

ORIGINAL-COPIA... ORIGINAL?

III CONGRESO INTERNACIONAL DE TEORÍA E HISTORIA DE LAS ARTES
XI JORNADAS CAIA

Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes
Buenos Aires, 14 al 17 de septiembre de 2005

CAIA

Centro Argentino de Investigadores de Arte

Esta publicación ha sido posible gracias al subsidio otorgado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica

Ilustración de tapa:

León Ferrari: *Me duele una mujer* (de la Serie Schiele-Borges)

Diseño:

Estudio Massolo

Original copia...original? : III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XI Jornadas del CAIA / seleccionado por Gabriela Siracusano - 1a ed. - Buenos Aires : Centro Argentino de Investigadores de Artes - CAIA, 2005.

472 p. ; 21 x 15,5 cm.

ISBN 987-96644-3-4

1. Arte-Historia y Teoría. I. Siracusano, Gabriela, selec.
CDD 709

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo del CAIA.

Los trabajos presentados son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Impreso en Grupo Maori S.A.
Colombres 2262 - Munro
Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*
Septiembre de 2005.

CAIA - Centro Argentino de Investigadores de Arte
www.caia.org / info@caia.org.ar

REPRESENTACIÓN DE LA ESCLAVITUD NEGRA EN LA ESPAÑA IMPERIAL Y LA PROBLEMATIZACIÓN DEL PAR "ORIGINAL-COPIA".

Carmen Fracchia
Birkbeck College, UK

Es ciertamente intrigante que la producción visual española, que representa la esclavitud negra durante los siglos XV al XVII, sea tan escasa. Este hecho, por otra parte, es indicativo del lugar que ocupaban los esclavos de origen africano en el orden social imperial, como se verá más adelante.¹ En este artículo voy a concentrarme en la representación visual del esclavo negro en los centros urbanos españoles, donde se concentraba la mayoría de la población esclava. Es en este contexto, poco explorado y marginal en la disciplina de la historia del arte español, donde me gustaría cuestionar la relevancia y el papel del par "original-copia".

Antes de proseguir, debería aclarar dos puntos importantes: el primero es que la palabra "negro" en los documentos españoles de la época se refería a la palabra "esclavo" que incluía a los negros, berberiscos, y moriscos y el segundo punto es que la considerable presencia de los esclavos negros en la España imperial se debió inicialmente a la actividad de los portugueses en África. Una vez capturados, se los depositaba en el puerto cosmopolita de Sevilla, donde se los sometía a un meticuloso estudio médico antes de venderlos en las gradas de la catedral, de donde se distribuían a los centros urbanos españoles y al Nuevo Mundo.²

El impacto de la esclavitud negra en los centros urbanos castellanos y catalanes es visible a partir de la mitad del siglo XV en la imagen intrigante del *Milagro de la pierna negra* (Wellcome Institute for the History of Medicine, Londres). En el fondo de esta pintura sobre tabla (ca. 1495), uno de los dos santos, Cosme o Damián, inserta una pierna negra en el cuerpo blanco que yace en la cama, mientras que en el primer plano el ángel de la derecha sostiene la pierna blanca amputada y el ángel de la izquierda ilumina la escena con la vela. Es evidente que con esta obra estamos ante una operación milagrosa, donde la presencia de los ángeles enfatizan el tema folklórico medieval de la pérdida y la restauración de partes del cuerpo.³ La autoría de esta pintura, que pertenecía a la iglesia de los santos Cosme y Damián de Burgos, es incierta.⁴ La falta de claridad sobre la autoría y la fecha de ejecución de esta obra, que nos hubiera dado una certeza contextualizante del punto de vista archivístico, no impide una

relación interactiva entre la imagen y el espectador contemporáneo con su cuestionamiento sobre la construcción de la imagen desde la perspectiva cultural, social y política.⁵ Esta imagen despierta una serie de interrogantes que trataré de encarar a lo largo de este trabajo: ¿Por qué el milagro de una pierna negra? ¿Por qué ésta se inserta en el cuerpo blanco? ¿A quién pertenece la pierna negra? ¿Dónde se encuentra el dueño de la pierna negra? ¿Cómo se relacionaba y se relaciona esta obra con el espectador? ¿Cuál es el origen de la iconografía? ¿A través de qué discursos médicos, religiosos y políticos se construye esta imagen? ¿Se trata de una imagen aislada? Se trata de una invención o de una copia?

