



IDENTIDADES AFRODESCENDIENTES EN EL RETRATO FAMILIAR: UN RECORRIDO POR LA CULTURA VISUAL TRANSATLÁNTICA DEL S. XVII-XVIII

AFRO-DESCENDANT IDENTITIES IN THE FAMILY PORTRAIT: AN ITIN- ERARY THROUGH TRANSATLANTIC VISUAL CULTURE OF THE EIGHT- EEN CENTURY

Salvador Méndez Gómez*

Cómo citar este artículo/Citation: Méndez Gómez, S. (2020). Identidades afrodescendientes en el retrato familiar: un recorrido por la cultura visual transatlántica del siglo XVII-XVIII. *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2018), XXIII-102.
<http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10498>

Resumen: La propuesta analiza la construcción de identidades afrodescendientes en la cultura visual transatlántica del s. XVIII. Específicamente se remarca la importancia del retrato como agente cultural implicado en la formación de identidades colectivas dada su capacidad de sintetizar discursividades complejas en las que se entrecruzan múltiples vectores de alteridad. Para ello se pone el foco de análisis en los procesos de percepción social de las diferencias subyacentes a la visualidad barroca teniendo en cuenta las significaciones, usos simbólicos y dimensiones sociales contenidas en los retratos propuestos. En cuanto a la dimensión geográfica se remarca la especificidad del Atlántico como espacio de intercambio cultural y de ideas entre América, África y Europa y en el que Canarias adquiere una especificidad y marcado protagonismo.

Palabras clave: retrato, identidades, imaginarios

Abstract: The following article discusses the construction of afrodescendant identities in the transatlantic visual culture of the eighteenth century. Specifically, the importance of portraiture as a cultural agent involved in the formation of collective identities is highlighted given its ability to synthesize complex discourses in which multiple vectors of alterity intersect. To this end, the focus of analysis is placed on the processes of social perception of the underlying differences in baroque visuality, taking into account the meanings, symbolic uses and social dimensions contained in the proposed portraits. In terms of the geographical dimension, the specificity of the Atlantic is highlighted as a space for cultural exchange and ideas between America, Africa and Europe and in which the Canary Islands acquire a specificity and marked prominence.

Keywords: Canary Islands, Cuba, blackness, religiosity, sociability, resistors, identities, imaginary.

INTRODUCCIÓN

La representación de la afrodescendencia en el retrato familiar constituye un hecho bastante generalizado en la cultura visual de la modernidad. No obstante, la visibilidad que adquiere la representación de lo afrodescendiente durante los s. XVII y XVIII va a trascender la mera corporalidad del objeto esclavizado para alcanzar una nueva dimensión simbólica. De modo que, al valor estético o testimonial del retrato, se le añade ese componente ideológico que lo configura en auténtico agente cultural implicado en la formación de identidades colectivas.

* Doctorando en Historia, Geografía e Historia del Arte: Sociedad, Territorio y Patrimonio en la Universidad de Murcia. Colaborador del Grupo de Investigación: “América Latina Ayer y Hoy” de la Universidad de Murcia. Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América. Facultad de Letras. Campus de la Merced, C/Santo Cristo, 1.30001. Murcia: España. Teléfono: +34868884230; correo electrónico: salvador.m.g@um.es



En sintonía con las líneas precedentes, este estudio aborda la configuración de identidades afrodescendientes mediante el análisis del rol asignado al sirviente y sirvienta afrodescendiente en la retratística familiar. Para ello se presta especial atención a las significaciones, usos simbólicos y dimensiones sociales de los retratos propuestos¹. Una perspectiva que se nutre de los avances a nivel historiográficos generados a raíz de la difusión del denominado *pictorial turn*, y que cuenta con estudios tan significativos como los de Juan Andreo, Izaskún Álvarez, Agnes Lugo-Ortiz, Catherine Molineux o Bernadette Van Haute². Otra importante contribución al respecto fue la proclamación por la ONU del *Decenio Internacional para los Afrodescendientes (2015-2024)* cuyo programa defiende la necesidad de «promover un mayor conocimiento y respeto de la diversidad de la herencia y la cultura de los afrodescendientes y de su contribución al desarrollo de las sociedades³». Desde esta perspectiva exposiciones como *Figures of Empire: Slavery and Portraiture in Eighteenth-Century* auspiciarían un fructífero debate sobre la presencia recurrente de sirvientes en retratos familiares. En cuanto a la dimensión geográfica se va a remarcar una visión global que toma como el Atlántico como espacio de intercambio cultural y de ideas entre América, África y Europa. De tal suerte que se analizan retratos familiares de diversos espacios como Países Bajos, Inglaterra, España o Francia vinculándolos con los generados en sus diversas colonias de ultramar. Una elección que obedece a la propia naturaleza de este ensayo que no es otra que la de ofrecer un recorrido por la retratística familiar del s. XVIII poniendo en discusión diversas problemáticas subyacentes a la configuración de la identidad afrodescendiente y su representación icónica.

