

BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO

# BU LE TI NA 12



FUNDACIÓN  
GONDRA  
BARANDIARÁN



**LUIS PARET  
BILBON**

LUIS PARET Y ALCÁZAR. FORTUNAREN ZORIONAK ETA ZORITXARRAK  
Manuela B. Mena Marqués

6

PARET PINGEBAT BILBO  
Javier Novo González

23

LUIS PARET ETA MARRAZKETAREN JEINUA  
Alejandro Martínez

56

TEKNIKA ETA INSPIRAZIOA LUIS PARETEN LANETAN  
José Luis Merino Gorospe

70

LUIS PARET Y ALCÁZAR. BILBOKO EGONALDIAN IZAN ZITUEN  
ADISKIDEAK ETA BEZEROAK

Aingeru Zabala Uriarte

110

LUIS PARETEN ITZULERA BILBORA 1991N. ERAKUSKETA BATEN  
OROIPENA

Javier González de Durana

129

ARTE FIGURATIBOAK BIZKAIAN, LUIS PARET Y ALCÁZARREN GARAIAN.  
TRADIZIOA ETA MODERNOTASUNA

Julen Zorrozuza Santisteban

148

ATETIK BARRURA. ARTE DEKORATIBOAK LUIS PARET Y ALCÁZARREN  
BILBON

Raquel Cilla López

164

ERRUTINA MUNDUTARRAK EDO BIZIMODUAK, LUIS PARET Y ALCÁZARREN  
GARAIAN. EGUNEROKO BIZITZA, XVIII. MENDEAREN AMAIERAN

María Jesús Cava Mesa

182

ESPAINIAKO MODA, LUIS PARETEK MARGOTU ZUEN URTEETAN  
Amelia Leira Sánchez

201

## Sarrera

Argitalpen honetan *Luis Paret Bilbon* Arte Jardunaldien txostenak daude jasota. Hain zuzen ere, margolari horrek XVIII. mendearen amaieran gure hirian egindako egonaldia ardatz zuen jarduera-programari amaiera eman zioten jardunaldi horiek. Arte historikoaren alorreko hiriko bi museo nagusien –Arte Ederren Museoaren eta Eleiz Museoaren– arteko lankidetzaren emaitza izan zen programa. Biak desberdinak dira, bai dimentsioei, bai bildumen tamainari, baita horien izaerari dagokienez ere –bokazio unibertsalagoa du bata, tokikoagoa besteak–, baina elkarren ondoko bideetan dabiltza euren helburu nagusietako bat betetzeko orduan: Bizkaiko ondarea kontserbatzea, ikertzea eta hedatzea.

Interesen uztartze horrek bultzatuta, gure bi erakundeek hitzarmen bat adostu zuten, kontserbazioaren, ikerketaren eta erakusketaren alorretan jarduera bateratuak sustatzeko xedez. Hala, bataren eta bestearen bildumen ezagutzan sakontzeaz gain, elkarren osagarritasunaren balioa azpimarratu nahi dute. Bilboren eta Bizkaiaren historiako momentu garrantzitsuei buruzko zenbait ikerketa-ildok osatzen dute proiektuaren bizkarrezurra. Agerikoa den bezalaxe, bi museoen ezaugarriak direla-eta, lehenbiziko asmoetako bat lurraldeko arte-ondarea eta haren eragileak ezagutzea da, baina, era berean, eta haien bitartez, Aro Modernotik gaur egun arte izan duen bilakabidea –ekonomikoa, soziala, kulturala...– ulertzeko xedea du egitasmoak.

Akordio horren lehenengo protagonista Luis Paret y Alcázar izan da.

Ez gara hemen artistari eta haren obrari buruz arituko, ondoren datozen orrialdeetan bikain jasota baitago hori. Besterik gabe, gogora ekar dezagun Paret hamarkada batez, gutxi gorabehera, bizi izan zela Bilbon, 1779 eta, gutxienez, 1787 bitartean. Denbora horretan, bizitasun handiz jardun zuen hiri-bilduan, eta lorratz artistiko handia utzi zuen. Gainera, hiriaren biografiaren oinarrizko aroa egokitu zitzaion. Haren kanpo-adierazpiderik behinena hirigintzaren arloko eraldaketa izan zen, bertoko burgesiaren zati handi batean indarrez erroto ziren ideia ilustratuen ildotik. Horien gauzapena Euskalerrriaren Adiskideen Elkartearen izan zen, eta haren inguruan ibili zen Paret bera ere. Eraldaketa estetikoko unea izan zen halaber, rokokotik Neoklasizismora, eta bide horretan funtsezkoa izan zen Paret. Urte haietan modernotasuneranzko jauzia egiten ari zen Bilbo, alderdi askotatik begiratuta.

Paretek hemen utzitako aztarna 2021ean egoitza bietan egindako erakusketan islatu zen, eta José Luis Merino Gorospe eta Juan Manuel González Cembellín izan ziren haren komisario. Arte Ederren Museoak gai profanoko lanak jorratu zituen: autorretratuak, Bizkaiko herrietako bista ospetsuak eta eraikin bereziki zerikusia zuten dekorazio- eta arkitektura-proiektuak. Bere aldetik, Eleiz Museoan madrildar margolariak erlijio-gaiak ardatz hartuta egindako zenbait lan jarri ziren ikusgai, garai berean Gorteko eta bertoko beste artista batzuek Bizkaiko tenpluetarako egindako lanekin batera. Den-denek balio dute argitalpen hau osatzen duten artikuluen orrialdeak ilustratzeko, eta amaieran jasota daude, erakutsitako artelanen zerrenda batean, bakoitzari buruzko iruzkinekin.



Baina artistari buruzko bestelako proposamenik ere izan zen. Zazpikaleetan barrenako hiri-ibilbide batek eta ibaian zeharreko beste batek Paret ibili ohi zen lekuetara, luxuzko etxeetara eta pertsona ospetsuengana eraman gintuzten; XVIII. mende amaierako Bilbo ilustratu hartara, alegia. Era berean, haren lanak gogorarazi zizkiguten. Batzuk, fisikoki bertan zirela, iturriak esate baterako; beste batzuk, berriz, paneletan erreproduzituta, artistak egin omen zituen leku beretan.

Proiektuaren barruan beste ekimen bat ere egon zen, kualitatiboki garrantzi handikotzat duguna: Donibane plazatzoko iturria zaharberritzea. Paretek 1785ean sortutako bi iturrietako bat izan zen hura, hiribilduak hain beharrezkoa zuen ur-ekartzea burutzeko. Haren diseinuak José Joaquín Colón de Larreategui Bizkaiko korrejidorearen interesari esker atera ziren aurrera. Izan ere, hura, Ilustrazioaren pentsamoldearekin bat eginez, une oro saiatu zen herriarren bizi-kalitatea –gaur egungo hizkera erabilia– hobetzen. Beharrezkoa zen zaharberritze horrek lehengo itxura dotorea itzuli dio iturriari, eta, hala, Bilboko arte-ondarearen elementu enblematiko bat berreskuratu da.

Jarduera horien guztien xedea zen ikusleei artelanak, egitateak, egoera erakustea; nolabait esatearren, ordurako ezaguna zena zabaltzea. Haatik, beste zatia falta zen: Pareti eta haren garaiari buruzko ezagutzan sakontzea, geure jakinduria handitzea. Eta Jardunaldiek espazio hori bete zuten. Hainbat espezialitatetako ikerlarien eskutik hurbildu ginen haren biografiara, haren teknikara, haren obrara –hasiera batean pentsatuko genukeena baino askoz polifazetikoagoa: margolaria... eta askoz gehiago–, baina baita garai hartako Bizkaian zegoen giro artistikora ere, eta Paretek aurkitu zuen Bilbora, bertako ingurunera eta jendearengana.

Orain, lehen baino askoz gehiago dakigu. Horrenbestez, gure lankidetzaren helburuetako bat bete dugu. Eta, horretarako, funtsezkoa izan da BBKren babesa. Hori gabe ezin izango genituzkeen hain asmo handiko erakusketa-proiektua eta jarduera-programa garatu. Era berean, Gondra Barandiarán Fundazioak lagundu zigun Arte Jardunaldiak antolatzen, 2021eko uztailaren 14tik 16ra, Bilboko Arte Ederren Museoan. Errekonozimendua, batez ere, bi erakunde horiei adierazi diegu, eta kulturari eta arteari ematen dioten babes iraunkorrari ere bai. Eta ezin bukatu Jardunaldietan parte hartu zuten espezialista guztiei eskerrak eman gabe. Haien ekarpenak batuta geratu dira, zalan-tzarik gabe Luis Paret margolariari buruzko azterketarako erreferentziatzkoa izango den argitalpen honetan.