El *Milagro de la pierna negra* también se conoce como el *Milagro de los santos Cosme y Damián*, porque éste es uno de los tres milagros que los santos gemelos realizaron después de su muerte en el año 300 D.C.⁶ Se sabe que la presencia de esclavos africanos y berberiscos en Burgos y en Barcelona era bastante numerosa a mediados del siglo XV para justificar la fundación de confraternidades de negros en estos dos centros urbanos. El número de esclavos aumenta durante la renovación comercial de estas regiones, que cubría el camino de la lana durante el siglo XVI, siendo Burgos el centro comercial y el mercado de esclavos más importante de la región, seguido por Valladolid. La mano de obra esclava, que estaba marcada a hierro, fue empleada principalmente en el servicio doméstico.⁷ No es una coincidencia que la imagen del *Milagro de la pierna negra* tuviera su origen en las ciudades ricas de Burgos, Valladolid y Barcelona, que también eran centros universitarios importantes para el estudio de la medicina, donde la práctica moderna de la disección se acababa de legalizar gracias a los recientes decretos reales que permitían el uso de los cuerpos de criminales ejecutados y de pacientes que morían en los hospitales.⁸

Para entender la narrativa que informa el milagro de la pierna negra, hay que recurrir al texto canónico de la historia de los santos, *La leyenda dorada* de Jacopo de Voragine del 1275, donde se describe este milagro tan extraño: “El papa Felix construyó una noble iglesia en Roma en honor de los santos Cosme y Damián. En esta iglesia había un hombre, un criado devoto de los santos mártires. Una de las piernas de este hombre estaba totalmente consumida por el cáncer. Mientras dormía, los dos santos le aparecieron a su devoto criado, con sus instrumentos médicos. Uno le dijo al otro: —“¿dónde podemos encontrar carne para rellenar cuando cortemos la pierna podrida?” El otro le dijo: —“justo hoy un etiope fue sepultado en el cementerio de San Pedro en Cadenas. Vete a traer su pierna, y la pondremos en lugar de la pierna enferma”. Entonces, él se fue corriendo al cementerio y trajo la pierna del moro y los dos santos cortaron la pierna enferma del hombre e insertaron la del moro en su lugar. Luego insertaron la pierna amputada al cuerpo del moro. El hombre se despertó, no sintió

temporáneo con su cues-
: la perspectiva cultural,
errogantes que trataré de
e una pierna negra? ¿Por
rtenece la pierna negra?
ómo se relacionaba y se
en de la iconografía? ¿A
e construye esta imagen?
ión o de una copia?

io el *Milagro de los santos*
is que los santos gemelos
: sabe que la presencia de
ia era bastante numerosa
de confraternidades de
avos aumenta durante la
umino de la lana durante
mercado de esclavos más
ano de obra esclava, que
n el servicio doméstico.⁷
a pierna negra tuviera su
celona, que también eran
: la medicina, donde la
ar gracias a los recientes
riminales ejecutados y de

la pierna negra, hay que
s, *La leyenda dorada* de
nilagro tan extraño: “ El
nor de los santos Cosme
do devoto de los santos
lmente consumida por el
a su devoto criado, con
ónde podemos encontrar
’ El otro le dijo: —“justo
edro en Cadenas. Vete a
nferma”. Entonces, él se
y los dos santos cortaron
en su lugar. Luego inser-
re se despertó, no sintió

dolor, puso su mano en la pierna y no vio ninguna herida. Acercó la vela a su pierna y vio que no había nada extraño y empezó a preguntarse si él era otra persona o era él mismo. Cuando se despertó, contó a todos lo que había visto en su sueño y cómo se había curado. Estos fueron inmediatamente a la tumba del moro y vieron que su pierna efectivamente estaba cortada y que la pierna del hombre arriba mencionado estaba en su lugar, en la tumba.”⁹

En otras imágenes del *Milagro de la pierna negra*, que trataremos a continuación, y que se divulgó incesantemente no solo en España hasta el siglo XVI, pero también en Europa occidental, son evidentes las invenciones pequeñas pero significativas que contribuyeron a crear una imagen original y sorprendente en los centros urbanos del norte de España. La iconografía del milagro de la pierna negra tuvo su origen hacia el 1370, en Italia, en la Toscana, un siglo antes que en España.¹⁰ En esta predela el hombre negro yace en el cementerio en forma de cadáver con la pierna blanca amputada, como se ve en el fondo, a la izquierda. La amputación de la pierna negra de parte de los santos Cosme y Damián es visible, en el fondo, en la pintura catalana del siglo XV, en la Iglesia de Santa María in Terrasa, Barcelona, de Jaume Huguet, como también en la obra de un siglo más tarde, de mano de León Picardo, en la catedral de Burgos.¹¹ Otra variación iconográfica se observa en el panel castellano de Fernando del Rincón de fines del siglo XV (Museo del Prado, Madrid), donde el cadáver negro con la pierna blanca amputada se encuentra en el primer plano de la pintura, en el suelo, con el cuerpo en posición paralela al enfermo y con el rostro vuelto hacia el creyente.¹² Una innovación, aún más dramática, se da en el transcurso del siglo XVI. El cadáver negro que se encuentra en el primer plano de la imagen, será, en algunas obras españolas, reemplazado por la figura viva del esclavo. Esta innovación perturbadora y desagradable es el detalle visual que crea una interpretación única y original de la imagen europea del *Milagro de la pierna negra* en la España urbana e imperial. El ejemplo más candente es el relieve en madera policromado del 1539, que se atribuye a Isidro de Villoldo (ca. 1500-1556) y que hacía parte del retablo de Santa Juana del Monasterio de San Francisco de Valladolid.¹³ En esta obra, el cadáver del “etiope” de la leyenda de Voragine, se transforma en el cuerpo vivo y amputado del esclavo que, con una expresión de dolor intenso, sujeta el muñón de su pierna con la mano derecha. Los santos médicos Cosme y Damián y el paciente en la cama son indiferentes al cuerpo aullante del esclavo, que nosotros los espectadores no podemos ignorar, al encontrarse en el primer plano de la composición, a la derecha, recostado en el suelo en posición paralela al cuerpo reposado del paciente y cercano al espectador. El realismo de esta representación y el contraste en el tratamiento de los cuerpos en este relieve transformaron la representación visual de la leyenda de

