

Luis Paret y Alcázar. El triunfo del Amor



Manuela B. Mena Marqués

110
URTE AÑOS

BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018

Créditos fotográficos

- © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado: figs. 5, 6 y 31
- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.
 - Fotografías: Juantxo Egaña: pp. 4-5 y figs. 1, 19, 20, 22, 36 y 37;
 - Ramón Ganuza: figs. 7-18, 21 y 23-26;
 - Departamento de Conservación y Restauración: figs. 32-35
- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec: figs. 28 y 29
- © Sotheby's: fig. 30
- © 2018. Cameraphoto/Scala, Florence: figs. 3 y 4
- © 2018. Copyright The National Gallery, London/Scala, Florence: fig. 27

Texto original publicado en el libro *Luis Paret y Alcázar [1746-1799]. El triunfo del Amor sobre la Guerra. Donación Alicia Koplowitz*, 2018.

En 1999 el Museo de Bellas Artes de Bilbao adquirió un lienzo [II]¹ atribuido a Luis Paret y Alcázar cuyas proporciones (81,5 x 160 cm) y forma poco habitual de luneto lo alejan de las pinturas de caballete más comunes de este artista, todas ellas de formato reducido, con escenas de pequeñas figuras y un claro destino como cuadros de gabinete. Por el contrario, el luneto presenta una única figura de tamaño natural que fue identificada implícitamente como un amorcillo por el título con el que la obra ingresó en el museo, *Triunfo del Amor sobre la Guerra*, aunque en el catálogo de su primera venta documentada, ocurrida en Londres en 1965, aparece descrito como un «Cupido reclinado»². La pintura volvería a salir al mercado en 1998, pero ya como *Alegoría de la Paz triunfando sobre la Guerra*³. En fecha reciente se ha incorporado a la colección del museo la pareja de este luneto [I]⁴, también subastada en los años sesenta, dándose por supuesto que la presencia, en ambas obras, de armas antiguas —el yelmo, el escudo o la espada sobre el lecho— hacía referencia a un guerrero romano o a un dios clásico.

El primer luneto que entró a formar parte de la colección está firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo, «L Parét AO. 1784.», un hecho que se descubrió durante la limpieza llevada a cabo por el comprador de la obra en 1998. La aparición de la firma, que presenta la grafía y las características de otras rúbricas de Paret en pinturas y dibujos de ese periodo —decenio de 1780—, contribuyó, sin duda, a que el cuadro fuera correctamente atribuido al pintor, ya que en el catálogo de la primera subasta ambas escenas estaban atribuidas al francés Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)⁵. Es posible que la firma se hubiera ocultado con anterioridad, tal vez mucho antes de su primera venta, para hacer pasar el cuadro como de mano de una figura de más relieve que Paret, que aún no era ni muy conocido ni muy valorado. Ambos lunetos, además, habían sufrido

1 Procedencia: colección particular, ¿?-1965; subastado en Christie's, Londres, 19 de marzo de 1965, lote 95 (como Fragonard y proveniente de una colección particular; rematados los dos lunetos por 900 guineas); adquirido por una colección particular («Spence»), 1965; colección «Spence», 1965-1998; subastado en Sotheby's, Londres, 9 de julio de 1998, lote 343 (como anónimo francés, segunda mitad del siglo XVIII); adquirido por el museo en 1999.

2 *Important pictures by old masters on Friday, March 19, 1965 : illustrated catalogue*. London : Christie, Manson & Woods, 19 de marzo de 1965, vol. II, p. 36, lote 95.

3 *Old master paintings*. London : Sotheby's, 9 de julio de 1998, p. 288, lote 343.

4 Procedencia: colección particular, ¿?-1965; subastado en Christie's, Londres, 19 de marzo de 1965, lote 95 (como Fragonard y proveniente de una colección particular; rematados los dos lunetos por 900 guineas); adquirido por una colección particular («Spence»), 1965; colección «Spence», 1965-2017; subastado en Christie's, Londres, 7 de diciembre de 2017, lote 212; donación de doña Alicia Koplowitz, 2018.

5 Aunque en 1998 el luneto fue puesto a la venta como obra de «Escuela francesa, segunda mitad del siglo XVIII». *Ibid.*



© Material protegido

Luis Paret y Alcázar
Triunfo del Amor sobre la Guerra II, 1784
Óleo sobre lienzo. 82 x 160,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Donación de doña Alicia Koplowitz en 2018



© Material protegido

Luis Paret y Alcázar
Triunfo del Amor sobre la Guerra [III], 1784
Óleo sobre lienzo. 81,5 x 160 cm
Firmado: «L. Parét A.º. 1784.»
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Adquirido en 1999



1

Detalle de la firma en el luneto II

una restauración en la que se añadió en todo su perímetro una banda de lienzo pintada de verde y de unos 6 centímetros de anchura, que se aprecia claramente en las radiografías (figs. 32-33). La unión de ambas telas se disimuló con una tira de color negro pintada al óleo que quedó al descubierto durante la restauración de ambas obras. Sin duda, esas bandas fueron concebidas para dar más aire a las escenas cuando se les colocaran sus marcos modernos, que, de otra forma, habrían «ahogado» excesivamente las composiciones originales. Es posible que esos ajustes se llevaran a cabo cuando los lunetos fueron separados de su montaje original, pues probablemente estuvieron encastrados en la pared dentro de bellos marcos de estuco blanco y motivos decorativos dorados, tal vez flores o, quizás, simplemente grecas clásicas, al gusto del siglo XVIII.

