
VELÁZQUEZ

COLABORACIONES DE:

Svetlana Alpers, Trinidad de Antonio, Avigdor Arikha,
Jeannine Baticle, Gonzalo M. Borrás Gualís, Jonathan Brown,
Francisco Calvo Serraller, Fernando Checa,
José Manuel Cruz Valdovinos, David Davies, Julián Gállego,
Enriqueta Harris, Francis Haskell, Henry Kamen,
Carmelo Lisón Tolosana, Vicente Lleó Cañal, Fernando Marías,
Manuela B. Mena Marqués, Alfonso E. Pérez Sánchez,
Juan Miguel Serrera, Víctor I. Stoichita,
Enrique Valdivieso, Zahira Véliz



FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

Galaxia Gutenberg



Juan de Pareja (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art)

El retrato del esclavo Juan de Pareja: semejanza y conceptismo

Victor I. Stoichita

En 1971, cuando el retrato de Juan de Pareja, el esclavo mulato de Velázquez, entró a formar parte de la pinacoteca del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, trámite de varios millones de dólares, las páginas de casi todos los periódicos del país informaron del acontecimiento. Como era de esperar, el museo neoyorquino publicó en su *Bulletin* una serie de artículos científicos sobre la nueva adquisición. Es interesante destacar aquí los primeros párrafos de su introducción:

El Metropolitan Museum ha pagado una suma inmensa para adquirir el retrato de Juan de Pareja, de Velázquez. Se ha tomado la decisión de comprar este cuadro por tratarse de una de las obras de arte más refinadas que han salido jamás al mercado de arte. Es uno de los retratos más hermosos y más llenos de vida de todos los tiempos. Velázquez, cuyas obras son extremadamente raras, pertenece a la categoría de los más grandes pintores. Éste es exactamente el tipo de objeto que nuestro Museo tenía el deber histórico de adquirir.¹

Es evidente que este episodio supone la culminación y conclusión de una leyenda forjada a lo largo de los años en torno a esta obra, cuyos orígenes se confunden con los del propio retrato. El texto básico (que recoge fuentes más antiguas) es la *Vida de Velázquez* de Antonio Palomino (1714-1720):

1. Theodore Rousseau, «Juan de Pareja by Diego Velázquez. An appreciation of the portrait», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (junio 1971), p. 449.

Cuando se determinó retratarse al Sumo Pontífice, quiso prevenirse antes con el ejercicio de pintar una cabeza del natural; hizo la de Juan de Pareja, esclavo suyo, y agudo pintor, tan semejante, y con tanta viveza, que habiéndolo enviado con el mismo Pareja a la censura de algunos amigos, se quedaban mirando el retrato pintado, y a el original, con admiración, y asombro, sin saber con quién habían de hablar, o quién les había de responder. Este retrato (que era de medio cuerpo, del natural), contaba Andrés Esmit (pintor flamenco en esta corte, que a la sazón estaba en Roma) que siendo estilo, que el día de San José, se adorne el claustro de la Rotunda (donde está enterrado Rafael de Urbino) con pinturas insignes antiguas, y modernas, se puso este retrato con tan universal aplauso en dicho sitio, que a voto de todos los pintores de diferentes naciones, todo lo demás parecía pintura, pero éste sólo verdad, en cuya atención fue recibido Velázquez por Académico romano, año 1650.²

Con estas líneas Palomino explica el origen del retrato de Pareja como un simple estudio del natural a fin de ejercitar la mano antes de empezar una obra que debe equipararse a la dignidad del excelso personaje, el papa Inocencio X, pintura que hoy podemos admirar en la Galleria Doria Pamphilj de Roma. Para entender la complejidad del entramado que subyace entre dichas dos obras conviene recordar aquí la definición de «retrato», vigente en la época de Velázquez:

RETRATO: La figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejança es justo quede por memoria a los siglos venideros.³

En este contexto, el retrato de un esclavo en pleno siglo xvii era inusual, paradójico y requería una justificación, tanto más cuanto que el cuadro en sí en ningún modo deja entrever la condición social del retratado del que se destacan algunas características contradictorias. Éstas se resumen muy bien en una descripción reciente:

2. Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1988, vol. III, pp. 238-239.

3. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, 1943, p. 908.