Voragine en España. Estas características, parecen confirmar, en la opinión de los estudiosos Devisse y Molatt, una cierta actitud que se tenía hacia los africanos en España.¹⁴ Esta imagen vallisoletana recuerda además los medios de control que se aplicaban para controlar el comportamiento público de la población esclava de parte de la Inquisición, que tomaba medidas drásticas como la amputación de manos o pies, o la muerte.¹⁵

La autoría, fecha y proveniencia de esta obra del Museo Nacional de Escultura de Valladolid son discutibles. Tampoco existen suficientes estudios de investigación sobre las otras imágenes del *Milagro de la pierna negra* que acabamos de ver y de las 150 restantes en territorio español.¹⁶ La falta de datos concretos sobre estas obras evidencia la poca atención recibida de parte de la historiografía artística y de los investigadores sobre los estudios de la otredad en la representación visual. Es una de las consecuencias del privilegio que históricamente se ha dado a los estudios sobre artistas más establecidos y a las obras comisionadas por el clientelismo elitístico de estos siglos. El resultado es la marginalización y el desinterés por las obras consideradas "menores" o "anónimas".

La apropiación metafórica del cuerpo negro en el *Milagro de la pierna negra* tuvo un impacto innegable en el imaginario social: el esclavo puede realizar un milagro con su propio sacrificio, puede restaurar y transformar el cuerpo de su amo, el cuerpo político, el del estado y el del imperio. Por otra parte, el precio de la asimilación del esclavo negro es el blanqueamiento de su ser, en el momento que su pierna se injerta en el cuerpo blanco.¹⁷

Cuando la representación de este milagro cesa de reproducirse en España, en el siglo XVII, debido al saneamiento iconográfico de la Contrarreforma, la metáfora violenta de la coexistencia del esclavo en la sociedad española imperial, la asimilación y el consecuente blanqueamiento del esclavo negro se trasladan a los géneros "modernos" del retrato y de la vista topográfica.

En la pintura a óleo, *Una vista de la Alameda de Hércules*, Sevilla (Colección privada, Escocia), de mediados del siglo XVII, por un pintor anónimo, donde se representa el nuevo espacio urbano creado en Sevilla, es sorprendente presenciar la tensión social y violenta entre un hombre blanco y uno negro en el primer plano de la composición, a la izquierda, donde se centra la luz que enfoca la pelea. La escena está inscripta bajo las miradas vigilantes de las esculturas de Neptuno y de Baco que están encima del par de columnas y que representan la autoridad imperial de Carlos V y Felipe II.¹⁸ En el mismo plano de la pintura, hacia la derecha, hay un niño o enano negro, cuya función según el historiador Domínguez Ortiz era "the taste for luxury and refinement of the nobility and indeed the middle class who required a large retinue of servants".¹⁹ El pintor Bartolomé Murillo también representa, en 1670, este tipo de tensión étnica en

firmar, en la opinión de que se tenía hacia los la además los medios de amiento público de maba medidas drásticas

eo Nacional de Escultura es estudios de investiga gra que acabamos de ver de datos concretos sobre arte de la historiografía otredad en la representa que históricamente se ha s obras comisionadas por s la marginalización y el imas".

El negro de la pierna negra esclavo puede realizar un isformar el cuerpo de su Por otra parte, el precio niento de su ser, en el 7

roducirse en España, en e la Contrarreforma, la iedad española imperial, avo negro se trasladan a fica.

