De la “bella donna anonima” al retrato de la esposa virtuosa en la Venecia de inicios del Cinquecento», *Anales de Historia del Arte* 28 (25 de septiembre de 2018), 107, <https://doi.org/10.5209/ANHA.61605>.

el recordatorio de una muerte segura e igualitaria, haciendo eco del tópico artístico “Memento Mori”⁵⁸.

Por último, la artista sitúa a las figuras en un espacio compositivo arquitectónico idéntico, trasladando los mismos elementos decorativos a su obra. En *Charity*, una flor de lis decora cada pedestal de columna, pero Rosales decide cambiar este elemento por flechas que señalan lo terrenal. Y mientras que en la obra original existía un nicho cóncavo en un tono amarillo neutro, la pintora emplea una hoja de oro de veinticuatro quilates para crear un panel reflectante detrás de la figura principal.

En el siglo V, el teólogo bizantino Pseudo Dionisio Areopagita describió a Dios como: “luz inmaculada y sublime, de espléndida e inefable belleza”. Es decir, Dios emana luz y calor que sustenta la vida espiritual de los seres racionales⁵⁹. Por lo tanto, la decisión de situar a la mujer delante de un panel dorado evoca la noción de divinidad, cuestionando su mundialmente aceptada representación como figura masculina blanca en la religión cristiana.

5.2. Rechazar el canon eurocentrista: la humanización de la belleza

A lo largo de la Historia del Arte, las personas negras se han visto invisibilizadas y silenciadas dentro de la tradición pictórica. En caso de ser retratadas, se las representaba a través de un prisma blanco respondiendo al rol de sirvientes de familias adineradas, esclavos en plantaciones o, en menos ocasiones, una vez habían alcanzado la ansiada libertad⁶⁰.

Dicha tradición pictórica hace que estas personas fueran inmortalizadas en la mayoría de ocasiones como meros complementos utilizados por las altas esferas para mostrar su alto poder socioeconómico; es la subordinación del yo del sirviente la que tiende a suprimir cualquier posibilidad de subjetividad. Por lo tanto, la representación de una vida interior compleja es un privilegio, ya que presupone el reconocimiento de una vida exterior en la que el individuo es reconocido como tal⁶¹.

58 Corinna Ricasoli, «Memento Mori» in *Baroque Rome*, *Studies: An Irish Quarterly Review* 104, n° 416 (2015), 459, <https://www.jstor.org/stable/24640795>.

59 Roberto José Merizalde, «Suger de Saint-Denis y la representación de la luz metafísica», *Revista Chilena de Estudios Medievales*, n° 8 (2015), 47-50, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5315527>.

60 Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth-century European art*, 152.

61 Erickson, Peter, «Invisibility Speaks: Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture», *Journal for Early Modern*

A simple vista, se podría teorizar que la obra representa uno de los papeles ensombrecidos pero cruciales que han ejercido las mujeres negras desde época colonial: proporcionar cuidados a través de la servidumbre. Aunque se trate de un rol de género impuesto a las mujeres, sobre todo a las pertenecientes a la clase baja, esta pintura podría llegar a leerse como una reivindicación y puesta en valor de los cuidados. Sin embargo, para Rosales es muy importante romper con la cruel realidad que las personas afroamericanas han sufrido hasta no hace tanto. Por ello, la artista ha declarado que en su trabajo no hay cabida para retratos de personas esclavizadas o en situación de servidumbre⁶².

No hay que olvidar que en las colonias de América abundaron los iconos religiosos tanto de la Virgen como de otros santos. Fueron utilizados como un instrumento que evidenciaba que el poder tanto político como económico se encontraba en manos de las potencias europeas⁶³. Por lo tanto, Rosales busca cuestionar con alegorías los cánones de belleza y creencias occidentales desde sus más antiguas raíces⁶⁴. En *The Harvest*, es una mujer racializada la que ha llevado al mundo a las distintas etnias, evidenciando una fraternidad armoniosa libre de conflicto. Se trata de una forma de humanizar lo divino a través de cuestionar las ideas tradicionales de belleza asociadas a la noción de perfección.