La nobleza, casi desdeñosa del esclavo, señorialmente vestido, con la rica valona de encaje de Flandes (que estaba prohibida en España, hasta a los súbditos libres y que hasta Felipe IV evitaba, en pro de la austeridad de las costumbres) y la firmeza casi desafiante de su mirada, incluso la banda o talahí que cruza su pecho, acentúan este carácter casi guerrero.⁴

Que yo sepa no se conoce ningún otro retrato verdadero de un hombre de color en la España de la época. Excepción hecha, por ejemplo, de cuadros como *Doña Juana de Portugal con un negro*, de Cristóbal de Morales (c. 1552), donde sí aparece un personaje de esta raza y cuyo valor significativo continúa siendo el de un esclavo con una función –en este cuadro– de reposamanos de su ama; es decir, de contraste entre la blanquísima mano de ésta y la negrísima cabeza del niño –pequeño, frente a la altura de su señora–; en definitiva, de nuevo un juego de contrastes para realzar la excelsa y blanca tez –la hermosura– de doña Juana. Sin embargo, existe una fuente escrita que nos habla del retrato de un negro (aunque es muy probable que dicho cuadro jamás haya existido). Me parece que va a resultar útil examinar este texto con detenimiento. Ximénez de Enciso insertó en su comedia *Juan Latino* (1652) un episodio que se sitúa casi un siglo antes, en 1569. Un personaje, el infante don Juan, anuncia al protagonista de raza negra que el rey –para recompensar «su virtud y su ciencia» [la de Juan Latino]– le ordena mandar su semblanza para figurar en la colección de «hombres ilustres». La creación de este cuadro, en la obra de Enciso, aporta el toque final a la gloria recién, pero definitivamente adquirida, por el famoso humanista de color.

La fama será desde hoy eterna,
aunque pese a la edad larga:
sabrás que el rey mi señor
en un camerín retrata
todos los hombres insignes, que ha
tenido nuestra España.

4. Julián Gállego, *Velázquez*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 390-391.

Y por premiar su virtud
y estimar su esciencia manda
que envíe su retrato,
para ponerle en la sala
entre los altos varones.⁵

El estupor de Juan ante el anuncio del propósito del monarca subraya su carácter excepcional, a la vez que deja patente la antes miserable condición del «triste negro» y el gran «honor» que se le confiere ahora.

Más adelante, al confrontarse a su propia imagen, el protagonista no puede resistir la tentación de hacer un juego de palabras irónico y «conceptista»: «Si el alma del pintor está en la sombra, harta sombra tiene».⁶

En el ambiente literario de la época, la evocación por parte de Palomino de la leyenda que envuelve el retrato de Juan de Pareja representa una novedad.⁷ Es evidente que, pese a reconocerle su cualidad de «agudo pintor» y dedicarle una breve biografía en el mismo libro, Pareja no es «un hombre ilustre». Cuando Velázquez pinta este cuadro, Juan de Pareja es efectivamente un esclavo, condición bien distinta de Juan Latino, hombre libre que además está a punto de acceder a la inmortalidad a raíz de la generosa invitación del rey. Sin embargo, la paradoja del retrato de Juan Latino se mantiene intacta, puesto que se trata del retrato...

5. Diego Ximénez de Enciso, *Juan Latino* (1652). Hemos utilizado el texto editado por Eduardo Juliá Martínez, «El encubierto y Juan Latino», *Comedias de don Diego Ximénez de Enciso*, Madrid, 1951, pp. 304-305.

6. *Ibidem*, p. 305.

7. Esta leyenda se desarrolla durante el siglo XIX en paralelo a la del «mulato de Murillo», excelentemente comentada en el hermoso estudio de María de los Santos García Felguera, *La fortuna de Murillo, 1682-1900*, Sevilla, 1989. Véanse sobre todo pp. 174-178. La integración del mito del pintor negro en el contexto literario del Siglo de Oro español se ha tratado recientemente en Enrique Martínez-López, «Tablero de ajedrez: imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista», en João Camilo dos Santos y Frederick G. Williams (eds.), *O amor das letras e das gentes. In Honor of Maria de Lourdes Belchior Pontes*, Santa Bárbara (Ca.), 1995, pp. 331-335.

de un negro. En el caso de Pareja (del que, por cierto, Palomino no menciona ahí ni una sola vez el color), nos hallamos ante una «antítesis transmutada». En realidad, la existencia misma de este retrato se justifica sólo en el interior de un juego orientado a destacar la inmensa distancia social que separa a un esclavo del Sumo Pontífice. En un segundo momento, Palomino «transfiere» la paradoja de la «gloria» alcanzada, no ya por el esclavo, pero sí por su retrato.

