

**Imágenes perdidas.
Censura, olvido, descuido.**

**IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes
XII Jornadas CAIA**

**Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes
Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"**

Buenos Aires, 25 al 29 de septiembre de 2007

○ CAIA

Imágenes perdidas : censura, olvido, descuido : IV congreso internacional de teoría e historia del arte y XII jornadas del CAIA / Gabriela Siracusano ... [et al.] ; seleccionado por Marcela Gené. - 1a ed. - Buenos Aires : Centro Argentino de Investigadores de Artes - CAIA, 2007.

500 p. + 1 CD Rom ; 21x15,5 cm. .

ISBN 978-987-96644-4-5

1. Historia del Arte . 2. Teoría del Arte. I. Gené, Marcela, selec.
CDD 709

Fecha de catalogación: 04/09/2007

Esta publicación ha sido posible gracias a un subsidio otorgado por CONICET.

Ilustración de tapa:

León Ferrari, *Juez* (de la serie Maniqués), 1994, Colección Alicia y León Ferrari.

Diseño: Estudio Massolo - Agustina Mingote

Diseño de CD: Marcos Agüero

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 DISEGRAF Impresiones gráficas,
Martiniano Leguizamón 1924 C.P. 1440 Cap.Fed
Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*
Septiembre de 2007

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

por entonces la empresa infundía inicial-
a los afortunados ganadores.

fallido del happening a un "exagerado"
cual, según el crítico, hubiese logrado sin-
ores profesionales para simular la misma
tista sin embargo, la simulación, si bien
. Su propuesta reclama una plena integrac-
inmediata, la cual sintoniza con esa invi-
on las flechas intermitentes: por esos años
años almacenes y tiendas de propietarios.
Un aspecto de la vida cotidiana raras veces
arte contemporáneo con tanta literalidad
nomo) representa según un testimonio de
ez-Sánchez, un renacimiento que surge
tico de una era" (comunicación personal)

Artistas, imágenes y relato
"olvidados". Sentidos y razones.

El olvido de las obras del esclavo pintor Juan de Pareja

Carmen Fracchia

Birkbeck College. University of London, UK

En este trabajo me concentraré en los mecanismos del olvido y descuido de las obras del artista español Juan de Pareja (Antequera, h. 1606 - Madrid, 1670) y la consecuente falta de reconocimiento crítico que sufrió hasta los últimos diez años.

Juan de Pareja fue un pintor mulato y esclavo que consiguió forjar una carrera artística independiente en la España del siglo XVII, cuando en teoría solo el que era libre podía ejercer el arte de pintar. Pareja fue el esclavo y colaborador del célebre pintor Diego Velázquez (1599-1660) en la corte de Felipe IV en Madrid, donde su caso fue excepcional, como también lo fue la relación entre amo y esclavo.¹ Pareja, que sabía leer y escribir, actuó de testigo legal de Velázquez en documentos fechados desde el 1634 al 1653, sea en España que en Italia, donde estuvo con su amo de 1649 a 1651.² Durante esa segunda estancia italiana, Velázquez inmortalizó a su esclavo en un retrato extraordinario, que expuso en el Panteón de Roma, el 19 de marzo de 1650,³ seis meses antes de firmar el documento de manumisión de Pareja. Este hecho histórico habrá marcado el inicio de la carrera independiente del pintor Pareja, a pesar de que su nueva condición de liberto, como indica el documento de liberación, del 23 de noviembre, no le privó de sus servicios a Velázquez y a los descendientes de su amo, hasta sus últimos días en 1670.⁴

En la sociedad esclavista de la España imperial, los artistas, como la mayoría de la población urbana, poseían uno o más esclavos.⁵ Los ejemplos más notables del siglo XVII, son los de los pintores y teóricos del arte Vicente Carducho y Francisco Pacheco⁶ y el del pintor Bartolomé Murillo, cuyo esclavo, el mulato granadino Sebastián Gómez, también fue pintor.⁷ Nuevos documentos prueban que la presencia de esclavos en los talleres artísticos españoles era más

común de lo que antes se pensaba.⁸ Esta práctica social fue un dilema para Antonio Palomino de Castro y Velasco, el primer biógrafo de Pareja. En *El museo pictórico y escala óptica* del 1715-24, el pintor teórico del arte, centra la vida de Pareja en la condición paradójica de ser esclavo y pintor. Palomino recurre a la definición étnica de Pareja al clasificarlo "de generación mestizo y de color extraño", como también a la necesidad de diferenciar la ocupación de Pareja de los colaboradores de Velázquez, al enumerar sus tareas mecánicas, típicas de un esclavo: "moler colores, y aparejar algún lienzo, y otras cosas ministeriales del arte, y de la casa".⁹ Es obvio que Palomino tiene que defender el concepto clásico de la pintura como actividad liberal ejercida solo por personas libres.¹⁰ Este dilema lo lleva a declarar que "Velázquez (por el amor de su arte) nunca le permitió [a Pareja], que se ocupase en cosa, que fuese pintar, ni dibujar".¹¹