Juan Manuel González Cembellín  
Bilboko Eleiz Museoaren zuzendari teknikoa

Miguel Zugaza Miranda  
Bilboko Arte Ederren Museoaren zuzendaria

**LUIS PARET  
Y ALCÁZAR.  
FORTUNAREN  
ZORIONAK ETA  
ZORITXARRAK**



**Manuela B. Mena  
Marqués**

Luis Paret (1746ko otsailaren 11-1799ko otsailaren 14a) Goya baino hilabete eta erdi lehenago jaio zen (1746ko martxoaren 30a-1828ko apirilaren 16a), eta Goya hogeita hamar urte geroago hil zen. Beharbada Paretin pinturak ez zuen bizirik iraungo mende berrian, haren artea hemezortzigarren mendeko rokokoaren frantziar erako dotorezia aristokrataren oso mendekoa baitzen. Teknika onak, kolorearen ugaritasunak eta asmatzeko gaitasunak goiz hurrerarazi zuten Gortera, bere kostunbrismo *avant la lettre* dotorearekin, eta 1774an askoren inbidia pizten zuen posizioa lortu zuen Luis de Borbón infante jaunaren (1727ko uztailaren 25a-1785eko abuztuaren 7a) “ganbera-margolari” gisa. Hala ere, egun horietako akusazioaren arabera bere jaunaren amodio-ibilan nahastu izanak hondamendira eramanez, 1775ean Puerto Ricon erbestera eta ordura arte lortutakoa galtzera. Arrakastarako bideak itxi zitzaizkion, eta bide zail bat ireki aurrean, non ezinezkoa izango baitzitzaien beste modu batean jasoko zukeen aitormena lortzea. Haren kultura klasikoa lan osoan agertzen da, pinturan, estanpetan zein liburu-irudietan. Haren autorretratu poetikoek itsasoz haraindiko bere bizitza eta Espainiara itzultzeko grina dituzte kontagai, nahiz eta 1778an itzulera “barne-erbestealdi” bihurtu zitzaion berehala, eta, horren ondorioz, Bilbon kokatu eta hainbat gai landu behar izan zituen, hala nola pintura erlijiosoa eta kabineteko koadroak, baita iparraldeko itsasoko portuetako paisaiak ere, arkitekturan eta herri-lanetan sarrairdiren bat edo beste egiteaz gain.

XVIII. mendean, bizitza konplikatua zen artista batentzat, baina Paret y Alcázarri beste batzuei baino egoera hobea aurkeztu zitzaion, San Fernandoko Akademiako ikasle gisa sartzea lortu baitzuen, Madrilen, hamar urte zituela, eta bere familiak ahaleginak egin zituen bere bokazio goiztiarrari ahalik eta hobekien jarraitu ziezaion. Garai hartan, Bartolomé de San Antonio hirukoiztar oinuts eta margolaria izan zuen marrazkigintzako irakasle, Ventura Rodríguez arkitektoaren osaba eta lehen akademikoetako bat; agian, marrazkigintzako irakasle izateaz gain, latinaren ezagutza ere harengandik jaso izango zuen Paretetik. Aitaren jatorri frantsesak nazionalitate horretako pertsona ospetsuekin harremana izatea ekarri zion, zalantzarik gabe, eta Agustín Duflos diamante-lantzaile, urregile eta Karlos III.aren bitxigileak ere marrazkigintzako eskolak eman zizkion ikasle gazteari. Harengandik lortu zuen, seguru asko, Paretin pinturan igartzen den perfekzio xehekari hori. Goyak ez zuen lortu garai horretan, aurkeztu arren, Akademiako saririk; Paretetik, aldiz, hamalau urte zituela, bigarren saria jaso zuen 1760an, epaimahaian nor eta Corrado Giaquinto italiarra zegoela; hark ez zion botorik eman, baina epaimahaiko beste lau kidek bai, eta gazteak “merezi zuela” esan zuten. Hurrengo urtean, Paretetik ez zuen lortu pintura-eskolako lehen saria, Erromako beka ziurtatuko ziona, baina orduan hartu zuen Luis de Borbón infanteak, erregearen anaiak, bere babespean, eta Italian hiru urtez ikasteko aukera emango zion laguntza eman zion, Akademiako gazte bekadunen laguntza bera izango zuela bermatuta. Agian Erroman ikasiko zuen, gainera, greziera, bere obra batzuen sinadurretan eta eskaintzetan bikain erabili zuen hizkuntza. Dirudienez, Paretetik Charles-François de la Traverse artista frantziarra ezagutu zuen Italian, zeina handik gutxira Madrilerara joan zen, Osunako dukearen –enbaxadore frantsesa– idazkari gisa, eta harekin ikasi zuen edo hari lagundu zion zenbait urtez.

Traverseren bidez, Boucherren dizipulua baitzen, Paretek rokoko artista handiaren estiloa eta ereduak ezagutu ahal izan zituen, Bilboko museoan kontserbatutako espainiarraren obrek erakusten duten moduan, bi ilargixka dekoratibo guztiz ederreko eta kalitate tekniko ukaezineko loredun amodio txiki horiek [58.-59. ir.].

Luis infantearen babesak Paret Gortean sartzea eragingo zukeen. Baina haren fortuna onaren amaiera izan zen. Infanteak bere sexu-desira antza ezin eutsizkoak ase zitza bitartekotza lanak egin izana leporatu zioten, akusazio horiek Karlos III.aren haserrea piztu zuten eta hark zigorra bere aitortzailearen esku utzi zuen, hau da, Eleta fraide soil eta puritanoaren esku, zeina Inkisizio Gorenaren Kontseiluko frantziskotar oinuts eta dekanoa zen. Zigorraren parte izan zen don Luisen derrigorrezko ezkontza, morgantikoa, zeinak horrela, gainera, oinordekotza-lerrotik kanpo uzten zituen hark izan zitzakeen seme-alabak. Bestalde, zigorra eredu garria izan zen infanteari eskuratu zizkioten hiru neska gazteentzat eta haien familientzat ere, baita beren zerbitzuekin lagundu zutenentzat ere, horien artean Luis Paret. Guztiak kartzelatik libratu ziren Puerto Ricon erbesteratzea onartzean, eta 1775eko udaren amaieran abiatu ziren harantz. Paretek erakutsia zuen jada bere pintura-kalitatea obra goiztiarretan, hala nola *Mozorro dantza* [84. ir.], 1767koa, eta *Errege bikoteak* [60. ir.] 1770eko mihise handia (biak Prado Museoan). Are Goya bera baino lehen, Paretek bere garaiko gizartearen irudikapena, kaleko bizitza eta baita jendetzaren ikuspenaren garrantzia ere menderatzen zituen, pintura modernoaren berrikuntzetako bat, bi lan horiek eta 1773ko *Madrilgo Puerta del Sol* ederrak (Kubako Arte Ederren Museo Nazionala) islatzen duten bezala. Urte inguru horretakoa da 1772ko *Genianiren denda* ere [96. ir.] (Lázaro Galdiano Museoan); lan horretan Paretek Watteauren azken koadroaren –1720ko *L'Enseigne de Gersaint* (Charlottenburg jauregia, Berlin)– gai bera aurkezten zuen, espainiartuta, bizi eta soil.

Paret y Alcázar bezalako figura batentzat, kulturak eta arte klasikoak liluratuta baitzegoen, erbesteratu ondorengo zenbait lanek Antzinateko erreferentzia ikonografikoetan oinarritutako sinbolismoa izan lezakete, bere fortunaren gorabeheren azalpen moduan. Puerto Ricon, eta Espainiako erregearen aginduei jarraituz, erbesteratutako errudunak aske zeuden, eta, nahiz eta ezin ziren uhartetik atera, beraiek erabakitzen zuten bizitza eramaten zuten, aukeratzen zituzten jardueretan arituz. Ez dira ezagutzen Paretek erregearen barkamena lortu arte eman zituen bi urte eta zortzi hilabete luzeetan margotu zituen lanak, baina ez dirudi adibide askorik geratu denik. Erreferentzia dokumental batek hondamen-kutsua du, baina, zalantzarik gabe, jasotzen duen gertaerak artistari bizitza irabazten lagundu izango zion. San Juango katedralerako egindako eta ordaindutako lanei buruzko akta da. Horretan, “Kabildoak 400 peso eman zituen eta herri-talde batek 300 ekarri zituen Aste Santuko monumentu bat egiteko, eta haren modelo Luis Paretek, Printze jaunaren margolari moduan ezaguna, osatu du”. Paretek Puerto Ricon margotu ahal izan zituen lanen artean, lehenengoetako bat *Autorretratua jibaroz jantzita* izan daiteke [1. ir.], 1776ko urtarrilean datatua, uhartera iritsi eta gutxira, eta haren bi bertsio egon zitezkeen. Baliteke *Emakume gaztea hamaka batean*





1. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Autorretratu jibaroaz jantzita*, 1776  
San Juango Museoa,  
Puerto Rico

.....



2. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Emakume gaztea hamaka batean etzanda*, c. 1775-1778  
Prado Museo  
Nazionala, Madril

*etzanda* ere [2. ir.] erbestealdiko urte horietakoa izatea. Asmakizun harrigarria da; bere sinpletasunagatik ezin hobea den lekuan, non zur ilunez eraikitako edo forratutako hormak eta Karibeko giro beroa iradokitzen duen leiho ireki eta argitsua dauden, emakume gazte bat lotan dago, Frantzian eta Estatu Batuetan XIX. mendeko pinturan funtsezkoa zen gai horren irudikapen goiztiarrenetako batean. Maisulan txiki honetan, gortina gorri ikusgarriak eta zeta-soinekoaren aberastasunak askatasun femeninoaren ukitu bat ematen diote eszenari, eta, horrekin batera, ametsarena, bizitza errealeko errealitate prosaikotik urrunaraziz. Hala ere, neskaren lozorroa, haren bular biluzia eta nolana abandonatuta utzitako zapata amodio harreman baten ondorio dira, alkoholak lagundutakoa, botilak eta eroritako bi edalontzi hutsek adierazten dutenez. Koadro hau Espainiako XVIII. mendeko enigmatikoenetako bat da. Don Luis infantearen ibilera erotikoen oroitzapena ote da?

