

La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España¹.

Carmen Fracchia²

Resumen

Durante el proceso de formación del imperio español y de la sociedad novohispana, se construyen imágenes que conceptualizan, narran y representan a los esclavos afro-hispanos. En este trabajo exploro la construcción de la representación visual de los esclavos afro-hispanos, entre los siglos XV y XVIII, que se produce en centros urbanos españoles y mexicanos en el contexto de la práctica esclavista. Un mayor énfasis se da a la problemática del blanqueamiento de los esclavos afro-hispanos en tres grupos de imágenes: el “Milagro de la pierna negra” (siglos XV y XVI); el autorretrato del esclavo afro-hispano Juan de Pareja (1661); y la primera serie de pinturas de castas mexicanas (primer cuarto del siglo XVIII).

Palabras clave: Esclavitud, afro-hispanos, blanqueamiento, retrato español y colonial, pierna negra.

The Problematization of Whitening the African Body in Imperial Spain and New Spain.

Abstract

Afro-Hispanic slaves are conceptualized, narrated, and visually represented during the creation of the Spanish Empire and the society of New Spain (Mexico). In this work, I explore the construction of the visual representation of Afro-Hispanic slaves in the context of slavery systems in Spanish and Mexican urban centers between the Fifteenth and the Eighteenth centuries. Emphasis is given to the problematization of whitening Afro-Hispanic slaves in three groups of images: the Miracle of the Black Leg (Fifteenth and Sixteenth centuries); the self-portrait of the Afro-Hispanic slave painter Juan de Pareja (1661); and the first series of Mexican Castas paintings (first quarter of the Seventeenth century).

Keywords: slavery, Afro-Hispanics, whitening, Spanish and Colonial portrait, black leg.

¹ El presente trabajo fue discutido en el Simposio “Investigar (con) imágenes. Construcción, circulación y recepción visual en los estudios sobre la alteridad en Latinoamérica”, desarrollado en el 53° Congreso Internacional de Americanistas, realizado en Ciudad de México en Junio de 2009. La autora agradece a la British Academy, del Reino Unido, por la beca recibida para participar en el dicho simposio y a la colaboración de sus colegas del grupo de investigación “Antropología de la esclavitud: los negroafricanos y sus descendientes en España” de la Universidad de Granada, creada bajo los auspicios del Ministerio de Educación y Ciencia, España.

² Historiadora de Arte, University of London, Birkbeck.

c.fracchia@bbk.ac.uk

Es importante corroborar que la presencia de la población afro-hispana en los centros urbanos de la España Imperial y de Nueva España se debió al valor mercantil del esclavo a partir del siglo XV, debido a la práctica de la esclavitud atlántica generada por el capitalismo europeo creciente, las tecnologías marítimas más avanzadas y la justificación cristiana de esta práctica durante la época moderna.

El descubrimiento del Nuevo Mundo y la fundación de dos instituciones reales sevillanas para regular el comercio con las Indias (la Casa de la Contratación en 1503 y el Consejo de Indias en 1524) marcaron el inicio del monopolio del comercio transatlántico de Sevilla (Vila Villar, 1977; Blackburn, 1998). La creación de licencias para la trata de esclavos a partir del 1518, transformó el comercio de transacción humana en un sistema eficiente y lucrativo, que en palabras del historiador social José Luis Cortés, “*había financiado los primeros viajes atlánticos convirtiéndose, de esta forma, en sucedáneo y sustitutivo del oro que frecuentemente iban buscando los navegantes*” (1989: 52). Efectivamente, la trata de esclavos “*o de Guinea*” que era sinónimo de esclavitud pero no de África, creó ingresos que permitieron la acumulación de capital y se convirtió en la base del “*tráfico triangular*”, que sostuvo la economía imperial durante los siglos XVII y XVIII. Esta actividad comercial llega a su auge a finales del siglo XVI, pero empieza a declinar durante el siglo XVII, especialmente por la disponibilidad de mano de obra no remunerada en el Nuevo Mundo. Los centros esclavistas más importantes de Europa son; Sevilla, Lisboa y Valencia. Este último se convierte hacia finales del siglo XVI, en una de las ciudades europeas más ricas, pobladas y cosmopolitas, además, con el mayor índice de población esclava después de Lisboa. No obstante, esta situación varía durante el siglo XVII, ya que la población afro-hispana en Ciudad de México, capital de Nueva España, comienza a aumentar de manera importante, de hecho, en 1742 supera la cantidad existente en Europa (Aguirre, 1972).