El estilo y la técnica de ambas pinturas sorprende, además de por su tamaño y el asunto representado, por su lejanía de los cuadritos de gabinete de Paret, en los que se incluyen bien escenas de género o de la vida en la corte, bien pequeños retratos; piezas que constituían su producción más conocida hasta la reaparición de estos lunetos y que han continuado siendo las más valoradas en todas las publicaciones posteriores, que casi siempre han alabado la faceta más rococó del artista. Por tanto, la firma [fig. 1] que aparecía en el primer luneto de la colección debió de ser la razón determinante de su atribución al artista. Presenta pequeños daños en los trazos que forman el nombre y la fecha, que están aplicados al lienzo con un pincel fino y un pigmento de un tono negro cálido, y ejecutados con la grafía directa, sensible y de mayor o menor intensidad del artista. Los trazos están perfectamente integrados en la capa pictórica original –como revela la foto tomada con rayos infrarrojos– y, con el tiempo, se fueron quebrando a la vez que lo hacía ésta, cuyas craqueladuras afectan a todas las áreas del lienzo. Ambos lunetos han evolucionado de igual forma a causa de los cambios de temperatura y humedad a los que estuvieron sometidos en el pasado, que fueron alterando lentamente la lisura de la superficie pictórica. El esquema o patrón de las craqueladuras es el mismo que aparece en otras pinturas originales de Paret, ya que responde a su técnica particular. El artista debió de emplear habitualmente una mezcla específica de pigmentos y aglutinantes de su gusto, distinta de la de otros artistas, como pudo haber sido, por ejemplo, el uso de un aceite concreto en unas proporciones determinadas, tal vez aceite de nueces. Al haber estado aún fresca la pintura cuando Paret ejecutó la firma, ésta se integró claramente en la capa pictórica, sufriendo todos sus movimientos y pequeñas fracturas desde el comienzo.

La reaparición del otro luneto en el mercado del arte en 2017 –perteneciente a una colección particular desde su venta en Londres en 1965 en la misma subasta que el primero– ha permitido que ambas obras se reúnan ahora, casi veinte años después, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Si el hallazgo de este segundo *Triunfo del Amor sobre la Guerra* añade una pintura de gran interés a la obra pictórica de Paret, su



2
Recreación de la posible disposición de los lunetos en su emplazamiento original

incorporación, por donación, a una colección pública la convierte en una de esas afortunadas casualidades que no son frecuentes en el mundo de los museos.

El estudio y la comparación de las dos pinturas, una al lado de la otra, ha permitido la observación de su técnica pictórica, sobre todo después de la limpieza de la segunda en el Departamento de Conservación y Restauración del museo. Ambas están pintadas con la misma técnica fuerte, de pinceladas enérgicas que se funden con otras de gran delicadeza, si bien la recién incorporada está pensada de un modo ligeramente más sumario, como si hubiera sido ejecutada en segundo lugar y con mayor rapidez, sin tanto interés en los detalles como la primera, según puede verse en los bellos rosetones clásicos del intradós del arco. No presenta la firma del pintor, aunque tampoco es habitual encontrarla en obras que pertenecen a un conjunto o que forman pareja, como ocurre en estos lunetos, cuyo esquema compositivo, colorido e iluminación, así como los asuntos que en ellos se tratan, manifiestan con claridad no sólo que fueron pintados al mismo tiempo, sino que fueron destinados a un mismo ámbito. En este caso, además, la luz de ambas escenas y la disposición de las figuras, así como la perspectiva, indican que no fueron concebidos para colgar uno al lado del otro, sino que se situaron en muros enfrentados [fig. 2]. Probablemente en la estancia en la que fueron colocados originalmente existía una ventana, o ventanal, que iluminaba desde la derecha el luneto del niño dormido con la flecha en la mano, y desde su izquierda el otro, el de la figura infantil despertándose que sujeta una corona de laurel y una paloma atada con una cinta. En el primer luneto, la luz cae directamente sobre las dos palomas situadas a los pies del niño y sobre su cuerpo, pero deja en sombra el muslo de su pierna flexionada y la parte derecha del intradós del arco, lo que se aprecia en su decoración, que está más iluminada en la parte izquierda al recibir todo el impacto de la luz, mientras queda en sombra la derecha. El otro luneto, por su parte, recibía la luz por la izquierda, de forma que el delicado cuerpo infantil quedaba fuertemente iluminado mientras la parte izquierda de la escena quedaba en sombra, como evidencia el



3-4
 Pablo Veronés. Detalles del *Martirio de San Sebastián* en la nave central de la iglesia de San Sebastiano, Venecia

intradós del arco, cuya decoración de rosetones se oscurece en esa zona y se aclara con luminosidad en la parte contraria.

En ambas composiciones, la vista del lecho, de los cuerpos infantiles y del intradós del arco, así como las coronas de flores que centran la escena y de las que penden las guirnaldas, evidencian el planteamiento de una perspectiva de *sotto in sù* (de abajo arriba), pensada para que las obras fueran vistas desde abajo y a una cierta altura. Es muy probable que estuvieran situadas originalmente en la parte alta de los muros enfrentados de una sala, que no debió de ser demasiado grande, y a una altura aproximada de unos dos metros y medio en su borde inferior, es decir, en un espacio donde ambas composiciones adquieren toda su intensidad expresiva. Los temas representados, con su asunto relativo al Amor, podrían estar indicados para una «cámara nupcial», de forma que los lunetos, colocados en muros enfrentados, funcionarían uniendo el espacio por medio de las acciones de los niños, el de la derecha soltando la paloma que «volaría» hacia el niño dormido en el luneto de la izquierda, y éste, al despertar, «lanzando» la flecha con las tres rosas ensartadas hacia el lado contrario.