LA ESCLAVITUD AFRODESCENDIENTE EN EL RETRATO FAMILIAR				
Siglo	Procedencia	Autor	Título	Fecha
s. XVII	Países Bajos	Willem C. Duyster	Grupo familiar	1631-1633
		Frans Hals (1580-1666)	Grupo familiar ante un paisaje	1645-1648
		Jan Mijtens (1614- 1670)	Willem van den Kerckhoven y su familia	1652-1655
		Gonzales Coques (1614-1684)	Familia en el paisaje del jardín	1657
		Jan Steen (1626 - 1679)	Interior de fantasía con Jan Steen y la familia de Gerrit Schouten	1659-1660
s. XVIII	Inglaterra y sus colonias	Anónimo	Philip Stanhope, con su esposa lady Elizabeth Savile, hijos y un esclavo.	1695
		Gawen Hamilton (1698-1737),	La familia Raikes	1730-1732
		Robert West (¿?-1770)	Thomas Smith y su familia en el té	1733
		Arthur Davis (1712-1787)	John Orde, su esposa Anne, su hijo mayor William y un sirviente	1774-1756
		James Bretherton (1730-1806)	Buena vida bajo las escaleras (High Life Below Stairs)	1774

¹ Ver figura 1.

² Al hablar de “pictorial turn” se alude a la corriente analítica e interpretativa que centra el foco de estudio en las convenciones y los códigos que subyacen a los sistemas de representación icónica propios de cada cultura visual. Véase: MITCHEL (1994); BURKE (2001); GUASH (2003); PEREZ VIEJO (2012); ANDREO (2013); ÁLVAREZ (2004); LUGO-ORTIZ (2012); MOLINEUX (2012); VAN HAUTE (2017).

³ ASAMBLEA GENERAL DE LAS NACIONES UNIDAS. “Proclamación del Decenio Internacional de los Afrodescendientes”. Recuperado de: <https://undocs.org/es/A/RES/68/237> [Última consulta el 24-10-2018].

		Edward Savage (1761-1817)	La familia de George Washington	1798
Francia y colonias		Morlot (¿-?)	Retrato de Dominique Deurbroucq	1753
			Retrato de Marquerite Deurbroucq	1753
		Chanteloub (¿-?)	Retrato de Anne-Marie Grellier con su nodriza negra	¿?
		Le Masurier (¿-?)	Retrato de la familia de Maximilien Claude Joseph Coiseul Meuse	1775
		Agostino Brunias (1730-1796)	Plantador y su esposa, con una criada óleo sobre lienzo	1780
España y colonias		Pedro Camacho Felizes (1644- 1716)	Retrato ecuestre de Juan de Guevara acompañado de dos criados	1710-1715
		José Nicolás de la Escalera (1734-1804)	Santo Domingo y la noble familia de Casa Bayona	1760-1780
		Anónimo. ¿Blas Tupac Amaro?	A Devoción de Don Manuel de Salzes y de Doña Francisca Infante	1767
		José Campeche (1751-1809)	El exvoto de la Sagrada Familia	1778-1780
		Francisco de Goya (1746-1828)	La beata con Luis de Berganza y María de la Luz	1795

Figura 1. Selección de imágenes analizadas por ámbitos geográficos. (Elaboración propia).

IDENTIDADES AFRODESCENDIENTES EN EL RETRATO FAMILIAR NEERLANDES DEL SIGLO XVII

Durante el s. XVII los Países Bajos se erigieron en un gran centro comercial gracias a la riqueza generada por el transporte marítimo y la trata de esclavos. En este contexto la pujante élite comercial va a demandar narrativas visuales que ensalcen su estatus económico y prestancia social. Ya en las décadas iniciales de la centuria, Willem C. Duyster con su *Grupo familiar con un hombre negro* (1631-33) va a esbozar los rasgos definitorios de la representación de la subalternidad en la retratística familiar, consistentes en ensalzar la figura del padre de familia rodeado de su progenie y con un sirviente de color en segundo plano.

Este discurso visual laudatorio de la abundancia familiar tiene su máximo exponente en la obra de Frans Hals *Grupo familiar con paisaje al fondo* (1645-1648). Según Walter Liedke esta obra es una metáfora visual «sobre la institución del matrimonio⁴» exteriorizado en el estrechamiento de manos como símbolo de la fidelidad matrimonial. En un segundo nivel de lectura, cabe advertir que la composición presenta lo que Peter Erickson define como «reordenamiento literal de las relaciones espaciales⁵». Una singularidad que hace que el punto focal lo constituya la figura del sirviente afrodescendiente, en lugar del matrimonio. También llama la atención que el sirviente ocupe lo que Seymour Slive define como “el lugar lógico del perro como símbolo de fidelidad⁶”, de modo que se produce una trasposición visual del concepto de “fidelidad matrimonial” con el de “fidelidad entre amo y esclavo”.

Una sutil resignificación del modelo hegemónico que según María José Zapatero Molinero se debe a que “lo que se llamaba familia no se identificaba con la tríada padre-madre, niños⁷”

⁴ LIEDTKE (2011), pp. 33-34.

⁵ ERICKSON (2009), pp. 37-38.

⁶ SLIVE (2009), vol. 1, p. 180.

⁷ ZAPATERO MOLINERO (2001), pp. 39-48.

y cabría vincular la figura del esclavo afrodescendiente dentro de las “relaciones con el linaje o con el parentesco por una parte y por otra parte con la domesticidad⁸”. En la misma línea se sitúan la obra de Jan Mijntens llamada *Willem van den Kerckhoven y su familia* (1655) o la de Gonzales Coques *Familia en el paisaje del jardín* (1657). Según Lucía Impeloso en sendas imágenes se destaca la posición central del roble como elemento iconográfico que conceptualiza «la fuerza y resistencia de la familia⁹», así como la constante presencia del elemento afrodescendiente con un mayor o menor grado de proximidad entre la familia blanca y el sirviente de color.