De consecuencia, para poder justificar el aprendizaje y la colaboración de un esclavo en el taller de Velázquez, en la corte española Palomino recurre a una constante de las biografías de artistas, que es el mito del pintor que estudia a escondidas de su amo:

"[Pareja] él se dió 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 previniendo en esto el disgusto forzoso de su amo, se valió de una industria peregrina; había pues observado Pareja, que siempre, el señor Felipe Cuarto 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 cuadro de su mano, como a el descuido vuelto a la pared: apenas lo vio 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 para 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 de esto; pero advertid, que quien tiene esta habilidad, no puede ser esclavo.*"¹²

Palomino construye la anécdota de la manumisión de Pareja, que no fue una práctica muy común en España,¹³ para resolver la paradoja

únicas obras que fueron recordadas por la historiografía artística española: el *Retrato de José Ratés* por Palomino²² y *La vocación de San Mateo*, por Ceán Bermúdez,²³ como también aquellas que sobrevivieron el olvido de la historiografía artística y la falta de reconocimiento crítico: las firmadas y fechadas por el artista, *La huida de Egipto* del 1658,²⁴ el *Bautismo de Cristo* del 1667,²⁵ *Los desposorios místicos de Santa Catalina*, del 1669, a un año de su muerte²⁶ y el *Retrato de un provincial capuchino*, cuya reciente restauración dejó al descubierto la firma de Pareja y la fecha de 1651, disipando las dudas sobre la autoría de la obra, que se asignaba a artistas más conocidos del seiscientos madrileño.²⁷ También deja en claro la relativa independencia artística que Pareja gozaba, al año de su manumisión, aunque continuara prestando sus servicios a Velázquez. En el mismo museo hay otra obra de Pareja, el *Retrato de un caballero de la Orden de Santiago*, firmado al reverso del lienzo, que Kagané cree que corresponda al decenio del 1630.²⁸

Otros cuadros del pintor que Gaya Nuño enumera son la *Inmaculada Concepción*, que lleva su firma²⁹ y *La lucha entre hebreos y cananeos* de la Universidad de Zaragoza, con una inscripción en una etiqueta pegada en el dorso, donde se lee "Juan de Pareja (el mulato)/ año 1660-1/autor de la Vocación de San Mateo de Sevilla".³⁰

Se tendrá que llegar a estos últimos diez años para que se renueve un cierto interés por Pareja, originado por los estudios sobre las obras velazqueñas, como el retrato *Juan de Pareja*, publicados a raíz del último aniversario del nacimiento de Velázquez y por la reciente expansión de los estudios transatlánticos sobre la esclavitud, en el mundo anglosajón.³¹

El largo olvido de las obras de Pareja en la historia del arte, no se debe solo a su condición de colaborador de Velázquez. La leyenda del esclavo pintor, creada por Palomino, se repite en las fuentes españolas,³² hasta llegar a la exageración de sus "ingredientes románticos", a partir de la segunda mitad del siglo XIX, "en artículos aparecidos en publicaciones periódicas pintoescas y de carácter divulgativo" españoles,³³ y en 1965, en la célebre novela, *I, Juan de Pareja* de la autora Elizabeth Borton de Treviño, que recibió el premio estadounidense de literatura infantil, Newbery Medal, en 1966.³⁴

Es innegable que el esclavo pintor de la corte de Felipe IV suscitó una cierta curiosidad en la España imperial, como lo hizo su predecesor, el

ordadas por la historiografía artística. Es por Palomino²² y *La vocación de* como también aquellas que sobreviven. La crítica y la falta de reconocimiento crítico del artista, *La huida de Egipto* del 1658,²³ *Los desposorios místicos de Santa Catalina* de²⁶ y el *Retrato de un provincial capuchino* que descubrió la firma de Pareja y dudas sobre la autoría de la obra, que los dos del seiscientos madrileño.²⁷ También la adherencia artística que Pareja gozaba, al año continuara prestando sus servicios. No hay otra obra de Pareja, el *Retrato de*, firmado al reverso del lienzo, que Kagano del 1630.²⁸

or que Gaya Nuño enumera son *Leva su firma*²⁹ y *La lucha entre hebreos* de Zaragoza, con una inscripción en un donde se lee "Juan de Pareja (el mulato) de San Mateo de Sevilla".³⁰

últimos diez años para que se renueve el estudio por los estudios sobre las obras de Pareja, publicados a raíz del último año de Velázquez y por la reciente expansión de la esclavitud, en el mundo anglosajón.³¹ Los estudios de Pareja en la historia del arte, no solo el colaborador de Velázquez. La leyenda de Pareja, se repite en las fuentes de la exageración de sus "ingredientes románticos" a mitad del siglo XIX, "en artículos aparecidos en periódicos pintorescos y de carácter satírico".³² En 1965, en la célebre novela, *I, Juan de Pareja* de Borton de Treviño, que recibió el premio infantil, Newbery Medal, en 1966.³⁴ Pareja, pintor de la corte de Felipe IV suscitó un interés imperial, como lo hizo su predecesor, el

mulato humanista español de ascendencia africana, Juan Latino (1518? - 1594), que utilizó su profesión de escritor para ser reconocido como hombre libre.³⁵ Los estigmas de la esclavitud y de la manumisión que se le atribuyeron íntimamente unidos al prejuicio contra el color de la piel de los negros en la sociedad española, contribuyeron, en mi opinión, al olvido de las obras de Pareja.

