

1630. Y habrá que pensar en un destino cartujano. Zurbarán trabajó para las Cartujas de Jerez y de las Cuevas, en Sevilla; de una de las dos provendrá, más fácilmente de la sevillana.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

## UN CUADRO DE LA REINA MARIA LUISA DE PARMA, POR PARET

La iconografía de la Reina María Luisa de Parma se acrece con un lienzo inédito<sup>1</sup>. Recientemente restaurado<sup>2</sup>, luce todas las galas de la pintura dieciochesca.

Lienzo de aparato, sus grandes proporciones (2,50 por 1,80 mts.) y el desahogado espacio hacen de este cuadro de una ostentación pocas veces superada. Porque en efecto, el pintor ha concedido la máxima importancia al personaje regio, pero ha tenido el acierto de situarle en el seno de una habitación que respira majestad. A la derecha hay un gran cortinaje de terciopelo rojo. Sobre un sillón, de corte ya neoclásico y también tapizado con la misma tela, descansa el manto regio, carmesí, con forro de armiño. Al lado izquierdo figura una consola igualmente neoclásica, decorada con mascarón dorado. Encima hay un cojín blanco, sobre el que está la corona, adornada con perlas. El suelo de la habitación se reviste con una alfombra. El adorno principal de ésta es un círculo, sobre el que se halla precisamente la Reina. Los motivos son geométricos, con una gran guirnalda de forma circular, sujeta con fino lazo rojo. Las líneas principales del dibujo de la alfombra se diseñan con azul, y fruto rojo. El pintor ha jugado con estos dos tonos principalmente, uno cálido y otro frío, con predominio del último.

María Luisa posa con naturalidad. Mira al frente y ofrece sus brazos cruzados, sosteniendo en las manos unos finos guantes y abanico, todo presentado con la mayor espontaneidad. Su rostro mira tranquilo, envuelto en su espesa cabellera. Cubre la cabeza un descomunal sombrero, de forma tronco-cónica y ancha ala, decorado con cintas adornadas con múltiples dobleces y un gran ramillete de flores, de suntuoso colorido. Envuélvese el pecho con un ancho cuello de encaje. El cuerpo se ciñe con chaquetilla de terciopelo azul, y de este mismo es la sobrefalda que cae por detrás. Los antebrazos quedan al descu-

<sup>1</sup> Mercado de Arte, Madrid. Procede de la Colección Ortega Morejón.

<sup>2</sup> La restauración ha sido realizada por el profesional de este arte don Julio Morales Hernández, de Madrid.

bierto, adornándose con bocamangas de encaje. El máximo interés pictórico ha sido aplicado a la falda, de transparente gasa, en tono salmón. El tejido semeja hecho de finas listas de plata. Motivo muy peculiar es la guirnalda de flores artificiales cosida a la falda, que prestan una nota de vibrante colorido. Dos volantes, con flecos de plata y borlas, rematan la caída de la falda. En la parte inferior asoman las puntas de los chapines, adornados con cintas e igualmente de color azul.

La adscripción al pintor Luis Paret no parece dudosa. Las menudas pinceladas de este artista resaltan en la ejecución de la falda. Peculiares de su estilo son asimismo los ramilletes y guirnalda de flores, de un preciosismo encantador. Son flores de fino diseño, nervioso perfil, luminoso colorido y esmaltada superficie. El pintor ha trasladado sus conocidos cuadros de flores a la cabeza de la reina. De esta suerte tenemos, gracias a Paret, el más chispeante, lisonjero y atractivo retrato de María Luisa de Parma. También el tipo de alfombra puede verse en otros lienzos del pintor. La gama fría, en azul, fue sistemáticamente usada por Paret. También aquí predomina, sólo que atemperada por el delicado rosa-plateado de la falda, y exaltada por el rojo del cortinaje. El esfuerzo invertido por el pintor en la dama hubo de liberarle de más empleo en este cortinaje, en el cual no se aprecian las zigzagueantes pinceladas del maestro, por lo que habrá que pensar que se sirviera de ayudantes. De todas suertes no era procedente una mayor atención en este sector del lienzo.