En este primer nivel de la leyenda aflora la oposición entre la modestia del sujeto del cuadro-ensayo, el esclavo, y la grandeza del personaje del cuadro final, el papa. En realidad, dicha oposición es la preparación a la entrada en escena de la segunda función del cuadro (su función esencial), de «pieza de demostración». En el paso de «simple ejercicio pictórico», primer atributo del retrato velazqueño, al de «prodigio pictórico», segunda y más importante característica, tenemos la prueba de que el discurso de Palomino se sitúa claramente a nivel de una «religión del arte» cuyas coordenadas principales nos proporciona. La leyenda se desarrolla en dos escenarios. El espacio de la génesis (el estudio del pintor) y el espacio de exposición. Este último es, aunque sólo en apariencia, un lugar al margen de ideologías y condicionamientos sociales, un lugar puramente estético. Las imágenes que allí se exponen se someten al juicio exclusivo de los pintores y lo hacen únicamente en nombre de la pintura. Se trata de un espacio sagrado, dado que se organiza en torno a la tumba de Rafael (príncipe de los pintores) y se sitúa en la encrucijada de un eje histórico («allí se pueden contemplar insignes pinturas antiguas y modernas»), y de un eje universal («todos los pintores de diferentes naciones honran la obra de universal aplauso»). Entre los hechos probados históricamente (se sabe que Velázquez fue aceptado en la Congregazione de' Virtuosi del Pantheon el 13 de febrero de 1650 y que, por tanto, tuvo el derecho de exponer este retrato en el pórtico de Santa María Rotonda, el 19 de marzo del mismo año),⁸ el biógrafo retuvo lo que mejor le convino, alterando la cro-

8. Para más detalles, véase Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relation between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1980², p. 126, y Gállego, *opus cit.*, p. 111.

nología y acentuando en la historia cuanto podía desembocar en el mito. Así pues, es en el «templo de la pintura», situado en el corazón de la «Ciudad Eterna», donde triunfan Velázquez y su retrato del esclavo.

La antítesis entre la magnitud del éxito alcanzado y el objeto de la representación es clara. Conviene puntualizar, una vez más, que toda ideología queda aparentemente excluida de este espacio en nombre del arte y de su criterio supremo: «la semejanza».

Si, como ocurre con cualquier leyenda, la del triunfo de Velázquez, gracias al retrato del esclavo, se construyó basándose en hechos reales, debemos preguntarnos qué significado se esconde tras la presentación simultánea del retrato y de su modelo mencionada por Palomino. Si este episodio contiene un ápice de verdad, esto significaría que la manipulación velazqueña del criterio de semejanza alcanzó aquí cimas insospechadas y difícilmente superables. Me parece esencial intentar reconstruir los meandros de la narración de los hechos. A un primer nivel, tenemos el cuadro en sí, con su pincelada ágil, ligera de toque, que sugiere una maravillosa espontaneidad de ejecución. La impactante presencia de Pareja logra que el modelo «traspase» el lienzo. A un segundo nivel, se sitúa la anécdota que nos transmite el texto hagiográfico de Palomino. Al considerarla en el contexto de la cultura figurativa de la *mimesis* a la que se adhiere Velázquez, el *quid pro quo* (el quién es quién) que el biógrafo evoca no supone en sí mismo ninguna novedad. Por un lado, es un recurso corriente en la literatura barroca, y por otro, dentro de la literatura artística occidental se remonta hasta fuentes plinianas donde las anécdotas sobre el juego entre imagen y realidad se cuentan por decenas.⁹ Palomino nos brinda un ejemplo en la misma página de la «Vida de Velázquez» cuando dice, a propósito del retrato del papa:

9. Sobre este punto véase el estudio clásico de Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, 1982. Para el contexto español: Victor I. Stoichita, «Der Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Oeuvre», en H. Körner (ed.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2)*, Múnich, 1990, pp. 105-140.