Una narrativa visual mucho más compleja es la que proyecta Jan Steen en su obra *Interior de fantasía con Jan Steen y la familia de Gerrit Schouten* (1659-1660), cuyos niveles de lectura son múltiples y variados. En esta obra, la familia de comerciantes cerveceros Schouten¹⁰, se hace representar al modo de la nobleza humanista. Una representación, que según Leandra Gamble¹¹, se aleja de la descripción fidedigna de la realidad para proyectar las aspiraciones de una familia de nuevos ricos. Esta razón justifica el hecho de aparecer rodeados de múltiples símbolos de riqueza entre los que no podía faltar un sirviente de color lujosamente vestido y en acciones tan elitistas como la de sacar bebidas del enfriador. En la actitud impostada de los amos y en el gesto burlón del sirviente se aprecia un matiz cómico con el que se ridiculiza la rigidez de las formas de vida de la élite a la par que se consagra “un estereotipo negativo: el del “esclavo dócil” como sinónimo de buen esclavo”, como así apunta Alison Blakely¹².

IDENTIDADES AFRODESCENDIENTES EN EL RATRATO FAMILIAR INGLÉS Y DE SUS COLONIAS EN EL SIGLO XVII Y XVIII

El impulso de la trata esclavista que supuso la obtención del asiento de negros (1713) junto a la modulación del ideal de domesticidad van a consagrar la presencia de afrodescendientes en retratos familiares de Inglaterra y sus colonias durante todo el periodo georgiano.

Un caso paradigmático lo constituye la obra anónima *Philip Stanhope con su esposa, hijos y un esclavo nubio* (1695) en la que se ensalza el matrimonio, la progenie y la figura del Tercer conde de Chesterfield. El centro de la composición lo constituye un yaco gris acariciado por el hijo menor de la familia así como por un sirviente afrodescendiente lujosamente ataviado. Una forma de remarcar la infantilización del objeto afrodescendiente cuya exhibición se erige en lo que Jon Stobart y Mark Rothery califican como “consumo conspicuo de bienes posicionales¹³”. Cabría tener presente, como así sugiere Simon Gikandi, que la “institución de la esclavitud y la cultura del gusto fueron fundamentales en la conformación de la identidad moderna, y que no lo hicieron aparte, sino como unos gemelos similares pero diferentes¹⁴”. Esta forma de distinción social se nutre de una cuidada semiótica que confiere a la exhibición de bienes de lujo toda una manifestación del rango, dignidad y linaje familiar. En otro orden de cosas cabría advertir que el modelo hegemónico de representación nobiliaria va a ser emulado por otros sectores sociales, como se aprecia en *La familia Raikes* (1730-1732) o en *Thomas Smith y su familia en el té* (1733). En ambos casos se muestra un matrimonio y sus hijos en el salón familiar mientras un

⁸ *Ibíd.*

⁹ IMPELOSO (2004) p. 62.

¹⁰ Kimberlee Cloutier considera que el nombre de su cervecería, “The Elephant” se corresponde a la pintura de elefantes que se muestra en el manto del retrato. Véase: CLOUTIER-BLAZZARD (2010).

¹¹ CLOUTIER-BLAZZARD (2010).

¹² BLAKELY (2001), p. 113.

¹³ STOBART, ROTHERY (2014), pp. 385-406.

¹⁴ GIKANDI (2011), p. 12.

esclavo de color les sirve bebidas. En ambos casos se trata de una performativa exhibición de la ceremonia del té con una serie de matices propios. En este sentido, no se aprecia una excesiva ostentación material, lo que según Anne J. Poole¹⁵ puede deberse a que el consumo de té se asoció paulatinamente con «los negocios y el buen comportamiento moral, lo que ayudó a la separación [entre la burguesía y] la aristocracia, cuyo ritual del té indicaba ociosidad y lujo¹⁶».

Un mensaje similar es lanzado por Arthur Devis en su obra *John Orde, su esposa Anne, su hijo mayor William y un sirviente negro* (1754-56). En esta narrativa visual el sirviente afrodescendiente aparece con un canon muy inferior al del primogénito de la familia, una forma de remarcar las jerarquías sociales que contribuye a normativizar las asimetrías inherentes a la esclavitud. Esta tentativa visual prefigura una realidad dual sobre la base de conceptos antitéticos de modo que se generaliza un mecanismo opositor de asignación identitaria. Para Mary Douglas esta visualidad parte del nudo conceptual sobre la noción de pureza como elementos definitorios de una colectividad en tanto en cuanto pone en «relación el orden con el desorden, el ser con el no ser, la forma con la ausencia de formas¹⁷».

Los mensajes simplistas y de fácil adscripción identitaria van a ir calando en el imaginario colectivo gracias a la exhibición de estas autorepresentaciones colectivas en escenarios de sociabilidad como el salón familiar, de tal suerte que tanto en Inglaterra como en sus colonias se van a ir extrapolando mensajes análogos. Si se pone el foco en los recién independizados Estados Unidos, se aprecia que en paralelo a la forja del ideal nacional se da una pervivencia de estos modelos representacionales. Así en la obra *La familia Washington* (1798) de Edward Savage se incide en la problemática de la intimidad esclavista, a la par que se consagra a George Washington cual héroe neoclásico y padre de la patria. Desde la perspectiva de género se aprecia como toda la composición queda dividida en dos grupos: el masculino y el femenino, y curiosamente el esclavo doméstico se adscribe al femenino. La razón puede deberse a que Christopher Sheels, como así se llamaba este sirviente, pertenecía a la dotación de Marta Washington o bien a la atribución de ciertos rasgos femeninos en la tarea de servir. Y es que como apunta Agnes Lugo-Ortiz «en esta composición es difícil no advertir iconográficamente una inversión de la posición de los cuerpos del amo y el esclavo que estructuraron el retrato cortesano»¹⁸, una imaginería *polite*¹⁹ pero no inocua que se vincula con una idealización o proyección del mensaje que la familia desea transmitir públicamente. En otro nivel de lectura cabe apreciar que los roles asignados a la afrodescendencia no está exentos de crítica para lo cual cabría analizar otras visualidades mucho más espontáneas que la pintura academicista. Tal es el caso del dibujo a lápiz, el grabado, los pliegos de cordel u otros modos de expresión de otros discursos visuales como el humorístico o satírico. Así por ejemplo en la serie de grabados *High Life Below Stairs* (1774) se configura la identidad afrodescendiente mediante la mofa del sirviente de color que es presentado como un ser borracho, vago e inútil. Una ridiculización que se aprecia tanto en el gesto, la pose o las actitudes como en el apelativo "Blackee". De este modo se evidencia un cierto "ethos" de superioridad moral de quien elabora y consume estas imágenes que según Esther Chadwick y Meredith Gamerque²⁰ evidenciaría la dicotomía entre el modelo normativo y sus, por así decirlo "desviaciones".