6. Conclusiones

Siguiendo la línea de la obra de Harmonia Rosales, *The Harvest* evidencia la necesidad de la puesta en valor de una cultura históricamente silenciada. En esta pintura, la artista señala la violencia ejercida durante la conversión al cristianismo de las personas africanas que fueron esclavizadas y trasladadas hasta América como mano de obra. Para ello, realiza un sincretismo entre la tradición pictórica cristiana y las creencias yoruba, un hecho histórico que permitió a los yorubas mantener sus tradiciones en el continente americano hasta el día de hoy. Es precisamente mediante la representación de aspectos de esta religión que propone una puesta en valor de sus creencias, equiparándolas en importancia a la mundialmente consolidada fe cristiana. De esta forma, Rosales busca conectar a las comunidades

Cultural Studies 9, n° 1 (2009), 24, <http://www.jstor.org/stable/40339610>.

62 Elsa S. Mercado, «A Conversation with Artist Harmonia Rosales», 156.

63 Falola y Akinyemi, *Encyclopedia of the Yoruba*, 9.

64 Mercado, «A Conversation with Artist Harmonia Rosales», 156.

afrocubana y afroamericana con sus raíces en África Occidental y Central.

Rosales aboga por la emancipación y el empoderamiento tanto de la mujer como de la cultura negra dentro un sistema patriarcal y eurocentrista. Con ello, pretende revertir las ideas preconcebidas que las sociedades occidentales han impuesto por milenios con objeto de enajenar a las personas negras. Para lograrlo, rechaza los cánones de belleza establecidos siglos atrás, así como la masculinidad como único sinónimo de poder. En definitiva, Rosales busca con su arte liberar a las nuevas generaciones de la condena psicológica que sufren las personas negras en términos de autoimagen y autoconcepto desde época colonial.