De él se cuenta, que habiéndole acabado, y teniéndole una pieza más adentro de la antecámara de aquel palacio, fué a entrar el camarero de Su Santidad, y viendo el retrato (que estaba a luz escasa) pensando ser el original, se volvió a salir, diciendo a diferentes cortesanos, que estaban en la antecámara, que hablasen bajo, porque Su Santidad estaba en la pieza inmediata.¹⁰

La reiteración de este *topos* (el del retrato que induce a engaño) basta para poner de manifiesto las diferencias entre ambos retratos, realizados bajo el común imperativo de la perfecta semejanza. El retrato del papa, se entiende, engaña (e intimida) a un sirviente *in absentia* del sumo pontífice. Debemos señalar aquí el carácter de «doble de la persona» y, por tanto, de representación del papa; el retrato *es* el papa en su ausencia.¹¹ El retrato de Pareja, en cambio, no intimida a nadie (no es ninguna representación del poder), aunque deja «asombrados» a los pintores espectadores. Éstos, no hay que olvidarlo, son un público privilegiado, por su pericia y preparación, y no inocentes pajes, engañados por una iluminación imperfecta. En este caso se trata de una semejanza que se revela abiertamente a la luz del día y que se manifiesta *in praesentia*.

Si Velázquez actuó premeditadamente en previsión del efecto final, tal y como Palomino parece dar a entender, esto significaría que estamos de lleno en un juego «conceptista» hábilmente orquestado por el pintor español, cuyo «ingenio» era de todos conocido y elogiado, una y otra vez, por su biógrafo dieciochesco. Así pues, Velázquez habría mandado al Pareja «de verdad» (y podemos suponerlo, vestido exactamente como en el retrato) a transportar, a través de las calles de Roma, su propia imagen; esto es, Pareja en compañía de su

10. Palomino, *opus cit.*, III, p. 238.

11. Para la tradición sobre la función de representación del retrato papal, véase Loren Partridge y Randolph Starn, *A Renaissance Likeness. Art and Culture in Raphael's Julius II*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1980. Para la misma función en el retrato real, véase Louis Marin, *Le portrait du roi*, París, 1981. Para el caso específico de España, me permito remitir a mi estudio «Imago Regis. Kunsttheorie und königliches Porträt in Las meninas von Velázquez», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLIX (1986), pp. 165-189. Versión española en F. Marías (ed.), *Otras meninas*, Madrid, Siruela, 1995, pp. 181-203.

imagen se dirige al centro mismo de la ciudad, al Panteón, para entrar en el concurso-exposición que debe juzgar sobre la « semejanza ». El « Pareja enmarcado » es transportado por un « Pareja fuera de marco ». Podemos decir que Velázquez, inmerso en la cultura del conceptismo, recoge la invitación que la significación del apellido « Pareja » le brinda para realizar un ingenioso juego de palabras. Así, ambos, cuadro y esclavo, forman pareja, *son Pareja*. Pareja, en suma, de la que resultaba difícil diferenciar « quién era quién ».

No creo que sean sólo conjeturas mías las que al hilo del texto evocado por Palomino he ensamblado aquí; pienso que están demasiado repletas de significación, pues la experiencia lúdica que Velázquez propuso a sus colegas romanos no es un hecho aislado. Estamos en la Roma de 1650, donde tan sólo dos años antes, el 2 de agosto de 1648, Poussin se dolía en una célebre carta a un amigo coleccionista de la decadencia del arte y del hecho de que los mejores retratos que se podían encontrar en la Ciudad Eterna eran « fríos, amazacotados, retocados y sin ninguna espontaneidad ni vigor ».¹²

Por esta razón, el pintor francés decide complacer el deseo de su amigo Chantelou y, antes de dejarse pintar por nadie más, opta por pintar su propio retrato, dos años después... La historia del cuadro resultante es conocida y también su moral.¹³ El famoso autorretrato, que se terminó precisamente en 1650, es mucho más que un retrato: es « el mismo Poussin », fuera del cuadro ante el lienzo preparado para recoger su imagen; un Poussin « vivo » proyecta su doble sombra sobre el lienzo vacío que le sirve de fondo, allí, donde con letras mayúsculas se inscribe su nombre (« effigies Nicolai Pussini andelyensis pictoris... »).¹⁴

Ambos ejercicios lúdicos, el de Poussin y el de Velázquez, presentan puntos en común, aunque sabemos que estos artistas coin-

cidieron en Roma en la misma fecha de 1650, no tenemos datos históricos de que haya existido entre ellos ningún contacto. Sin embargo, creo que estos datos no son indispensables, ya que es evidente que ambos pintores firmaron los más osados juegos miméticos, pero también los más divergentes, logrando llevar la representación por semejanza al más alto grado posible.