Puerto Ricoko garaian datatu diren Pareten bi autorretratu ez liralteke errealitatearen irudikapen zehatz gisa azaldu behar, ez baita hori inola ere artistaren generoa, haren bizitzaren eta itxaropenen metafora gisa baizik. Horietako bat, *Autorretratua estudioan* izenburua duena [3. ir.], 1775 eta 1778 artean datatua, interesgarria da Abelló bildumaren azalpen sinboliko posible horretarako, baita bigarrena ere [4. ir.], bibliografian itsasgizon baten erretratutzat hartu zena. Bietan, Pareten irudiarekiko identifikazioa nahiko berria da, eta Osiris Delgadoren monografia baino geroagokoa<sup>1</sup>; hartan oraindik ez baitziren modeloaren ezaugarriak artistaren ezaugarritzat jotzen, eta orain onartzen da hori biezat. Bi kasuetan, Paret aldendu egiten da aldi horretako ohiko autorretratutik, artista margotzeko astoaren aurrean eta pintzelak eta paleta eskuan dituela aurkezten den horretatik, eta horren ordez bere egoeira pertsonala islatzeko moduan agertzen da, hori argi azalduz, *Autorretratua jibaro zantzita* margolanean bezala. Puerto Ricorako lekualdatzeari buruzko erreferentziak ez dute jaso ekaitzen berririk, ez eta haren bizitza arriskuan egon zenik ere. Dokumentuek diotenez, erbesteko kideekin joaneko bidaia postako pakebotean egin zuen, itzulerakoa bezalaxe. Kasu honetan, *El Gallego* itsasontzian, Coruña 1764tik ezarritako Itsas Postakoa zena, Karlos III.aren dekretuz, hilean pakebote batekin. 1777tik aurrera, gainera, Habanako Karrera finkatu zen, Puerto Ricon eta Santo Domingon, Veracruzen eta Acapulcon eskalak eginez, Filipinetara iritsi arte, baita Espainiara itzultzeko bidaietarako ibilbide bera ere<sup>2</sup>. Amerikako erresumekiko merkataritza guztiz finkatuta zegoen, baina horrek ez zuen esan nahi hondoratzeko, kortsarioen erasoak jasotzeko edo bestelako gorabeherarik izateko arriskurik ez zenik, baina, ziurrenik, ez da benetako hondoratze baten gertaera izango Paret bere bi autorretratuetan irudikatzen duena, bibliografian behin eta berriz agertzen den bezala, baizik eta ozeanoa gurutzatzeko arriskua edo zailtasuna. Mundu

1. Osiris Delgado Mercado. *Paret y Alcázar*. [Doktoretza tesia]. Puerto Rico : Universidad de Puerto Rico ; Madrid : Universidad Complutense de Madrid : Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1957.

2. XVIII. mendeko Espainiako itsasontzien hondoratzeen laburpen bat hemen : Arturo Morgado García. "La imagen del naufragio en la España del siglo XVIII" in *Todoababor.es, Artículos*, Universidad de Cádiz, 2020. Hemen eskuragarri: <https://www.todoababor.es/historia/la-imagen-del-naufragio-en-espana-siglo-xviii/> [kontsulta: 2022.02.03].



3. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Autorretratoa estudioan*,  
1775-1778  
Prado Museo  
Nazionala, Madril

---



4. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Luis Paret margolariaren  
autorretratoa*, c. 1780  
Abelló bilduma



klasikoaz zuen ezagutzak aukera eman zion obretan bere patua eta ibilbide distiratsua galdu izana adierazteko seinaleak erabiltzeko.

Fortuna jainkosa izan zen, Grezian lehenik eta Erroman ondoren, gizakien zortea seinalatzen zuen figura mitologikoa. Erroman, Fortuna zuen izena, eta lurrari, haren emankortasunari eta haren dohainei, nekazaritzari eta hilkorrek handik jasotzen zituzten ondasunei estu lotutako zentzua zuen. Horregatik, ikonografian, jantzita irudikatzen zuten, esku batekin galburu bati eta bestearekin oparotasunaren adar bati eutsiz. Goldea zen esanahi horrekin lagundu ziezaiokeen beste elementuetako bat, nekazaritzari buruzko sinbologiaren parte baitzen. Grezian, jainkosak Tike zuen izena, eta patuari lotuago zegoen, herri baten zorte ona edo txarra administratzen baitzuen. Horregatik, hiri bateko harresien itxurako koroa batekin irudikatzen zen. Gainera, gizaki bakoitzaren patua erabaki zezakeen, ausaz, eta, horregatik, batzuetan itsua zen edo bere aurpegia belo batez estaltzen zuen. Fortunaren irudikapena, denboraren poderioz, baita mundu klasikoan ere, jainkosatzat baino gehiago hartu zen kontzeptutzat, nahiz eta inoiz ez zuen gurtzarik izan, eta enperadoreren bati edo besteri lagundu zion txanponen atzealdean, hala nola Vespasianori. Emakume-irudi handia XI. mendean agertu zen berriro, eta, ordutik aurrera, haren ikonografiaren parte den elementu garrantzitsu batekin: Fortunaren Gurpila. Eskuetan eusten dio, biraraziz, halako moldez non bertan daudenak batzuetan altuenean egoten baitira eta beste batzuk ezinbestean erortzen baitira. Erdi Aroko miniatuak, oro har, irudikapen horretan oinarritzen dira, hala nola *Codex Buranus (Carmina Burana)*ren XIII. mendekoa<sup>3</sup>. Garai hartako ideia errepikaria miniatutako XV. mendeko liburuen irudietan ere ageri da. Bertan, eroritakoen artean gizarte-klase guztiak irudikatzeke erabiltzen da, herri xehea barne, baita errege-erreginak eta enperadoreak, aita santuak, kardinalak eta gotzainak ere. Halaxe ageri da Boccaccioren *De Casibus Virorum Illustrium* liburuan; 1350eko hamarkadaren amaieran idatzi zen, eta, erlijio sakoneko giro petrarcatarrean, gizon eta emakume ospetsuen gorabeherak eta amaiera tragikoa kontatzen ditu. Parisen ilustratutako 1467ko itzulpen frantses batek gurpilaren bidez erakusten du Fortuna, baita lehen orrian ere, goratzen ari den eta gurpilaren biraketaren ondorioz erortzen den gizarte gorenaren aniztasunaren aurrean<sup>4</sup>. Goyak berak ere erabili zuen ideia bera, bere asmoei jarraituz aldatu bazuen ere, bere *Kapritxo*etako batean, 56. akuafortean, *Igo eta jaitsi* izenekoa. Han, Fortunaren gurpilaren ondoren satiro bat agertu da. Barre egiten du, eta militarrez jantzita dagoen gizon bat hartzen du oinetatik. Gizon hori, gainera igo ondoren, bota egingo du, aurretik beste birekin egin duen bezala. Artistak *Kapritxo*en esanahia azaldu zuen hainbat eskuizkributan; horietako baten ale bakanean –Prado Museoa gordea– honela zioen: “La fortuna trata muy mal à quien la osequia [sic]. Paga con humo la fatiga de subir y al q.º ha subido le castiga con precipitarle” (“Fortunak ordain gaiztoa ematen dio hari opari ematen dionari. Kez ordaintzen du igotzeak eragindako nekea, eta igo dena amilaraziz zigortzen du”). Fortuna kasu honetan satiro

3. Bavarian State Library, Munich, Clm 4660, 1. or.

4. Glasgow University Library, Special collections department, MMS. Hunter, 371, 1. libk., 1. or., Hitzaurrea.



baten irudia izateak adierazten du militarren zorreak sexuarekin eta emakumeekin zerikusia duela, 19. kapritxoan ere agertzen zen moduan, *Denak eroriko dira* izenekoan. Eszena horretan, Goyak argi eta garbi erabili zuen bere begi-niniaren lana behatzen zuen zelestina bat, zuhaitzaren goialdean zegoen neska gazte makur bat, eta haren inguruan dabilta jirabiraka eroriko diren txori itxurako gizonak, hala nola jada lurrean dagoena, lotua eta bi prostitutak “larrutua”. Kasu horretan, Goyak bere iruzkina idatzi zuen: “¡Y que no escarmienten los q.º van a caer con el ejemplo de los q.º han caído! pero no hay remedio todos caerán” (“Eta ez dutela eskarmenturik hartzen eroriko direnek erori direnekin! baina ez dago erremediorik, denak eroriko dira”). Bi kasuetan, arazo zehatza zen gizakien fortuna onaren amaiera, Pareti Luis infantearekin izandako bitartekotzarengatik gertatu zitzaion bezala, eta infanteari berari gertatu zitzaion bezala, leinu gorenekoa izan arren. XV. mendearen amaierako beste irudikapen batzuek, hala nola Dürerren *Fortuna handia* eta *Fortuna txikia* grabatuek, hurbileko kontzeptuak adierazten zituzten. Lehenak, artistaren maisulanetako batek, Nemesis klasikoaren irudia, biluzia eta hegoduna, giza-kiak saritzen eta zigortzen zituen esku batean zartailua zuela eta bestean ondasunez betetako edalontzia, lotzen zuen Fortuna lurrean ezegonkor dagoela dioen ideiarekin. Bigarreanean, hura ordezkatzeko duen emakumeak, biluzik eta lurrazalaren gainean, kardu bat du eskuan, Alemaniako kulturaren amodioaren sinboloa, eta, beraz, lizunkeriaren ideia bera islatzen zuen ziurrenik.