¹⁵ POOLE (2007).

¹⁶ POOLE (2007), p. 18.

¹⁷ DOUGLAS (1966), p. 16.

¹⁸ LUGO-ORTIZ, A. (2012).

¹⁹ Término inglés que alude a comportarse de una manera que sea socialmente correcta y muestre comprensión y cuidado en los modos y formas. Véase: <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/polite>

²⁰ CHADWICK Y GAMER (2014), p. 19.

IDENTIDADES AFRODESCENDIENTES EN EL RETRATO FAMILIAR FRANCÉS Y DE
SUS COLONIAS EN EL SIGLO XVIII

Durante el s. XVIII la acumulación de capital derivada de la coyuntura expansiva del azúcar en colonias francesas como Saint Domingue produciría el surgimiento de importantes familias de comerciantes franceses y hacendados criollos. Una nueva élite cuyo deseo de autoafirmación grupal les hará valerse del retrato familiar como el medio idóneo para difundir su particular cosmovisión.

Un caso muy sintomático lo constituye la familia Deurbroucq cuyas ganancias derivadas del comercio antillano y la trata de esclavos les llevará en 1753 a encargar una pareja de retratos de composición paralela. Dominique Deurbroucq se muestra trabajando frente a su biblioteca en una meritocrática e individualista forma de construir su identidad sobre la base del éxito en el trabajo, en la que no puede faltar su principal fuente de riqueza, la esclavitud, lo que según Sandra Barba repercute en la cosificación de “otro esclavo que fue sirviente y ornamento²¹”. El contrapunto femenino lo constituye Marguerite quien construye su feminidad en asociación con la belleza y el exotismo como así se aprecia en el vestido floral, el loro gris²² o la esclava de color. Una construcción de la feminidad, cual reclamo posicional adscrito a la corporalidad, que gravita también sobre la sirvienta a la que además se representa en asociación con el objeto que porta: un azucarero. De modo que se establecen ante el espectador una clara conexión entre azúcar y esclavitud a la que se yuxtaponen belleza y exotismo. Un potente mecanismo cognoscitivo que dota de atribuciones múltiples a una de las “pathosformeln²³” de mayor proyección en el imaginario global el de la feminidad caribeña²⁴.

En otro orden de cosas, cabe apuntar que otra de las figuras más generalizadas en la cultura visual francesa y la de sus colonias de ultramar es sin duda la de la nodriza afrodescendiente. Como puede apreciarse en el *Retrato de Anne-Marie Grellier con su nodriza negra* (1718), el principal elemento iconográfico que se remarca en la nodriza afrodescendiente es el colgante en forma de cruz, signo inequívoco de que ha sido cristianizada. Y es que un oficio como el de nodriza, encargado de la alimentación, aseo y otros cuidados de la prole blanca, no solo debía vivir conforme a una rigurosa normativa sino que esta debía exteriorizarse en la vestimenta, gestos y actitudes cotidianas. Por ello su figura va a estar siempre rodeada de polémicas, máxime cuando el discurso ilustrado sobre la maternidad la hagan posicionarse en el centro del debate. Pensadores ilustrados tan influyentes como Rousseau llegan a advertir de que “si las madres [blancas] se dignan a alimentar a sus hijos, las costumbres se transformarán por sí solas²⁵”. No obstante, y pese a a esta intensa reorganización de códigos disciplinares y prácticas sociales, el recurso a la nodriza afrodescendiente estaba tan generalizado que su figura se convierte en un agregado familiar imprescindible como así se aprecia en *Retrato de la familia de Maximilien Claude Joseph de Choiseul Meuse* (1775). Esta obra no solo se erige en la representación de una familia franco-antillana, sino que esta se muestra en compañía de su nodriza afrodescendiente en la parte más privada de su residencia. En la imagen se advierte

²¹ BARBA (2014).

²² Cabe advertir que este loro pertenece a la misma especie que el que se representa en *Philip Stanhope con su esposa, Lady Elizabeth Savile, hijos y esclavode Nubio* (1695). Esta ave exótica se venía importando desde Sudáfrica desde mediados del s. XVII y sería ampliamente difundida en ambientes de la élite cultural y económica europea desde que en 1758 se publicasen los trabajos de Carl Linnaeus.

²³ “Una Pathosformel es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. BURUCÚA (2006) p. 12.

²⁴ Véase: OLÍVAR Y DEL VALLE (2011). MÉNDEZ GÓMEZ (2015).