La apoteosis alcanzada por el retrato velazqueño y su exposición bajo la cúpula del Panteón en Roma es el síntoma de una nueva religión del arte de la semejanza. En su nombre, incluso un esclavo puede ser objeto de una imagen célebre y celebrada. Esta primera leyenda se orienta, casi exclusivamente, a la mitificación de la figura de Velázquez, de la que participa indirectamente el « retrato prodigioso ». En el libro de Palomino se presenta una segunda leyenda, no menos maravillosa, que se refiere, esta vez, a Pareja, quien de esclavo (y de modelo) aspiró a la condición de hombre libre (y de pintor). También él se beneficia de una « Vida » propia en el *Museo pictórico*:

Juan de Pareja, natural de Sevilla, de generación mestizo, y de color extraño, fué esclavo de Don Diego Velázquez: y aunque el amo (por el honor del arte) nunca le permitió, que se ocupase en cosa, que fuese pintar, ni dibujar; sino sólo moler colores, y aparejar algún lienzo, y otras cosas ministeriales del arte, y de la casa: él se dio tan buena maña, que a vueltas de su amo, y quitándose del sueño, llegó a hacer de la Pintura cosas muy dignas de estimación. Y preveniendo en esto el disgusto forzoso de su amo, se valió de una industria peregrina; había, pues, observado Pareja, que siempre, que el señor Felipe Quarto bajaba a las bóvedas a ver pintar a Velázquez, en viendo un cuadro arrimado, y vuelto a la pared, llegaba su Majestad a volverlo, o lo mandaba volver, para ver, qué cosa era. Con este motivo, puso Pareja un cuadrito de su mano, como a el descuido vuelto a la pared: apenas lo vió el Rey, cuando llegó a volverlo; y a el mismo tiempo Pareja, que estaba esperando la ocasión, se puso a sus pies, y le suplicó rendidamente le amparase con su amo, sin cuyo consentimiento había aprendido el arte, y hecho de su mano aquella pintura. No se contentó aquel magnánimo espíritu real con hacer lo que Pareja le suplicaba, sino que volviendo a Velázquez, le dijo: « No sólo no tenéis que hablar más en esto; pero advertid, que quien tiene esta habilidad, no puede ser esclavo ». Y así por esta noble acción, como por haber tenido tan hon-

12. *Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny*, París, 1968, núm. 103.

13. Véanse los numerosos estudios de Louis Marin, sobre todo su *Sublime Poussin*, París, 1995. Para el contexto, consúltese V.I. Stoichita, *L'Installation du tableau*, París, 1995, pp. 226-234 y Elizabeth Cropper y Charles Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and Love of Painting*, Princeton, 1996.

14. Para la tradición de este motivo, véase V.I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, Madrid, 1998, pp. 101-104.

rados pensamientos, y llegado a ser eminente en la Pintura (no obstante la desgracia de su naturaleza) ha parecido digno de este lugar; pues el ingenio, habilidad y honrados pensamientos, son patrimonio del alma; y las almas todas son de un color, y labradas en una misma oficina [...] y que él por sus honrados proceder, y aplicación, se labró nuevo ser, y otra segunda naturaleza.¹⁵

Notemos que, a diferencia del pasaje relativo al retrato, Palomino menciona aquí, de manera muy explícita, la condición de esclavo de Pareja, su pertenencia racial y (aunque tímidamente) el color de su piel. Este último detalle se evoca mediante un eufemismo que deja planear la sospecha de una autocensura: el negro no se nombra pero sí se sugiere en la fórmula «color extraño», esto es: color extranjero, diferente, indefinido o indefinible. Ante este artificio cabe la explicación de que, siendo mestizo, Pareja no es ni negro, ni blanco, sino mezcla de los dos. Por otra parte, si acudimos al lenguaje de la época velazqueña, que es también la de Quevedo, vemos que en este último la alternancia «negro/moreno» abre paso al juego de los eufemismos,¹⁶ que Palomino, casi un siglo después y a modo suyo, soluciona eludiendo precisamente aquella palabra que en el marco de una vida del *Museo pictórico* hubiera sido demasiado directa, demasiado categórica.