Fortunaren figurak indarrean jarraitu zuen Errenazimentuan, eta XVI. mendetik aurrera ikur moralen liburuetakoa protagonista da. Antzinako deskribapenari beste ezaugarri batzuk gehitu zitzaizkion, hala nola Ilargia, jainkosa etengabe aldatzen baita. Hegan egiteko gaitasuna eta ileak nahasten dizkion haizeak mugiarazita iristeko duen gaitasuna lot daitezke harekin; horregatik, batzuetan hegoekin irudikatzen da. Hala ageri da XVII. mendean Salvator Rosa (1615-1673) margolari napolitarraren *Fortunaren alegoria* konplikatuan (The J. Paul Getty Museum); 1658koa da, eta egileak Erromako hiriko ezbeharrak deskribatzeko erabili zuen. Fortunaren jatorriagatik, Hesiodok Ozeano titanaren eta Tetis jainkosaren alabatza hartzen baitzuen, itsasoarekin erlazioztatzen zen, gizateriak aurre egin dion tokirik arriskutsu eta zabalenetako batekin. Hala, Hans Sebald Beham (1500-1550) artista eta grabatzaile alemaniar handiak portu bateko sarrera gisa definitu zuen, portu horretatik belak zabaldua dituela abiatzeaz dagoen itsasontzi bat irteten ari dela, 1541 inguruan [5. ir.], eta horrela agertzen da beste grabatu berantiarrago batzuetan.

Ez dirudi kontuan hartu denik itsasoarekin zerikusia duen Fortunaren ideiak, horregatik ekaitz baten erdian dauden itsasontziekin osatua, Paretek bere bi autorretratuetan irudikatu nahi izan zuenarekin lotura izateko aukera. Pentsatu izan da artistak bere bidaietako egitate zehatzak eta errealak islatu zituela, baina ez dago itsasontziz egindako joan-etorrietan arazo larriak izan zitezela berririk, nahiz eta itsasoa beti bidaiarien beldur iturri izan, Espainiako nabigatzaileen trebetasuna gorabehera. Garai hartan, testamentuak heriotzarriku larri eta seguruaren aurrean baino ez ziren egiten, eta Cádiz oso ugariak ziren itsasoan bidaiak egin behar zituztenen artean. Ondo aztertuta daude XVIII. mendean gertatutako hondoratzeak; asko izan ziren arren, ez



5. ir.  
Hans Sebald Beham  
*Fortuna*, c. 1541  
Rijksmuseum,  
Amsterdam

datoz bat Pareten bidaietako datekin, eta horiek jasota egon beharko lukete, itsasontzi ofizialetan gertatu baitziren. Beste kontu bat mende horren bigarren erdian naufragioak eta naufragioak irudikatzeko gustua izatea da, Pareten bi koadro horietan agertzen diren eszenen aldean oso desberdinak. Interes handiko generoa izan zen, izaera prerromanikoa zuena, baina itsasontzien galerak baino interes handiagoa pizten zuen nabigatzaileen zoriak. Horixe gertatzen da artista frantsesen obrekin, hala nola Claude-Joseph Vernetenekin (1714-1789) eta, are gehiago, Jean Pillementen gerokoekin (1728-1808), eta Goyak kabineteko koadroen saileko 1793-1794ko eszena batean egin zuenarekin (bilduma partikularra). Espainiara itzuli zen, eta, Pillementen koadro batetik abiatuta, *San Pedro de Alcántara* itsasontziak 1786an Portugalgo kostaldean izandako hondoratzearen marraskia egin zuen Paretek, José Ximenok grabatua eta *Ustekabeko zoritxarra eta ezusteko zoriona* [52. ir.] izenburua zuena. Kostatik hurbil gertatu zen, eta han Amerikatik itzultzen zen itsasontziaren kargamentu oso aberatsa galdu zen, neurri batean inguruko biztanleek berreskuratua, eta haien eskuzabaltasuna goretsi zen, kasu horietan ohikoena jasotako harrapakinaren jabe egitea baitzen, legez gainera. Gertaerak oihartzuna izan zuen eta estanpak egin ziren, *Diario de Madrid* egunkariak 1787ko ekainaren 5ean iragarri zuen bezala. Honako hau, ordea, Pareten marrazkitik abiatuta, gertaeraren “kazetaritza-ilustrazio” halako bat zen, baina ez zion erantzuten kontakizun literarioekin zerikusia zuten beste genero-eszena batzuen interes prerromanikoari, hala nola Bernardin de Saint-Pierreren *Paul et Virginie* eleberri garrantzitsuarekin –1788an argitaratua–. Horretan, Maurizio uharteko kolonia frantsesean gertatutako hondoratzea zen ardatz nagusia;

han bizi zen idazlea, eta gertaeraren lekuko izan zen. Gai horri buruzko beste lan garrantzitsu batzuk izan ziren, besteak beste, J. W. Turner ingelesarenak, jada XIX. mendearen hasieran, eta baita Théodore Géricaulten (1791-1824) lan berantiar eta guztiz erromantikoak ere. Lan horien bidea *Méduse ontziaren almadia* (1818-1819) lanak burutu zuen; Afrikako kostetan izandako hondoratze ikaragarria irudikatzen du, eta gertaerak eragin politikoa izan zuen Frantziako gobernuaren ustelkeriaren aurka.

Pareten *Autorretratu estudioan* 1775 eta 1778 bitartean dago datatua, artistaren Puerto Ricoko lanen artean. Data hori onar daiteke, fintasun handiko estiloagatik eta bat-bateko distiren bidez koadroaren azala animatzen duten argi-ukitu txikiengatik, erbesterratu aurreko pinturekin bat baitator hori. Artistaren hemengo aurpegi zahartuak urte berantiarragoak adieraz ditzake, Espainiara itzuli eta gerokoak, eta agian Bilboko urteetakoak, baina, berez, hondoko obaloak ez du zerikusirik *San Pedro de Alcántara* itsasontzi handiaren hondoratzearekin, noizbait aipatu izan den bezala. Nolanahi ere, koadroa Pareten jabetzako obrekin geratu izango zen; izan ere, Félix Boixen bilduman baitago haren lehen jatorri ezaguna. Bildumazale sutsua zen Boix, eta artea ondo ezagutzen zuen, ingeniari garrantzitsua izateaz gain, eta margolariaren familiarengandik jasotako Pareten lan gehiago eduki zituen. Berez, lehenago autorretratu horri buruz idatzi denaren kontra, denek lan errealistatza hartzen baitute, hau da, margolariak bere benetako tailerrean egindakotzat, konposizioak eta haren xehetasun guztiek zentzu sinboliko nabaria adierazten dute, Fortunaren ikonografiari egokitua izan daitekeena, zalantzarik gabe, gorago esan den bezala. Adibidez, artistaren erretratu izateko, Paretek pintzelak eta paleta ere ez ditu eskuan, hori baitzen ohikoena. Hartu duen jarrerak zerikusi handiagoa du bizitza eta emozio egoera batekin artista artista gisa agertzearekin baino. Zetazko tapiz berde dotore eta arin batez estalitako mahai baten aurrean eserita dago, haren gainean mapak, liburuak eta zilarrezko tintontzia eta luma daudela, eta eskuineko eskuarekin, fintasunez eta etsipenez, zapi bati eusten dio –tristuraren sinbolo tradizionala–, malkoak xukatu berri balitu bezala. Masaila ezkerreko eskuan bermatua du, eta besoa mahaiaren gainean, baina hemen ez marrazki baten gainean, mapa baten gainean baizik; mapa hori funtsezko xehetasuna da, erakusten duen geografia bat baitator Puerto Ricokoarekin, eta badirudi uhartearen muturretako bat dela. XVIII. mendeko mapetan, kolonia hainbat eremu txikitik banatzen zen; eremu horiek kontzejuei edo kabildoei zegozkien; bost izatera iritsi ziren, eta, bitxia bada ere, mapa garaikide horietako batzuetan agertzen dira, kolore berdearekin eta arrosarekin, mutur batean, Paretek autorretratuan margotutakoan bezala. Malenkoniak, artista edo poetaren izaerarekin ez ezik, “Saturnoren mende jaiotako” gizon horiekin ere zerikusia du, haien izaerak arterako eta poesiarako egokitzen baitzituen. Kasu honetan, egoera benetan gaiztoa adierazten du, erbesterratzea, alegia, bermatzen deneko mapak azalarazia eta bere ibilbide distiratsuaren amaiera eragin zuena. Zertan lagunduko diote mahai gainean dituen liburuek? Liburu horiek, oso ugariak, arreta handiz zaindu zituen Bilbora aldatu zenean, larruzko estalkiak eta urre-kolorekoak ez hondatzeko eskatu baitzuen. Behealdean, liburu gehiago, mapa gehiago, agian marrazki-koaderno bat? Eskuinean, mahai txiki baten gainean, bi busto klasiko