Los negros, Sevilla (Colección intor anónimo, donde se sorprendente presenciar uno negro en el primer tra la luz que enfoca la tes de las esculturas de nas y que representan la mo plano de la pintura, ión según el historiador ent of the nobility and of servants".¹⁹ El pintor ipo de tensión étnica en

Dos muchachos y un muchacho negro o *Tres muchachos* (Dulwich Collection, Londres), parte de la serie de niños en las calles de Sevilla.²⁰ En esta obra, el chico blanco de la izquierda nos permite entrar en la narrativa a través de su mirada hacia el espectador y al señalarnos al chico negro en el centro de la composición, en el momento preciso que el chico blanco de la derecha le niega compartir su comida.²¹

En esta misma ciudad, el artista Diego Velázquez pinta *La Sirvienta con la escena de Emaús* (National Gallery of Ireland, Dublín) y una versión de la misma, *La Sirvienta en la cocina* (Art Institute, Chicago). Esta obra, que se conoce también por los títulos de *La siervienta negra* o *La sirvienta mulata*, es según la opinión de los críticos, una réplica de la pintura de Dublín por las variaciones que presenta respecto a la obra original: la escena religiosa del fondo se elimina, el lado izquierdo del lienzo se reduce, y de consecuencia la figura de la sirvienta mulata queda más centralizada, adquiriendo un mayor protagonismo en la escena.²²

En mi opinión, la imagen religiosa del bodegón de Dublín, es una clara señal de la aculturación de la esclava que no podía ser comprada o heredada para trabajar en un hogar cristiano sin haber sido previamente bautizada.²³ La representación humilde y sumisa de la esclava no pretende revelar su realidad doméstica, que por cierto era bien compleja. Solo para darnos una idea, basta recordar la explotación sexual de las esclavas de parte de sus amos blancos y cristianos: durante el siglo XVI, el 80% de las mujeres de origen africano no estaban casadas, pero tenían uno o dos hijos mulatos.²⁴ La convivencia doméstica de los esclavos con sus amos no era necesariamente armónica y "natural" como la mayoría de los historiadores españoles de la esclavitud afirman. Existían medios de control para el comportamiento privado y público del esclavo de parte de las autoridades imperiales, sea a través de manuales de conducta para los hogares, la Inquisición y el sistema de cofradías, en donde la población negra, esclava y libre, creó su "nación de negros".²⁵

Parece ser que Velázquez muy raramente firmaba o databa su obra, pero las fechas de sus bodegones se inscriben en su periodo sevillano entre el 1617 y el 1622, antes del ingreso del artista en la corte de Felipe IV. De hecho, la originalidad y la autoría de la obra de Dublín se establecen a través de la historiografía artística, o con la descripción aproximada de la narrativa del cuadro por el pintor Antonio de Palomino en la biografía de Velázquez en 1724:

se ve un tablero, que sirve de mesa, con un anafe, y encima una olla hirviendo, y tapada con un escudilla, que se ve la lumbre, las llamas y centellas vivamente; un perolillo estañado, una alcarraza, unos platos y

escudillas, un jarro vidriado, un almirez con su mano y una cabeza de ajos junto a él; y en el muro se divisa colgada de una escarpia una esportilla con un trapo y otras baratijas; y por guarda de esto un muchacho con una jarra en la mano, y en la cabeza una escofieta, con que representa con su villanísimo traje un sujeto muy ridículo y gracioso.²⁶

Esta descripción, donde la persona representada es la última de la lista de objetos descritos por Palomino, se podría referir a otra composición del artista, que nunca se encontró. De lo contrario, la confusión del género de la esclava, que todavía persiste en algunas publicaciones recientes, es curiosa y significativa de la ansiedad que provocaba la presencia de los esclavos de origen africano en España.²⁷ El historiador de arte José López Rey identificó dos copias contemporáneas de cada uno de estos dos bodegones de Velázquez, lo cual indica una cierta popularidad de la invención de estas obras.²⁸ La atribución de la pintura de Chicago a Velázquez y las copias identificadas de estas dos obras a pintores anónimos del taller sevillano del maestro, que en la opinión de la historiadora de arte Enriqueta Harris, se trataban de comisiones, se basan en estudios estilísticos de la obra de Velázquez.²⁹ Lo extraordinario de estas obras radica en la originalidad de las mismas al romper e insertar la invisibilidad de la esclavitud femenina en el mundo artístico y elitístico de la época. En estas obras, sea de mano de Velázquez o de pintores anónimos, la ubicación espacial de la esclava española, a quien los artistas bajan la mirada y la relegan en el anonimato típico de los bodegones, se transforma en la metáfora de su mundo marginal.

