

VI. LA LITERATURA Y LAS ARTES EN SU CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO

**GENTES DE COLOR, GENTES DE PLACER Y OTRAS
RAREZAS: UNA APROXIMACIÓN A SU ESTUDIO
EN LA PINTURA EUROPEA Y AMERICANA DE
LOS SIGLOS XVII Y XVIII**

IZASKUN ÁLVAREZ CUARTERO
(Universidad de Salamanca)

A Paul, por nuestra continua búsqueda de las Antillas hispánicas.

En su retiro de Sanlúcar de Barrameda, la duquesa de Alba solía acunar con ternura a María de la Luz, una niña negra que fue adoptada por Cayetana de Silva, a la que había acogido como a una más de la familia y que quería como a una hija. Esta niña es la misma que tira de la saya de su camarista Rafaela Luisa Velázquez, conocida como «la Beata», junto a su compañero de juegos Tomás de Berganza, hijo de su mayordomo. Las dos escenas fueron captadas por Goya desde la intimidad y frescura que le proporcionaba su amistad con Cayetana¹. Siempre he sentido curiosidad por el origen de María de la Luz y su llegada a la Casa de Alba, por su educación y por sus cuidados; parece ser que era tal el cariño que la duquesa le profesaba que la vestía y adornaba con las mismas joyas que ella lucía. Si comparamos el cuadro de la Beata con uno de los retratos que hizo Goya de la duquesa, podemos contemplar que María de la Luz lleva el mismo collar de coral que prende del cuello de Cayetana, una copia de su vestido blanco y la banda de seda roja a las que era tan aficionada².

La pintura europea y americana de los siglos XVII y XVIII ofrece ejemplos de hombres y mujeres de color que compartieron la vida de sus señores en el espacio privado y en el público. En su imagen más habitual, el esclavo realiza un trabajo en el ámbito doméstico, en las labores del campo o de la plantación, pero también asiste a los amos en campañas de guerra y participa en fiestas, desfiles y carnavales. En la casa, los esclavos

¹ *La Beata con Luis de Berganza y María de la Luz* (1795, Colección Arango, Madrid) es un óleo compañero de *La duquesa de Alba y la Beata* (1795, Museo Nacional del Prado, Madrid). *La duquesa de Alba con María de la Luz* es un dibujo del conocido como álbum de Sanlúcar de Barrameda (c 1796-1797, Museo Nacional del Prado, Madrid).

² *La duquesa de Alba* (1795, Fundación Casa de Alba, Madrid).

adquirían diversas funciones: entretenían a la familia, cuidaban de los hijos o los amamantaban de recién nacidos para «liberar» a la madre biológica, protegían el honor de las más jóvenes de la casa como amas de compañía y eran muy apreciados por su lealtad, que los hacía depositarios de confidencias e intimidades. Al parecer de Carmen Bernand, las representaciones de este sujeto «insisten en la función estética del esclavo»³; la ornamentación con la que son pintados los lacayos, las sirvientas o los caleseros difiere bastante de la sencillez y la pobreza en los trajes de los esclavos agrícolas; la exuberancia en los vestidos, bombachas, las prendas de tafetán alegremente decoradas, las plumas grandes y vistosas, los turbantes, los pendientes que cuelgan de las orejas, los lazos y adornos no son, como comenta Bernand, «una idealización del artista, sino un aspecto esencial de los servidores de los grandes señores»⁴ y, habría que añadir, un ejemplo del enfoque que domina en su recreación artística. Las gentes de color eran un objeto de lujo y como tal pasan al cuadro, su aparición en las pinturas de la época son un símbolo de estatus, de posición social, retratarse con un paje que sostiene las riendas del caballo o con la criada que porta una bandeja de chocolate caliente dota a la escena de exotismo y distinción social.

Pintores como Rubens –sus «estudios de cabezas de negro»–, Rembrandt o Frans Hals los utilizaban como modelos para soltar la mano y para dibujar bocetos anatómicos, fundamentalmente de la cabeza. Por unas monedas podían llegar a un acuerdo para que posaran durante horas, y su contratación resultaba sencilla en las cercanías de los puertos; Amberes, por ejemplo, era uno de los destinos donde recalaban los barcos provenientes de los enclaves portugueses de Angola, el ir y venir de gentes africanas era, por tanto, corriente⁵. A finales del siglo XIX asistimos a una explosión de personajes negros en la pintura europea, no así en la americana, donde todavía persiste una carga social negativa arraigada en un cúmulo de marcados prejuicios raciales; no sólo es una cuestión política o económica que la