No hay constancia de que Paret visitara Venecia durante su larga estancia en Italia (1763-1766), de modo que no pudo haber visto las bellas pinturas de Veronés en la nave central de la iglesia de San Sebastiano, que unen el espacio del templo de un modo similar al empleado en los lunetos por Paret. Así, en el friso de columnas de la zona superior, Veronés representó a tres sayones que, desde la parte derecha de la nave, disparan sus flechas contra San Sebastián, a quien, en el intercolumnio situado a la izquierda, puede verse ya herido por uno de los dardos, sugiriendo así el vuelo de las flechas de un lado de la nave al otro [figs. 3-4]. Es posible que el artista tampoco conociera los frescos de Mantegna en la *Camera degli Sposi* del palacio ducal de Mantua, donde tanto los que decoran el techo, con la apertura al cielo y las figuras que se inclinan sonrientes a mirar el interior de la estancia, como los que aparecen enfrentados en sus muros,

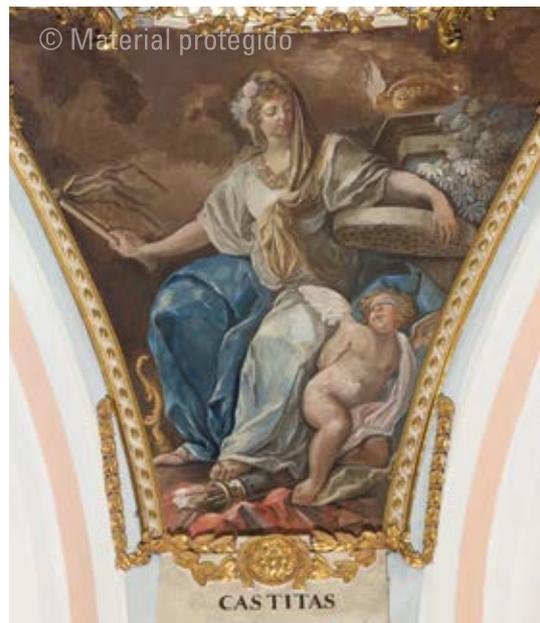


5
Tiziano
Ofrenda a Venus, 1518-1519
Óleo sobre lienzo. 172 x 175 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid (P-419)

sugieren un espacio unido. En ese ámbito los protagonistas de las escenas pintadas interactúan con quienes pasean por la estancia, como haría Goya en 1798 en los frescos de la cúpula de la ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid. Con los lunetos de Paret debió de suceder algo similar, aunque en tono menor, al no ser obras de gran tamaño. Tal vez no fueran las únicas pinturas que decoraban la estancia original a la que se destinaron, aunque hoy en día no es posible saber qué otros cuadros había allí. En cualquier caso, Paret sí pudo haber visto, durante los años de su relación artística con el infante don Luis de Borbón (1763-1775), los famosos lienzos de Tiziano en la colección real, que procedían del *camerino d'alabastro* del palacio ducal de Ferrara y fueron encargados al artista en 1518 por Alfonso d'Este: *La bacanal de los Andrios* y *Ofrenda a Venus* [fig. 5]. En este último, por ejemplo, el grupo formado por las parejas de erotes que, en primer término, se lanzan manzanas o disparan sus flechas el uno al otro, incluso la pareja –tal vez un niño y una niña–, que, ya enamorados, se besan en primer plano ante la imagen benevolente de la diosa, tienen un nexo de unión con los amorosos niños de los lunetos de Paret.



6
Luis Paret y Alcázar
La Castidad, 1787
Aguada agrisada, aguada parda y pluma sobre
papel verjurado, amarillento, 250 x 245 mm
Museo Nacional del Prado, Madrid (D-3800)



7
Luis Paret y Alcázar
La Castidad, 1787
Pechina de la capilla de San Juan del Ramo,
iglesia de Santa María de la Asunción, Viana, Navarra
[véase fig. 10]

No se tienen noticias de la procedencia original de los lunetos, pero la fecha de su ejecución, 1784, sitúa a Paret en Bilbao, por lo que pudieron ser encargo de alguien notable de la ciudad o incluso de alguno de los ricos comerciantes de la zona vascofrancesa que vivían en ella. La fecha es ligeramente anterior al comienzo de un proyecto de importancia para el artista, la decoración de la capilla de San Juan del Ramo en la iglesia de Santa María de la Asunción de Viana (Navarra). En septiembre de 1785 Paret envió al párroco, don Silvestre Hernández, el plan iconográfico de la decoración, con escenas de la vida de San Juan Bautista. Se conservan (Museo del Prado y Biblioteca Nacional) cuidadosos y muy concluidos dibujos preparatorios de un gran número de escenas [figs. 6-7], aunque no se conocen los cartones y los bocetos finales que realizó para llevar