Desde este punto de vista, es interesante analizar el caso específico del retrato que Velázquez pintó de su propio esclavo Juan de Pareja, en su viaje a Roma, donde lo libera el 7 de noviembre de 1650.³⁰ Según las fuentes historiográficas, Velázquez ejecutó el retrato de su esclavo seis meses antes de liberarlo, como ejercicio para el retrato del papa Inocencio X (Roma, Doria Pamphili).³¹ El retrato *Juan de Pareja* (Metropolitan Museum, Nueva York) no tiene precedentes en la producción artística del siglo de oro español. No hay ningún elemento pictórico que defina la condición o profesión de Pareja, nada que nos distraiga de su poderosa mirada al espectador. Paradójicamente, el esclavo queda inmortalizado a través del género del retrato tradicionalmente reservado a las élites imperiales. De hecho, Palomino que lo define "de generación mestizo y de color extraño", también lo inmortaliza en la historiografía artística al dedicarle una biografía.³² Pareja era ayudante de Velázquez y su libertad le permitió dedicarse profesionalmente a la pintura.³³ La obra más ambiciosa de Pareja, es en mi opinión, la *Vocacion de San Mateo* (Museo del Prado, Madrid), donde el artista se autorretrata en el margen izquierdo del lienzo, debajo de la ventana, por

o y una cabeza de ajos
 scarpia una esportilla
 un muchacho con una
 que representa con su

26

la última de la lista de
 composición del artista,
 del género de la esclava,
 es curiosa y significati-
 lavos de origen africano
 ificó dos copias contem-
 quez, lo cual indica una
 atribución de la pintura
 tas dos obras a pintores
 inición de la historiadora
 asan en estudios estilís-
 as obras radica en la ori-
 bilidad de la esclavitud
 . En estas obras, sea de
 in espacial de la esclava
 en el anonimato típico
 ando marginal.

so específico del retrato
 a, en su viaje a Roma,
 as fuentes historiográficas
 antes de liberarlo, como
 Doria Pamphili).³¹ El
 ork) no tiene preceden-
 o hay ningún elemento
 nada que nos distraiga
 el esclavo queda inmor-
 reservado a las élites im-
 ión mestizo y de color
 tística al dedicarle una
 d le permitió dedicarse
 sa de Pareja, es en mi
 adrid), donde el artista
 ajo de la ventana, por

donde entra la luz a iluminar el interior de un ambiente contemporáneo, donde se despliega el episodio religioso. La combinación del autorretrato secular en el margen de una escena religiosa, es tan innovadora que los críticos no consiguen identificar la función que la obra tuvo en el ámbito de la corte real. En su autorretrato Pareja, que con su mirada al espectador establece el único puente de conexión entre éste y el interior de la escena, se construye como caballero al empuñar la espada, pero sin dudas, el detalle más sorprendente es el blanqueamiento y la europeización de sus rasgos, ofreciendo una imagen de sí mismo opuesta a la del retrato de mano de Velázquez. No es una coincidencia que Pareja reclame su identidad y autoría a través de un pedazo de papel donde se lee "Juan de Pareja F(ecit). 1661", que sostiene en la mano derecha y que muestra al espectador. Con este recurso tradicional el artista también pone en evidencia la fecha de ejecución de la obra, a un año de la muerte de su amo.

En mi opinión, el autorretrato de Pareja como caballero europeo es una de las consecuencias de la implementación de la política imperial de la limpieza de sangre, que se empezó a aplicar a partir del 1499, con la primera expulsión de los judíos de España, según la cual solo los "cristianos viejos" podían ejercer la vida profesional.³⁴ El bautismo era el pasaporte del esclavo negro en la sociedad imperial. Durante el siglo XVII, el concepto del blanqueamiento del alma del negro a través del sacramento del bautismo ya se traducían en los grabados de la época donde la inscripción que acompañaba la imagen explicaba esta posibilidad. Jean Michel Massing deconstruye la inscripción del *Bautismo del etiope* de Jan Joris van Vliet donde se lee "Aquí Felipe limpia al etiope y, recordando las profecías, no saca el color negro de su piel, pero sí la de su alma".³⁵ Massing demuestra que el concepto de la imposibilidad de cambiar el color de la piel del africano se refiere al lema del grabado *Imposible querer hacer blanco a un negro* con el epigrama: "Por qué estás lavando al etiope en vano? Ah, desiste. Nadie puede iluminar la oscuridad de la noche negra", que fue publicado en el *Libro de los Emblemas* de Andrea Alciati en 1531.³⁶ En otros grabados, la imagen del neófito africano, que se transforma en europeo blanco es identificable solo a través de la inscripción latina que acompaña esas imágenes. Es el caso del *Bautismo del etiope* por Michel Lasne, copia de Aubin Vouet, que lleva la siguiente inscripción: "No estás lavando al etiope en vano. No te detengas. El agua vertida del sacerdote puede iluminar la noche negra".³⁷ O sea que el mensaje invierte el notorio emblema de Alciati sobre la imposibilidad del blanqueamiento de la piel del africano. En este grabado, el blanqueamiento del esclavo negro se convierte en un milagro de San Felipe.