³ Bernand, Carmen, *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*. Madrid, Fundación Histórica Tavera, 2001, pág. 14. De la misma autora véase: «La población negra en Buenos Aires (1777-1862)» en Quijada, Mónica; Bernand, Carmen y Schneider, Arnd, *Homogeneidad y nación con un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX*. Madrid, CSIC, 2000, 93-140.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Rembrandt van Rijn: *Dos moros* (c 1661, Mauritshuis, Museo Real de Pintura de La Haya); Peter Paul Rubens: *Cuatro estudios de cabezas de negro* (Reales Museos de Bellas Artes, Bruselas) y *Cabeza de negro* (c 1620, The Hyde Collection Art Museum, Glens Falls, Nueva York); y Frans Hals: *El mulato* (1628-30, Museo de Bellas Artes, Leipzig).

esclavitud no termine de ser abolida por España, en todas sus colonias, hasta 1880⁶. Este interés por lo distinto los convierte en modelos de culto en la pintura finisecular, pintores como Fortuny o Manet los incluyen continuamente en sus cuadros, la moda por Oriente traslada al arte el retrato de hombres y mujeres de lugares lejanos, como tuaregs, bereberes, abisinios y odaliscas, tal es el caso de *La Olimpia* de Edouard Manet o *El baño turco* de Ingres, dos visiones que resultarán paradigmáticas; pienso también que el introducir figuras de color negro en los cuadros resaltaba más la explosión colorista tan propia del romanticismo y del impresionismo⁷.

1. NEGROS EN LA PINTURA EUROPEA

El arte europeo y colonial de los siglos XVII y XVIII ha transmitido escasas imágenes pictóricas de negros, circunstancia que en ningún momento podemos valorar como casual sino que responde a una serie de actitudes y prejuicios que abordaré a continuación. Con este análisis pretendo un acercamiento inicial a un tema que por sus muchos vértices y matices requeriría de una mayor profundización y estudios interdisciplinarios. Por ejemplo, en el plano léxico la voz «negro» en el *Diccionario de la Lengua Española* posee un elevado número de acepciones negativas⁸; y en los diccionarios de símbolos la imagen del hombre negro alude siempre a la parte inferior humana, al magma pasional; y en la doctrina simbólica tradicional, las razas negras son hijas de las tinieblas, mientras que el hombre blanco es hijo del sol o de la montaña blanca polar⁹.

⁶ La conferencia de Berlín de 1885 adoptó medidas contra la esclavitud, pero a pesar de estas resoluciones países como Brasil no la suprimieron hasta 1888.

⁷ *La Olimpia* (1863, Museo de Orsay, París); *El baño turco* (1863, Museo del Louvre, París). La pintura portuguesa posee uno de los retratos más bellos de un hombre negro que se conservan, *O negro* (1869, Museo de Soares dos Reis, Oporto) de João António Correia. Una excelente reflexión sobre Oriente y Occidente nos la proporciona Edward Said en su libro *Orientalismo*. Madrid, Libertarias-Prodhufl, 1992.

⁸ En el *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1992²¹.^{ed}, el término negro tiene, entre otras acepciones, las siguientes: moreno, o que no tiene la blancura *que le corresponde*; deslucido u oscurecido; muy sucio, novela negra para referirnos a temas criminales y terroríficos; infeliz, infausto, desventurado, etc., además de referirnos a casos y situaciones *indignas* como: vómito negro, merienda de negros, con la negra, ponerse negro, trabajar más que un negro, estar negro, pasarlas negras, etc.

⁹ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992, pág. 324. Para Jean Chevalier y Alan Gheerbrandt, el negro es entendido simbólicamente en su aspecto frío, negativo, como contracolor de todo color, se asocia a las tinieblas primordiales

La imagen del negro en la pintura obedece a una relación de superioridad eurocéntrica que arranca en la Edad Media, el saberse únicos en el orbe facilitará excepcionalmente los sentimientos de singularidad que irán siendo apuntalados por las teorías filosóficas y por un cristianismo redentor. El predominio de lo europeo, de lo blanco, inunda y domina todas las ramas del saber, y de ahí que las manifestaciones intelectuales que surgen en las nuevas tierras que se van incorporando por los descubrimientos se consideren frutos irremediables y como consecuencias naturales del gran poder de la civilización europea. Con referencia al término *pintura colonial* me llama la atención la definición que propone uno de los mejores especialistas en arte europeo, Jonathan Brown, para quien colonial «implica un modelo de subyugación y, por consiguiente, de poderío desigual entre colonizadores y colonizados. Aplicado a las obras de arte posee, además, importantes connotaciones cualitativas, pues se considera que el arte colonial es imitativo y, por tanto, inferior»¹⁰. Este tipo de manifestaciones tan incisivas verifica los obstáculos que mantiene el arte colonial americano para reivindicar un estilo propio, ya que siempre el canon imperante en la academia lo verá como a un subalterno y lo alejará de las grandes corrientes pictóricas, únicamente capaces de ser creadas, al parecer, por el genio europeo.