8-9
Luis Paret y Alcázar
*El anuncio del ángel a Zacarías y
La visitación de la Virgen a Santa Isabel*, 1786
Entrada de la capilla de San Juan del Ramo, iglesia de
Santa María de la Asunción, Viana, Navarra

a cabo esas obras, mencionados por el pintor en su correspondencia con la parroquia⁶. Al año siguiente, Paret pintó en su taller de Bilbao, al óleo, dos cuadros de altar para la entrada de la capilla [figs. 8-9], y en 1787 dio comienzo en Viana, *in situ*, a las pinturas de la cúpula, para las que utilizó el temple, una técnica que le permitía mayor rapidez de ejecución que el fresco —y que seguramente dominaba mejor que esta difícil técnica a la italiana—, pero también usar sus recursos pictóricos habituales y conseguir su colorido favorito. Decoró así a lo largo de ese año una vasta superficie que incluía las pechinas y los recuadros de la parte inferior de los gallones de la cúpula, además de los lunetos que coronan los altares de la entrada a la capilla y los de

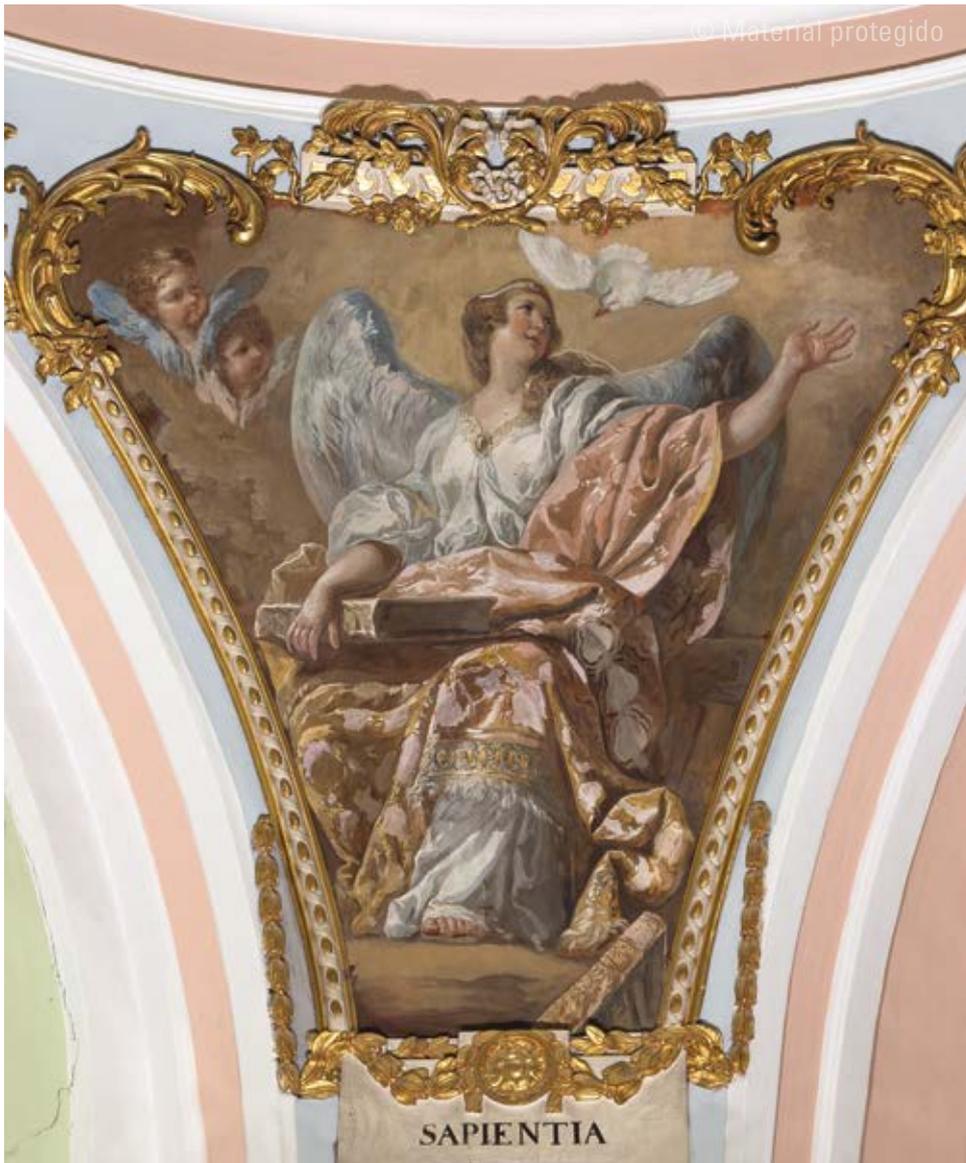
6 Véase Juan Cruz Labeaga Mendiola. *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*. Iruñea-Pamplona : Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1990.



10
Luis Paret y Alcázar. Cúpula y pechinas de la capilla de San Juan del Ramo, 1787
Iglesia de Santa María de la Asunción, Viana, Navarra



11
Luis Paret y Alcázar
La Santidad, 1787
Pechina de la capilla de San Juan del Ramo, iglesia
de Santa María de la Asunción, Viana, Navarra
[véase fig. 10]



12
Luis Paret y Alcázar
La Sabiduría, 1787
Pechina de la capilla de San Juan del Ramo,
iglesia de Santa María de la Asunción, Viana, Navarra [véase fig. 10]

la parte alta de esos muros, en el intradós del arco [figs. 10-18]. Esas pinturas al temple, con escenas de angelitos y querubines con los símbolos pertinentes, revelan una misma técnica de ejecución y unos modelos infantiles muy cercanos en sus actitudes y juegos, así como en sus fisonomías, a los de los dos lunetos de asunto profano del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Por otra parte, en todas las pinturas de la capilla de la iglesia de Viana, Paret introdujo flores como motivo decorativo que anima las escenas o adorna los cabellos de las figuras, especialmente rosas. No parecen interesarle por su simbolismo o iconografía relacionada con personajes tan diferentes y de carácter religioso, sino, en ese caso, sobre todo por su atractivo estético y la belleza que siempre transmiten. En los lunetos del museo, sin embargo, Paret confirió a las flores un sentido concreto y un protagonismo, en especial a las rosas, que indican su asociación con las dos figuras infantiles y un significado relacionado con ellos y con la exaltación o el triunfo del Amor que ambos encarnan.