daude, beren hazpegiengatik ezagutzeko modukoak, Sokrates filosofoarena aurrealdean eta Homero poeta itsuarena atzealdean, kopia erromatar ugarik ondo egiaztatutakoekin identifikatzen direnak. Haien aurrean, Pareték bere kapela utzi du, eta, hala, bere janzeraren objektu horrekin, burua eta pentsamenduak estaltzen baitzituen, apaltasunez elkartu da Antzinateko bi pertsonaia handiekin: Sokrates, astaperrexila hartzera kondenatua antzinako jainkoen aurka mintzatuz gazteria ustelarazi izana leporatu ziotelako, baina, berez, Kritiasek Atenasi ezarritako tiraniari aurre egiteagatik zigortua. Homero, *Iliadarengatik* baino gehiago *Odisearengatik* presente, zeinak Troiako gerraren ondoren Ulisesek aberrira itzultzeko egindako bidaiak kontatzen duen, Mediterraneoan zeharkatuz hamar urtez, bizitzaren amaiera ekar ziezaioketen abentura beldurgarrietan galduta. Atzean, astoan, koadro obal handi bat dago, bere markoarekin, artistak Puerto Ricoko erbesteko bidaietako batean izandako hondoratze bat dela esanez aurkeztu izan dena, hutsalakeriaz. Itsasoak arrisku asko zituen, baina hori baino ez al du adierazten hemen halako ahalmen poetiko, eta horrenbestez metaforiko, handiko artista batek? Margotzeko astoa eta koadroa gelako argiaren ondorioz aldakorra den koloreko zetazko gortina aberats batean bilduta daude, berdexkaren eta gaztaina-kolore urrekaren artekoa, eta gortina hori Homeroren bustoraino iristen da; inguratu egiten du bustoa, eta horrela Pareték irudikatutako eszenarekin ikusizko kontaktuan jartzen du. Hori oso interesgarria da, besteak beste, haren eskutik itsasoa bere handitasun guztiarekin protagonista den lehen aldia delako. Eskuinaldean itsasontzi bat ekaitz baten erdian eta uraren zurrumbiloan hondoratuz agertzeaz gain, Fortunari erreferentzia eginez akaso eta horrekin batera Paretén egoerari, itsas irudi bitxi horrek, xehetasunak aztertuz gero, *Odiseako* pasarte bat ere irudika dezake. Paret Madrilen jaio zen, eta ez zuen itsasoa berandu arte ezagutu; 1763an Italiara egin zuen bidaiak goiztiarrean ikusiko zuen lehen aldiz. Ozeano Atlantikoa beste gauza bat zen, sumina, Pareték bere zigorra betetzen zuen munduaren zati hori urtero astintzen zuten ekaitzekin eta urakanekin, eta hemen edertasun mehatxagarri eta berebizikoz harrapatu du. Eremita beldurgarri hori *Odisean* deskribatzen zen; litekeena da margolariak grezieraz irakurri izana, baina kalitate handiko itzulpen bat zegoen gaztelaniaz: *La Ulixea*, Gonzalo Pérez (1500-1566) Karlos V.aren eta Felipe II.aren Estatu Kontseiluko idazkariarena, 1562an Venezian argitaratua, eta 1767an berrinprimatua<sup>5</sup>. Liburu horretako *XII. kantua* pasarteak Ulisesen itzulerako zenbait atal kontatzen ditu, hala nola Messinako itsasarte arriskutsutik igaro zenekoa, zeina Eszila eta Karibdisen mendeko gunea zen; bi aldeetako arroka altuetan bizi ziren, eta, beren indarkeriarekin eta iruzurrekin inork itsasarte zeharkatu eta hondoan zen Eguzkiaren uharte urrunera iristea eragozten zuten. Eskuinean, kostalde harritsu garaia hodei beltzez estalita dago gailurreraino; itsasoan, berriz, zurrumbilo indartsu bat belaontzia hondora arrastatzeko zorian dago, eta haren mastak apurtuta daude. Haizeak belak eta bandera urratu eta astintzen ditu. *Odiseako* bertsoak berpiztu dira, alde batean Karibdisek egunean hiru aldiz itsasontziak irensten dituen zurrumbiloak

5. Juan Ramón Muñoz Sánchez. *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez. Anejo XCIX de la Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*. Málaga : Universidad de Málaga ; Analecta Malacitana, 2015, 131.-857. or.





6. ir.  
Heinrich Füssli  
*Odiseo Ezila eta  
Karibdisen itsasarteari  
aurre egiten,*  
c. 1794-1796  
Aargauer Kunsthaus,  
Suitza

sortzen dituela, eta Eszilak, berriz, bere oihuekin eta garroekin, itsasontziak geldiarazten dituela. Ezkerreko itsaslabar handian, erdialdean eta barrunbe ilunaren gainean, koadro bat dago zintzilik, paisaia lasaia irudikatzen duena, edo, engainuz, lasai dagoen itsasoa islatzen duen ispilu bat, nabigatzailea urak irentsiko duen ibilbide arriskutsu horri jarraitzera bultzatzen duena. 1794-1796an, Heinrich Füsslik *Odiseo Ezila eta Karibdisen itsasarteari aurre egiten* margotu zuen [6. ir.], heroiak arrisku bera zuten bi egoeraren artean aukeratu behar zuen eszena hori jasotzen zuena, Erasmo Rotterdamgoak bere *Adagioetan* deskribatu zuenez: “Evitata Charybdi in Scyllam incidi” (“Karibdis saihestean Eszilan erortzen da”). Paretan eszenara gehiago hurbiltzen da James Gillrayren akuaforteak, 1793an argitaratua, *Britainia Eszilaren eta Karibdisen artean*<sup>6</sup>. Artistak hura ikusiko zuen agian, ohikoa baitzen grabatu ingelesak inportatzea. Horrek koadroaren data beranduago kokatuko luke. Pasarte hori *Enblemak* liburuen parte ere izan zen, hala nola Barthélemy Aneau frantsesaren *Picta Poesis* (1552), non grabatuaren irudiak Paretan mihisearen ikuspegia ere gogorarazten baitu, alde batean nabigatzaileek saihestu behar duten har-kaitz handia ageri dela. Paretak, dirudienez, ikusleari erakusten dio dilema klasiko baten aurrean dagoela: bere bizitzaren hondoratzearen eta pinturarekin aurrera egiten saiatzearen artean, agian Espainiara itzuli ondoren bere salbazio-taula bihurtu zen itsas paisaien pinturarekin. Gaia, ezbairik gabe, ondo

6. H. Humphreyk argitaratua eta *The vessel of the Constitution steered clear of the Rock of Democracy and the Whirlpool of Arbitrary Power* (Konstituzioaren itsasontzia Demokraziaren arrokaren eta Botere Arbitrarioaren zurrunbiloaren artean nabigatzen saiatzen) ere deitua. Karikatura gisa deskribatzen ditu William Pitt lehen ministro britainiarraren zailtasunak.

ezagutzen zuen, bere liburutegian zituen liburuak erreparatzean egiaztatzen den bezala; liburuok, haietako asko behintzat, San Fernandoko Akademiari eman zitzaizkion, hil ondoren. Adibidez, hasteko, Homeroren *Odisearen* edizio batzuk zituen, latinez, grezieraz eta frantsesez, bai eta Caylusko kondearen *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homere, et de l'Eneide de Virgile* liburua ere, 1757an Parisen argitaratua, istorio horiek nola irudikatu behar ziren deskribatzen duena. Bere liburutegian Erasmo Rotterdamgoaren *Apotegmak* ere gordetzen zituen, 1549an argitaratuak eta Juan de Jaravak berrikusiak<sup>7</sup>.

Bigarren autorretratuak (Abelló bilduma), non Pareték olio-pintura erabili baitzuen paperean, agian errazago lekualdatzeko eta aurrerago mihi-sean itsasteko, lehenengoak baino positiboagoa dirudi. Honetan itxaropen-puntu bat dago. Artista harkaitz batean eserita dago, dotore jantzita, eta San Andresen gurutzea duen Espainiako banderako itsasontzia seinalatzen du; itsasontzia aise ari da salbatzen olatu ikaragarria, eta ekialderantz jotzen duela dirudi, eguzkiak kontrako aldean, ezkerrean, duen egoeratik. Pareték atzean utzi du aurreko irudiaren malenkonia, eta haren adierazpena ausarta eta animatua da, bere oinetan marrazki-karpeta handia duela Espainiara itzultzeko. Erregearen barkamena 1778an iritsi zitzaion, nahiz eta Gortetik urrun egon beharko zuen. Fortuna jainkosaren mende zegoen, gizaki guztiak bezala, baina, kasu horretan, Ozeanoaren eta Tetisen alabaren itsasontziak itsasoaren indarrari gogor aurre egiten ziola zirudien. Paretén zoritxarreko zortea erbestera zenetik zegoen erabakita, baina berak galdutako bidea berreskuratzeko borrokan jarraitu zuen. Emaztea zuen zain, Micaela Fourdiner; harekin ezkondua zen 1775ean, Puerto Ricora abiatu baino lehentxeago. 1780ko hamarkadako lehen urte horietan, bi alabak, María Soledad eta Luisa María, jaio ziren; alabak samurtasunez margotzen ditu erretratu bikoitzean: amarena eta neskena, plantxa beretik moztutako kobrezko bi xaflen gainean [7.-8. ir.]. Paretén kalitatea eta, batez ere, haren familiarekiko maitasun handia erakusten ditu multzoak. Bi lan horiek dira, seguru asko, margolariak hil ondoren dituen ondasunen artean aipatzen direnak, “Quadros de Estudio” atalean, “eta bi xafla, kobrezkoak eta txikiak, Paretén familiaren erretratuekin”<sup>8</sup>.

Espainiara itzuli eta berehala, Pareték San Fernandoko Arte Ederren Akademiara bidali zuen kide izateko eskaera, eta Goyaren hilabete eta urte berean onartu zuten, aurkako botoren batekin izan bazen ere. Lehenengoari buruzko bibliografia osoan beti aurkitzen da bigarrenarekiko konparazioa, eta Pareték don Luis infantearen erruz izan zituen arazoei egotzen zaie ez zuela lortu merezi zuen arrakasta, Goyak lortu zuena. Hori, berez, justifikazio apetatsua besterik ez da; bataren eta bestearen arteko aldea izugarria baitzen, eta ezin baita konparatu Paretén lana Goya mendebaldeko pinturaren jenio

7. Desiderio Erasmo Roterodamo ; Iuan Iaraua. *Libro de vidas y dichos graciosos, agudos y sentenciosos, de muchos notables varones Griegos y Romanos*. Anuers : Casa de Iuan Steelsio, 1549. Gai honi buruz, ikus Alejandro Martínez Pérez. “La biblioteca de Luis Paret y Alcázar, pintor heterodoxo de la España ilustrada” in *Actas del XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Santiago de Compostela : Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2010.