Para ilustrar esta idea de superioridad podemos acercarnos, por ejemplo, al Palacio Real de Madrid. En la bóveda del salón del trono se encuentra una de las mejores representaciones de los cuatro continentes que nos permite comprender cómo uno de los más afamados artistas del siglo XVIII, Giambattista Tiepolo, ideó una composición claramente definitoria de una mentalidad hegemónica. El pintor asignó a cada continente una cualidad o emblema específicos: a Asia el elefante, un camello para África, con un cocodrilo América y Europa dotó de los atributos de las artes y de las ciencias; las imágenes están dispuestas de tal modo que, desde cualquier punto de vista, los tres continentes sólo se pueden contemplar en relación con Europa¹¹. Por otro lado, las adoraciones de los Reyes Magos también pretendían subrayar las peculiaridades de cada raza, algunos críti-

y a la indiferencia original, véase: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1998, págs. 746-750.

¹⁰ Brown, Jonathan, «La antigua monarquía española como área cultural» en *Los siglos de Oro en los virreinos de América 1550-1700*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V-Ministerio de Educación y Cultura-Museo de América-Caja Madrid, 1999, 19-25, pág. 20.

¹¹ La iconografía la tomó Tiepolo de dos tratados muy utilizados por los pintores para documentar sus obras: *Iconología* de Cesare Ripa (1603) y *Le vere e nove imagini de gli dei delli antichi* de Vincenzo Cartani (1615), véase el artículo de Antony Padgen, «La mo-

cos coinciden en identificar al rey Gaspar con Europa, a Baltasar con África y a Melchor con Asia, incluso reconocen en cada rey los diferentes temperamentos humanos como un todo universal que encarnaría a la humanidad entera. No es exagerada, por tanto, la afirmación de que lo negro queda supeditado a lo blanco en las diversas figuraciones de las artes y las letras. Lo desconocido es mirado con recelo, el sujeto que se observa es singularizado como el «otro», que al mismo tiempo provoca desconfianza y curiosidad. La extrañeza que suscitaban las costumbres y las gentes de esos continentes inexplorados provocó el despertar de una imaginación desbordante en los escritores y artistas de la época. Las leyendas sobre seres monstruosos y fantásticos dieron lugar a una intensa literatura, las invenciones y los viajes maravillosos eran devorados por los lectores de la Edad Moderna. Las descripciones sobre razas y pueblos hasta ese momento desconocidos, costumbres salvajes y caníbales furiosos dispuestos a acabar con el hombre blanco, estaban a la orden del día.

Hay otra particularidad que también llama la atención, y que quizá resulte obvia, como es la ausencia de pintores negros. Desde luego que el sistema de castas les impidió cualquier acceso a la educación, sobre todo en la América hispana, pero su situación en los estados del norte de los Estados Unidos a finales del siglo XVIII me hizo albergar la posibilidad de tropezar con algún artista negro. Esta búsqueda ha tenido una sola respuesta por el momento, la existencia en Baltimore del pintor mulato Joshua Johnson, que se convirtió en un artista de cierto renombre después de alcanzar la libertad en 1782 y llegó a retratar a varias familias de la ciudad, entre sus cuadros cabe destacar *Los niños Westwood*¹².

La escasa presencia de artistas y personajes negros en la pintura de los siglos XVII y XVIII circunscrita a las adoraciones de reyes y a las situaciones serviles mencionadas antes, se verá compensada en las centurias siguientes. Los grabados y estampas de los «tipos de color» proliferaron durante todo el XIX hasta el primer tercio del siglo XX. La atracción por el cuerpo humano, y esencialmente por la morfología y por la búsqueda de peculiaridades de otras razas, encontró en la fotografía el soporte ideal durante ese periodo.

narquía española en el siglo XVIII. A propósito de los frescos de Giambattista Tiepolo». *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* 148 (Madrid, 2001) 2-9.

¹² *Los niños Westwood* (c 1807, National Gallery of Art, Washington). Una de las más extraordinarias excepciones es la obra del artista brasileño de padre portugués y madre negra, Antonio Francisco Lisboa, conocido como «Aleijadinho», el retablo de la Iglesia del Buen Jesús en Ouro Preto es un magnífico ejemplo de barroco americano.