María Luisa, como bien sabemos, había nacido el 9 de diciembre de 1751, desposándose con el futuro Carlos IV en San Ildefonso, en el año 1765<sup>3</sup>. Son muy escasos los retratos de los príncipes, por lo común obedeciendo al modelo creado por Mengs. Pero muerto Carlos III en 1788, Carlos y María Luisa accedieron al trono y acapararon el quehacer de los pintores de cámara, sobre todo de Goya.

La personalidad de Paret nos resulta bien conocida gracias al libro de Osiris Delgado<sup>4</sup>. Nació en Madrid, en 1746, el mismo año que Goya. Pese a la defensa de Mengs, no logró la pensión para ir a Roma; pero el Infante don Luis descubrió sus méritos y le costeó el viaje a la Ciudad Eterna. En 1766 está de vuelta en Madrid. Su formación romana se completa con el influjo poderoso del pintor francés Francisco de la Traverse, que había venido a España por estos años. De esa enseñanza brotará la inclinación hacia los temas del rococó francés. La Traverse, discípulo de Boucher, fue en rigor un

<sup>3</sup> Los pormenores de la iconografía de la Reina, pueden hallarse en el libro de Sánchez Cantón, *Los retratos de los Reyes de España*, Ediciones Omega, Barcelona, 1948.

<sup>4</sup> OSIRIS DELGADO, *Paret y Alcázar*, Madrid, 1957.



Madrid. Comercio de arte. La reina María Luisa, por Luis Paret.

resonador del pimpante arte de Watteau, que vemos brotar en los pinceles de Paret. Pero nuestro pintor eliminará toda carga erótica y compondrá sus cuadros en una gama fría y con unos modelos ya académicos.

Paret sufre destierro a Puerto Rico, al descubrirse los amoríos del Infante Don Luis y considerarse al pintor como uno de los cómplices. Culpable o no, hubo de permanecer en Puerto Rico entre 1775 y 1778. Se le permite el regreso a la metrópoli, pero se le exige residencia en punto alejado a la Corte. De ahí viene su establecimiento en Bilbao.

Paret ha sido oficialmente pintor del Infante Don Luis. En 1780 se le nombra académico de mérito de la Real Academia de San Fernando. Vuelve a congraciarse con el Monarca, quien le encarga en 1786 una colección de cuadros representando planos y vistas de puertos de la costa cantábrica. Cuando Carlos IV y María Luisa de Parma empiezan a reinar, Paret es todo un pintor consagrado, bienquisto en el ambiente palaciano. El año de 1789 fue de un gran ajeteo de los pintores, ya que la imagen de los nuevos gobernantes había de trasladarse a los numerosos rincones del todavía poderoso imperio. Goya trabajó infatigablemente. Los retratos que hace Goya en 1789 son bastante similares, en atuendo, a este de Paret<sup>5</sup>. El de la Academia de la Historia, de Madrid, en especial. La Reina viste de una forma parecida; la corona está sobre un cojín y hay al fondo una cortina, con vueltas de armiño. En este retrato, y en el del Prado de esta fecha (en que María Luisa exhibe un enorme «tontillo»), la cabeza se adorna con un gran sombrero, pero sembrado de plumas en vez de flores. No muy distante queda un retrato de María Luisa, guardado en el Museo Romántico de Madrid, sin razón atribuido a Paret, y que María Elena Gómez Moreno estima obra de Maella<sup>6</sup>.

El retrato de María Luisa de Parma de Paret tiene que ser de estos años y más precisamente en 1789, pues corresponde a la iconografía del momento. La corona real indica, por otro lado, que ya es reina. La representación del rostro no permite un mayor retraso, y aún así es patente que Paret ha procurado rejuvenecer a una reina que cuenta ya treinta y ocho años. Por supuesto, el pintor se mantiene en la línea del máximo respeto al personaje y por eso evita el aire caricaturesco que Goya implacablemente dio a la reina. —J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

<sup>5</sup> JOSÉ GUDIOL, *Goya*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1970.

<sup>6</sup> M. E. GÓMEZ-MORENO, *Guía del Museo Romántico*. Madrid, 1970.