La etnicidad y condición social de Pareja son, a partir de su breve biografía dieciochesca, los parámetros constantes utilizados por las historiadoras españolas y extranjeras para medir las habilidades y la calidad de sus obras. Esta actitud, que denota una cierta ansiedad ante el encuentro con el Otro en la corte española del Antiguo Régimen, no desaparece del todo a través de los siglos, como lo demuestran las observaciones de Carl Justi en 1953, al comentar la leyenda palominesca, que explica la función del retrato *Juan de Pareja* de Velázquez: "[Velázquez] quiso hacer antes [del retrato de Inocencio X] una experiencia y encontró el objeto al alcance de su mano, en su criado, un pintamonas, el mulato Juan de Pareja. Era también un experimento para demostrar cómo procedía un pintor con una cabeza fea."³⁶ Los juicios expresados, cuatro años más tarde, por Gaya Nuño, que ataca a Palomino por su "criterio racista muy explicable en su tiempo",³⁷ también demuestran una cierta ambigüedad hacia Pareja, que él admira, por el "mucho cuidado" que puso al firmar sus obras "esperando razonablemente que le vengasen de los desprecios sociales originados por el color de su piel". En su opinión, la falta de adherencia de las obras de Pareja al canon velazqueño se evidencian en la "torpeza compositiva", "el indudable primitivismo compositivo que tan solo desmintió en el cuadro del Museo del Prado", en la "torpe e ingenua perspectiva"; en la mediocridad de sus cuadros firmados y en la cierta "bastedad, de facciones y manos gruesas" del retrato *José de Ratés*, que considera "pieza de bondad excepcional, que bien merece divulgación".³⁸ El autor reconoce que el colorido "en los cuadros de tema religioso" son "su don y su fuerte, que le compensan de muchos yerros"³⁹ y recalca "que no era mal colorista, pero sí débil de invención, torpe de composición, y, en contrapeso, nada mal dibujante", para concluir admitiendo que "fue un estimable pintor", que "nada tuvo de servil" y que "poca gloria le cabe".⁴⁰ Estas características típicas de un artista menor, son vistas como producto de

"la curiosa personalidad" de Pareja, a quien Gaya Nuño considera "extraño e impresionable mulato, receptáculo de todos los influjos" y de una "original ingenuidad", que en su opinión "casi pudiera decirse predecesora de la del consumidor Rousseau".⁴¹ El escritor concluye que Pareja fue "individuo diestro, personal dentro de su impersonalísimo eclecticismo, por demás impresionable" y "criatura bien simpática, dentro de sus limitaciones creacionales".⁴²

En la monografía de Gaya Nuño, los prejuicios hacia el mulato y el enfoque basado en el estilo del Pareja, contribuirán al olvido de la producción artística de este artista español. El enfoque tradicional artístico del autor, que sigue el conocido progreso del arte canónico del "Maestro" Velázquez, perpetuó una falta de reconocimiento del valor de las diferencias creativas o compositivas de Pareja.

Sería oportuno, en este contexto, concentrarnos en *La vocación de San Mateo* de Pareja, para analizar los discursos visuales y religiosos, que nuestro artista utilizó para rescatarse del olvido histórico, al inmortalizar el "sujeto" Pareja y su función cultural en la formación del imperio español.⁴³ En esta obra, que todavía se encuentra en los depósitos del Museo del Prado, en Madrid, Gaya Nuño interpreta el blanqueamiento del autorretrato de Pareja, como un recurso para "ennoblecere, mentir y mixtificar su propia imagen, la conocida por el portentoso retrato romano de don Diego, sin mostrar orgullo por su raza. Mulato continúa siendo, sin lugar a dudas, pero despersonalizándose en cuanto le era posible".⁴⁴ Pareja, efectivamente, se inserta como personaje secundario europeo, en el margen izquierdo de la composición, en el momento en que Cristo invita a Mateo a abandonar su empleo y a seguirlo sin condiciones.⁴⁵ Antes de embarcarnos en los discursos visuales adoptados por el artista para la formulación de su propia identidad, consideremos la composición en donde Pareja se inserta. En el lienzo de tamaño considerable, vemos que el personaje central Mateo, representado según el estereotipo oriental de la imagen del judío, se encuentra sentado a la mesa frente a la única columna de su oficina de cobranzas, que divide la composición en dos escenas: a la izquierda, Cristo y tres de sus discípulos y a la derecha, una serie de empleados públicos y clientes, que están distribuidos entre el primer plano y el fondo, donde se encuentra el único esclavo de ascendencia

quien Gaya Nuño considera "culcul de todos los influjos" y de "nión "casi pudiera decirse pre-".⁴¹ El escritor concluye que "dentro de su impersonalísimo ' y "criatura bien simpática,

prejuicios hacia el mulato y el atribuirán al olvido de la pro- íol. El enfoque tradicional o progreso del arte canónico falta de reconocimiento del sitivas de Pareja.