Si tenemos en cuenta la presencia indiscutible de población africana en la península ibérica y sus colonias, y consideramos la importancia que la trata de esclavos tuvo en el proyecto Imperial, es notable que la producción visual hispana que representa la negritud, desde el siglo XV al primer cuarto del XVIII, sea tan escasa en comparación con del resto de Europa. Este hecho, por otra parte, parece indicar el lugar que los afro-hispanos ocupaban en el orden social del imperio español, como también la aceptación y legitimización de la esclavitud por los estamentos del poder, los intelectuales y teólogos de la época (Martín, 2000).

En este sentido, cabe mencionar que la práctica esclavista hispana se distinguía de la realizada en otros lugares de Europa occidental por tres importantes características³. Para comenzar, el primer monopolio esclavista europeo de la edad moderna estaba en manos de las coronas de Portugal, Castilla y Aragón, gracias a la actividad portuguesa en África a partir del siglo XV. Una vez capturados en “*Guinea*”, los esclavos llegaban a Sevilla, donde se los sometía a un meticuloso estudio médico, antes de venderlos en las subastas que tenían lugar en plazas públicas y desde donde se los distribuía a los centros urbanos españoles, mediterráneos y al Nuevo Mundo. Los esclavos eran una inversión económica y ornamento de prestigio para sus propietarios, que abarcaban todos los estratos sociales, desde la Corona, la nobleza y el clero, a los profesionales,

³ Para un análisis más detallado sobre este aspecto remito a mi trabajo de próxima aparición: “The Urban Slave in Spain and New Spain”, en E. McGrath y J. M. Massing (Eds.), *The Iconography of Slavery in Europe, 1500-1800*, Londres: The Warburg Institute (en prensa).

comerciantes, campesinos y artesanos (que incluían pintores y escultores) (Cortés, 1989). La segunda característica que definía esta práctica hispana, es la clara distinción que existía entre siervo y esclavo en los documentos españoles de la época, donde la palabra “negro” era sinónimo de “esclavo” (Martín, 2005). La denominación de “esclavo” incluía una gama étnica variada, como la de los negros del centro y sur de África; los *moriscos*, que en su mayoría eran musulmanes cristianizados; los *berberiscos* y en menor grado, los judíos del norte de África. La tercera característica con respecto a la práctica esclavista europea, es la elevada concentración de esclavos en los centros urbanos de las Coronas de Castilla y Aragón, como también en Ciudad de México, permitiendo la creación de cofradías exclusivamente “negras”, dirigidas por libertos, que las consideraron su “nación de negros” (Cortés, 1989; Palmer, 1976; Flynn, 1989; Moreno, 1997; Blumenthal, 2005).

La representación visual de los afro-hispanos en España y Nueva España, no solo pone en evidencia el impacto del comercio esclavista y de la presencia *negroafricana* en estas sociedades, sino que además construye el imaginario social de la población esclava.



Fig. 1. “Adoración de los reyes magos”, Anónimo, pintura con incrustaciones de nácar. México, finales siglo XVII - principios del XVIII. Museo de América, Madrid, España (Fotografía gentileza del Museo de América).

Es el caso de la iconografía de la “Adoración de los reyes magos”, que se desarrolló originalmente en Alemania y Francia, introducida posteriormente en España hacia el 1470, para luego difundirse entre sus colonias, sobre todo americanas. En ella se puede observar que la imagen del rey negro Baltasar (**Figura 1**), está asociada con el Oriente, a través de la representación de un personaje exótico, estereotipado con turbante y plumas, que lo distancia de la realidad cotidiana de los “negros de Guinea” o esclavos africanos en España, Europa y el Nuevo Mundo (Devisse y Mollat, 1979). Los aspectos orientalistas de Baltasar, y de este cuadro

novohispano o *enconchado*, se acentúan con el fondo dorado de la composición y el uso de la técnica oriental de conchas nacaradas aplicadas en el ropaje de los personajes, en la arquitectura de la escena y en el marco (Cruz y Cabello, 1997: 127).

