

guas indígenas que hablaban, sus servicios previos como vicarios de parroquias o conventos de monjas, etcétera. Asimismo, nos ejemplifica el autor cuáles eran las características de las parroquias más deseadas por los contendientes y el proceso para obtenerlas.

Esta es, pues, la manera en que Lundberg articuló su investigación sobre la vida local de la iglesia. Sin duda es una obra que propone muchos caminos a seguir para una mejor comprensión de lo que significó la iglesia y sus ministros a nivel local. A ello debemos sumar los escasos trabajos que exploran el papel que jugaron los feligreses en la interacción cotidiana con sus curas. ¿Qué representaba el cura en los pueblos indios? ¿Qué ocurría cuando su proceder entraba en conflicto con los intereses de grupos locales o con los propios habitantes? ¿Qué cuando su moral causaba escándalo público? ¿Cómo procedía ante indios idólatras o rebeldes? Estas y muchas otras preguntas genera *Church Life...*, un libro que debe ser, junto con la obra de Taylor, una llamada de atención para volver los pasos sobre las dinámicas del bajo clero y comprender que entre la norma (emanada de las catedrales y sus preladados) y la práctica (el quehacer cotidiano de los curas párrocos) había un gran trecho que no siempre podía salvarse.

Luis Méndez Rodríguez, *Esclavos en la pintura sevillana de los Siglos de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Ateneo de Sevilla, 2011, 266 p.

RAFAEL CASTAÑEDA GARCÍA

Posdoctorante-Université Paris Ouest Nanterre La Défense/MASCIPO

¿Quiénes fueron los pintores que tuvieron esclavos y qué papel desempeñaron estos cautivos en los gremios artísticos? ¿Qué lugar ocuparon los negros en los lienzos andaluces en los siglos XVI y XVII? El libro de Luis Méndez, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, parte de estas premisas para analizar la mentalidad de una época respecto a la integración o rechazo de la población negra expresada en el arte andaluz. Cinco capítulos y un apéndice con 43 láminas a color, además de otras tantas en blanco y negro que van acompañando al texto, componen el libro *Esclavos en la pintura sevillana de los Siglos de Oro* publicado en diciembre de 2011.

En los últimos años la historiografía sobre la esclavitud tanto en Europa como en América ha prestado mayor atención a cuestiones como la identidad, la conciencia étnica, el mestizaje y la movilidad social. Uno de los espacios corporativos que ha suscitado interés, además de las milicias y cofradías, son los gremios. El mismo autor, en la introducción, confiesa que llegó al tema debido a las numerosas fuentes documentales que localizó sobre la relación entre esclavos y pintores en los distintos archivos y bibliotecas de la ciudad hispalense. A este respecto son escasos los trabajos sobre los africanos y sus representaciones en el arte español, así como el estudio sociológico de los esclavos en los gremios de pintura.¹

En la primera parte de la obra el autor describe el escenario sevillano en lo demográfico, urbano y cultural. Destaca que un 10% de la población total en el siglo XVI eran negros esclavos y a éstos habría que añadir los libertos. La región de Andalucía tuvo un papel importante en el tráfico de esclavos, sobre todo Cádiz y Sevilla, de donde se distribuía la mano de obra al interior de la península y del otro lado del Atlántico. En la traza urbana, el historiador del arte afirma que la marginación social e institucional hacia este sector de la población también se reflejó en un segregacionismo del espacio, pues habitaron en la periferia urbana, fuera de las murallas. Sin embargo, su visibilidad en el conjunto de la sociedad se dio en las fiestas religiosas y profanas a través de la música y bailes; cabe señalar que el autor cita diversas fuentes literarias de la época para describir las danzas y cantos negros. El otro elemento que resalta en el texto son las cofradías como un referente de la identidad étnica y para hablar sobre este punto se basa exclusivamente en el trabajo de Isidoro Moreno.² Si bien esta es una obra clásica de la historiografía española no deja de llamar la atención las poquísimas referencias a otro muy buen libro de Ignacio Camacho Martínez.³

Para reconstruir la relación de los esclavos con los artistas y artesanos sevillanos, Méndez Rodríguez desmenuza los sectores económicos en los cuales se desempeñó la mano de obra cautiva. Mediante

¹ Véanse los trabajos de Elizabeth McGrath, Víctor Stoichita y Carmen Fracchia.

² *La antigua hermandad de los negros de Sevilla. Etnicidad, poder y sociedad en 600 años de Historia*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1997.