El blanqueamiento de Pareja como también el de la pierna negra, es el precio que el africano ibérico tenía que pagar para estar insertado en la sociedad

española imperial. Es curioso que la obra monumental de Pareja siga relegada en el depósito del Museo del Prado, lo cual se explica, creo, por la naturaleza y condición del autor de la obra, que condicionó y creó una visión negativa de Pareja, al cual se lo considera un artista "menor", de "estilo híbrido y retrógrado" y con "falta de entendimiento de la perspectiva". Estos prejuicios historiográficos y críticos, como los mencionados a lo largo del artículo, ciertamente limitan la visión y el estudio de obras fuera del canon, y distorsionan la cuestión del par "original-copia" y sus implicaciones.

BIBLIOGRAFIA

- Aterido Fernández, Ángel (ed.), *Corpus Velazqueño. Documentos y textos*, I (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000).
- Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (Londres: Macmillan, 1983).
- Cherry, Peter y Xanthe Brooke (eds.), *Murillo: Scenes of Childhood* (Londres: Merrell Publishers Ltd, 2001).
- Cortés López, José Luis, *Los orígenes de la esclavitud negra en España* (Madrid: Universidad de Salamanca, 1986).
- David-Danel, Marie-Louise, *Iconographie des Saints médecins Côme et Damien* (Lille: Morel & Corduant, 1958).
- Davies, David y Enriqueta Harris (eds.), *Velázquez in Seville* (Edimburgo: National Gallery of Scotland, 1996).
- Devisse, Jean y Michel Mollat (eds.), *The Image of the Black in Western Art*, II (Lausanne: Office du Livre, Menil Foundation, 1979).
- Domínguez Ortiz, Antonio, *Política y Hacienda de Felipe IV* (Madrid: Editorial de Derecho Financiero, 1960).
- *The Golden Age of Spain: 1516-1619* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1971).
- *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1987).
- Fracchia, Carmen, '(Lack of) Visual Representation of Black Slaves in Spanish Golden Age Painting', *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 10, N° 1, (June 2004), 23-34.
- 'Constructing the Black Slave in Spanish Golden Age Painting', en Tom Nichols (ed.), *Picturing Poverty: Representing the Outcast and Marginal in Early Modern Europe* (Ashgate), en prensa.
- García Felguera, María de los Santos, *La Fortuna del Murillo (1682-1900)*, (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1989).
- Harris, Enriqueta, 'The Question of Velázquez's Assistants' en Davies y Harris (eds.), *Velázquez in Seville* (Edimburgo: National Gallery of Scotland, 1996).
- Hernández Redondo, José Ignacio, *Vlaanderen en Castilla y León: op de drempel van Europa* (Antwerp: Kathedraal Antwerpen, 1995).
- Franco Silva, Alfonso, *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media*, (Sevilla: Gráficas del Sur, 1979).

de Pareja siga relegada
reco, por la naturaleza y
una visión negativa de
ilo híbrido y retrógrada”
prejuicios historiográficos,
ciertamente limitan
onan la cuestión del par

tos, I (Madrid: Ministerio de

is: Macmillan, 1983).

(Londres: Merrell Publishers

ña (Madrid: Universidad de

et *Damien* (Lille: Morel &

aburgo: National Gallery of

ern Art, II (Lausanne: Office

adrid: Editorial de Derecho

Nicolson, 1971).

culos (Sevilla: Diputación de

ves in Spanish Golden Age

[June 2004), 23-34.

ng’, en Tom Nichols (ed.),

Modern Europe (Ashgate), en

-1900), (Sevilla: Diputación

es y Harris (eds.), *Velázquez*

op de drempel van Europa

dad Media, (Sevilla: Gráficas

Gaya Nuño, Juan Antonio, ‘Revisiones sexcentistas: Juan de Pareja’, *Archivo Español de Arte*, 30, (1957), 271-85.

González, Ramón Jordi, *Iconografía de los santos Cosme y Damián* (Barcelona: Colegio Oficial de Farmacéuticos de la Provincia de Barcelona, 1973).

Granjel, Luis S., *Cirugía española del Renacimiento* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1968).

Lomnitz-Adler, Claudio, *Exists of the Layirinth. Culture and Ideology in the Mexican National Space* (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992).

López Piñero, José María, ‘La disección anatómica y la reforma vesaliana en la España del siglo XVI’, *Medicina moderna y sociedad española. Siglos XVI-XX* (Valencia: Cátedra e Instituto de Historia de la Medicina, 1976).

López Rey, José, *Velázquez: A Catalogue Raisonné of his Oeuvre* (Londres: Faber and Faber, 1963).

Massing, Jean Michel, ‘From Greek Proverb to Soap Advert: Washing the Ethiopian’, *Journal of the Warburg and the Courtauld Institute*, 58, (1995), 188-90.

Montagu, Jennifer, ‘Velázquez Marginalia: his slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio’, *The Burlington Magazine*, 125, (1983), 683- 85.

Morales, Alfredo J. et al., *Velázquez y Sevilla: Estudios*, II (Sevilla: Aldeasa, 1999).

Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1715-1724), *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (Madrid: M. Aguilar, 1947).