Conviene subrayar además las curiosas coincidencias léxicas que afloran en el texto de Palomino: el esclavo mestizo «muele» (o sea, «mezcla» colores), «apareja» lienzos y, finalmente, como se relata en el episodio ya citado, la presentación conjunta del retrato y del modelo «a-sombra» a los espectadores. Separar aquí lo que es puramente casual del juego conceptista es difícil. Por mi parte no excluiría una solución intermedia: Palomino, y es él mismo quien lo confiesa, al componer la vida de Juan de Pareja utilizó fuentes anteriores hoy perdidas. «Mezclar colores», «aparejar cuadros», «asombrar a los espectadores» son todas expresiones funcionales, es cierto, en el texto de Palomino, pero son expresiones que, al fin

15. Palomino, *opus cit.*, III, pp. 307-309.

16. Véanse, por ejemplo, Francisco de Quevedo, *Los sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, 1991, p. 281, y *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García-Valdés, Madrid, 1993, p. 385.

y al cabo, coinciden en definir la personalidad del esclavo, mestizo y pintor, Juan de Pareja. No es de descartar que en una primitiva fuente, impregnada de espíritu barroco, dichas expresiones hayan desempeñado un papel marcadamente conceptista, cuyo eco se conservó, más o menos conscientemente, en el *Museo pictórico*.

Más evidente resulta que Palomino prefirió concentrarse sobre otro concepto: el que se ciñe a la noción de esclavo. La antítesis esclavitud/libertad, que constituye la base misma de la leyenda de Juan de Pareja, puede considerarse como el equivalente en el plano social de otra antítesis, que hemos abordado antes: la del negro y el blanco. La leyenda del humanista de color Juan Latino se construye explícitamente en torno a esta doble oposición: esclavo/hombre libre, negro/blanco. El desenlace se produce con la liberación del esclavo y su éxito social, capaz de aclarar (sin borrar) su negrura. De esta manera se resuelve un conflicto latente en la época cuya expresión emblemática formuló en su día Alciato. El emblema LIX ilustra la idea de *Imposible* con la ayuda de una imagen que revela el vano esfuerzo de intentar blanquear a un negro. La imagen se acompaña del siguiente texto:

¿Por qué te empeñas en lavar al etíope?
¡Ah!, desiste: nadie puede dar a luz a las
tinieblas de la negra noche.¹⁷

Sin embargo, la literatura del Siglo de Oro español desmiente lo imposible y demuestra que se puede blanquear a un negro —en el ámbito metafísico, por supuesto. La historia del *Valiente negro de Flandes*, escrita por Claromonte, lo ilustra claramente. El negro —también llamado Juan—, deseoso de servir a España, se enrola en los tercios de Flandes y, tras diversas y variadas proezas, está en vísperas de ser ascendido a general. Pero ante la imposibilidad de elevar a un esclavo negro a tal cargo, el duque de Alba lo acoge bajo su tutela, lo libera, lo adopta y, al darle su apellido —Alba—, lo blanquea.

Volviendo al relato de Palomino sobre Juan de Pareja, podemos constatar que su autor escamotea el problema del color gracias

17. Alciato, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, 1985.

al eufemismo y a la elipsis, para presentarlo exclusivamente como un relato de liberación. La explicación de este desplazamiento se debe, creo, a que en España la pintura se consideró según los esquemas medievales, y ello hasta muy avanzado el siglo xvii, como un arte mecánico, que no formaba parte ni del *Trivium*, ni del *Quadrivium* de las artes liberales.¹⁸ Fue precisamente entonces cuando la teoría del arte español reivindicó una nueva conciencia del acto pictórico y organizó una verdadera ofensiva orientada a obtener el estatus de arte liberal (*ars liberalis*). No existe apenas un escrito teórico de esa época que no sugiera, invoque o proclame el carácter «liberal, noble, real o divino» del arte de la pintura.¹⁹ La consecuencia de la adquisición del ansiado estatus de la pintura es muy clara: el ejercicio de este «arte liberal» se reserva, exclusivamente, a los «hombres libres».