2. EL CUERPO DESMEDIDO: GENTES DE PLACER Y OTRAS RAREZAS

Esta percepción de nuestra realidad corporal ha atravesado diferentes momentos sin olvidar lo que Maquet valora un rasgo esencial de nuestra corporeidad, a saber, que «el mundo es todo lo que está fuera de mi cuerpo: el medio ambiente natural y artificial, los otros seres sensibles, y particularmente los otros seres humanos. El yo es mi cuerpo, o más precisamente la conciencia de mi cuerpo. Yo lo percibo de modo distinto a la forma de cómo percibo otros cuerpos, desde el interior, como sea»¹³. La atracción por el cuerpo de los otros, por mostrar la singularidad de otras razas y, en caso de tenerlos, los defectos y malformaciones que presentaban algunos sujetos cobró un interés excepcional en los siglos XVI y XVII; las representaciones de enfermedades o fisonomías peculiares, como el caso de *La mujer barbuda* de José Ribera, los enanos que pintaron Juan van der Hamen y Diego Velázquez o el magnífico trabajo de El Bosco en *Martín de Aguas* me llevan a pensar en una demanda pictórica de este tipo de personajes¹⁴. Durante el reinado de los Austrias, la «gente de placer», como los llamó José Moreno Villa, o más comúnmente los bufones, enanos y demás acogidos de la corte, se consideraban seres caprichosos de la naturaleza y por tanto susceptibles de ser coleccionados, lo que conduce, en última instancia, a un proceso de cosificación. Los monarcas europeos se regalaban bufones y el intercambio de estos personajes dentro de la nobleza española se ajustaba a los cánones de cortesía de la época. Los objetos fabulosos como plumas, espadas, collares de piedras preciosas, pieles, esqueletos de animales, cajas y joyeros, eran frecuentes en los gabinetes de curiosidades que se formaron

¹³ Maquet, Jacques, *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid, Celeste Ediciones, 1999, pág. 81.

¹⁴ *La mujer barbuda* (c 1631, Museo Tavera, Toledo) es un caso de virilización e hirsutismo; a Magdalena Ventura de los Abruzos le comenzó a crecer la barba a los 37 años, Ribera la retrata junto a su marido y sus hijos. A principios del siglo XVI encontramos retratos de «seres feos» como es el caso de la *Anciana grotesca*, que se atribuye a Quinten Massys (c 1525, National Gallery, Londres), o *Dos recaudadores de impuestos*, de Marinus van Reymerswaele (c 1540, National Gallery, Londres), cuyo objetivo era la sátira social, véase Langmuir, Erika, *National Gallery. Guía*. Londres, National Gallery Co., 2001, 129-131. En España, Juan Carreño de Miranda pintó a Eugenia Martínez Vallejo en dos cuadros: *La monstrua vestida y desnuda* (c 1680, Museo Nacional del Prado, Madrid), que continúan con la tradición de la Corte madrileña en el siglo anterior, donde imperaba el gusto por las bizarrías y rarezas. Sobre este tema véase: Moreno Villa, José, *Locos, enanos, negros y niños palatinos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1536 a 1700*. México, La Casa de España en México, 1939.

en las cortes europeas, como también se daba el coleccionismo de artículos exóticos entre artistas, sabios y viajeros, mayormente entre pintores y científicos¹⁵. Una notable muestra de esta afición se puede apreciar en el retrato de *John Tradescant con John Fried*, del pintor inglés Emmanuel Critz que rodea al personaje de una naturaleza muerta compuesta por numerosas caracolas, alusivas a la atracción que poseía el retratado por estas chucherías¹⁶. Son varios los cuadros que reproducen los gabinetes y las tiendas de mercaderías de todos los continentes y en donde podían adquirirse cosas extravagantes, lujosas o muy especiales, como alfombras persas, piedras de nácar y haliotis gigantes; estos negocios eran lugares de reunión de viajeros e intrépidos aventureros ávidos por conocer países lejanos y misteriosos, y en ellos era fácil abastecerse de mapas, incluso de atuendos acordes con los viajes que se iban a emprender. El pintor Hieronymus Francken refleja este reducido cosmos de los comercios especializados en *La tienda de Jan Snellinck*, aquí vemos cuadros colgados de las paredes, pequeñas esculturas, libros abiertos sobre las mesas, globos terráqueos, tapices y a un empleado negro que sale de una habitación portando una preciosa jarra, un personaje o una extravagancia más de la estancia que puede ser admirada por los clientes que se detienen ante tantas mercaderías¹⁷.

3. DEL SERVICIO AL LIENZO

Si contemplamos la *Adoración de los Magos* de Juan Bautista Maíno notamos el ornato con el que ha sido pintado Baltasar, el turbante con plumas amarillas y blancas, el traje y la túnica oriental; el paje que lo acom-

¹⁵ Felipe II «enriqueció con objetos de Asia y América la Armería y el Guardajoyas del Alcázar y la Biblioteca de El Escorial, al que también asignó efectos de culto realizados con plumas, véase: Sáenz de Miera, Jesús, «Curiosidades, maravillas, prodigios y confusión: posesiones exóticas en la edad de los descubrimientos» en *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*. Catálogo del Pabellón de España de la Exposición Mundial de Lisboa. Madrid, Sociedad Estatal Lisboa 98, 1998, 133-165, pág. 143. Sobre este tema: Morán, Miguel y Checa, Fernando, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985; y Checa, Fernando (dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*. Catálogo de la Exposición. Madrid, Editorial Nerea, 1994.

¹⁶ *John Tradescant con John Fried* (c 1660, Ashmolean Museum, Oxford), véase: Luna, Juan J., *Pintura británica (1500-1820)*. *Summa Artis. Historia General del Arte*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989, 47 vols., vol. XXXIII, pág. 118.