²⁵ ROUSSEAU (1762) tomado de: KNIBIELHER (2001), p. 57.

la presencia de una jaula abierta, elemento iconográfico que simboliza la posible manumisión de la nodriza. Una sutil forma de evidenciar que pese a que la nodriza ha adquirido el estatus de liberta, sigue vinculada a la familia blanca mediante lazos afectivos y emocionales.

El resultado es una versión sentimentalizada de la nodriza capaz de evocar una dulce esclavitud en la que se mezclan relaciones de proximidad, dependencia e intimidad.

Un fenómeno que guarda ciertas similitudes con la visualidad desplegada por Agostino Brunias cuya preciosista y folclórica visión del Caribe no se limita a recoger costumbres y modas sino que recoge las interacciones entre los sistemas de valores hegemónicos y las dinámicas sociales asentadas en la cotidianidad. Como se aprecia *Plantador y su esposa, con una criada* o en *Mujer criolla y criadas*, la composición siempre sitúa al varón blanco en un primer plano, tras él la mujer categorizada de blanca, en tercer plano la mulata y al fondo la mujer negra. Una concepción peyorativa de la afrodescendencia que no solo “inscribe en el cuerpo la diferencia de manera indeleble”²⁶ sino que evidencia la ideología que normativizó las profundas asimetrías inherentes a la esclavitud en base a criterios “pigmentocráticos”²⁷ y androcéntricos.

IDENTIDADES AFRODESCENDIENTES EN EL RETRATO FAMILIAR ESPAÑOL Y SUS COLONIAS EN EL SIGLO XVIII

En el caso de la Monarquía hispánica del s. XVII, la presencia de afrodescendientes en retratos familiares queda prácticamente circunscrita a temáticas religiosas como la adoración de los Reyes Magos. No obstante existe una gran riqueza de representación de sirvientes cual tipos populares, con ejemplos tan paradigmáticos como *La mulata* (1623) de Diego Velázquez. Ya en el s. XVIII aunque el retrato de familia está bastante extendido entre la corte y las familias nobles, la presencia de esclavos afrodescendientes es prácticamente inexistente. Un caso excepcional lo constituye la obra *Juan de Guevara y sus esclavos* (1710-1715) de Pedro Camacho Felizes en el que se muestra el retrato ecuestre de Juan de Guevara, junto a sus criados²⁸, un perro y el blasón ovalado con las armas de Guevara.

Toda la sintaxis de la imagen se configura cual obra laudatoria de este prohombre de la hidalguía lorquina, remarcando en todo momento su filiación y pertenencia a la orden de Santiago. En consonancia con el espíritu heroico de la propuesta, sus esclavos elegantemente vestidos, son colocados en un plano inferior. A diferencia de la retratística cortesana europea, el rostro de estos esclavos no mira hacia su señor en acto de sumisión, sino que miran directamente al espectador retándole con la mirada. En esta desafiante composición no es

²⁶ BRIONES (1998), p. 35.

²⁷ Cabe apuntar que las diferencias sociales no se categorizaban como alteridad en base a términos que hoy entendemos como “raciales”, sino que se refieren a criterios como el linaje, la calidad o la pureza de sangre²⁷ que poco tienen que ver con la genética contemporánea. Así, la gente mestiza era entendida como una alteridad de “linaje quebrado”, no como una “raza híbrida”. Al respecto véase: GONZALBO (2013), pp. 1-154; STOLCKE (2007), pp. 14-51. En cuanto al término “pigmentocracia” véase: LIPSCHUTZ (1963).

²⁸ En el inventario de los bienes de Don Juan de Guevara aparecen algunos de estos esclavos, uno llamado Juan, herrado en la cara y otro atezado. Ambos, podrían ser los que aparecen representados en el retrato ecuestre de Don Juan que decora la escalera de subida al Palacio.

En documentos sobre la actividad profesional de Don Juan de Guevara se hace referencia a la compra de un esclavo negro en septiembre de 1679. En octubre de ese mismo año compra otro, un niño de nueve años por el que paga 60 reales y en 1680 a un muchacho moro de veinte años por el que paga 2.000 reales. Igualmente, aparecen referencias de trueques de esclavos con otras familias de la élite terrateniente lorquina. De tal suerte que figura el nombre de otros esclavos y esclavas como “Antonio, negro atezado, fugitivo; Zelina y su hija Teresa, Fátima”. Véase: Archivo Histórico de Lorca (en adelante A.H.L.), leg 488, Fondo privado de la familia Guevara. A.H.L., leg 500, A.H.L., leg. 566.

difícil advertir el orgullo de pertenencia a uno de los linajes más reputados del reino de Murcia, así como una forma de configurar al héroe triunfante. Una imagen que permite registrar la refuncionalización del rostro esclavo en ese momento de tensiones políticas generado por la Guerra de Sucesión y posterior llegada al trono de la dinastía borbónica. Por todo ello no es posible desvincular esta representación con la modulación de los discursos de honor y limpieza de sangre efectuados por las nuevas élites de poder del siglo XVIII.

En aquellos espacios donde confluye la contrarreforma católica con el sistema plantacional esclavista se van a establecer una serie de sinergias que generan un entramado simbólico legitimador de las relaciones de poder y dominación vigentes. Ningún área ofrece mayores singularidades, bondades y riqueza visual como los diversos territorios americanos.