8. *Ibid.*, 22. or.



ukaezinaren produkzioaren handitasunarekin eta sakontasunarekin. Paret, zalantzarik gabe, artista kultua, zorrotza eta perfekzionista izan zen, eta oso poetikoa, baina bere garaian arte handia “Historiako pintura” gisa ezagutzen zen horretan zegoen, hau da, izaera mitologiko edo erlijiosoko konposizio handietan. Haren mundua, ordea, hasieratik izan zen kabineteko pinturarena, formatu txikikoa, Watteuren oinordeko ziren XVIII. mendeko *petit-mâtres* frantsesena bezalakoa, eta horrela epaitu zuten bere garaikideek, eta horregatik miretsi. Interesgarria da konparatzea nola tratatu zuen Goya Juan Agustín Ceán Bermúdezek, Espainiako lehen arte-historialariak. Beti dago nagusitasun pixka bat haren hitzetan; adibidez, Sevillako katedraleko sakristiako *Justa eta Rufina santak* zeuzkan koadroari buruz ari denean, lagun bati esaten zionean ez zegoela ziur Goyak bere gustuko obra bat egingo ote zuen. Paret, aldiz, erabakitasunez miretsi zuen eta iruzkin goresgarrienak utzi zituen hari buruz. Latinaren, eta, hala bazegokion, grezieraren eta, seguruenik, beste hizkuntza batzuen ezagutza, hala nola arabierarena, frantsesarena, eta esaten denez ingelesarena ere bai, kategoria sozial eta intelektualeko baimen moduko bat zen garai hartan. Goyak ez zuen latinik hitz egiten, italiera ondo ezagutu zuen ziur aski, frantsesez zerbait hitz egiten saiatu zen, eta gaztelania oso ondo zekien, eta kontserbatzen diren Zapaterra idatzitako gutunetan, bere marrazki eta estanpen izenburuetan eta beste dokumentu batzuetan hizkuntza Senekaren edertasun klasikora hurreratzen da, baina hori ez zen nahikoa izan Ceán Bermúdez kultuaren estimu handia izateko. Paret hil zenean, aldiz, honako hau zioen *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* lanean, zeina 1800ean argitaratu zen: “Oso margolari nazional gutxik edo bakar batek ere ez zuen izan Espainiak egun haietan Paretena bezain gustu, heziketa eta ezagutza finik, eta nik, hurbiletik tratatu

7. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*María de las Nieves*  
*Micaela Fourdinier,*  
*margolariaren emaztea,*  
1783  
Prado Museo  
Nacionala, Madril

8. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*María eta Ludovica*  
*artistaren alaben*  
*erretratua,* 1783  
Bilduma partikularra



baitut, haren heriotza deitoratuko dut beti, eta haren trebetasunari atera zaion etekin murrizta”<sup>9</sup>.

1780an, Goyak eta Paretek aldi berean lortu zuten San Fernandon akademiko postua. Batak *Kristo gurutziltzatua* lanarekin (Prado Museoa); garai hartako pinturaren maisulanetako bat da, non artistak aurrerapauso bat eman baitzuen adierazkortasun maskulinoan. Besteak *Diogenesen zuhurtasuna* [9. ir.] lanarekin (San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademia). Goyak ezusteko nahigabe handia izan zuen Zaragozan, Pilar basilikako Kabildoak kape-retako baten freskoaren zati bat, *Regina Martyrum* gaiari buruzkoa, berraztertzer behartu zuenean, Francisco Bayeuk zioenari jarraituz. Eskatutakoari men egin zion, nahiz eta berarentzat umiliazioa izan, baina 1782an Gortera itzultzean Jauregiko proiektuetatik kanpo ikusi zuen bere burua. Anatomia irakasteko Akademiako plaza bat lortu zuen, baina urte haietan, Bayeurengandik eta Gortetik urrunduta, Estatu ministro zen Floridablancako kondearen babesari esker biziraun zuen. Gaspar Melchor de Jovellanosek ere lagundu zion eta, Floridablancak eta biek emandako gomendioei esker, Luis de Borbón infantearentzat lan egin zuen, hura Arenas de San Pedron erbesteratuta zegoenean, baita San Carlos Bankuko zuzendarien erretratuetarako ere, Ceán Bermúdezek, Jovellanosen idazkariak, egindako gomendioei esker, baita Osunako duke-dukesentzat ere, haiek erretratugile gisa zuen balioa aitortzen zutelako, kabineteko koadroak egiteko zuen trebetasunaz gain, Osunako Zumardiko El Capricho jauregirako egin zituenak adibidez. Alegia, ez zegoen zalantzarik besteen gainetik nabarmentzen zen artista zela. Nolanahi ere, Paretan *Diogenesen zuhurtasuna* lan bikaina da, eta horregatik merezi izan zuen Akademian sartzea. Beharbada Europako beste herrialde batean, Italian, Frantzian edo Ingalaterran, margolariak leku hobea izango zuen. Espainia zailagoa zen. Adibidez, Goyarentzat ez zen erraza izan bilatzen zuen askatasun hori lortzea, 1790 inguruan Zapaterra idatzitako gutunen arabera, seguru asko jadanik *Kapritxoetan* pentsatzen ari zenean edo gaixotasunaren ondoren lehen kabineteko koadroak egiten ari zenean idatziak. Baina ezin izan zuen saldu latorrian egindako hamabi pinturen sail magistral hori, 1794ko urtarri-lean akademikoei aurkeztutakoa, eta ez zuen arrakastarik izan *Kapritxoekin* ere, argitaratu zituen garaiarekin bat egin zuen aro zorrotzago batean, 1799an hain zuzen ere. Handik urte batzuetara, Bordelen jada, “[Inkiszio] Santuaren aurrean ere” salatu zutela esan zuen Goyak. Espainian, grabatuek ez zuten Frantzian edo Ingalaterran zutenaren gisako irtenbiderik, eta Goyak bere bizitzan zehar margotu zituen kabineteko koadroek ez zituzten gai batere atseginak, kritikoak baizik, eta, kasu batzuetan benetan ikaragarriak, kanibalismo-ekintzak irudikatu zituzten biek adibidez (Musée des Beaux-Arts, Besançon).

Paretan *Diogenesen zuhurtasuna* edertasun eta originaltasun nabarmeneko pintura da, baina agian garaiak aldatu egin ziren margolaria Espainiatik irten zen garaitik, urte gutxi batzuk lehenago. Berriro ere haren arazoak daude

9. Juan Agustín Ceán Bermúdez. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid : Real Academia de San Fernando ; Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, 4. libk., 55. or.



seguru asko konposizioaren erdigunean, zeren, Diogenesek bezala, Pareték ere erbestea eta bakardadea jasan baitzituen, eta zerbitzatu zituen boteretsuen esklabo izan zen, haiek inguratzen zituzten bizio guztiekin. Askatasuna eta fortuna galdu zituen. Pareték argitasunez jokatu zuen Bilbora aldatu zenean; izan ere, XVIII. mendearen bigarren erdiko Espainiako hiri guztien artean, merkatari dirudunen burgesia garrantzitsua zuen, eta Frantziarekin lotutakoa gainera, eta horrek enkargu interesgarriak jasotzeko aukera eman ziezaiokeen. Baliteke aitaginarrebaren aholkuari zor izatea leku hura aukeratu izana, inguru horretan artistaren bidea ireki zezaketen harremanak izan zituelako, Paret artean gaztea eta Arte Ederren Akademian sartu berria zenean. Ez zen Gortea, errege-erreginak urruti zeuden, baita aristokrazia boteretsua ere. Akademian ere ezin izango zuen irakatsi, eta jendeak ez zuen Madrilen bezala erretraturik enkargatzen, are gutxiago hiriburuko prezioetan, baina Paret enkargu txikiak gehitzen joan zen etengabe, eta, horiei esker, estutasunik gabe bizi ahal izan zen, familiakoen laguntzarekin. Iturri publikoen diseinuak, lehenik Bilbon eta gero Iruñean, elizetako sagrario txikiak, pipiak janda berritu behar zirenak, noizbehinka aldare-koadroren bat edo beste, iparraldeko portuetako enkarguetara bideratu zuten itsasadarraren bista batzuk, hori zen guztia. Oraintsu agertu diren obra batzuek pentsarazten dutenez, hala nola amodio txikietako ilargixka loredunek, baliteke dekorazio-genero horretako beste koadro batzuk egin izana, eta lore-margolari gisa ere bai, hasieratik egokitu baitzen ondo horretan, litekeena da egundaino heldu diren lore-ontziak baino gehiago egin izana, dekorazio horiek berehala pasatzen baitira modatik eta ez baitira kontserbatzen. Pareték pisu handi samarreko enkargua lortu zuen iparraldean, Nafarroako Vianako Andre Maria elizako San Joan kapera apaintzea, 1787 eta 1789 artean egindako lana, aldi berean iparraldeko portuetako bisten enkarguak ere eginez, urtero bi, bere lanik ederrenen artekoak. Paret ahal bezain laster itzuli zen Madrilerara, nahiz eta Vianarekin harremanetan jarraitu, dekorazio-motiboetarako marrazki batzuk bidaliz, baina 1789an, Karlos III.a eta Eleta fraidea hil zirenean, azken hori bere zoritxarreko patuaren arduradun nagusia, artista Gortean bizi zitekeen azkenean. Badirudi Bilbo, Nafarroa eta iparraldeko portuak, lan etengabea eman zioten arren eta ohorez eta errespetuz hartu eta tratatu bazuten ere, erbestealdi amerikarraren jarraipentzat izan zituela Pareték. Itzulera azkar hori, ahal bezain laster gauzatua, berrogei urte beteak ordurako, tristeza izan zen, eta bere bizitzan sentitu zuen umiliazio sakona igarri zuen. Errege berriari, Karlos IV.ari, gustatu zitzaion Fernandok Asturiasko printze gisa zin egin zuenean, 1790ean, margotutako koadroa (Prado Museoa), eta obra berriak agindu zizkion, hala nola Madrilgo ikuspegiak, Errege Lekuenak eta “bozkario eta funtzio publikoenak”. Bestalde, 1792ko urtarrilean, posizio egonkorra lortu zuen San Fernandoko Akademian, Arkitektura Batzordeko idazkariarena. Aldi berean, erakundearen idazkariordea izatea zekarren, eta horrek bizitza akademikoarekin harremanetan jartzeko aukera eman zion bere bizitzako azken urteetan. Urte horretan berean, Bernardo de Iriarte babesleorde itzaltsua arduratu zen Akademiako ikasketaplana berrikusteko erantzukizuna zuen batzordea izendatzeaz. Han zeuden, besteak beste, Bayeu, Maella, Goya, Carnicero eta Gregorio Ferro, eta Iriartek proiektuaren koordinatzaile gisa sartu zuen Paret; azkar erantzun zion horri, eskaintza onartuz eta adieraziz, nagusiei zuzendutako garaiko idazki ofizialen