centrarnos en *La vocación de* cursos visuales y religiosos, del olvido histórico, al incultural en la formación del todavía se encuentra en los 1, Gaya Nuño interpreta el como un recurso para "engen, la conocida por el por- nostrar orgullo por su raza. pero despersonalizándose vamente, se inserta como 1 izquierdo de la composi- a Mateo a abandonar su es de embarcarnos en los para la formulación de su ición en donde Pareja se e, vemos que el personaje tipo oriental de la imagen te a la única columna de osición en dos escenas: a a la derecha, una serie de tribuidos entre el primer o esclavo de ascendencia

africana visible en la composición. Todos los personajes están concentrados en la invitación que Cristo hace a Mateo, con excepción de Pareja, que es el único que dirige la mirada a los espectadores. El artista se autorretrata como caballero español, con un papel en la mano, donde se lee su firma y la fecha de 1661. En la oficina de Mateo se exhibe una gran riqueza de cultura material, desde la alfombra que cubre la mesa, monedas, joyas, folios, libros, urnas, y un cuadro que cuelga en la pared del fondo con la imagen de *Moisés y la serpiente de bronce*. Necesitamos cuestionar la importancia del esclavo negro, San Mateo, Cristo y Moisés, en este contexto religioso, para captar el significado cultural de los paralelismos visuales que el artista establece entre el sujeto Pareja y estos personajes. El personaje central de la composición, Mateo, conocido como Leví antes de su conversión a la causa de Cristo, era recaudador de impuestos para los romanos y por ello fue despreciado por los judíos. El cristianismo, transformará su condición social y se convertirá en discípulo de Cristo y evangelista.⁴⁶ No es difícil imaginar la identificación de Pareja con Mateo, no solo porque la conversión al cristianismo era un requisito obligatorio para los esclavos en España, pero sobretodo porque Mateo era el apóstol de Etiopía.⁴⁷ En el imaginario social español, Etiopía estaba asociada con el mundo clásico, donde la palabra etíope se usaba con referencia a la gente de ascendencia africana, y con el cristianismo, porque Etiopía fue la primera nación cristiana.⁴⁸ Pareja establece también una relación directa entre el evangelista, instrumento de liberación espiritual de los etíopes, y Moisés, libertador de los israelitas de la esclavitud en Egipto, donde Mateo también predicó.⁴⁹ Moisés y Cristo, el liberador de la humanidad, visten las mismas ropas y Pareja se inscribe al otro lado de la mesa, enfrente del Salvador. Con estos paralelismos visuales, el artista alude a su identidad de etíope bíblico, y por lo tanto de hombre libre. Una clara referencia a la misión de Mateo en Etiopía es el rostro iluminado y al mismo tiempo perforado del esclavo negro, por la luz de la gracia divina que corona el turbante del evangelista, y que predice el blanqueamiento de Pareja. El pintor recuerda a sus espectadores que el esclavo negro, Mateo y él pertenecen a Etiopía, cuna de los "cristianos viejos" y no la España de los Hasburgos. Las políticas imperiales de la "limpieza de sangre", creadas a partir de la mitad del

siglo XV a raíz de la expulsión de los judíos de España, determinan la exclusión no solo de los judíos, pero también de los musulmanes, conversos, moriscos, negros y mulatos, de los estamentos de poder en España.⁵⁰ La identidad de etíope bíblico le da a Pareja la justificación de autorretratarse como caballero español con espada, atributo social de los "cristianos viejos". Pareja se convierte, con la asociación visual que establece con Mateo, en un ejemplo de asimilación en el imperio español y al mismo tiempo proclama su diferencia con los moriscos y conversos, cuyas religiones eran consideradas enemigas de estado, especialmente en la corte, donde la presencia de los esclavos moriscos estaba prohibida.⁵¹