Un caso muy sintomático lo constituye la rica cultura visual cubana, espacio privilegiado en el que constatar las tensiones que generaba la ruptura con la concepción otrificante de la afrodescendencia. Ninguna figura es tan poliédrica como la de Nicolás de la Escalera y Domínguez (1734-1808), considerado por la crítica como el introductor del “tema negro” en la cultura visual cubana. Jorge Bermúdez apunta que «el hecho en sí de ser pintor [afrodescendiente] ya obligaba a todos a sufrir los prejuicios sociales y la feroz estratificación de las jerarquías»²⁹. Por consiguiente su propia figura ejemplifica perfectamente esta diatriba clasificatoria epidérmica que acaba tensionando su propia autopercepción identitaria.

El mejor ejemplo de la tensión provocada por estas asimetrías se encuentra en *Santo Domingo y la noble familia de Casa Bayona*, óleo sobre tabla ubicado en las pechinas de la Iglesia de Santa María del Rosario de Cotorro, iglesia ubicada en las proximidades de la Habana. En esta obra se representa a un sujeto de color sentado sobre un pedestal en el que se halla Santo Domingo en predicación, mientras un segundo plano aparecen expectantes el Conde de Casa Bayona, su mujer y un nutrido grupo de la élite habanera.

La imagen, con una clara influencia estética y compositiva de Claudio Coello³⁰, sitúa al varón de color en tal proximidad con la familia Casa Bayona que le confiere una dignificación única. Tales dignidades podrían considerarse como una acción de agradecimiento del conde, ya que, según la tradición, el sirviente habría descubierto un manantial medicinal que le sanó de una dolencia. Tal representación vendría a ser la configuración identitaria de lo que Miguel Rojas describe como «negro pacífico, amable y solícito; es decir, súbdito y sometido»³¹. Aunque esta representación sigue pivotando sobre el eje de la legitimidad y prestigio genealógico del apellido Casa Bayona, ofrece lo que Agnes Lugo-Ortiz califica como «modernas variaciones en torno al tema de lo humano como propiedad»³².

La singularidad de la obra a la hora de ubicar al varón de color en primer plano supone un aspecto inusitado y poco frecuente en la retratística familiar. Así en *Devoción de Don Manuel de Salzes y de Doña Francisca Infante* la sirvienta afrodescendiente, Marcia Angelina³³, se

²⁹ BERMÚDEZ (1990), p. 95.

³⁰ PÉREZ CISNEROS (1959), p. 17.

³¹ ROJAS MIX (1987), pp. 137 y ss.

³² LUGO-ORTIZ (2012).

³³ Esta representación es uno de los escasos ejemplos de la visualidad barroca de Indias en la que se ha podido individualizar el sujeto femenino afrodescendiente. Para ello se han cruzado diversas fuentes de información como la Carta de dote de doña Felisiana Briseño en la cual e puede leer: “don Manuel Salzes teniente de Infantería del Batallón del Comercio de esta dicha ciudad (...) el día ocho de septiembre del año pasado de 1776 (...) contrajo matrimonio en segundas nupcias con doña Felisiana Briseño y Bangal viuda mujer legítima que fue de don Josef Antonio Prado y ... para ayuda de las cargas de dicho matrimonio llevo la susodicha (...) una mulata de edad de diez y siete años llamada Marcia Angelina agraviada en treientos 20 y cinco pesos. Un mulatillo llamado Josep Agustín de edad de 8 y medio que corresponde a don Josef María Prado hijo de la esposa de doña Felisiana Prado habido de primer matrimonio. Véase: Carta de dote de doña Felisiana Briseño y Bangal de 20 de octubre de 1778. Archivo Nacional de Santiago de Chile, Vol. 863, p. 185. Para mayor información: MARTÍNEZ; RICHTER y VALDIVIESO (2014), pp. 195-202.

configura en actitud orante en el último plano en la composición. Una forma de remarcar su pertenencia al orden colonial hegemónico a la par que enfatizar el valor de la afrodescendencia cual bien suntuario como así sugiere Izaskun Alvarez³⁴.

Por último, cabría hablar de obra *La Beata con Luis de Berganza y María de la Luz* (1795) de Francisco de Goya. Una narrativa visual que gira en torno a una de las criadas de cámara de la XIII duquesa de Alba apodada “la beata”, así como un grupo infantil integrado por Luis de Berganza y a una criada afrodescendiente llamada María de la luz. En esta imagen se recurre nuevamente a ese mecanismo cognoscitivo oposicionista que carga de connotaciones peyorativas a un personaje a la par que ensalza a otro. Lo llamativo es que en este caso no se carga contra el personaje afrodescendiente, sino contra la beata, que viene a denostar la superstición, el oscurantismo y el peso de una tradición mal entendida a la que se opone la inocencia, bondad y optimismo de una infancia que paradójicamente ubica al niño blanco y a la niña de color en un plano de igualdad.

CONCLUSIONES

La representación de la afrodescendencia en diversos géneros pictóricos como el retrato familiar constituye un hecho bastante generalizado en la cultura visual de la modernidad. En base al análisis de la performatividad, serialización y construcción de identidades afrodescendientes en el retrato familiar se han desenredado parte de los hilos culturales de diversas sociedades vertebradas por el espacio atlántico.

Como imágenes destinadas a una exhibición semipública en los interiores domésticos, los retratos familiares constituyen una materialización del poder, la dignidad, el linaje y el sentido de identidad propio de un grupo social específico. De modo que su análisis ha permitido detectar un listado de estereotipos transversales al régimen representacional europeo así como su proyección en aquellas colonias donde la economía plantacional y el sistema esclavista hicieron acto de presencia. Ya sea desde la visualidad emanada de autores británicos, franceses, españoles u holandeses se acaban generando una figuras arquetípicas alrededor de las cuales se proyectaron metáforas sobre el carácter, comportamiento y valores atribuidos a la élite blanca y su reverso afrodescendiente. Precisamente en las imágenes vinculadas a las rígidas etiquetas academicistas y convencionalismos sociales de las élites es donde se toma el pulso a lo que Molineux define como «construcciones visuales de dominio imperial³⁵».