¹⁷ Hieronymus II Francken, *La tienda de arte de Jan Snellinck* (1621, Reales Museos de Bellas Artes, Bruselas).

pañá lleva en sus manos una caracola donde transporta la mirra y va ataviado con la misma suntuosidad que su señor, el rey es un hombre africano plasmado con realismo y alejado de los estereotipos de europeos teñidos de negro¹⁸. La concha que porta el paje es una referencia directa a las *vanitas*, tan de moda en Holanda durante el siglo XVII. Este tipo de cuadros, entendidos como sermones visuales basados en el libro del *Eclesiastés*, hacían referencia directa a la caducidad de la vida y recordaban al espectador el fin último del hombre, su mortalidad¹⁹. Los cuadros se llenaban de elementos que guardaban una simbología preestablecida, relativa al paso del tiempo y a la muerte: calaveras *–memento mori–*, libros *–vanidad del saber–*, relojes *–tempus fugi–*, flautas *–placeres sensuales–* y conchas como símbolo de las riquezas terrenas y de la mortalidad humana; estos objetos eran muy valorados en el siglo XVII, de ahí que la mirra se transporte en estos recipientes para significar lo valioso de su contenido y la vacuidad de la vida y de las propiedades mundanas²⁰. La mirra es una resina roja origi-

¹⁸ *La Adoración de los Magos* (1612, Museo Nacional del Prado, Madrid).

¹⁹ Las conchas están relacionadas simbólicamente con Venus. Aunque se remonta unos años al periodo estudiado en este trabajo, una de las imágenes más recordadas de las conchas en relación con la prodigalidad y las riquezas es el *Nacimiento de Venus* de Botticelli (1485-86, Galería Uffizzi, Florencia); también la titánides diosa griega del mar, Tetis, era representada rodeada de conchas de diversas formas y corales rojos. En general, las *vanitas* han gozado de extraordinaria popularidad en la historia de la pintura y al llegar a los siglos XIX y XX se convierten en temas recurrentes de algunos autores, por ejemplo: *Conchas* de James Ensor (1896, Reales Museos de Bellas Artes, Bruselas), y tal vez el ejemplo más contemporáneo de un *vanitas* de caracolas es el de Damien Hirst, *Forms without a life* (1991, Tate Modern Gallery, Londres).

²⁰ En *La Adoración de los Reyes* de Pieter Brueghel el Viejo (1564, National Gallery, Londres), Baltasar sostiene en sus manos una concha de tonos verdes con ribetes dorados, su atuendo recuerda a un indígena de Norteamérica, Brueghel sustituye la mitra por un pañuelo blanco que sujetan varias púas. Baltasar también porta la mirra en un cuerno de oro *–la cornucopia, otro motivo emblemático de prodigalidad–* en la *Adoración de los Reyes* de Luis de Morales (c 1570-1575, Museo Nacional del Prado, Madrid). En su *Adoración*, El Bosco dibuja al rey Baltasar con extraños ropajes, adornados con símbolos, y un dragoncillo se enrosca sobre el vaso que contiene su ofrenda (1510, Museo Nacional del Prado, Madrid). Uno de los pintores que más adoraciones compuso fue Eugenio Cajés, pintor madrileño de origen italiano, quizá sea la *Adoración de los Magos* (c 1620, Museo de Bellas Artes, Budapest) la más afortunada. En el siglo XVI era habitual tocar a los Reyes Magos con coronas suntuosas, el pintor neerlandés Mabuse decora la cabeza de Baltasar con un tocado del sudeste asiático, probablemente de origen tailandés, Baltasar lleva barba, rasgo inusual en las estampas de este Rey Mago, véase: *La Adoración de los Reyes* de Jan Gossaert, llamado Mabuse (c 1506, National Gallery, Londres). En los siglos XV y XVI, y particularmente en la escuela flamenca, se representaba a los Magos con vestimentas de la época como jubones y calzas, véase *La Adoración de los Magos* de Hugo van der Goes (c

nada en un árbol que crece en Arabia y Abisinia, tiene forma de lágrima, amarga, aromática, semitransparente, frágil y brillante, es una coincidencia que el título de «Rey de Reyes» fuera asumido por monarcas de Abisinia y que Baltasar sea considerado el señor de los tesoros.