Pareja se blanquea y para ello recurre al ejemplo iconográfico europeo del *Bautismo del eunuco negro por San Felipe*, en donde el neófito, por efecto del sacramento, adquiere la apariencia de hombre blanco europeo.⁵² Pero ¿por qué el artista-caballero se diferencia del paje-esclavo negro de la composición? Pareja ciertamente se plantearía el problema de cómo crear una ilusión pictórica que pudiera transmitir su nueva identidad de liberto, en una sociedad, donde la palabra "negro" era sinónimo de "esclavo" y donde los espectadores eran conscientes de las leyes fisionómicas predominantes, según las cuales, las cualidades del alma se deducían de los rasgos del rostro.⁵³ El artista era consciente de que el color de su piel expondría siempre su previa condición de esclavo y era esencial de que sus espectadores considerasen su nueva condición de liberto, porque solo las personas libres podían pintar. Si Mateo pudo borrar su pasado de publicano a través de la conversión al cristianismo, Pareja podía proclamar su "segunda naturaleza". El artista tenía que recurrir a los artificios de su profesión y crear una estrategia visual que superase su identidad de etíope bíblico, que trascendiese el estigma social del color de su piel y las leyes fisionómicas dominantes. De este modo el público católico español del siglo XVII, obsesionado por los estatutos de la pureza de sangre, podría captar la nueva identidad de un Pareja liberto, a pesar de llegar a subvertir el género del autorretrato, cuya característica principal era el concepto de la semejanza.⁵⁴

Es indiscutible que la fortuna crítica de Pareja determinó no solo la negación histórica de la identidad de Pareja, pero también la de su

le los judíos de España, determinan...
s, pero también de los musulmanes...
ulatos, de los estamentos de poder...
e bíblico le da a Pareja la justificación...
ro español con espada, atributo soc...
a se convierte, con la asociación visu...
1 ejemplo de asimilación en el impé...
clama su diferencia con los moriscos...
n consideradas enemigas de estado, ...
e la presencia de los esclavos moriscos

ello recurre al ejemplo iconográfico...
uco negro por San Felipe, en donde...
ento, adquiere la apariencia de homb...
ué el artista-caballero se diferencia...
posición? Pareja ciertamente se plante...
una ilusión pictórica que pudiera tra...
uerto, en una sociedad, donde la palab...
"esclavo" y donde los espectadores en...
ómicas predominantes, según las cual...
ucían de los rasgos del rostro.⁵³ El art...
t de su piel expondría siempre su pre...
encial de que sus espectadores conside...
liberto, porque solo las personas lib...
o borrar su pasado de publicano a tra...
no, Pareja podía proclamar su "segun...
ue recurrir a los artificios de su profes...
il que superase su identidad de etio...
estigma social del color de su piel y...
tes. De este modo el público católic...
sionado por los estatutos de la pureza...
va identidad de un Pareja liberto, a pe...
ero del autorretrato, cuya característ...
la semejanza.⁵⁴

una crítica de Pareja determinó no solo...
entidad de Pareja, pero también la de

ción de forjador cultural en una temporalidad específica y en un...
espacio determinado. Si queremos rescatar las obras de un artista...
"menor" del olvido historiográfico y crítico, es necesario volver a...
visitar este periodo tan fértil en la historia del arte español, desde una...
nueva perspectiva no canónica, cuyo enfoque se base en una mayor...
contextualización cultural y temática del material visual.

BIBLIOGRAFÍA

- Aterido Fernández, Ángel (ed.), *Corpus Velazqueño. Documentos y textos*, I (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000).
- Borton de Treviño, Elizabeth, *I, Juan de Pareja* (London: Puffin Books, 1968).
- Campbell, Lorne, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and the 16th Centuries* (New Haven and London: Yale University Press, 1990).
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, III (Madrid: Imprenta Viuda de Ibarra, 1800).
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), editado por Martín de Riquer (Barcelona: Horta, 1987).
- Domínguez Ortiz, Antonio, "La esclavitud en Castilla en la edad moderna", en Carmelo Viñas y Mey (ed.), *Estudios de historia social de España*, II (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), 369-428.
- Elliot, John H., *Imperial Spain 1469-1716* (London: Penguin Books, 2002).
- Fra-Molinero, Baltasar, "Juan Latino and his racial difference", en T. F. Earle and K. J. P. Lowe (eds.), *Black Africans in Renaissance Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 326-44.
- 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 Early Modern Spanish Painting', en Tom Nichols (ed.), *Others and Outcasts in Early Modern Europe: Picturing the Social Margins* (Aldershot: Ashgate, 2007), 179-93.
- "Metamorphosis of the Self in Early Modern Spain: Slave Portraiture and the Case of Juan de Pareja", en Agnes Lugo-Ortiz and Angela Rosenthal (eds.), *Invisible Subjects? Slave Portraiture in the Circum-Atlantic World (1630-1890)* (Chicago University Press), en prensa.
- Franco Silva, Alfonso, *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media* (Sevilla: Gráficas del Sur, 1979).