13-14
Luis Paret y Alcázar. *Ecce Agnus Dei* y *San Juan y el ángel*, 1787. Escenas de la cúpula de la capilla de San Juan del Ramo, iglesia de Santa María de la Asunción, Viana, Navarra [véase fig. 10]



15-16
Luis Paret y Alcázar. *La Predicación y Prendimiento*, 1787. Escenas de la cúpula de la capilla de San Juan del Ramo, iglesia de Santa María de la Asunción, Viana, Navarra [véase fig. 10]



17
Luis Paret y Alcázar
Intradós del arco de acceso a la capilla de San Juan del Ramo y lunetos sobre los altares de la entrada, 1787
Iglesia de Santa María de la Asunción, Viana, Navarra



18
Luis Paret y Alcázar
Detalle del intradós [véase fig. 17]

Es interesante comparar la técnica y los recursos pictóricos que utiliza en las numerosas escenas de las pinturas de la iglesia de Viana con los empleados en las obras del museo. Paret se muestra en aquellas como un artista distinto del que aparece a primera vista en sus pequeños cuadros de gabinete, tan opuesto parece allí su modo de pintar. En éstos destacan la pincelada pequeña, delicada y transparente, o los brillos repentinos de la luz para conseguir los detalles de las figuras y de su indumentaria, o del mobiliario y objetos, así como los toques sutiles de luz y la inclusión de pequeños puntos blancos, sobre todo en los espacios vacíos, que animan también determinadas partes de las composiciones, como, por ejemplo, en los adornos o en las flores. En las pinturas de mayor formato de la iglesia navarra, el artista empleó, sin embargo, una técnica de gran potencia, de pinceladas enérgicas y aplicadas con seguridad, que en algunas zonas evidencian un brío rayano con la violencia, aunque sin perder nunca el control de la forma, que Paret consigue dominar por medio de un rayado en líneas paralelas, medido y muy efectivo, con el que va delimitando los volúmenes como si se tratara de una malla que los contiene y clarifica. Esa técnica está pensada evidentemente para conseguir el efecto deseado en figuras de gran tamaño, de ropajes abundantes y pliegues decorativos, que han de ser vistas de lejos, o desde la distancia media de los cuadros de altar, en los que modera algo más los recursos de la pincelada.



19-20
Detalles del luneto II



21
Detalle de la pechina con
La Santidad [véase fig. 11]

Ese mismo modo de pintar que revelan las pinturas de la iglesia de Viana es el que Paret había utilizado un año antes en los lunetos del museo de Bilbao, pensados para ser vistos también desde lejos, y para que, de ese modo, las pinceladas fuertes y separadas, cada una con personalidad propia, conformen a la perfección las figuras y los elementos decorativos que las acompañan, incluidas las abundantes flores. También aquí aparece la modulación de las formas, cuando lo necesita, por medio de las finas y cortas rayas en paralelo que definen el modelado. De nuevo le vemos utilizar grupos o líneas de pequeños puntos blancos que unen algunos elementos, en especial las cadenas de flores, y que animan, además, la superficie de estos lienzos con un recurso de engaño a la vista por la sugerencia de movimiento que transmiten.

Por otro lado, es interesante comparar el colorido de los lunetos del *Triunfo del Amor* con otras obras de Paret, y desde luego con las de Viana, tan cercanas en el tiempo. El artista utiliza siempre una tonalidad entre azulada, malva y purpúrea, que puede considerarse una de sus características más personales junto al gusto por los azules claros y los amarillos anaranjados para el suelo, colores que aparecen también en estos lunetos, por ejemplo, en la zona donde está firmado el que ingresó en el museo en primer lugar. Junto a esos tonos específicos, es singular el empleo que hace Paret de los blancos en todas sus pinturas [figs. 19-21], y también en estos lunetos, donde la luz y la sombra se producen siempre de un mismo modo. Junto al blanco luminoso, de variada intensidad, de la zona superficial sobre la que incide la luz con mayor fuerza, sitúa



22
Detalle del luneto I

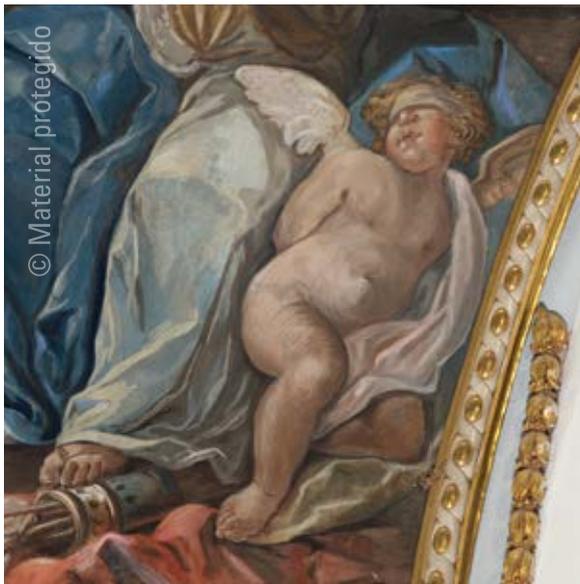
un color azul claro, característico de su paleta, y de mayor o menor intensidad, con el que logra además el modelado de las formas de la zona donde lo aplica; en el caso de los lunetos, trabaja así Paret en las telas del lecho donde descansan los niños, en las flores blancas o incluso en las luces que reflejan los yelmos de metal [fig. 22].