La imagen orientalizada del rey africano en la escena de la Epifanía coexiste, en las iglesias de la península ibérica, con la del “moro” o “etíope” mutilado, muerto o vivo, de la leyenda religiosa del trasplante milagroso de la pierna negra, en la representación del “Milagro de los Santos Cosme y Damián”, conocida también como el “Milagro de la pierna negra” (González, 1973). Esta imagen muy difundida en España, donde se visualiza la pierna de un cadáver “moro” o “etíope” trasplantada en el cuerpo de un paciente europeo, que había caído “enfermo de un cáncer que al cabo de cierto tiempo le corroyó totalmente la carne de una de sus piernas” (Vorágine, 2001: 617), nos presenta el primer caso del blanqueamiento del cuerpo africano en suelo ibérico.

Para entender la narrativa que contiene la imagen del milagro de la pierna negra, hay que recurrir al texto canónico medieval de la historia de los santos Cosme y Damián, “La leyenda dorada” del dominico Santiago de la Vorágine, de 1264, que describe el trasplante milagroso de la pierna por intercesión de los dos santos médicos. El aspecto más interesante de este relato folklórico de reparación del cuerpo, es que el “donante”

de la pierna era “*un moro [o etíope] en el cementerio de San Pedro ad Vincula*”, en Roma, que había muerto y sido enterrado ese mismo día⁴.

La iconografía de este milagro tuvo su origen entre 1370 y 1375, en la predela del retablo de S. Cosme y S. Damián de la iglesia de Santa Croce en Florencia, Italia⁵ (Devisse y Mollat, 1979: 69). Esta imagen, que representa también el cadáver del africano con la pierna blanca cancerosa del enfermo romano para resucitar a cuerpo entero, se difunde por toda Europa occidental y adquiere mayor popularidad en España, a mediados del siglo XV, pero se intensifica después del descubrimiento de América, de la expulsión de los judíos y de la toma de Granada, sin presentar muchas variaciones hasta la primera mitad del siglo XVI en Castilla, durante uno de los periodos de mayor rendimiento económico de la trata de esclavos. La transformación más drástica de la iconografía original toscana consiste en la representación del dolor del africano, vivo y mutilado en el primer plano de la composición, en lugar de su cadáver, que por lo general se encuentra en el fondo de las composiciones españolas, tanto de las pinturas como de los relieves dedicados a S. Cosme y S. Damián. La transformación del cadáver en la figura viva del africano amputado es una innovación castellana, perturbadora y violenta, que crea una interpretación original de esta imagen europea en la España urbana e imperial.



Fig. 2. “Milagro de la pierna negra”, detalle, Felipe Vigarny, 1533, relieve en madera policromada, Catedral de Palencia, España (Fotografía propia).



Fig. 3. Fig. 3. “Milagro de la pierna negra”, Isidro de Villoldo, 1539, relieve en madera policromada, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, España (Fotografía gentileza del Museo Nacional de Escultura).

En los relieves de madera policromada de los retablos dedicados a S. Cosme y S. Damián de Felipe Vigarny (1533) (Devisse y Mollat, 1979: 206-292) (**Figura 2**) y de Isidro de Villoldo (1539) (**Figura 3**), se representa al moro amputado, vivo y en agonía, que ambos artistas esculpen con un realismo que el espectador no pudo, ni puede ignorar, y que fácilmente se lo podía identificar con el retrato de un esclavo afro-hispano contemporáneo de esta sociedad. Recordemos que la palabra *negro*, o sea el color negro de la piel, se equiparaba con la condición de *esclavo* en la realidad histórico-social hispana de la época imperial. En estas dos obras castellanas resalta la misma indiferencia de los personajes representados hacia la presencia y el dolor del “donante” africano, que por cierto adquiere un carácter más realista en el relieve vallisoletano (**Figura 3**), donde éste se encuentra a la derecha, en el primer plano de la composición, recostado en el suelo y en posición paralela al cuerpo reposado del paciente, mientras sujeta con una expresión de dolor intenso, el muñón de su pierna y donde la amputación tuvo lugar (*op. cit.*: 206-208, 292; Zimmermann, 1998: 38, 59, 93)⁶.