- Gallego, Julián, *El pintor, de artesano a artista* (Granada: Universidad de Granada, 1976).
- García Felguera, María de los Santos, *La Fortuna del Murillo (1682-1900)* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1989).
- Gaya Nuño, Juan Antonio, 'Revisiones sexcentistas: Juan de Pareja', *Archivo Español de Arte*, 30 (1957), 271-85.
- Justi, Carl, *Velázquez y su siglo*, trad. por Pedro Marrades (Madrid: Espasa-Calpe, 1953).
- Kagané, Ludmila, *La pintura española del Museo del Ermitage. Siglos XV al XIX* (Sevilla: Fundación del Monte, 2005).
- Martin Casares, Aurelia, *La esclavitud en la Granada el siglo XVI: Género, raza y religión* (Granada: Universidad de Granada, 2000).
- Massing, Jean Michel, "From Greek Proverb to Soap Advert: Washing the Ethiopian", *Journal of the Warburg and the Courtauld Institute*, 58 (1995), 180-291.
- Méndez Rodríguez, Luis, "Gremio y esclavitud en la pintura sevillana del siglo de oro", en *Archivo Hispalense*, 256-257 (2001), 243-255.
- Montagu, Jennifer, 'Velázquez Marginalia: his slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio', *The Burlington Magazine*, 125 (1983), 683- 85.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio *El Museo Pictórico y Escala Óptica (1715-1724)*, III (Madrid: M. Aguilar, 1947).
- Pérez Sánchez, Alfonso E., "El retrato clásico español", en Fundación Amigos del Museo del Prado (ed.), *El Retrato* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), 197-231.
- Perry, Mary Elizabeth, *Ni espada rota ni mujer que trota. Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*, trad. por M. Fortuny Minguella (Barcelona: Crítica, 1993).
- Ponz, Antonio, *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, V (Madrid: D. Joaquín Ibarra, Impresor, 1776).
- Soichita, Victor I., "El retrato del esclavo Juan de Pareja: semejanza y conceptismo", en Fundación Amigos del Museo del Prado (ed.), *Velázquez* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999), 367-81.
- "La imagen del hombre de raza negra en el arte y la literatura españolas del siglo de oro", en H von Kügelsen (ed.), *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea* (Frankfurt -Madrid: Vervuet -Iberoamericana, 2002), 259-90.
- Voragine, Jacobus de, *The Golden Legend: Reading on the Saints*, trad. por William Granger Ryan, II (Princeton: Princeton University Press, 1993).

no a artista (Granada: Universidad de Granada, 2000).
 os, *La Fortuna del Murillo (1682-1900)* (Granada: Universidad de Granada, 1989).

es sexcentistas: Juan de Pareja', *Archivo de Arte*, 1983, p. 684.

. por Pedro Marrades (Madrid: Espasa-Calpe, 1983).

: *del Museo del Ermitage. Siglos XV al XIX* (Granada: Universidad de Granada, 2000).

en la Granada el siglo XVI: Género, raza y cultura (Granada: Universidad de Granada, 2000).

Proverb to Soap Advert: Washing the face, *the Courtauld Institute*, 58 (1995), 180-291.

esclavitud en la pintura sevillana del siglo XVII, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 57 (2001), 243-255.

alia: his slave Juan de Pareja and his illegitimacy, *Burlington Magazine*, 125 (1983), 683-85.

io *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1764), III (Madrid: M. Aguilar, 1947), p. 961.

clásico español", en *Fundación Amigos del Arte* (Granada: Galaxia Gutenberg, 2004), 197-231.

i *mujer que trota. Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*, trad. por M. Fortuny Minguella (Barcelona: Crítica, 1993).

se da noticia de las cosas más apreciables, *Archivo de Arte*, Madrid: D. Joaquín Ibarra, Impresor, 1776).

lavo Juan de Pareja: semejanza y concepción, *El Museo del Prado* (ed.), *Velázquez* (Barcelona: Editorial Polígrafa, 1983).

egra en el arte y la literatura españolas del siglo XVIII, *Herencias indígenas, tradiciones europeas* (Granada: Universidad de Granada, 2002), 259-90.

Legend: Reading on the Saints, trad. por Princeton University Press, 1993).

NOTAS

¹ Antonio Domínguez Ortiz, "La esclavitud en Castilla en la edad moderna", en Carmelo Viñas y Mey (ed.), *Estudios de historia social de España*, II (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), pp. 369-428.

² Ángel Aterido Fernández (ed.), *Corpus Velazqueño. Documentos y Textos*, I (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000) y Jennifer Montagu, "Velázquez Marginalia: his slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio", *Burlington Magazine*, 125 (1983), p. 684.

³ Antonio Palomino de Castro y Velasco, "velásquez", en *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-24), III (Madrid: M. Aguilar, 1947), p. 106. El retrato *Juan de Pareja* se encuentra en el Metropolitan Museum, Nueva York.

⁴ Montagu, *op. cit.*, p. 684. En los documentos de manumisión era requisito común exigir el servicio adicional del esclavo como pago de su propia libertad. Antonio Palomino, "Juan de Pareja", en *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-24), III (Madrid: M. Aguilar, 1947), p. 961.