ohiko apaltasun faltsuarekin, espero zuela “nire ezgaitasuna ohoratzen duen kontzeptu ona ez erabat gutxiestea”.

Berez, Paretentzat zortea erabakita zegoen. Gortean ez zen gorago igoko, eta ez zuen lortuko Akademiaren irakaskuntzarekin zerikusia zuen plazetako bat ere, baina erantzukizunez jokatu izango zuen bere lanean, akademikoen zorionak jaso baitzituen, erakundearen kudeaketa ugariak aurrera eramateko zailtasun burokratikoa onartuta. Pareti osasunak huts egin izango zion, eta heriotza krudel eta goiztiarra eragin zion “perlesiak” edo “sukar ustelak”, beharbada tisiak edo tuberkulosiak, berrogeita hamahiru urte zituela. Hil-hurren zen ohean testamentua egin zuen, eta ezin izan zuen sinatu, hain dardarti zeukan eskua, eta haren lekukoek sinatu zuten. Emazte maitea alargun uzteko ideia gogorra egin zitzaion, amaieran adierazten duenez, haren eta haren adimenean utzirik artean nerabezaroan ziren alabak zainduko zituelako konfiantza, “horretarako oso gai eta gauza izategatik”. Triste da denborarekin Pareten ondorengorik ez geratu izana; izan ere, haren alaba nagusia, María Soledad, Gorteko Grazia eta Justizia Idazkaritzako ofizial batekin ezkondua, Narciso García Ariasekin, seme-alabarik gabe alargundu zen ezkondu eta bi urtera, eta bigarrena, Luisa María, ezkongabe geratu zen, eta ez dakigu noiz hil zen. Haren garaian, horrek aditzera ematen zuen amak ez zuela ezkontzeko behar zuen doterik izan.

Luis Paret y Alcázarrek Akademiako idazkariorde gisa utzitako hutsunea Silvestre Pérez arkitektoak bete zuen, Isidoro Bosarte historialariak izendatuta, zeina 1792az geroztik erakundearen idazkari zen. Arrazoi hori dela eta, honako hau idatzi zion Pérezek Bosarteri: “Nire aurrekoaren erudizio sakonak, bere talentuekin eta bere kulturarekin batera, eta haren heziketa orokorrek, mendean hartzen dute nire adimen urria, eta nire espiritua txunditzen”.

# PARET PINGEBAT BILBO



Javier Novo González

Azken urteetan XVIII. mendeko Euskal Herriko arte-panorama eza-gutarazi eta bultzatzeko lan handia egin den arren<sup>1</sup>, mende horretan lurraldean bizi izan ziren artistak, bertakoak nahiz kanpokoak, ez ziren asko izan, eta ez zuten meritu handiko kalitaterik izan. Pinturan nahiz eskulturan, agerikoa da irudi adierazgarrien gabezia mende hartako azken urteetan, salbuespen nabarmen batzuk izan arren, beren bikaintasunagatik balioetsiak, hala nola Juan de Anchieta eskultore errenazentista (1533-1588) edo Ignacio de Iriarte margolari barrokoa (1621-1670), biak gipuzkoarrak, eta Beaugrant familiako jatorri flamenkoko eskultore bizkaitarrak. Are nabarmenagoa da, XVIII. mendearen lehen erdian, izen propioen, tailer garrantzitsuen, prestakuntza-zentroen edo arteak sustatuko zituzten korporazioen eskasia. Horrek, jakina, ez zuen lagundu inguruko artearen lurra ongarritzen, eta hori, gainera, lurralde nazionalaren zati handi baten bereizgarria da. Kontuan hartu behar da Euskal Herrian garai hartan izan ziren artista urriek sormen-askatasun mugatuko giroan jardun behar izan zutela, neurri handi batean, gremioen eragin handiaren ondorioz. Gainera, askotan ez zuten ez prestakuntzarik ez baliabide teknikorik izan.

Lan batzuen balio sinbolikoa edo ondare-balioa alde batera utzita, errealitatea da garai hartako egileek multzo lokal ez oso aberatsa osatu zutela, artean indarrean zeuden barroko berantiarraren konbentzionalismotara mugatu zena edo, gehienez ere, 1752an sortutako San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademiak aldarrikatutako klasizismoaren diktaduraren mende aritu zena. Haren lanak oso lotuta egon ziren apaindurarekin eta arkitekturarekin, nolabaiteko artisau-espíritu batekin, eta, zehazkiago, Elizak tenpluen barrualdea apaintzeko behar zuen aparatuarekin. Hainbat motatako erretaulak daude aldare handietarako, hozkaz edo pinturaz apainduak, baina baita polikromiak ere, urre-kolorekoak, jaspeztatuak edo marmoleztatuak, aldare txiki edo albokoak eta sagraioak, eta altzari liturgiko ugari. Hala ere, lan horien balioa ahuldu egiten da eskualdeko lehen bisitari aipagarria izango denaren lanarekin alderatuta, Luis Paret y Alcázar madrildarrarenarekin.

Pareten Bilboko egonaldi labur baina distiratsua, 1779 eta 1787 bitartekoa, Euskal Herriko artearen historian parekorik ez duen fenomenotzat har daiteke<sup>2</sup>. Iritsi zenean, hark zekarren berrikuntza plastikoa Xabier María de Munibe e Idiáquez Peñafloidako kondea bezalako pertsonaia eragin handikoek sustatzen zituzten premisa ilustratuetara egokitzeko modukoa zen; Paretak, hain zuzen ere, konde hura irudikatu zuen, gero Manuel Salvador Carmonak grabatu bihurtu zuen marrazki batean [48. ir.]. Munibe

1. Aipagarriak dira, beste askoren artean, Micaela Portilla, José Ángel Barrio Loza, Paquita Vives, Pedro Echeverría, Javier Vélez, Fernando Tabar Anitua, Julen Zorrozueta, Fernando R. Bartolomé eta Ignacio Zenovaren lanak.

2. Oraindik ezin izan da zehaztu Paretak Bilbo noiz utzi zuen, baina arrazoi batzuk daude pentsatzeko Madrilen finkatu zela Karlos III.a 1788ko abenduan hil ondoren. Bilbotik 1787an abiatu behar izan zuen, edo geroago. Urte hartan, Urduñako arabar igarobideko aduanakargarik gabe Madrilera bere gauzak igortzeko baimena kudeatu zuen Bizkaiko hiriburuak. Urtebete geroago, Iruñean egin zuen jarduera dokumentatuta dago, ez dakigu artean Bilbon edo Madrilen bizi zen, eta 1789ko irailean Gortean egon zela aipatzen da; han hil zen, 1799an.

izan zen “Azkoitiko Zalduntxoak” izeneko taldearen bultzatzaileetako bat. Taldeak 1765ean sortu zuen Euskalerrriaren Adiskideen Elkarte, eta, azken batean, lurraldeko arte eta kultura horizonteak zabaltzeko ardura izan zuen. Sentiberatasun berri horri esker, Paretek enkargu ugari jaso zituen, bai pribatuak, bai publikoak, eta modernitate osoz egin zituen. Bilbon egotea ohiz kanpoko delata esan daiteke, eta gorabehera apetatsu batzuen ondorioz gertatu zen. Artistaren nahien artean ez zegoen, noski, hiribilduan arrakasta izatea, orduan portu-herri oparo baina probintziala baitzen. Bere inguruko artista askok bezala, Paretek, batez ere, Gortean arrakasta lortu nahi zuen, eta, hain zuzen ere, interes horrek eraman zuen don Luis Borboikoa infantearen, Karlos III.a erregearen anaia gazteenaren, ganbera-margolari gisa egindako jauregi-lanetara. Hala, erbesteratu egin zuten, printzearen bizitza libertinoaren konplize izateagatik, 1763an; printzearen margolari babestua ez ezik, dirudienez, hark amodio-ibileretan eskatzen zituen emakumeen hornitzaile ofiziala ere bazen<sup>3</sup>. 1775ean, Gaztelako Kontseiluak erbestera kondenatu zuen Paret, Puerto Ricoko presondegia zenera. Han, ez zen gai izan Gortean lorturiko posizioari eusteko, hain beharrezkoa arte-ezagupenerako; hein batean, bizitzaren amaieran baino ezin izan zuen berreskuratu posizio hura. Hala ere, zigorra berriro aztertzeko eskatu zuen, harik eta 1778an, Karibeko uhartean bi urte eta erdi erbesteratuta eman ondoren, zigorra errege-emakida baten bidez kommutatu zioten arte, nahiz eta “Gortetik eta Errege Lekuetatik berrogei legoako aldi baterako urruntzea” ezarri zioten<sup>4</sup>. Oraindik ez dakigu zergatik aukeratu zuen Paretek Bilbo muga geografiko horri men egiteko<sup>5</sup>, Sevilla edo Valentzia aukeratu ordez, tradizio artistiko handieneko hiriak baitziren horiek, baina 1779an hemen jarri zen bizitzen, bere emazte Micaela Fourdinier Marteaurekin –zeinarekin sekretuan eta presaka ezkondu zen 1775eko uztailean, erbesteratu baino pixka bat lehenago eta beharbada erbeste-teratzea saihestu nahian<sup>6</sup>– eta haren gurasoekin; haiek ere erbesteratu egin behar izan zuten Paretek arrastatuta<sup>7</sup>. Bilbon bere familia osatu zuen –bi alaba