⁴ La etnicidad del donante, moro o etíope, cambia de acuerdo a las traducciones de la leyenda latina que informa la publicación de S. de la Vorágine (2001:617-618).

⁵ Este retablo actualmente se encuentra en el Museo de Arte de North Carolina, Raleigh (EE.UU.).

⁶ Para un estudio más detallado, véase mi trabajo “El esclavo negroafricano en las imágenes españolas de los Santos Cosme y Damián”, en A. Martín Casares, *Los negroafricanos y sus descendientes en España*, Madrid (en preparación), fruto del proyecto de investigación “Antropología de la esclavitud: los negroafricanos y sus descendientes en España” de la Universidad de Granada.

No serían impensables las resonancias que esta imagen del africano (mutilado vivo), hubieran podido despertar en los espectadores de una sociedad donde se regulaba el comportamiento de los esclavos en los ámbitos privado y público, a través de manuales de conducta y de la Inquisición, que tomaba medidas drásticas, como la amputación de orejas, manos o pies, o la muerte en casos más extremos (Pike, 1972: 180; Franco, 1979: 217-218).

En la leyenda latina de los santos médicos Cosme y Damián, que recoge Vorágine, se insinúa el proceso milagroso del blanqueamiento de la pierna negra en el cuerpo del “receptor” blanco, cuando el sacristán romano, una vez despierto después del trasplante, no se asombra de que hubiera habido un cambio de color en la pierna curada, pero cuestiona su propia identidad: “*advirtió que la pierna estaba completamente sana. Su asombro fue tan grande que llegó a sospechar que estaba soñando o que no era él en persona el que se hallaba acostado en aquel lecho, sino otro que le hubiese suplantado*” (Vorágine, 2001: 618).

La religión era la ideología del imperio ibérico y uno de los instrumentos de dominación del “Otro”, pero también el de su inclusión en la sociedad. En este contexto podríamos sugerir que el milagroso blanqueamiento de la pierna del moro/etíope/ esclavo afro-hispano en el cuerpo del paciente romano/español/amo, es una metáfora del alma blanca del esclavo cristianizado, que es igual a su amo desde el punto de vista cristiano o sea ante Dios. El sacramento del bautismo era la justificación moral de la misión salvadora de los esclavos considerados “*infielos y enemigos de la nación*” (Franco, 1979: 37) y el pasaporte del esclavo, desprovisto de condición jurídica durante las décadas de formación del imperio español, amenazado constantemente por las revueltas de moriscos y la presencia judía en su seno. En este sentido, el bautismo tiene un poder transformador al “blanquear” no solo el alma del africano, sino también su cuerpo, como se deduce de algunos testimonios literarios (Fracchia, 2007: 62). Algo que se puede observar más tarde en el caso de “la princesa negra” Sor Teresa Chicaba, que fue monja dominica y primera escritora afro-hispana, cuyo cuerpo se blanqueó milagrosamente al morir en Salamanca (en el año 1748) (Maeso, 1998).



Fig. 4. “Juan de Pareja”, Diego Velázquez, 1650, pintura, Metropolitan Museum of New York, Estados Unidos de América (Portús Pérez, 2004: 170).

Cuando la representación del milagro de la pierna negra prácticamente cesa de reproducirse en los centros esclavistas de las coronas de Castilla y Aragón, después de la segunda mitad del siglo XVI, debido principalmente al saneamiento iconográfico propuesto por el Concilio de Trento (1545-1563), la metáfora del blanqueamiento del esclavo afro-hispano se traslada al género del retrato, tanto en Europa como en América.

Diego Velázquez, pintor de la corte de Felipe IV, decidió retratar a su esclavo mulato Juan de Pareja (Antequera, hacia 1601- Madrid, 1670) (**Figura 4**) durante su segundo viaje a Roma en 1650, antes de liberarlo el 23 de noviembre del mismo año, con la condición obligatoria de seguir sirviendo a su maestro por otros cuatro años más (Montagu, 1983: 683-684). En esta obra, expuesta durante la estadía de

ambos en Roma y aclamada por la verosimilitud del sujeto representado (Ayala, 1986: 195), Velázquez dota de gran dignidad a Pareja al permitirle una conexión directa con los espectadores a través de su mirada directa y poderosa. Esta obra, que es el único retrato de esclavo que conocemos de la España moderna, se amolda perfectamente al canon del retrato cortesano español, pero al mismo tiempo subvierte la ideología de dicho género, que estaba exclusivamente al servicio de sujetos ilustres, según la opinión de los teóricos del arte en territorio ibérico: Francisco de Holanda (1548), Vicente Carducho (1633), Francisco Pacheco (1649) y Antonio Palomino (1714-24) (Portús, 2004: 17-32).