³ *La hermandad de los mulatos de Sevilla. Antecedentes históricos de la Hermandad del Calvario*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2001.

registros notariales de compra-venta de esclavos comprueba que clérigos, nobles, mercaderes y artesanos participaron del negocio de la trata. En una ciudad cosmopolita, con muchas iglesias y amurallada, los oficios artísticos tuvieron un significativo desarrollo y contaron con la capacidad para adquirir varios esclavos de origen africano quienes se ocuparon en las funciones del hogar y del taller. Su importancia demográfica propició que algunos gremios precisaran en sus ordenanzas la prohibición de la incorporación de negros y mulatos, ya fueran cautivos o libres, a sus filas. Para completar el panorama laboral de las gentes de ébano, el autor recurre a la literatura de los siglos de oro y a la pintura. Rescata valiosos testimonios que refieren la asociación de tareas domésticas con los esclavos negros; temas que en el arte se representaron fundamentalmente en los bodegones del siglo XVII, en las escenas cotidianas, y en las vistas de ciudades del XVIII, tanto de Sevilla como de México, Lima, y Guatemala.

Fueron los gremios de plateros, pintores y libreros los que registraron un mayor porcentaje de cautivos. Incluso algunos artistas con oficio de pintor viajaron a Lisboa a la venta de mercaderías, obras de arte y ocasionalmente a la compra de esclavos. Aquí la gran incógnita que el autor se plantea es sobre la participación de los negros y mulatos en las labores artísticas; se sabe que realizaron diferentes tareas en los talleres andaluces, pero el grado de intimidad y confianza entre el cautivo y el maestro, así como la convivencia en el espacio del taller con aprendices y ayudantes lleva a considerar un precedente del modelo de esclavo pintor, que tiene su mejor dechado en el famoso esclavo de Diego Velázquez, Juan de Pareja (1600-1670); otro ejemplo, pero este de condición libre, fue el no menos famoso Juan Correa (1646-1716), mulato y maestro pintor de la Nueva España.⁴

⁴ Otro caso para el México virreinal fue el pintor mulato Tomás de Sosa cuya obra puede situarse entre los años 1680 a 1712. Gabriela Sánchez Reyes, "Los mulatos en el gremio de pintores novohispanos: el caso de Tomás de Sosa, ca. 1655-ca. 1712", *Boletín de Monumentos Históricos*, 3ª. época, n.º. 13, mayo-agosto 2008, p. 4-15; sobre los negros y mulatos en los gremios novohispanos véase Sandra N. Luna García, "Trabajadores de origen africano en los gremios de la ciudad de México, siglo XVIII", en Sonia Pérez Toledo, Manuel Miño Grijalva y René Amaro Peñaflores, *El mundo del trabajo urbano. Trabajadores, cultura y prácticas laborales*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas/ El Colegio de México, 2012, p. 87-126.

En la segunda parte del libro se analiza la figura del esclavo pintor y su consideración en los códigos visuales. Para ello Luis Méndez, además de revisar los repositorios documentales sevillanos, consultó diversas fuentes literarias -sermones, comedias, entremeses, coplas y crónicas- en la British Library, así como una amplia bibliografía en la biblioteca del National Art Museum y en el Warburg Institute. Otra virtud de la publicación es la recopilación iconográfica inédita procedente de diversas colecciones de Andalucía, Madrid, Roma, Coímbra, París, Bruselas, Múnich, Londres, Dublín, México y Nueva York.

Si servirse de esclavos en el taller fue una práctica habitual, ¿por qué no pensar en la posibilidad de que los trabajadores de origen africano intervinieran en el proceso creativo de ejecución habitual de una obra de arte? Los casos más emblemáticos al respecto que cita el autor son el negro Juan de Güéjar quien asistió como esclavo en el oficio de pintor a su amo Alejo Fernández; éste, al realizar su testamento en 1523, le concedió la libertad y le dejó 80 000 maravedíes en metálico y “una docena de piedras de bruñir para dorar, una loza para moler colores y dos docenas de muestras de dibujo a su elección” (p. 135). Es decir, todos los utensilios necesarios y un capital para que el negro, ahora libre, pudiera seguir practicando el oficio de pintor. Otros ejemplos del siglo XVII son el ya referido Juan de Pareja, esclavo mulato de Velázquez, y Sebastián Gómez, mulato comprado por Murillo. Los tres negros pintores están relacionados con Sevilla y fueron siervos de sus maestros trabajando en su casa y taller donde gracias a sus cualidades aprendieron el oficio de la pintura. Sin embargo, a pesar de que existieron casos que comprueban la participación de los negros y mulatos en el proceso artístico, son muy pocos los testimonios iconográficos conservados que los representen en el arte español y europeo en general.