Por último, y teniendo en cuenta que los estereotipos suelen evocar más emoción que otras formas de conocimiento semántico se puede apreciar como en la constante llamada a emociones y sentimientos como el miedo, la risa, la repulsa o el deseo sexual se encuentra la clave para detectar los procesos de subjetivización identitaria presentes en el imaginario colectivo global. Igualmente cabe tener presente que si el derecho a observar y, por tanto, a clasificar, estaba en posesión del hombre blanco, no cabe duda de que todas las categorizaciones construidas para el resto de los seres humanos se realizarían siguiendo un principio de oposición, por el cual todo aquello considerado alteridad, quedaría fuera de la norma patriarcal occidental y, por tanto, descrito en términos de inferioridad. Resulta paradójico que las formas visuales que permiten la inclusión del elemento afrodescendiente en la cultura visual global converjan en la negación de su subjetividad, la reducción simplista a roles cargados de connotaciones peyorativas así como la naturalización de los estigmas sociales en el seno de las dinámicas familiares de las élites de poder.

³⁴ ÁLVAREZ CUARTERO (2004), p. 468.

³⁵ MOLINEAUX (2012).

ANEXOS



Fig. 2. Jan Steen, *Interior de fantasía con Jan Steen y la familia de Gerrit Schouten*, Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Nelson-Atkins, Kansas City, Missouri, 1659-1660.



Figura 3. Izquierda Arthur Devis, *John Orde, su esposa Anne, su hijo mayor William y un sirviente*, 1754 y 1756, óleo sobre lienzo, el Centro de arte británico de Yale.



Fig 4. Derecha. James Bretherton y Thomas Orde, *High Life Below Stairs* . 1774 Biblioteca Lewis Walpole, Universidad de Yale, Bunbury.



Fig. 5. Izquierda. Pierre-Bernard Morlot, *Marguerite Deurbroucq con una esclava negra*, óleo sobre lienzo,, Castillo de los Duques de Bretaña , Nantes, Francia, 1753.



Fig. 6. Derecha. Le Masurier Retrato de la familia de Maximilien Claude Joseph de Choiseul Meuse acompañados de una nodriza negra en Martinica , Museo de Aquitania, 1775 aprox.