Fig. 5. "La vocación de S. Mateo", Juan de Pareja, 1661, pintura, Museo del Prado, España (Yamey, 1989: 67).



Fig. 6. Fig. 6. Autorretrato en "La vocación de S. Mateo", detalle, Juan de Pareja, 1661 (Portús Pérez, 2004: 51).

Es sorprendente y significativo que once años más tarde, y uno después de la muerte de su amo, Pareja decide "blanquearse" en el autorretrato que pinta en el margen izquierdo de su lienzo de *La vocación de San Mateo* (Figura 5)⁷. En esta obra monumental, Pareja se representa con la apariencia de caballero español (Figura 6) y con un papel en la mano, donde aparece su firma y la fecha de 1661, que muestra a los espectadores, para aclarar no sólo su autoría, sino también para ser identificado. Está de pie y se espeja en la figura de Cristo que se encuentra en el margen opuesto de la composición, mientras que el protagonista de la escena, San Mateo (el apóstol de Etiopía), está sentado entre estos dos personajes claves de la escena religiosa. Recordemos que en este periodo Etiopía era sinónimo de África y que el etíope era identificado con el africano en el imaginario colectivo europeo y cristiano (Fra-Molinero, 2005). Por lo tanto, la auto-europeización de Pareja (Figura 6), se inscribe en el contexto religioso de la vocación de Mateo, donde a través de la asociación que éste establece con el apóstol de Etiopía, el liberto andaluz se identifica con el etíope bíblico. Al establecer la asociación visual, humanística y espiritual con Etiopía, Pareja pone en claro al público de la corte española, donde la obra se

encontraba, que él no pertenece a la categoría de los cristianos "nuevos" (convertos y moriscos), cuyas religiones eran consideradas enemigas del imperio (*op. cit.*: 326-327)⁸.

⁷ *La Vocación de San Mateo* (225 x 325 cms) de Pareja, que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid, no está todavía expuesto al público, aunque se expuso recientemente en el dicho museo, en la exhibición *El retrato español* (Portús, 2004).

⁸ La asociación del afro-hispano con el etíope bíblico en la España moderna se construye previamente en las obras del primer escritor afro-hispano Juan Latino (1518?- 1594) (Fra-Molinero, 2005: 326-344), que Pareja habrá conocido.

El etíope bíblico Pareja se diferencia del esclavo de “Guinea” o el de origen musulmán, cuya presencia estaba prohibida en la corte, y por otra parte, reivindica su pertenencia a la categoría de cristianos “viejos” y libres, porque Etiopía era considerada la primera nación cristiana y no España. Esta declaración era un desafío en la sociedad hispana obsesionada por las políticas imperiales de la limpieza de sangre, que equiparaba la pureza del linaje con la de la fe (Elliott, 2002: 220-221), dando como resultado la marginalización de judíos, moros, negros y cristianos “nuevos” de las esferas de poder económico y político.

El recurso visual del blanqueamiento de Pareja, que el artista no aplica al único personaje africano visible en la composición detrás del turbante de San Mateo, se debía, en mi opinión, a una serie de obstáculos sociales que éste tenía que superar para ser percibido como artista y liberto. La imposibilidad teórica de ser esclavo y pintor al mismo tiempo, porque solo las personas libres podían ejercer el arte, y la asociación del término “negro” con la condición social de “esclavo”, junto con la persistencia de las leyes fisionómicas visuales según las cuales la apariencia física del sujeto era el resultado de la naturaleza de su alma (Campbell, 1990: 195). Solo el recurso visual de la auto-europeización, a través de una reivindicación de su pasado histórico africano y cristiano, podía transmitir la nueva condición de liberto de Pareja -y por lo tanto- la de pintor. Este recurso visual del cambio de apariencia física, sin duda, subvertía también las leyes del género del autorretrato europeo y español, cuya característica fundamental era la identificación entre el sujeto del retrato y su representación visual.