Paret ideó los lunetos como dos escenas separadas cuyo significado se complementaba para unir el espacio de una sala especial en la que los símbolos del amor volaban de un lado a otro. Los dos niños protagonistas, tal y como los ha representado el artista, no parecen ser del mismo sexo, ya que empleó uno de los más antiguos recursos de la pintura para diferenciar a hombres de mujeres, en este caso al niño de la niña, como es el diferente colorido de su piel. El niño con la flecha y las rosas tiene una piel ligeramente bronceada y una anatomía más varonil, incluso en esa tierna edad, como evidencian sus manos o el rostro de expresión decidida, mientras que su posición en el lecho, tendido boca arriba, deja ver que el paño blanco cubre su sexo masculino. De un modo similar presentó los desnudos de adultos y niños, como se aprecia en las pinturas de la iglesia de Viana, por ejemplo en la figura desnuda de San Juan Bautista en la escena de *La predicación* [fig. 23] o en la del *Prendimiento* [fig. 24], así como en los pequeños angelitos que incluye en todas las composiciones de ese conjunto decorativo [figs. 25-26].

En el segundo luneto, la protagonista está más cerca de las representaciones tradicionales del desnudo femenino, que se caracterizan por la piel blanca, suave y luminosa, y los detalles de su anatomía, como los senos incipientes y sonrosados, prueban aquí su naturaleza de futura mujer. Por otra parte, el artista ha situado ese desnudo infantil en una posición que ha sido utilizada en numerosas ocasiones para la iconografía de Venus, donde la visión de la parte posterior del cuerpo está pensada para que no aparezca el sexo en primer plano, como ocurre, por ejemplo, en la *Venus del espejo* de Velázquez [fig. 27], si bien en el luneto, como en otras representaciones similares, la torsión del pequeño desnudo infantil confiere a la figura una postura marcadamente erótica, que incita con impudor a quien se enfrenta al cuadro por su evidente, y al



23-24
 Detalles de *La predicación y Prendimiento* [véanse figs. 15-16]



25
 Detalle de la pechina con *La Castidad* [véase fig. 7]



26
 Detalle de *San Juan y el ángel* [véase fig. 14]



27
Diego Velázquez
Venus del espejo, 1647-1651
Óleo sobre lienzo. 122,5 x 177 cm
The National Gallery, Londres



28
François Boucher
L'odalisque brune, 1745
Óleo sobre lienzo. 53 x 64 cm
Musée du Louvre, París



29
Gilles Demarteau
Jeune femme nue étendue sur le ventre avec un Amour
Grabado al estilo del lápiz sobre dibujo de Boucher
Musée du Louvre, París

mismo tiempo ambiguo, ofrecimiento. En este caso, el artista parece inspirarse, más que en los desnudos de la pintura española anterior, más recatada y sujeta a los dictados de la Iglesia, en ejemplos franceses del siglo XVIII, entre los que abundan las posibilidades de comparación. El más cercano a la escena de Paret podría ser *L'odalisque brune (Odalisca morena)* de François Boucher [fig. 28], fechada en 1745 pero de la que el artista hizo variantes posteriores, como *Muchacha recostada* (1751, Wallraf-Richartz Museum, Colonia). Existen numerosas réplicas de mano del artista, que la divulgó, incluso, por medio de una estampa grabada al *crayon* por Gilles Demarteau [fig. 29] dedicada a «Monsieur Bergeret Receveur General des Finances». La joven representada por Boucher, Marie-Louise O'Murphy, amante de Luis XV, tenía catorce años en el momento de posar como modelo, y en la estampa destaca la inclusión de un amorcillo, como Cupido, dormido sobre ella, así como las rosas, el arco y las flechas en primer plano. No se puede saber si Paret utilizó también un modelo para su pequeña Venus del luneto, para el que pudo inspirarse en ejemplos clásicos o de la pintura anterior, aunque justamente en 1784 sus hijas María y Ludovica tenían cuatro y dos años, y habían sido retratadas por él, como pequeños amorcillos, en un cobre de formato reducido y pareja del retrato de su mujer, Micaela Fourdinier [figs. 30-31]. Tenía, por tanto, el artista a su alcance y en esos años modelos infantiles cercanos que podían sugerirle, o ayudarle, en la representación, ciertamente naturalista, de los desnudos para los dos lunetos profanos e incluso para las pinturas de Viana.