Maíno, que fue pintor de Felipe III y Felipe IV, era fraile dominico y había pasado varios años en Italia, la fama adquirida en esos territorios le catapultó hasta la corte madrileña. Es probable que el pintor «disfrazara» al modelo de Baltasar con objetos del instrumental exótico de su taller o que en palacio el gabinete de curiosidades estuviera tan repleto que no le hubiese costado mucho fabricar una imagen del Rey Mago acorde con los gustos de la época. La proliferación de cámaras de arte y maravillas tuvieron un sorprendente éxito desde el siglo XVI, aquello que procedía de tierras y confines lejanos y misteriosos despertaba, en palabras de Sáenz de Miera, «una magnífica fuente de placer además de un poderoso acicate intelectual»²¹. La opulencia que transmite el cuadro de Maíno difiere bastante de la adoración de los Reyes que pintó su amigo Velázquez años después, resulta llamativa la simplicidad de la escena y la sobriedad del traje de Baltasar, cuyo único rasgo exótico es el pendiente de coral rojo que lleva en su oreja²². Su vestido negro adornado con un cuello de encaje identifica al personaje con un caballero del siglo XVII. Este cuadro, marcado por el tenebrismo, lo pintó Velázquez en Sevilla; es un grupo familiar puesto que la cara de Gaspar es el autorretrato del propio pintor y los mo-

1467, Metropolitan Museum, Nueva York) y los trípticos de las adoraciones de los reyes de los maestros anónimos flamencos (Reales Museos de Bellas Artes, Bruselas). En estas pasadas navidades la National Gallery seleccionó un recorrido por sus adoraciones más famosas, se pudieron ver las pinturas de Spranger, las citadas de Gossaert y Brueghel, Giorgione, Veronese, Bramantino, Foppa y Botticelli.

²¹ Sáenz de Miera, *op. cit.*, pág. 139.

²² En el siglo XVII Pierre Mignard pintó un retrato de la duquesa de Portsmouth que se hace acompañar por una joven damita negra que le ofrece una concha nautilus colmada de perlas y coral rojo en rama, véase: *Louise de Kéroualle, duchess of Portsmouth* (1682, National Portrait Gallery, Londres). Parece ser que el coral rojo tiene un simbolismo triple: es un árbol marino —el árbol es el eje del mundo—, viene del abismo que supone el océano y el rojo se relaciona con la sangre, con lo visceral. Véase: Cirlot, *op. cit.*, pág. 145. En los siglos XVII y XVIII el coral rojo empuñado en un mango de plata se empleaba para fortalecer la dentadura de los niños, se colgaba en las cunas o con un lazo a la cintura de los faldones, en Gran Bretaña era una costumbre muy extendida entre las clases privilegiadas, véase: *The Betts Family* de Stephen Slaughter (c 1746, Tate Britain Gallery, Londres). El coral también se usaba como amuleto contra las enfermedades, se ensartaba en cuentas y se ataba alrededor del cuello de los niños para preservarlos contra los peligros y el demonio, véase: Cowie, L. W., *Dictionary of British Social History*. Londres, Wordsworth, 1996, pág. 80.

delos escogidos provienen de su propia familia, excepto Baltasar del que desconocemos su procedencia, si bien es probable que fuera cualquiera de los esclavos y sirvientes que circulaban por la ciudad sevillana en su apogeo comercial indiano²³.

En la América colonial urbana los esclavos significaron respetabilidad y prestigio social, llegando incluso al mantenimiento en las casas con más sirvientes de los necesarios, más por ostentación que por auténtica necesidad²⁴. Las mujeres negras asumieron ocupaciones diversas en la estructura laboral americana, desde las labores en la casa a los trabajos en las minas, y tuvieron una función primordial como objetos de iniciación en la vida sexual de los hombres blancos de la familia, probablemente esto explique el grado de invisibilidad que alcanza como figura a ser representada, dicho de otro modo, no se retrata la causa del pecado y de las aventuras fuera del matrimonio que tanto penalizaba la moral católica durante la colonia²⁵.

Volviendo a los cuadros de Velázquez y Maíno, aunque compartían amistad y una misma sociedad, su visión de la realidad es bien distinta y eso es ya que ambas adoraciones son diametralmente opuestas, la de Velázquez nos sumerge en una escena cotidiana de la España del siglo XVII, en cambio, Maíno muestra una escena del barroco más puro y espléndido dejando volar su imaginación hasta extremos desconocidos frente a Velázquez que la transforma en normalidad. Estamos en la cultura del barroco, en una cultura de la imagen sensible²⁶. Esta naturalidad es la misma que despliega en el cuadro de *La Mulata*, la muchacha o el muchacho –la crítica no se pone de acuerdo en la naturaleza de su sexo– desempeña las tareas domésticas con diligencia en un marco humilde, con pocos objetos, la escena está vacía de contenidos materiales, Velázquez se distancia del *horror vacui* propio del barroco. Como ejemplo opuesto a esta timidez de

²³ *La Adoración de los Reyes Magos* (1619, Museo Nacional del Prado, Madrid). Su suegro Francisco Pacheco es Melchor, la virgen y el niño son su mujer y su hija recién nacida. Véase: Domínguez Ortiz, Antonio; Gallego, Julián y Pérez Sánchez, Alfonso E., *Velázquez. Catálogo de la exposición*. Madrid, Ministerio de Cultura-Fundación Banco Hispano Americano, 1990 y Bernaldes Ballesteros, Jorge, *El Siglo de Oro de la pintura sevillana*. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.