Las presiones sociales y políticas del blanqueamiento del cuerpo africano, previamente alegorizadas en el trasplante milagroso de la pierna negra, que indican el precio de la cristianización y de la aculturación del afro-hispano, se manifestó también en algunas estampas europeas del siglo XVII, conocidas como el “*Bautismo del etíope*”, donde sólo se puede reconocer al neófito africano, visualmente europeizado a través de la explicación escrita a pie del grabado (Massing, 1995), motivo visual que habrá estado al alcance de Pareja y de los artistas novohispanos.

El proceso del blanqueamiento del cuerpo africano será exacerbado en la representación visual de Nueva España, donde la jerarquía y las prácticas sociales eran diferentes. La sociedad novohispana, que estaba organizada y simplificada por las diferentes combinaciones étnicas entre las poblaciones indígenas, blancas y afro-hispanas, consistía en la “*república de los españoles*”, que incluía a los afro-hispanos, y la “*república de indios*”, en donde tampoco pertenecían mestizos y mulatos. Estos grupos étnicos fueron categorizados a partir de mediados del siglo XVII y durante el XVIII, de acuerdo a un sistema de castas, cuya premisa, “*era que el linaje de sangre de una persona que se podía identificar y su identidad se podía catalogar*” (Carrera, 2003: 6). Pero en realidad, según la evidencia documental, estas categorías no eran rígidas. La identidad de casta era ambigua y de hecho, los privilegios y derechos de la identidad española se podían obtener a través de documentos llamados “*gracias al sacar*” (*op.cit.*: 32-35; Katzew, 2004: 12).

En la ciudad de México, la preocupación de las élites españolas hacia el proceso incontenible del mestizaje en la sociedad novohispana y la pérdida gradual de la pureza de sangre española, como también la percepción española de que todos eran “*mixtos*” en

las sociedades coloniales, fueron los motores detrás de los primeros retratos de mulatos realizados por Manuel Arellano en 1711, y de la serie de pinturas de castas hechas por su amigo, Juan Rodríguez Juárez hacia 1725 (Fracchia, 2007), que las pintó a pedido del virrey Fernando Alencastre Noroña y Silva, para enviarlas a Felipe V de España (García Sáiz, 1989 y 1996; Katzew, 1996). Este ciclo de catorce retratos, que lleva el nombre de Castas Braemore⁹, constituye el prototipo de estas pinturas, que llegaron a tener gran difusión a partir de 1760.



Fig. 7. Fig. 7. “De español y negra produce mulato”, Juan Rodríguez Juárez, 1725, pintura, Braemore House, Reino Unido (Katzew, 2004: 12).



Fig. 8. “De español y de india produce mestizo”, Juan Rodríguez Juárez, 1725, pintura, Braemore House, Reino Unido (Katzew, 2004: 12).

La serie de catorce pinturas de la colección novohispana de Braemore está dividida en tres grupos claves, como indican las inscripciones o títulos pintados en los lienzos de cada uno de los retratos de familia de este ciclo pictórico, que a su vez provenían de la clasificación del sistema de castas (Lomnitz-Adler, 1992). La primera unidad se concentra en la unión entre español e indígena; la segunda en la unión de español y afro-hispana “*De español y negra produce mulato*” (Figura 7) y la tercera en la unión de afro-hispanos e indígenas: “*De negro y de india produce lobo*”; “*De mulato y mestiza produce mulato que es tornatrás*” y “*De indio y loba produce grifo que es tente en el aire*”.

Es evidente que la sangre afro-hispana o la de las castas nunca se integra con la española, puesto que después de cuatro o cinco generaciones de unión, sus descendientes son clasificados, de acuerdo a los títulos de los cuadros que siguen el sistema de castas, con los nombres de “*lobo*”; “*tornatrás*” y “*tente en el aire*”; mientras que los descendientes de la unión entre españoles e indígenas son considerados españoles o blancos en la tercera

generación: “*De español y de india produce mestizo*” (Figura 8); “*De español y de mestiza produce castizo*” y de “*De castizo y española produce español*” (Lomnitz-Adler, 1992).