Aquí, Palomino no oculta la razón por la cual Pareja en el estudio de Velázquez tenía únicamente el derecho de moler y mezclar los colores y aparejar los lienzos,²⁰ es decir, de realizar una actividad mecánica que consistía en preparar el camino que otro y, no él, podía practicar; no podía, en suma, ejercer el «arte libre» de la pintura, salvo a escondidas. La conquista de la libertad por Pareja es el resultado de su «buena maña» y sólo es excusable por su noble objetivo. A su vez, el talento se considera como un «don del cielo», una manifestación, sobre el plano artístico, de la «Gracia».

Interesa destacar que Palomino, que considera la condición de esclavo (y probablemente el color oscuro de la piel) como un mal (literalmente, una «desgracia»), concibe el relato de la liberación como el relato de la conquista de un *nuevo ser* y de una *segunda naturaleza*. Queda entendido que el papel del rey y de su magnanimidad es en esta historia fundamental.

18. Para más detalles, véase el estudio clásico de Paul Oskar Kristeller, «The modern system of the arts» reeditado en *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton, 1980, pp. 163-227.

19. Véanse más ejemplos en Francisco Calvo Serraller (ed.), *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, 1981, pp. 348, 352, etc. Sobre este tema véanse también Julián Gállego, *El pintor de artesano a artista*, Universidad de Granada, 1976, y Susann Waldmann, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Fráncfort, 1995, pp. 19-31 y 67-72.

20. Palomino, *opus cit.*, III, p. 308.

Nos hallamos, pues, ante una leyenda, hábilmente construida, según un esquema que nos resulta familiar. También en la historia de Juan Latino la intervención real en el momento crucial de la «transformación» era prodigiosa y esencial.²¹ En el caso del aprendiz mestizo de Velázquez, el proceso de mitificación es tanto más importante cuanto que está avalado por la realidad histórica.

Se sabe, gracias a un documento recientemente publicado, que Pareja no fue liberado por orden del rey en Madrid, sino en Roma, en 1650, y que lo fue por voluntad exclusiva de su maestro Velázquez.²² El acta de emancipación del «captivum dicto per schiavo Joannes de Pareja» tiene fecha de 23 de noviembre de 1650 y no deja lugar a dudas sobre el hecho de que fue en calidad de hombre libre que Pareja embarcó hacia España en junio de 1651, junto a Velázquez, a quien sirvió, dice la misma acta, durante cuatro años más.

El descubrimiento de este documento plantea una cuestión apasionante pero en igual medida insoluble: la de saber si existe una relación directa entre la realización y la celebrada presentación del retrato (en febrero-marzo de 1650) y la liberación de su modelo seis meses más tarde. Establecer una relación de causa a efecto entre ambos acontecimientos equivaldría a dar al impacto del retrato el poder de transformar la «desgracia» en «gracia»; el mismo poder que en su versión Palomino atribuyó al rey.

Pero quizás mejor que oponer una nueva leyenda a la antigua, sería aquí más oportuno interrogar los documentos de que disponemos y que ilustran la nueva posición de «artista libre» del antiguo esclavo. Los estudios sobre este tema han demostrado que las primeras obras con la firma de Juan de Pareja son de 1658.²³ Hasta hoy se le atribuyen diecisiete pinturas, la más conocida es *La vocación de San Mateo* (1661). Pareja se inspiró al parecer en la célebre obra que

21. Para más detalles, remito a mi texto sobre el negro en el arte español, de próxima aparición en L. Bugner y Fr. Pellizzi (eds.), *L'Image du noir dans l'art Occidental*, vol. III.

22. Jennifer Montagu, «Velázquez Marginalia: his slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio», *The Burlington Magazine*, CXXXV, núm. 968 (1983), pp. 683-685.

23. Juan Antonio Gaya Nuño, «Revisiones sexetistas. Juan de Pareja», *Archivo Español de Arte*, xxx (1957), p. 275.

sobre este tema realizó Caravaggio a principios del siglo xvii para la iglesia de San Luis de los Franceses de Roma, donde por fortuna se halla aún hoy. Es plausible pensar que Pareja pudo estudiarla atentamente durante su estancia en la Ciudad Eterna. Sospecho que pudo interesarle no sólo por su innegable calidad artística, sino igualmente por el protagonismo de San Mateo quien, según la tradición, es el «apóstol de los etíopes».