⁵ Alfonso Franco Silva, *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1979), p. 253; Mary Elizabeth Perry, *Ni espada rota ni mujer que trota. Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*, trad. por M. Fortuny Minguella (Barcelona: Crítica, 1993), pp. 86, 290-2 y Aurelia Martín Casares, *La esclavitud en la Granada el siglo XVI: Género, raza y religión* (Granada: Universidad de Granada, 2000), pp. 313-18.

⁶ Julián Gallego, *El pintor, de artesano a artista* (Granada: Universidad de Granada, 1976), p. 85; Carmen Fracchia, "(Lack of) Visual Representation of Black Slaves in Spanish Golden Age Painting", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 10, Nº 1 (June 2004), p. 30, nota 16.

⁷ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, III (Madrid: Imprenta Viuda de Ibarra, 1800), p. 204 y María de los Santos García Felguera, *La fortuna de Murillo (1682-1900)* (Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1989), pp. 174-78.

⁸ Luis Méndez Rodríguez, "Gremio y esclavitud en la pintura sevillana del siglo de oro", en *Archivo Hispalense*, 256-257 (2001), pp. 243-55.

⁹ Palomino, "Juan de Pareja", p. 960.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 960-61.

¹¹ *Ibid.*, p. 960. La polémica sobre la actividad liberal de la pintura en España se mantuvo viva todavía durante el siglo XVIII, por haberse considerado artesanal esta actividad hasta finales del siglo anterior. Alfonso E. Pérez Sánchez, "El retrato clásico español", en *Fundación Amigos del Museo del Prado* (ed.), *El Retrato* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), p. 228.

- ¹² Las cursivas del texto pertenecen a Palomino, "Juan de Pareja", p. 96. García Felguera, *op. cit.*, p. 175, n.109.
- ¹³ Aurelia Martín Casares, *op. cit.*, pp. 435- 69.
- ¹⁴ Palomino, "Juan de Pareja", p. 961 y Victor I. Stoichita, "El retrato esclavo Juan de Pareja: semejanza y conceptismo", en Fundación Amigos Museo del Prado (ed.), *Velázquez* (Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1999), pp. 375-9. García Felguera, *op. cit.*, p. 148.
- ¹⁵ Palomino, "Juan de Pareja", p. 961.
- ¹⁶ Ceán Bermúdez, *op. cit.*, p. 52.
- ¹⁷ Juan Antonio Gaya Nuño, "Revisiones sexcentistas: Juan de Pareja", *Archivo Español de Arte*, 30 (1957), pp. 271- 85.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 284.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 281.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 283.
- ²¹ Antonio Ponz, *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, V (Madrid: D. Joaquín Ibarra, Impresor, 1776), p. 55. Estas pinturas también fueron recordadas por Ceán Bermúdez, *op. cit.*, p. 52.
- ²² Véase nota 17 de este artículo. Gaya Nuño, *op. cit.*, p. 282, menciona un rótulo en el reverso del lienzo de *Jose de Ratés* (Museo de Bellas Artes, Valencia) que declaraba la identidad del personaje y del autor.
- ²³ Esta obra se encuentra en los depósitos del Museo del Prado. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, p. 52 y Gaya Nuño, *op. cit.*, pp. 277-8.
- ²⁴ Gaya Nuño, *op. cit.*, pp. 276-7. La obra se encuentra en el Museo Ringling de Sarasota, en California.
- ²⁵ *Ibid.*, pp. 278-9.
- ²⁶ *Ibid.*, pp. 279-80: la obra se encuentra en la iglesia parroquial de Santa Olanja de Eslonza, en la provincia de León.
- ²⁷ Ludmila Kagané, *La pintura española del Museo del Ermitage. Siglos XV al XIX* (Sevilla: Fundación del Monte, 2005), pp. 94, 160, 410, 477.
- ²⁸ Kagané, *op.cit.*, pp. 318, 322, 477.
- ²⁹ Gaya Nuño, *op. cit.*, p. 281. La obra se encuentra en la Colección Ordóñez de Madrid.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 280.
- ³¹ Stoichita, *op. cit.*, pp. 367-81 y del mismo autor, "La imagen del hombre de raza negra en el arte y la literatura españolas del siglo de oro", en H von

en a Palomino, "Juan de Pareja", p. 109.

pp. 435- 69.

p. 961 y Victor I. Soichita, "El retrato y conceptismo", en Fundación Amigó (Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1999), p. 148.

961.

revisiones sexcentistas: Juan de Pareja", pp. 271- 85.

que se da noticia de las cosas más apreciadas, V (Madrid: D. Joaquín Ibarra, Imprenta de San Sebastián, 1765), pp. 109-110. También fueron recordadas por Ceán Bermúdez (1800), p. 109.

Gaya Nuño, *op. cit.*, p. 282, menciona la obra de Ratés (Museo de Bellas Artes, Valencia), un personaje y del autor.

los depósitos del Museo del Prado. Gaya Nuño, *op. cit.*, pp. 277-8.