En estas pinturas, donde la representación del español es la más destacada al aparecer en la mitad de los lienzos, seguida por la indígena, se resaltan la superioridad del cuerpo blanco y el deseo del blanqueamiento de los mestizos. El énfasis en el lujo de la indumentaria y de las joyas de los personajes, da la impresión de igualdad social entre las castas, con excepción de las dos últimas de la serie, que representan a los “*indios bárbaros*” o no bautizados. En estas obras de exportación para la corte española, es evidente que no eran un reflejo de la realidad ambigua de las castas, a quienes una serie de leyes contradictorias emitidas desde el siglo XVI imponían la separación urbana y

⁹ Parece ser que esta serie, que se encuentra en la colección particular de la Braemore House en Inglaterra, nunca llegó a la corte española.

biológica entre ellas, como también la prohibición de adoptar indumentarias y joyas de otros grupos étnicos (Fracchia, 2007: 58-59).

El ciclo Braemore, con las figuras a medio cuerpo, se diferencia de las series de *castasque* que se realizaron después de la segunda mitad del siglo XVIII, en donde los retratos de familia a cuerpo entero se inscriben en el contexto de un sistema clasificador de profesiones, ocupaciones, fauna, flora y comida, sea en el mundo rural que en el urbano (Katzew, 2004)¹⁰, un formato típico de una mentalidad ilustrada, que ciertamente satisfacía la curiosidad empírica de la cultura ocular y la demanda de las élites criollas y españolas por este tipo de representación visual.

En suma, diríamos que la serie de imágenes sobre el proceso de blanqueamiento del afro-hispano urbano en España y en Nueva España, presentadas en este trabajo, revelan una enorme complejidad y una variedad de miradas sobre el impacto que tuvo la presencia africana durante los años de formación del imperio español, y que estas imágenes fueron construidas a raíz de la ansiedad, el miedo y el deseo de control de distintas realidades sociales irreversibles, que amenazaban el monopolio económico y político de las élites novohispanas y españolas.

¹⁰ La serie de pinturas de castas mexicanas se siguió produciendo hasta el 1810, cuando el sistema de castas fue abolido oficialmente por el estado mexicano.

Bibliografía

Aguirre, Gonzalo.

1972. **La población negra de México: 1519-1810: Estudio etnohistórico.** Editorial Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.

Ayala, Nina (ed.).

1986. **Antonio Palomino. Vidas.** Alianza Editorial. Madrid.

Blackburn, Robin.

1998. **The Making of New World Slavery: From the Baroque to the Modern 1492-1800.** Editorial Verso. Londres y Nueva York.

Blumenthal, Debra.

2005. **“La Casa dels Negres”:** **Black African Solidarity in Late Medieval Valencia.** *En Black Africans in Renaissance Europe.* T. F. Earle y K. J. P. Lowe (eds.). pp. 225-246. Editorial Cambridge University Press. Cambridge.

Campbell, Lorne.

1990. **Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and the 16th Centuries.** Yale University Press. Londres y New Haven.

Carrera, Magalí.

2003. **Imagining Identity in New Spain.** Editorial University of Texas Press. Austin.

Cortés, José Luis.

1989. **La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI.** Editorial Universidad de Salamanca. Salamanca.

Devisse, Jean y Michel Mollat (Eds.)

1979. **The Image of the Black in Western Art.** Vol. 2. Editorial Office du Livre. Fribourg.

Domínguez Ortiz, Antonio.

1955. **La esclavitud en Castilla durante la edad moderna.** *En Estudios de historia social de España.* C. Viñas y Mey (Ed.). pp. 369-418, Vol. 3. Editorial Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Elliott, John H.

2002. **Imperial Spain, 1469-1716.** Editorial Penguin Books, Londres.

Flynn, Maureen.

1989. **Sacred Charity: Confraternities and Social Welfare in Spain, 1400-1700.** Editorial Cornell University Press. Londres e Ithaca.

Fracchia, Carmen.

2007. **Depicting the Iberian African.** *En Mexico 1680: Intellectual and Cultural Life at the Apogee of the Barroco de Indias.* J. Andrews y A. Coroleu (Eds.). pp. 49-68. Editorial Hiplam, Bristol.

The Urban Slave in Spain and New Spain. *En The Iconography of Slavery in Europe, 1500-1800.* E. McGrath y J. M. Massing (eds.). Editorial The Warburg Institute. Londres (en prensa).