Pike, Ruth, *Aristocrats and Traders: Sevillian Society in the Sixteenth Century* (Londres e Ithaca: Cornell University Press, 1972).

Price, Douglas B. y Neil J. Towmbly, *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* (Washington: Georgetown University Press, c1978).

Voragine, Jacobus de, *The Golden Legend: Reading on the Saints*, trad. por William Granger Ryan, II (Princeton: Princeton University Press, 1993).

Zimmermann, Kees W., *One Leg in the Grave: The Miracle of the Transplantation of the Black Leg by the Saints Cosmas and Damian* (Maarsen: Elsevier/Bunge, 1998).

NOTAS

1. Carmen Fracchia, ‘(Lack of) Visual Representation of Black Slaves in Spanish Golden Age Painting’, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 10, N° 1, (June 2004), 23-34.

2. Antonio Domínguez Ortiz, en Alfredo J. Morales, et al. (eds.), *Velázquez y Sevilla: Estudios*, II (Sevilla: Aldeasa, 1999), págs. 20-1; Domínguez Ortiz, *Política y Hacienda de Felipe IV* (Madrid: Editorial de Derecho Financiero, 1960), págs. 220-2; Id., *The Golden Age of Spain: 1516-1619* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1971), págs. 162-72; Id., *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1987), págs. 245-61.

3. Douglas B. Price y Neil J. Towmbly, *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* (Washington: Georgetown University Press, c1978).

4. Esta pintura fue atribuida a los artistas Alonso de Sédano (1486-1533) y Fernando Gallego, pero la reciente atribución al ‘Maestro de Los Balbases’ por José Ignacio Hernández Redondo, in

Vlaanderen en Castilla y León: op de drempel van Europa (Antwerp: Kathedraal Antwerpen, 1995), págs. 356, 357, es la más aceptada.

5. Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (Londres: Macmillan, 1983).
6. Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Reading on the Saints*, trad. por William Granger Ryan, II (Princeton: Princeton University Press, 1993), págs. 196-8.
7. José Luis Cortés López, *Los orígenes de la esclavitud negra en España* (Madrid: Universidad de Salamanca, 1986), págs. 175-6.
8. Luis S. Granjel, *Cirugía española del Renacimiento* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1968), págs. 14-16 y José María López Piñero, 'La disección anatómica y la reforma vesaliana en la España del siglo XVI', en *Medicina moderna y sociedad española. Siglos XVI-XX* (Valencia: Cátedra e Instituto de Historia de la Medicina, 1976), págs. 65, 68, 69.
9. Traducción de la autora del artículo. Jacobus de Voragine, *op. cit.*, pág. 198.
10. Esta imagen (North Carolina Museum of Art, Raleigh) era la predela del retablo dedicado a los santos Cosme y Damián por el Maestro de la Capilla Rinuccini (Matteo di Pacino (?), 1350-75). Jean Devisse y Michel Mollat (eds.), *The Image of the Black in Western Art*, II (Lausanne: Office du Livre, Menil Foundation, 1979), pág. 75 y Kees W. Zimmermann, *One Leg in the Grave: The Miracle of the Transplantation of the Black Leg by the Saints Cosmas and Damian* (Maarsen: Elsevier/Bunge, 1998), pág. 69.
11. Marie-Louise David-Danel, *Iconographie des Saints médecins Côme et Damien* (Lille: Morel & Corduant, 1958), págs. 37-8, 46, 47, 186; Devisse y Mollat (eds.), *op. cit.*, págs. 205, 292 y Zimmermann, *op. cit.*, págs. 38, 81, 92.
12. Esta obra de Fernando del Rincón (activo 1491-1518) provenía del Monasterio de San Francisco en Guadalajara. Devisse y Mollat (eds.), *op. cit.*, págs. 205-6; David-Danel, *op. cit.*, págs. 42, 48, 186-7; Zimmermann, *op. cit.*, págs. 39, 88.
13. Devisse y Mollat (eds.), *op. cit.*, págs. 206-8, 292; Zimmermann, *op. cit.*, págs. 38, 59, 93; David-Danel, *op. cit.*, págs. 49, 172, 186, 198, 200, 201.
14. Devisse y Mollat (eds.), *op. cit.*, págs. 207-8 y David-Danel, *op. cit.*, págs. 49-50.
15. Ruth Pike, *Aristocrats and Traders. Sevillian Society in the Sixteenth Century* (Londres e Ithaca: Cornell University Press, 1972), pág. 180 y Alfonso Franco Silva, *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1979), pág. 209.
16. Ramón Jordi González, *Iconografía de los santos Cosme y Damián* (Barcelona: Colegio Oficial de Farmacéuticos de la Provincia de Barcelona, 1973).
17. "El hombre se despertó, no sintió dolor, puso su mano en la pierna y no vio ninguna herida. Acercó la vela a su pierna y vio que no había nada extraño y empezó a preguntarse si él era otra persona o era él mismo.": véase nota 6 de este artículo.
18. David Davies y Enriqueta Harris (eds.), *Velázquez in Seville* (Edimburgo: National Gallery of Scotland, 1996), págs. 102-3.
19. Domínguez Ortiz, *op. cit.* (1971), pág. 163.
20. Peter Cherry y Xanthe Brooks (eds.), *Murillo: Scenes of Childhood* (Londres: Merrell, 2001), págs. 56-7, 124-5.
21. Cherry y Brooks, *op. cit.*, pág. 124 y María de los Santos García Felguera, *La Fortuna del Murillo (1682-1900)*, (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1989), págs. 143, 174-9.