Para subrayar la importancia de la experiencia romana, Pareja –«agudo pintor», en palabras de Palomino– recurrió a la figura conocida bajo el nombre de *metalepsis de autor*,²⁴ representándose en la parte izquierda del lienzo con la apariencia de un personaje secundario, pero importante por su función: de pie, sostiene en la mano derecha un billetito en el que se puede leer: «Juan de Pareja F.[ecit] 1661». Así pues, en este cuadro, siguiendo una antigua tradición, autorretrato y firma van a la par, colocándose a un mismo nivel paratextual. El cuadro podría en último extremo funcionar sin este personaje, que es un añadido facultativo pero, a mi modo de ver, lleno de significación.²⁵

Parémonos a considerar esta forma metaléptica, es decir, esta forma de integrarse el propio autor en la obra que nos presenta. Su persona/personaje se sitúa en el extremo izquierdo del lienzo, con el billetito firmado en la mano, justo debajo de una ventana, fuente de luz muy importante en la composición. Es muy difícil, casi imposible, decir si la colocación de este personaje bajo la fuente de luz encierra alusiones simbólicas, y más difícil aún decir tajantemente que no las hay. Tengo la impresión de que nos hallamos aquí ante un juego consciente o inconsciente, imposible decirlo, que impide cualquier seguridad. La cabeza, situada precisamente bajo la ventana, está mitad a la luz, mitad a la sombra. Su rostro parece proyectarse bajo un disco de oro que, sin embargo, es en realidad una fofaina dorada apoyada en una estantería.

Dada la ambigüedad de la situación, debemos buscar en otra parte el suelo firme. Intentar definir, por ejemplo, la mirada de esta

figura marginal que se dirige al espectador en la pose tradicional del autorretrato integrado, es posible, a condición de no olvidar su deuda con el célebre retrato del esclavo. Parece claro que es una «reposición» de la obra velazqueña.

Los más de diez años transcurridos entre el retrato de Juan de Pareja de 1650 y el autorretrato-firma de un artista consciente de su estatus en 1661, no han dejado huellas en ese rostro, en el que reconocemos al esclavo de 1650. Pero un detalle consigue llamar la atención de Carl Justi, uno de los primeros estudiosos de la obra de Velázquez: «La diferencia consiste en el hecho de que Velázquez subrayaba los caracteres raciales del modelo, mientras que él, Pareja, se europeíza».²⁶

La observación del hispanista alemán es importante pues llama la atención sobre el peculiar acento de los retratos. Hemos de lamentar, sin embargo, la fatalidad de no poder hallarse (ni él, ni nosotros) en la situación privilegiada de «algunos amigos» de Velázquez que pudieron comparar las dos semblanzas con el modelo común. Espero que tras este ejercicio de «búsqueda y captura» algo se haya conseguido: ésta que podría llamarse «la historia de un esclavo de color incierto que quería ser pintor» ha llegado a su punto final, puesto que él mismo se ha formado «un nuevo ser» y «otra segunda naturaleza».

26. Carl Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, Cohen Sohn, 1988, II, p. 180.

24. Véase P. Fontanier, *Les figures du discours*, París, 1968, p. 128.

25. Para más detalles, véanse V.I. Stoichita, «Nomi in cornice», en Matthias Winner (ed.), *Der Künstler über sich selbst in seinem Werk*, Wiesbaden, 1992, pp. 293-315, y V.I. Stoichita, *L'Instauration du tableau*, opus. cit., pp. 217-287.

Estas páginas recogen un capítulo de un texto mucho más amplio dedicado a «la imagen del negro en el arte español» que aparecerá en el tomo III de *L'Image du noir dans l'art occidental*, realizado bajo los auspicios de la Menil Foundation. Agradezco a esa institución y a sus archivos el haberlas propiciado. También quiero dar las gracias a la Fundación de Amigos del Museo del Prado por el encargo de una conferencia y su publicación en su prestigiosa colección, y a mi mujer, Anna Maria Coderch, por su ayuda en la realización de la misma.