El esclavo negroafricano en las imágenes españolas de los Santos Cosme y Damián. *En Los negroafricanos y sus descendientes en España.* A. Martín Casares (Ed.). Editorial Cátedra. Madrid (en preparación).

Fra-Molinero, Bartolomé.

2005. **Juan Latino and his racial difference.** *En Black Africans in Renaissance Europe.* pp. 326-344. Editorial Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido.

Franco, Alfonso.

1979. **La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media.** Editorial Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla.

García, María.

1989. **Las castas mexicanas: un género pictórico americano.** Editorial Olivetti. Milán.

1996. **The Artistic Development of Casta Painting.** *En New World Orders. Casta Painting and Colonial Latin America. I.* Katzew (Ed.). pp. 30-41. Editorial Americas Society. New York.

González, Ramón.

1973. **Iconografía de los santos Cosme y Damián.** Editorial Colegio Oficial de Farmacéuticos de la Provincia de Barcelona. Barcelona.

Katzew, Ilona.

1996. **Casta Painting. Identity and Social Stratification in Colonial Mexico.** *En New World Orders. Casta Painting and Colonial Latin America. I.* Katzew (Ed.). pp. 8-29. Editorial Americas Society, New York.

2004. **Casta Painting: Images of Race in Eighteenth Century Mexico.** Editorial Yale University Press, New Haven y London.

Lomnitz-Adler, Claudio.

1992. **Exit from the Labyrinth: Culture and Ideology in the Mexican National Space.** University of California Press. Berkeley.

Maeso, Sor María Eugenia.

1998. **Tshikaba, la princesa negra.** Polígono El Montalvo. Salamanca.

Martín, Aurelia.

2000. **La esclavitud en la Granada del siglo XVI. Género, raza y religión.** Editorial Diputación Provincial de Granada. Granada.

2005. **Free and freed black Africans in Granada in the time of the Spanish Renaissance.** *En Black Africans in Renaissance Europe.* T. F Earle y K. J. P. Lowe (Eds.). pp. 247-260. Editorial Cambridge University Press. Cambridge.

- Martínez de la Torre, Cruz y Paz Cabello Carro (Eds.).
1997. **Museo de América, Madrid.** Ibercajaj/Marot. Madrid.
- Massing, Jean Michel.
1995. **From Greek Proverb to Soap Advert: Washing the Ethiopian.** *Journal of the Warburg and the Courtauld Institute* 58, pp. 180-201. Londres.
- Montagu, Jennifer.
1983. **Velázquez Marginalia: His Slave Juan de Pareja and His Illegitimate Son Antonio.** *The Burlington Magazine* 125. pp. 683-85. Londres.
- Moreno, Isidoro.
1997. **La antigua hermandad de los negros de Sevilla: Etnicidad, poder y sociedad en 600 años de Historia.** Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Palmer, Colin.
1976. **Slaves of the White God: Blacks in Mexico, 1570-1650.** Editorial Harvard University Press. Massachusetts.
- Pike, Ruth.
1972. **Aristocrats and Traders. Sevillian Society in the Sixteenth Century.** Editorial Cornell University Press. Londres e Ithaca.
- Portús, Jesús (Ed.).
2004. **El retrato español. Del Greco a Picasso.** Editorial Museo del Prado. Madrid.
- Price, Douglas B. y Neil J. Towmbly.
1978. **The Phantom Limb Phenomenon. A Medical, Folkloric, and Historical Study. Texts and Translations of 10th to 20th Century Accounts of the Miraculous Restoration of Lost Body Parts.** Editorial Georgetown University Press. Washington D. C.
- Vila Villar, Enriqueta.
1977. **Hispanoamérica y el comercio de esclavos.** Editorial Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla.
- Vorágine, Santiago de la.
2001. **La leyenda dorada,** traducción de J. M. Macías. Madrid.
- Yamey, Basil.
1989. **Art & Accounting.** Editorial Yale University Press, New Haven y Londres.
- Zimmermann, Kees W.
1998. **One Leg in the Grave: The Miracle of the Transplantation of the Black Leg by the Saints Cosmas and Damian.** Elsevier/Bunge, Maarsen.