La obra se encuentra en el Museo Ringbom de Estocolmo.

se encuentra en la iglesia parroquial de San Martín de León.

Biografía del Museo del Ermitage. Siglos XV al XVIII, pp. 94, 160, 410, 477.

177.

La obra se encuentra en la Colección Ordóñez del Museo del Prado.

del mismo autor, "La imagen del hombre en la pintura española del siglo de oro", en H. V. (Madrid: Espasa, 1953), p. 576.

Gaya Nuño, *op. cit.*, p. 273.

Ibid., pp. 279, 280, 282, 284.

Ibid., p. 281.

Ibid., pp. 284-5.

Ibid., pp. 276, 278.

Ibid., p. 284.

Esta obra (225 x 325 cms) de Pareja, no formó parte de una decoración religiosa. No se conocen ni la identidad del cliente, ni la función de la obra, pero la flor de lis, símbolo de la familia Farnese, en el lienzo indica su pertenencia a la reina Isabel Farnese, mujer de Felipe V. Agradezco al Dr Javier Porrius por haberme guiado al respecto. Para un estudio más detallado sobre esta obra, véase Fracchia, *op. cit.*, en prensa.

Gaya Nuño, *op. cit.*, p. 277.

El episodio se relata en el Evangelio de San Mateo (9: 9).

Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Reading on the Saints. Reading on the Saints*, trad. por William Granger Ryan, II (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995), pp. 184-8.

Palomino (ed.), *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea* (Madrid: Vervuet-Iberoamericana, 2002), pp. 259-90; Fracchia, *op. cit.*

La misma autora, "Representación de la esclavitud negra en la España del siglo XVII y la problematización del par "original-copia"", en Gabriela Fracchia (ed.), *Original-Copia...Original?* (Buenos Aires: C.A.I.A., 2005), pp. 109-148.

Metamorphosis of the Self in Early Modern Spain: Slave Portraiture and the Case of Juan de Pareja", en Agnes Lugo-Ortiz and Angela Rosenthal (eds.), *Invisible Subjects? Slave Portraiture in the Circum-Atlantic World (1630-1700)* (Chicago University Press), en prensa.

Francisco Fernández (ed.), *op. cit.*, pp. 633, 641: Francisco Preciado de la Vega, una carta sobre la pintura española dirigida a Giambattista Ponz en el 20 de octubre de 1765 y Gregorio Mayans en el *Arte de Pintar* (1776), pp. 109-110. También se refieren a la fábula de Palomino.

Gaya Nuño, *op. cit.*, p. 178, n.120.

Beth Borton de Treviño, *I, Juan de Pareja* (London: Puffin Books, 1968).

Francisco Fra-Molinero, "Juan Latino and his racial difference", en T. F. Earle and J. P. Lowe (eds.) *Black Africans in Renaissance Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 326-44.

José Justí, *Velázquez y su siglo*, trad. por Pedro Marrades (Madrid: Espasa, 1953), p. 576.

Gaya Nuño, *op. cit.*, p. 273.

Ibid., pp. 279, 280, 282, 284.

Ibid., p. 281.

Ibid., pp. 284-5.

Ibid., pp. 276, 278.

Ibid., p. 284.

Esta obra (225 x 325 cms) de Pareja, no formó parte de una decoración religiosa. No se conocen ni la identidad del cliente, ni la función de la obra, pero la flor de lis, símbolo de la familia Farnese, en el lienzo indica su pertenencia a la reina Isabel Farnese, mujer de Felipe V. Agradezco al Dr Javier Porrius por haberme guiado al respecto. Para un estudio más detallado sobre esta obra, véase Fracchia, *op. cit.*, en prensa.

Gaya Nuño, *op. cit.*, p. 277.

El episodio se relata en el Evangelio de San Mateo (9: 9).

Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Reading on the Saints. Reading on the Saints*, trad. por William Granger Ryan, II (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995), pp. 184-8.

⁴⁷ Gaya Nuño, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁸ Jean Michel Massing, "From Greek Proverb to Soap Advert: Washing the Ethiopian", *Journal of the Warburg and the Courtauld Institute*, 58 (1995), p. 183. y Fra-Molinero, *op. cit.*, pp. 330, 331, 344, 337.

⁴⁹ La historia de Moisés y la serpiente de metal, narrada en Números (21: 4-9) predice el efecto de la muerte y resurrección de Cristo, véase San Juan Evangelista (3: 13-15).

⁵⁰ John H. Elliott, *Imperial Spain 1469-1716* (London: Penguin Books, 2002) pp. 220-21.

⁵¹ Domínguez Ortiz, *op. cit.*, pp. 383-4.

⁵² Fracchia, *op. cit.* (2005), p. 275.

⁵³ Lorne Campbell, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and the 16th Centuries* (New Haven and London: Yale University Press, 1990), p. 27.

⁵⁴ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) editado por Martín de Riquer (Barcelona: Horta, 1987), p. 908, define el retrato: "la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria a los siglos venideros".