²⁴ Bowser, Frederick P., «Africans in Spanish American Colonial Society» en Bethell, Leslie, *The Cambridge History of Latin America*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984-1995, 11 vols., vol. II, 357-379, pág. 367.

²⁵ Véase Lavrin, Asunción, «Women in Spanish American Colonial Society» en Bethell, Leslie, *op. cit.*, vol. II, 321-379.

²⁶ Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1990^[1.ª ed. 1975], págs. 501 y 504.

contenidos podemos citar la *Máscara de la Real Fábrica de Tabacos* de Domingo Martínez, una serie de ocho pinturas, realizadas para la Fábrica de Tabacos de Sevilla²⁷, de los carros que desfilaron por las calles de la ciudad en 1747 con motivo de la subida al trono de Fernando VI y Bárbara de Braganza. En el cuadro del *Carro de la entrega de los retratos de los Reyes al Ayuntamiento*, entre todos los personajes a caballo asoman varios indígenas y dos caballeros negros en actitud juguetona, ya que uno de sus caballos se encabrita. La vida cotidiana en los siglos XVII y XVIII se caracterizó por la inclusión en el espacio público de todos los habitantes de la ciudad, estamos en una etapa de exteriorización, de hacerse ver, de fiestas y celebraciones, la cultura del barroco, como recuerda Maravall, se rinde ante lo efímero: «se levantan en las ciudades barrocas arcos triunfales, túmulos, altares, fuentes artificiales, para festejar o conmemorar un acontecimiento, para poner de relieve su importancia»²⁸. Murillo ha sido otro de los pintores que incluyó modelos negros en sus pinturas, aunque su trabajo no tuvo éxito en España, sus cuadros se vendieron bien en el extranjero por su tendencia a tratar temas sagrados y profanos a través de la infancia, una rareza antes del siglo XVIII. Los niños en el Antiguo Régimen por su proximidad al pecado original y a la naturaleza en estado salvaje se consideraban seres informes, carentes de la configuración necesaria de la persona²⁹. En sus *Tres muchachos*, el jovencito negro con un cántaro pide un pedazo de empanada a uno de los niños que están sentados, que por su ademán se lo niega, el otro rapaz agarra el pantalón del niño negro llamando su atención por la acción. Los tres niños son andrajosos, niños mendigos de la calle, concluyendo que los niños negros también eran habituales de esta condición y que pululaban con absoluta libertad por las ciudades y los caminos³⁰.

La aparición de sirvientes negros en la pintura europea, fundamentalmente británica y neerlandesa, tiene en Frans Hals –el gran pintor del siglo XVII de la burguesía holandesa– uno de sus máximos cultivadores. *Grupo familiar con paisaje al fondo* muestra a una familia nuclear con un paje negro que porta una sombrilla, la cabeza la lleva descubierta como correspondía a la servidumbre; el hecho de intercalar a un criado en la obra, en

²⁷ Domingo Martínez (c 1748, *Máscara de la Real Fábrica de Tabacos*, Museo de Bellas Artes, Sevilla).

²⁸ Maravall, *op. cit.*, pág. 502.

²⁹ Calvo Serraller, Francisco, «Los niños roussonianos de Murillo». *Galería Antiquaria* 198 (Madrid, 2001) 34-38, pág. 35.

³⁰ Bartolomé Esteban Murillo, *Tres muchachos* (c 1670, Dulwich Picture Gallery, Londres).

opinión de M.^a José Zapatero Molinero, «corroboración la idea de que lo que se llamaba familia no se identificaba con la tríada padre-madre-ñños y que no se puede estudiar esta tríada en los siglos XVI-XVII y XVIII sin ocuparse de sus relaciones con el linaje o con el parentesco, por una parte y por otra parte con la domesticidad»³¹; ocurre lo mismo con *La familia de Sir William Young* de Johan Zoffany, nos encontramos ante un retrato coral, con varios familiares y allegados al William Young recién nombrado gobernador de la Dominica, la incorporación a la escena de un sirviente negro de corta edad que cuida cariñosamente a uno de los miembros más jóvenes, que monta un corcel, hace referencia explícita al cargo recién ocupado; el *Retrato de grupo con Sir Elijah y Lady Impery*, del mismo pintor, reproduce a una familia de la aristocracia inglesa que trata a sus criados con cariño y cierto paternalismo, los criados –en este caso de origen hindú– son parte de la familia³². Este tipo de retratos era habitual en el siglo XVIII, pero no será hasta la llegada de William Hogarth cuando la figura doméstica del negro sea un personaje relativamente habitual en la pintura. En el cuadro *El despertar de la condesa* aparece un lacayo ofreciendo una taza en una bandeja a una de las tertulianas, la parte derecha del cuadro la ocupa un niño negro ataviado con un turbante de plumas que saca de una cesta varios recuerdos y objetos exóticos, entre ellos una estatuilla del dios Acteón; retomando la idea de los bufones «coleccionistas», la cesta contiene un pequeño gabinete de antigüedades³³.