Bibliografía

- Afrofeminas. «Cuando Dios es una mujer negra. Entrevista a Harmonia Rosales», 17 de mayo de 2018. <https://afrofeminas.com/2018/05/17/cuando-dios-es-una-mujer-negra-entrevista-a-harmonia-rosales/>.
- Altuna Lizaso, María Belén. «Historia de la fisiognomía: interrogantes éticos y antropológicos de una pseudociencia». *Historia, antropología y fuentes orales*, n° 40 (2008): 129-48.
- Asante, Molefi Kete, y Ama Mazama. *Encyclopedia of African religion*. Thousand Oaks, Calif: SAGE, 2009.
- Cotter, Holland. «Black and White, but Never Simple». *The New York Times*, 12 de octubre de 2007, sec. Arts. <https://www.nytimes.com/2007/10/12/arts/design/12walk.html>.
- Chu, Petra ten-Doesschate. *Nineteenth-century European art*. 3.a ed. Boston, MA: Prentice-Hall, 2012.
- Delaville, Romain. «Face Value: Physiognomy, Portraiture, And The Making Of Subjectivity In Francophone Literature And Visual Culture». *Publicly Accessible Penn Dissertations*, 1 de enero de 2017. <https://repository.upenn.edu/edissertations/3072>.
- Duchet-Suchaux, Gaston, y Michel Pastoureau. *La Biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Evans, Mary. «Women and the Politics of Austerity: New Forms of Respectability». *British Politics* 11, n° 4 (2016): 438-51.
- Erickson, Peter. «Invisibility Speaks: Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture». *Journal for Early Modern Cultural Studies* 9, n° 1 (2009): 23-61.
- Falola, Toyin, y Akintúndé Akinyemí. *Encyclopedia of the Yoruba*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.
- Fernández Abad, Ana. «Kara Walker, la artista reivindicada por FKA Twigs y Solange Knowles que pone la raza en el centro de su obra». *S Moda El País*, 18 de febrero de 2021. <https://smoda.elpais.com/placeres/kara-walker-artista-afroamericana-video-fka-twigs-tate-modern/>.
- Gernert-Dott, Tori. «The Harvest». Mount Holyoke College Art Museum, 2019.
- Gibbons, Ann. «Mitochondrial Eve: Wounded, But Not Dead Yet». *Science* 257, n° 5072 (14 de agosto de 1992): 873-75.
- Haynes, Stephen R. *Noah's Curse: The Biblical Justification of American Slavery Religion in America*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Kosloski, Philip. «Why Is Mary Depicted Standing on a Snake?». *Aleteia*, 8 de septiembre de 2020. <https://aleteia.org/2020/09/08/why-is-mary-depicted-standing-on-a-snake/>.
- Lange, Dierk. *Ancient Kingdoms of West Africa: Africa-Centred and Canaanite-Israelite Perspectives a Collection of Published and Unpublished Studies in English and French*. Dettelbach: J.H. Röhl, 2004.
- Lawal, Babatunde. «The Living Dead: Art and Immortality among the Yoruba of Nigeria». *Africa: Journal of the International African Institute* 47, n° 1 (1977): 50-61.
- Linares, María Teresa. «La santería en Cuba». *Gazeta de antropología*, n° 10 (1993): 9.
- Mercado, Elsa S. «A Conversation with Artist Harmonia Rosales» *Afro-Hispanic Review* 37, n° 2 (22 de septiembre de 2018): 152-61.
- Merizalde, Roberto José. «Suger de Saint-Denis y la representación de la luz metafísica». *Revista Chilena de Estudios Medievales*, n° 8 (2015): 45-59.
- Muñoz Molina, Antonio. «Visibilidad del invisible». *El País*. 4 de noviembre de 2016, sec. Babelia. https://elpais.com/cultura/2016/11/01/babelia/1478004233_800543.html.
- Palacios Méndez, Laura María. «Belleza, “venustà” y virtud: De la “bella donna anonima” al retrato de la esposa virtuosa en la Venecia de inicios del Cinquecento». *Anales de Historia del Arte* 28 (25 de septiembre de 2018): 87-111.
- Pobee, John. «Aspects of African Traditional Religion». *Sociological Analysis* 37, n° 1 (1976): 1.
- Ricasoli, Corinna. «Memento Mori” in Baroque Rome». *Studies: An Irish Quarterly Review* 104, n° 416 (2015): 456-67.
- Rico, Octavio. «“Eva mitocondrial” y “Adán cromosoma Y” vivieron en África». *Aceprensa*, 26 de diciembre de 2001. <https://www.aceprensa.com/ciencia/eva-mitocondrial-y-ad-n-cromosoma-y-vivieron-en-fr/>.

- Schofield, William Henry. «Symbolism, Allegory, and Autobiography in *The Pearl*». *PMLA* 24, n° 4 (ed de 1909): 585-675.
- Schorsch, Jonathan. *Jews and blacks in the early modern world*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- Tempone, Frank. «Harmonía Rosales: Black Imaginary to Counter Hegemony (B.I.T.C.H.)». *liceomagazine*, 25 de junio de 2018. <https://www.liceomagazine.com/post/harmonia-rosales-bitch>.
- Umolu, Apeike. «Harmonia Rosales' Ode to Her Ancestors in Mesmerising Depictions of the Black Feminine». *African History Project*, 21 de octubre de 2020. <https://africanhistoryproject.org/ahp/harmonia-rosales/>.
- Velázquez Delgado, Graciela, y María Christiansen Renaud. «Tras las huellas de la peligrosidad: la teoría criminológica de Cesare Lombroso en el siglo XIX». *La Razón histórica: revista hispanoamericana de historia de las ideas políticas y sociales*, n° 29 (2015): 231-53.