- Kathedraal Antwerpen, 1995),
 ndres: Macmillan, 1983).
 ts, trad. por William Granger
 3.
negra en España (Madrid:
 t: Universidad de Salamanca,
 mica y la reforma vesaliana en
ola. Siglos XVI-XX (Valencia:
 3), 69.
 t., pág. 198.
 redela del retablo dedicado a
 (Matteo di Pacino (?), 1350-
in Western Art, II (Lausanne:
 immermann, *One Leg in the*
: Saints Cosmas and Damian
me et Damien (Lille: Morel &
), *op. cit.*, págs. 205, 292 y
 enfa del Monasterio de San
 205-6; David-Danel, *op. cit.*,
 nn, *op. cit.*, págs. 38, 59, 93;
cit., págs. 49-50.
th Century (Londres e Ithaca:
La esclavitud en Sevilla y su
 villa, 1979), pág. 209.
 r (Barcelona: Colegio Oficial
 rna y no vio ninguna herida.
 ó a preguntarse si él era otra
 mburgo: National Gallery of
 od (Londres: Merrell, 2001),
 cía Felguera, *La Fortuna del*
 9), págs. 143, 174-9.
22. Davies y Harris (eds.), *op. cit.*, pág. 138.
 23. Franco Silva, *op. cit.*, págs. 231-42 y Devisse y Mollat (eds.), *op. cit.*, págs. 108-200.
 24. Franco Silva, *op. cit.*, pág. 215.
 25. Véase Fracchia, *op. cit.* e Ibid., 'Constructing the Black Slave in Spanish Golden Age Painting', en Tom Nichols (ed.), *Picturing Poverty: Representing the Outcast and Marginal in Early Modern Europe* (Ashgate), en prensa.
 26. Antonio Palomino de Castro y Velasco, (1715-1724) *El Museo Pictórico y Escala Optica* (Madrid: M. Aguilar, 1947), III, 106.
 27. Fracchia, *op. cit.*, (2004), pág. 29.
 28. José López Rey, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Oeuvre* (Londres: Faber and Faber, 1963), págs. 33, 128, 156-7. El historiador cita una copia de la *Escena de Emaús* en el Metropolitan Museum de Nueva York (1628-9) y la otra en el mercado del arte. Ambas fueron adquiridas en Sevilla. Las copias de *La Sirvienta* de Chicago se encuentran respectivamente en una colección privada de Madrid y en el Museo de Bellas Artes (Houston).
 29. Enriqueta Harris, 'The Question of Velázquez's Assistants', en Davies y Harris (eds.), *op. cit.*, pág. 77.
 30. Jennifer Montagu, 'Velázquez Marginalia: his slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio', *The Burlington Magazine*, 125 (1983), 684. Pareja nació en Antequera, en la provincia de Málaga, ca. 1606 y murió en Madrid en 1670. Su presencia en la corte española se registra a partir del 1634, cuando el esclavo actúa de testigo en la "carta de dote de Francisca Velázquez", la hija de su amo. Véase Ángel Aterido Fernández (ed.), *Corpus Velazqueño. Documentos y textos, I* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000), págs. 100-1.
 31. Palomino, *op. cit.*, III, pág. 106. Ésta es la fuente original, que será repetida e interpretada sucesivamente en la historiografía artística española.
 32. Palomino, *op. cit.*, III, pág. 128.
 33. Juan Antonio Gaya Nuño, 'Revisiones sexcentistas: Juan de Pareja', *Archivo Español de Arte*, 30, (1957), 271-85. La mayoría de sus obras están firmadas y datadas a partir del 1658, ocho años después de adquirir su libertad.
 34. Claudio Lomnitz-Adler, *Exits of the Labyrinth. Culture and Ideology in the Mexican National Space* (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992), págs. 263-4.
 35. Traducción de la autora del artículo. Jean Michel Massing, 'From Greek Proverb to Soap Advert: Washing the Ethiopian', *Journal of the Warburg and the Courtauld Institute*, 58, (1995), 188-90.
 36. Ibid., pág. 185. *El Emblemansum liber* de Alciati se publicó en Augsburgo en 1531, fol. E3r.
 37. Massing, *op. cit.*, págs. 190-1.