Las representaciones de negros en la pintura al óleo americana son escasas para el periodo elegido, en cambio las técnicas de grabado dedican a

³¹ Zapatero Molinero, M.^a José, *Itinerarios. Las mentalidades sociales*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2001, págs. 39 y 48. La autora aprovecha el cuadro de Frans Hals para hablar de la familia holandesa en el barroco.

³² *Grupo familiar ante un paisaje* (c 1645-1648, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid); *La familia de Sir William Young* (c 1770, Liverpool, Walker Art Gallery) y *Retrato de grupo con Sir Elijah y Lady Impery* (1783-1784, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid).

³³ William Hogarth, *The Countess's Morning Levée* (1743, National Gallery, Londres). Este cuadro forma parte de una serie de seis titulada *Marriage à la Mode* que fueron pintados con la intención de grabarlos y popularizarlos. Se grabaron en París y tuvieron gran difusión por toda Europa, podían adquirirse por suscripción popular y reflejan una variedad de ocurrencias relacionadas con el matrimonio en las altas clases sociales con los que Hogarth pretendía satirizar los abusos sociales y las prácticas extramatrimoniales. Con referencia a este medio, las estampas grabadas a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX provocaron una revolución en la cultura visual al reproducir ilimitadamente una misma imagen en revistas y periódicos, tal es el caso de los trabajos de Canaletto, que alcanzaron un boom de ventas en Europa, véase: Succi, Darío y Delneri, Annalia, *Canaletto. Una Venecia imaginaria*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2001.

las estampas populares y costumbristas infinidad de momentos en el siglo XIX. Los grabados se popularizan y su venta masiva a precios asequibles los introducen en cientos de hogares, al contrario de los cuadros al óleo que no son habituales en las casas de los más humildes pero en cambio proliferan en las mansiones de las élites americanas. Estos grupos son los demandantes de un tipo de cuadros que pretenden acercar hasta las lejanas tierras americanas un pedazo de la añorada Europa. Los motivos que se reproducen son paisajes bucólicos de las verdes campiñas europeas, muy distantes de los trópicos húmedos y calurosos americanos, alegorías de mitos grecolatinos y todo el panteón de santos del catolicismo. Esta melancolía por la tierra dejada atrás se convertirá en una de las razones por la que los retratos de negros no sean especialmente demandados por la alta sociedad criolla. ¿Por qué adquirir retratos de los esclavos que les sirven como mano de obra? ¿qué puede encontrarse de bello en la cara de un mulato o de una sirvienta? Con estas dos cuestiones que podían perfectamente rondar los pensamientos de muchas de estas gentes, podemos dejar abierto el tema para próximas investigaciones, ya que reflexionar sobre las consideraciones estéticas de las nuevas clases sociales que generará América Latina sería el objetivo de otro artículo.

No puedo sin embargo finalizar sin hacer mención a uno de los cuadros más bellos que se pintaron en América y uno de los más conocidos del arte colonial que es el que nos dejó Andrés Sánchez Galque de los *Retratos de los mulatos de Esmeraldas* de finales del siglo XVI que junto con la *Serie de Mestizajes*, o también conocidos como la serie de castas pintados en el siglo XVIII pueden convertirse en los dos ejemplos más emblemáticos de negros en la América española³⁴. De la ostentación de los retratos de los mulatos, con sus engarces de oro en las orejas y la nariz, vestidos con lujosos ropajes pasamos a la sencillez de las escenas cotidianas de las familias de la serie de castas, que retratan el complejo proceso de mestizaje racial entre los tres grupos principales que habitaban la Colonia, los indios, españoles y negros. En la mayor parte de las dieciséis escenas, aparecen un hombre y una mujer de diferentes razas con uno o dos de sus hijos acompañados por una inscripción que les identifica en la mezcla racial, la serie tiene una progresión taxonómica que comienza con figuras de la «raza

³⁴ *Retratos de los mulatos de Esmeraldas: don Francisco de la Robe y sus hijos Pedro y Domingo* (1599, Museo de América, Madrid). El cuadro pertenece a los fondos del Museo del Prado que lo cedió al Museo de América. *La Serie de Mestizajes*, son una serie de cobres anónimos del siglo XVIII que también se exhiben en las salas del Museo de América.

pura» (los españoles) y continúa con las consiguientes mezclas, remezclas y pasos atrás, en fin, un excelente abanico de posibilidades raciales y sociales que deja paso a la América diversa que conocemos hoy³⁵.

³⁵ Katzew, Ilona, «Casta Painting: Identity and Social Stratification in Colonial Mexico» en *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*. 1996.