El último capítulo, “En los márgenes del lienzo”, Méndez Rodríguez rebasa las pretensiones de la obra referida. Reconstruye la mentalidad de la época respecto a las concepciones que se tenían de la esclavitud y de los tipos físicos de piel negra en el plano moral; detalla las connotaciones negativas cercana a lo monstruoso, al pecado y al demonio que tenía la población. A partir de estos postulados, el autor afirma que los negros fueron desplazados a los márgenes del lienzo en la pintura europea, teniendo un papel secundario y anecdótico. Desde la Edad Media la presencia del negro estuvo vinculada a las imágenes religiosas, en particular al infierno, y ya en la denominada Edad Moderna una de las

primeras representaciones visuales del africano estuvo en el mago Baltasar. Tanto en la vida cotidiana como en la literatura y arte sevillano la valoración a las personas negras en el siglo XVII fluctuaron entre un rechazo generalizado a unas medidas protectoras e integradoras, motivadas por las órdenes eclesiásticas, en particular los jesuitas y uno de sus representantes Alonso de Sandoval.

A través de la consulta de diversas fuentes Luis Méndez sostiene que hay una transición en la cultura que va transformando la construcción de la identidad; más allá del color de la piel fue la circunstancia de la esclavitud lo que hizo que fueran rechazados socialmente, esto es, se inclina por la existencia de un prejuicio social más que racial. Para ello confirma su hipótesis en la iconografía de los “negroafricanos”, cuando su representación pasó de lo demoníaco hasta la encarnación de la santidad, ejemplo de ello son San Benito de Palermo, Santa Ifigenia, San Elesban y San Martín de Porres. Hay un proceso de reformulación de la figura del negro en la cultura occidental en la que éste se vuelve visible y luminoso. El caso más ilustrativo de ello es el cuadro de *La Mulata* de Diego Velázquez, quien consigue crear una representación naturalista sin ningún atisbo cruel o irónico de la persona negra, que además aparece como protagonista autónomo. Otro lienzo del mismo artista sevillano es la *Adoración de los Magos*, de 1619, en el que se observa retratado a un negro real, con un rostro sereno y piadoso. Cercano a 1670 apareció otra obra andaluza, que el autor analiza en el texto, en ella se representa una escena de género con personajes negros, el cuadro de Bartolomé E. Murillo, *Los tres niños*, que introduce un factor de tensión adicional al hacer que uno de los protagonistas sea negro y los otros dos que lo rechazan sean blancos.

El conjunto de estas figuras complacientes y humildes dignifican la figura del negro que dejó los estereotipos idealizados o caricaturizados que predominaron en la pintura de género. Es probablemente un reflejo de la importancia que la cultura sevillana demostró para integrar a la población de color, mediante el patrocinio de los jesuitas. En otras latitudes como Brasil y México serán los carmelitas y franciscanos los que hicieron una labor parecida.

El libro que nos reúne en esta ocasión viene a contribuir en el campo de estudio de los impactos culturales de la esclavitud en la historiografía española y andaluza. En este sentido se suma a los trabajos de

Baltasar Fra Molinero,⁵ y Enrique Martínez López,⁶ quienes hicieron destacadas contribuciones sobre la imagen de los negros en la literatura española. La obra de Luis Méndez Rodríguez representa un modelo de reflexión y análisis que debe tener su eco en América, donde si bien se han desarrollado trabajos muy importantes, sobre todo en el plano de los cuadros de castas, hay mucho material iconográfico en las iglesias, museos y colecciones particulares que merecen ser estudiadas desde la historia social del arte. Necesitamos explorar los códigos culturales y su distancia de las prácticas cotidianas, la imagen pictórica y la cultura de las apariencias constituye el sentir ideológico de las élites que buscaron imponer un ideal de sociedad y en ese espacio de tela llamado lienzo no se reflejó la realidad circundante sino una representación que tuvo influencias de civilizaciones ajenas, así como de las grandes convulsiones políticas y sociales de cada territorio. Es en ese marco, cultural y material, que los negros y mulatos fueron pintados.

Antonio Rubial García (coordinador), *La Iglesia en el México colonial*, México, Ediciones de Educación y Cultura / Universidad Nacional Autónoma de México / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.

DAVID CARBAJAL LÓPEZ

Centro Universitario de los Lagos, Universidad de Guadalajara

La obra que reseñamos es una síntesis colectiva completa de la historia del catolicismo desde el siglo XVI y prácticamente hasta mediados del XIX en la Nueva España, pero situándola en un contexto internacional bastante amplio. Por ello es una obra original en más de un sentido. En primer lugar destaquemos que lo es por su forma de elaboración: se trata de un auténtico trabajo colectivo de un grupo de diez autores. No es una mera compilación de textos, sino realmente una obra escrita entre todos. El prólogo nos informa como fue el reparto del trabajo, pero las referencias cru-

⁵ *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1995.

⁶ *Tablero de Ajedrez. Imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.