Las dos escenas están claramente compuestas para subrayar la unión entre sus protagonistas, que no son amorcillos, porque no llevan las alas características de éstos, sino que representan metafóricamente el mundo de los adultos. Las guiraldas de flores similares unifican las dos obras y sitúan bajo las coronas centrales, que tienen un eco de los ritos de los esponsales de la Antigüedad, las acciones de los niños. El lecho revuelto define el lugar del encuentro, que se refiere asimismo al Amor, y allí el artista ha situado los ele-

© Material protegido



30

Luis Paret y Alcázar

Retrato de las hijas del artista, María y Ludovica, 1783

Óleo sobre cobre. 37 x 28 cm

Colección particular

mentos simbólicos que caracterizan a los pequeños: el carcaj del que sobresalen las flechas, el estandarte al fondo y el yelmo, en el luneto de la izquierda, y el escudo, el bastón de mando y el yelmo de diseño distinto al del anterior, en el de la derecha. A pesar de la sencillez de las escenas, Paret debió de preparar dibujos muy concluidos, tanto para el proceso de su creación como, seguramente, para presentar la «idea» de las obras a quien se las había encargado, tal y como había hecho en las pinturas murales de la iglesia navarra. Por ello, las escenas apenas presentan variantes, salvo pequeños ajustes en la posición de los paños o en la de algunas flores, con respecto a las composiciones subyacentes, estudiadas en las radiografías y en las fotografías de rayos infrarrojos [figs. 32-35].

La figura de la derecha, de abundantes cabellos rubios sujetos por una banda azul que recuerda las cintas que señalaban en Grecia a los atletas vencedores —como refleja la escultura del *Diadúmeno* de Policleto—, está despertándose, y sus ojos se entreabren porque una de las dos palomas de Venus le está picoteando, o besando, en los labios. Descrita más arriba como femenina por sus características físicas, sujeta con su mano derecha el cíngulo rosa —el *cestus* romano que ceñía a la diosa y servía para cautivar a los hombres y reavivar los amores— con el que ha atado a la segunda paloma de Venus, que porta en el pico una rama de

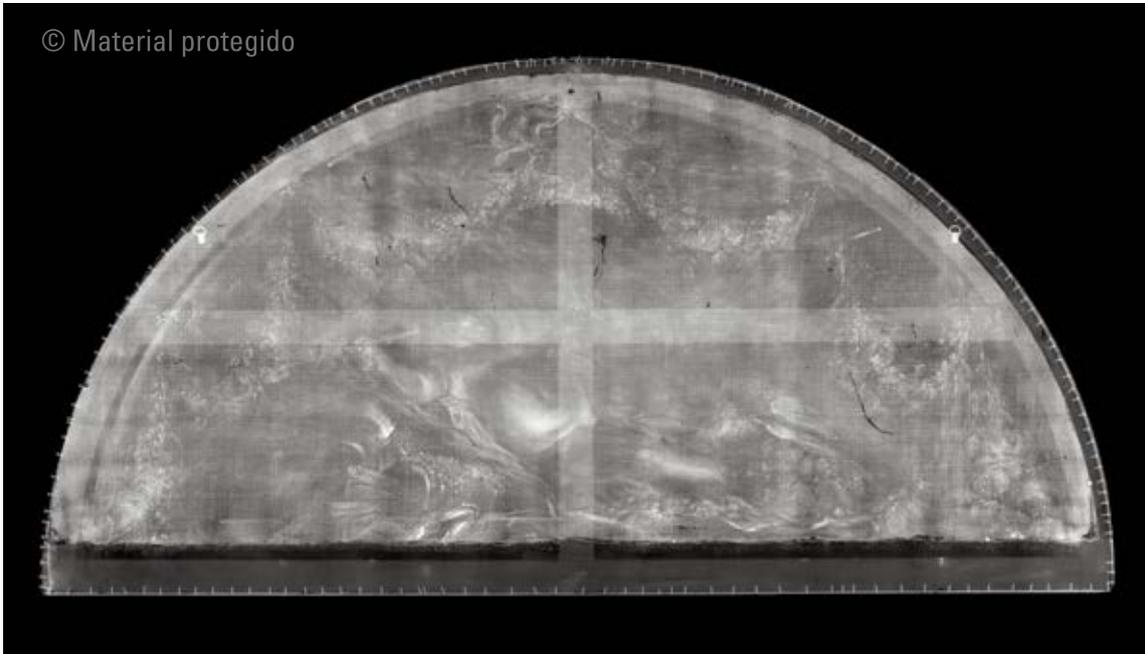


31
Luis Paret y Alcázar
María de las Nieves Micaela Fourdinier, esposa del pintor, 1783
Óleo sobre cobre. 37 x 27,7 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid (P-3250)