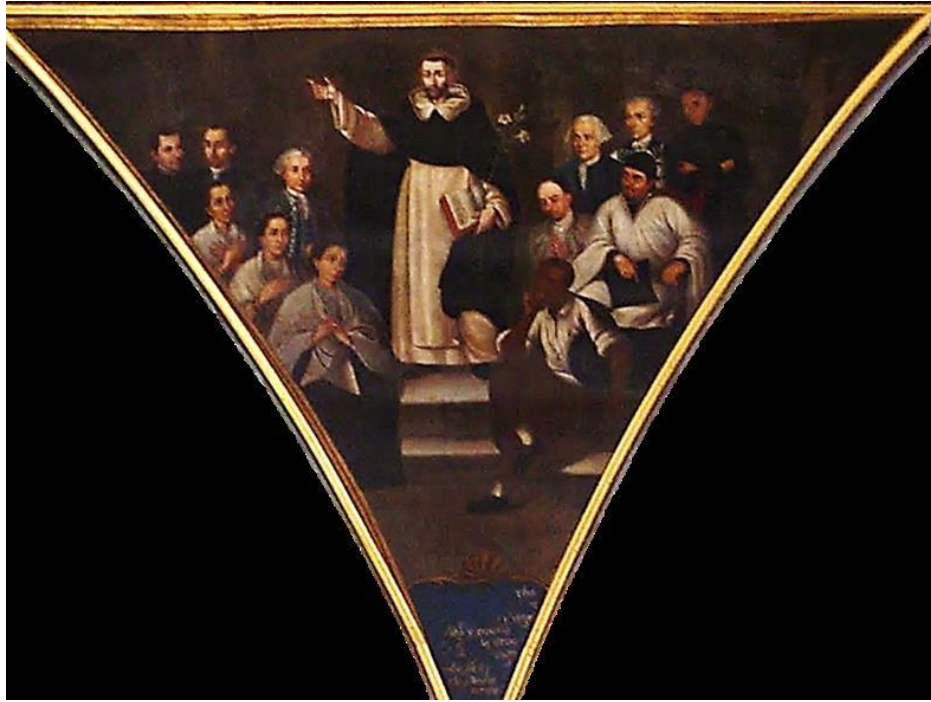


Fig. 7. José Nicolás de la Escalera y Domínguez. *Santo Domingo y la noble familia de Casa Bayona*. Óleo sobre tabla. Pechina de la cúpula de la Iglesia de Santa María del Rosario de Cotorro. La Habana. Cuba. 1760-1780 aproximadamente.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CUARTERO, I. (2004). “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”. *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, núm. 5, pp. 458-472.
- ANDREO GARCÍA, J. (2013). “No hay tamarindo dulce ni mulata señorita”. La construcción de identidades de raza y género en la Cuba de finales del periodo colonial”. En LAVIÑA, J., PIQUERAS, R. Y MONDÉJAR, C. *Afroamérica, espacios e identidades*. Barcelona, España: Icaria, pp.181-202.
- BARBA, S. (2014). “Sirvientes y ornamentos”. *Letras Libres*. Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/mexico/sirvientes-y-ornamentos>. [Última consulta 15-06-2018].
- BERMÚDEZ, J. (1990). “La pintura en Cuba durante el siglo XVIII”. En: BERMÚDEZ, J. *De Gutenberg a Landaluze*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, p. 95.
- BLAKELY, A. (2001). *Blacks in the Dutch World: The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society*. Indiana, EE. UU.: IndianaUniversity Press.
- BURUCÚA, J. E. (2007). *La imagen y la risa. Las pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*. Cáceres: Periférica.
- CHADWICK, E., GAMER M. (2014). *Figures of Empire: Slavery and Portraiture in Eighteenth-Century Atlantic Britain*. Yale, Connecticut: Yale center for British art.
- CHAPMAN, H.P., KLOEK W.T, WHEELOCK A.K. (1997). *Jan Steen Painter and Storyteller*. Yale University Press,
- CLOUTIER-BLAZZARD, K.A. (2010). “The elephant in the living room: Jan Steen's fantasy interior as parodic portrait of the Schouten family”. *Journal of the History of Art*, vol. 11, p. 91.

- DO LAGO CARVALHO, A. (2015). “Sob o peso das asas: considerações sobre os putti do retrato “willem van den kerckhoven e sua família” (1652) de jan mijtens (haia ca. 1614-1670)”. *Actas del XI Encuentro de de História da Arte Da Percepção à Palavra: Luz e Cor na História da Arte*.
- DOUGLAS, M. (1966). *Purity and danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*. Londres: Routledge.
- ERICKSON, P. (2009). “Invisibility Speaks: Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture”. *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 9, núm. 1, pp. 23-61.
- GAMBLE, L. (2015). “Blurring Realism and Idealism: A Review of Fantasy Interior with Jan Steen and the Family of Gerrit Schouten.” *Armstrong Journal of History*, núm. 2.
- GASKELL, I. (1990). *Seventeenth-Century Dutch and Flemish Painting, The Thyssen-Bornemisza Collection*. Londres; Reino Unido: Sotheby's,
- GIKANDI, S. (2011). *Slavery and the culture of taste*. Princeton: Princeton University press.
- GUASH, Y. (2003). “Los estudios visuales: un estado de la cuestión”. *Estudios visuales*, núm. 1, pp. 8-16.
- IMPELLUSO, L. (2004). *Nature and its symbols*. Los Angeles: The Paul Getty Museum,
- KNIBIELHER, Y. (2001). *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- LUGO-ORTIZ, A. (2012). “Tras la visualidad del rostro esclavo: Exploraciones para un archivo”. *E-misférica*, núm. 9.1-9.2. Recuperado de: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/lugoortiz>. [14-06-2018].
- MARTÍNEZ, J. M, RICHTER, M. Y VALDIVIESO, C. (2014). “Don Manuel de Salzes y doña Francisca Infante, representación, memoria y devoción en el Reino de Chile”. *El sistema de las artes. VII jornadas de historia del arte*. Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional de Chile, pp. 195-202.
- MÉNDEZ GÓMEZ, S. (2015). “Tremendísima mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica”. En LÓPEZ GUZMÁN, R. GUASCH MARÍ, Y. Y ROMERO SÁNCHEZ, G. (eds.). *América: cultura visual y relaciones artísticas*, Granada: Universidad de Granada servicio editorial.
- MITCHEL, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: Chicago University Press.
- MOLINEUX, C.A. (2012). *Faces of Perfect Ebony: Encountering Atlantic Slavery in Imperial Britain*. Cambridge: Harvard University Press.
- OIBERMAN, A. (2005). “Historia de las madres en occidente: repensar la maternidad”. *Psicodebate. Psicología, cultura y sociedad*, vol. 5, pp. 115-130.
- OLÍVAR, D. Y DEL VALLE, J. (2011). *El mito de la mujer caribeña*, Madrid: La discreta.
- PÉREZ CISNEROS, G. (1959). *Características de la evolución de la pintura en Cuba. (Siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del XIX)*. La Habana: Ministerio de Educación.
- PÉREZ VIEJO, T (2012). “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”. *Memoria y sociedad*, núm. 16, pp. 11-25.
- POOLE, A.J. (2007). *Taking tea in the Parlour: Middle-Class Formation and Gender Construction in Nova Scotia and New Brunswick, 1760-1850* (Tesis fin de máster). Simon Fraser University, Columbia británica, Canadá.
- ROJAS MIX, M. (1987). “La imagen del negro en la iconografía colonial hispano-portuguesa”. En GÓMEZ, T, SAINT LU, A, SOLANO PÉREZ LILA, F. (Coord). *Les langues Néo-Latines L'indien et le noir dans la mentalité coloniale hispano-américaine*. París: Société des langues néo-latines, pp. 137 y ss.
- SLIVE, S. (2009). *Frans Hals*. Nueva York: Phaidon.
- STOBART, J., ROTHERY, M. (2014). “Fashion, heritage and family: new and old in the Georgian country house”. *Cultural and Social History*, 11, pp. 385-406

- VAN HAUTE, B. (2017). "The black servant in portrait, genre and still-life painting in the Spanish Netherlands". *Image & text*, 30, núm. 1, pp. 7-37.
- WHEELER, R. (2000). *The Complexion of Race: Categories of Difference in Eighteenth-Century British Culture*. New Cultural Studies Series. Philadelphia, EE.UU: University of Pennsylvania Press.
- ZAPATERO MOLINERO, M.J. (2001). *Itinerarios, las mentalidades sociales*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 39-48.