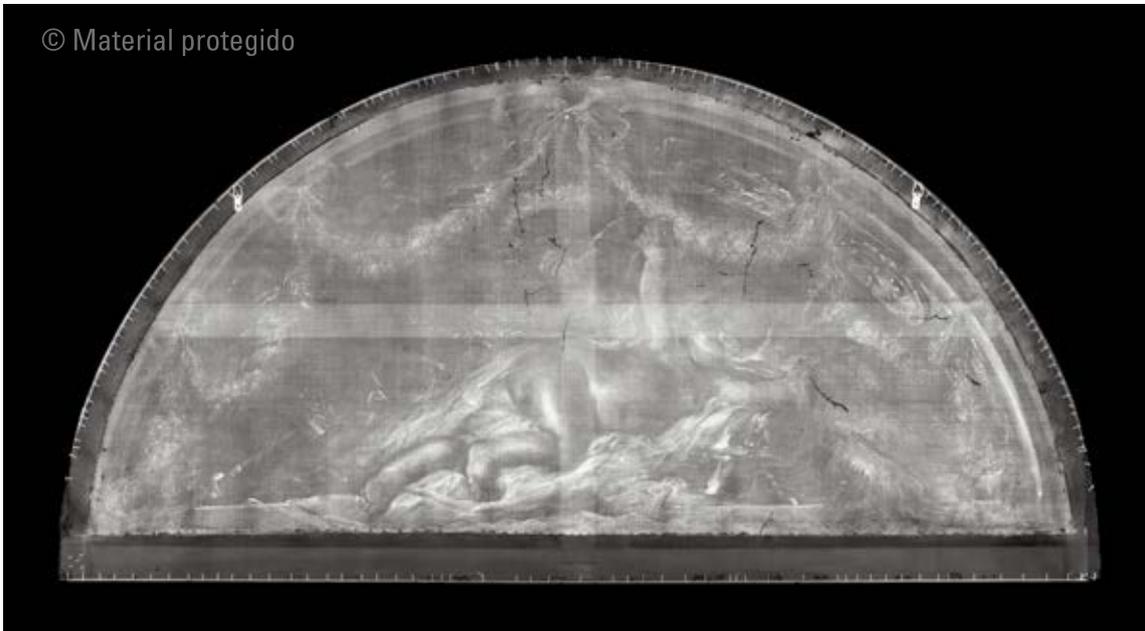
olivo, símbolo de la paz, y que ha emprendido ya el vuelo hacia el niño dormido del luneto situado frente a éste. Con la mano izquierda sostiene la corona de laurel, que lucían los generales victoriosos a su entrada en Roma, pero que deja de tener el valor militar del triunfo al ser llevada en la mano por la niña, encarnando así el de la paz al mostrar que el vencedor es el Amor. Por eso, a la izquierda descansan las armas: el escudo, decorado también con el laurel de la victoria, cruzado por el bastón de mando, y a la derecha, el yelmo. Caídas también, y apoyadas en el escudo, hay tres letras de bronce entrelazadas, VSC [fig. 36], que el conocimiento de la cultura clásica de Paret le llevó a incluir aquí para su patrono. Las iniciales corresponden a la inscripción votiva romana *Voto Suscepto Curavit*⁷, cuya presencia, por ejemplo, en las lápidas funerarias indicaba que la persona se había encargado de hacer los votos necesarios a los dioses antes de morir. Así, el artista quiere indicar que el guerrero de esta escena ha abandonado las armas, pero habiendo cumplido todas sus obligaciones con honor.

7 Esta inscripción latina se recoge en la importante bibliografía sobre los epígrafes fundamentales del mundo romano, que Paret pudo conocer a través de los originales italianos y franceses. En España se publicó en 1794 uno de esos grandes compendios traducido del italiano por una de las figuras capitales del siglo XVIII, Casto González, conocido como «El emeritense» y seudónimo de fray Juan de Navas (1741-1809): *Instituciones antiquo-lapidarias traducidas de la lengua toscana por Casto González Emeritense*. Madrid : Imprenta Real, 1794.

© Material protegido



© Material protegido



32-33
Radiografías de los lunetos

© Material protegido



© Material protegido



34-35
Reflectografías infrarrojas de los lunetos



36
Detalle de la inscripción en el luneto II



37
Detalle de la flecha en el luneto I

El luneto de la izquierda es ligeramente distinto, ya que el niño está aún dormido, como revelan sus ojos cerrados y los brazos abiertos que descansan sobre el lecho. A sus pies, una pareja de palomas blancas, que ha llegado ya hasta el joven guerrero dormido, está en pleno juego amoroso, con el potente macho picoteando a la hembra que yace boca arriba bajo él, tendida con abandono, como revelan sus alas abiertas y extendidas. Con sus arrullos van a despertar al niño, que ya está preparado para ofrecer con su mano izquierda su ramito con el capullo de rosa, mientras que con la derecha mantiene la flecha ensartada también de rosas que al despertar va a lanzar hacia su compañera, y en cuya aguda punta Paret ha dado una pincelada de un rojo intenso [fig. 37].

No parece que Paret diera nombre a estos dos pequeños guerreros del Amor, a no ser que fuera el del futuro matrimonio que encargó al pintor estas obras para su cámara nupcial. Sus símbolos no permiten identificarlos con alguna de las parejas que bien en la Antigüedad, bien en la literatura poética, se enfrentaron, como Aquiles y Pentesilea, Camilla y Eneas, Tancredo y Clorinda o Rinaldo y Armida, cuyas luchas terminaron siempre mal para las mujeres. Más bien parece que el artista llevó hasta el final su metáfora infantil y que éstos fueran en realidad, aún niños, Venus y Marte.

BIBLIOGRAFÍA

Osiris Delgado. *Paret y Alcázar*. Puerto Rico : Universidad de Puerto Rico ; Madrid : Universidad de Madrid : Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1957.

Dibujos españoles del siglo XVIII. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 1998.

Important Pictures by Old Masters on Friday, March 19, 1965 : illustrated catalogue. London : Christie, Manson & Woods, 19 de marzo de 1965.

Juan Cruz Labeaga Mendiola. *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*. Iruñea-Pamplona : Gobierno de Navarra, 1990.

Luis Paret y Alcazar, 1746-1799. [Cat. exp.]. Vitoria-Gasteiz : Eusko Jaurlaritz, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1991.

Luis Paret y Alcázar y los puertos del País Vasco. [Cat. exp.]. Bilbao : Bilboko Arte Ederretako Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996.

Alejandro Martínez Pérez. *Dibujos de Luis Paret y Alcázar (1746-1799) : catálogo razonado*. Madrid : Biblioteca Nacional de España ; Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.

José Luis Morales Marín. *Luis Paret : vida y obra*. Zaragoza : Aneto, 1997.

Old Master Paintings. London : Sotheby's, 9 de julio de 1998.