3. Kasua hobeto ezagutzeko, ikus José Luis Blanco Mozo ; Alejandro Martínez Pérez. “Pares desiguales : dualidad moral y libertinaje en el proceso del infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio” in Jesús González Fisac (arg.). *Barbarie y civilización : XVI encuentro de la Ilustración al Romanticismo : Cádiz, América y Europa ante la modernidad, 1750-1850*. Cádiz : Universidad de Cádiz, 2014, 65.-82. or.

4. Osiris Delgado Mercado. *Paret y Alcázar*. [Doktoretza tesia]. Puerto Rico : Universidad de Puerto Rico ; Madrid : Universidad Complutense de Madrid : Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1957, 31. or.

5. Lurraldearen merkataritza-indarrak eta Frantziarekiko hurbiltasunak pintoreari eragin zion erakargarritasunarekin espekulatu izan da, baina benetako arrazoietakoa bat mugimendu ilustratu nabarmena izatea izan zitekeen. Aingeru Zabalak argitalpen honetan bertan planteatzen du litekeena dela Puerto Ricon José Ramón Power y Morgan, Inkisizioko aguazil nagusia, bezalako pertsonaia bilbotarrekin izandako harremanek Bilbora aldatzeko erabakia bultzatu izana.

6. Blanco Mozo ; Martínez Pérez, *op. cit.*, 77.-78. or.

7. Alejandro Martínez Pérez. *Dibujos de Luis Paret y Alcázar, 1746-1799 : catálogo razonado*. Madrid : Biblioteca Nacional de España ; Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018, 24.-25. or., 10. oharra.





izan zituen<sup>8</sup>-, eta bere heldutasun artistikoaren garaia garatu zuen, horretan 1780. urtea funtsezko une gisa nabarmentzen dela.

Urte horretako martxoan, Paretek San Fernandoko Akademiak ematen zuen Merituzko akademiko titulua eskatu zuen. Bere asmoak frogatzeko, bere eskutik atera berria zen lan bat aurkeztu behar zuen eta, hala, denbora gutxian, *Diogenesen zuhurtasuna* [9. ir.] egin zuen Bizkaiko hiriburuan. 1780ko martxoaren 12an bidali zuen Madrilera, eta maiatzaren 7an lortu zuen saria. Pareten corpusaren barruan pieza nabarmena izateaz gain, Euskal Herriko modernitate artistikorako abiapuntua dela esan behar da lan horri buruz, lurralde horretan ekoiztako lehen maisulan handia –gutxienez, pintura-mailan– dela esan baitaiteke. Ez da ahaztu Pareten Bilboko lehen lan honek alegatu bat ezkuta dezakeela, oso deigarria baita Anton Raphael Mengsen maisutzarekin lotutako arau klasizista irmo batzuei lotuta dagoen Akademiaren gustuetatik hain urrun zegoen koadro bat aukeratzea. Printzipio horien indarraldia ulertzeko, esan behar da haren erabilerak Goyari balio izan ziola,

9. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Diogenesen*  
*zuhurtasuna*, 1780  
San Fernandoko  
Arte Ederren Errege  
Akademia

8. 1780ko irailaren 18an jaio zen María Soledad Luisa Micaela Cupertina Paret Fourdinier, eta 1781eko irailaren 10ean Luisa María de las Nieves Micaela Rafaela Nicolasa de Tolentino Paret Fourdinier. Bizkaiko Elizaren Histori Artxiboa (AHEB-BEHA), San Antonio Abad parrokia-eliza, 0605/002-00 sig., 185.-186. or.; 0605/002-00 sig., 152. or. Bi bataio-partidetan, Paret “don Luis Infantearen Jaun Txit Prestuaren” senide gisa agertu zen, eta haren gurasoak, nesken aitabitxi-amabitxiak, Bilbon bizi zirela ageri da. Ez dakigu non ezarri zen familia Bilboko egonaldian, baina ondorioztatzen da tenpluaren ondoko kaleetako batean izan zela, agian ibaiertzetik gertu dagoen etxe batean, lanerako argi onarekin.

urte horretako uztailean, *Kristo gurutziltzatuagatik* (Prado Museoa) aho batez titulua berari emateko; Paret, berriz, “pluraltasunez” lortu zuen bozketan. Itxura guztien arabera, *Diogenesen zuhurtasunarekin* autoreak mezu argi bat bidali nahi izan zuen Espainiara itzultzean. Egokitu zitzaion lehen aukera baliatu zuen Madrilera oso konposizio landu, serio eta historia zaharrari eta ikonologiari buruzko erudizio handikoa bidaltzeko. Baina estilo distiratsu, zehatz eta efektistari uko egiten ez zion jakinduria eta talentu handiko artista handi baten mezuari asmo-adierazpen bat eransten zaio. Diogenesen irudia Osiris Delgadok interpretatu zuen bezala interpreta daiteke<sup>9</sup>, artistaren *alter ego* moduan; filosofo zinikoa bezala, erbestealdi batetik itzulia zen, eta, zuhur, edozein sedukzio, tentazio edo biziori uko egiten zion. Gainera, hiribilduaz eta Gortean kanpoko erredentzio eta etsipen artistikoaren korolariora gisa, bere jatorri madrildarra ekartzen zion gogora Akademiari sinaduran: “L. Paret Matritensis inv. et pin”.

Nolanahi ere, bere izendapena gertaera berezia izan zen Paret bizi-tzan, eta, hortik aurrera, Osiris Delgadok aipatzen duenez, “autoritate handiagorik lan egin ahal izan zuen bere lanbideko proiektuetan”, tituluak ospe handia eransten baitzion lehendik ere bazuen izen onari. Gainera, lasaiago bizi ahal izan zen, Akademiak eman zizkion pribilegio eta salbuespenei esker, eta horiei don Luis infanteak erreserbatutako bidetik erregulariki agintzen zion pentsioa gehitzen zitzaion<sup>10</sup>, bai eta titulua jaso ondoren lortutako enkargu ugarien ordainsariak ere, berehala ireki baitzitzaizkion “Bilboko Jaurerriko atek”<sup>11</sup> eta, hedaturaz, lurraldearen zati handi batekoak.

Une horretatik aurrera, Paret “izaera lasaiko eta tratu oneko gizona”<sup>12</sup>– lan askotariko eta modernoak garatu zuen, oso meritu handiko kontua, aintzat hartuz gero zer ingurutan egin zuen, merkataritzari dagokionez oso aberatsa baina ia arte-sistema txikiena ere konfiguratu gabea<sup>13</sup>, eta horrek,

9. Delgado Mercado, *op. cit.*, 135.-142. or.

10. San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademiako Artxiboan gordeta dagoen akademiko izateko eskarian, Paret berak zioen don Luis infanteak “gozatzen dudana Bere Pintore izateko ohorea eta soldata” eman zizkiola. Ikus José Luis Morales y Marín. *Luis Paret: vida y obra*. Zaragoza : Aneto, 1997, 244. or., 10. dok. Infantearen babesa izan zuten irudien zerrendari buruz, ikus Patricio Fernández Sánchez. *A la sombra de los hipocondriacos... crónicas en sepia del Infante D<sup>o</sup> Luis*. Madrid : Visión, 2016, 327.-329. or.

11. Delgado Mercado, *op. cit.*, 33. or.

12. Alejandro Tapia y Rivera. *Vida del pintor José Campeche*. San Juan de Puerto Rico : Imprenta Venezuela, 1946 (2. argitalpena), 15. or. Hemen jaso: Delgado Mercado, *op. cit.*, 29. or.

13. Martín Amigo (1667-1694) margolari gasteiztarrak Bilbon egindako lana da aipatzeko moduko bakarra; margolari-familia batetik zetorren Amigo. Ez dakigu hemen ikasleen edo jarraitzaileen artean benetako arrastoa utzi ahal izan zuen Amigok, eta horien artean Nicolás Antonio de la Quadra bizkaitarra (1663-1728) baino ez da aipatu izan tradizionalki. Hala ere, XVIII. mendeko eta XIX. mendearen hasierako Euskal Herriko errealitate artistikoaren ezaugarri nagusia beste eskualde batzuetako egile asko bertan izatea da, batez ere mugakideak. Horren adibide dira Rada pintore-urreetzaitze familia –ez dakigu Nafarroatik edo Errioxatik etorri– eta José Bejés pintore kantabriarra (1729-1785). Baina mende horretako lanik aipagarrienak eskultorikoak dira, eta haien egileak ere kanpotik etorri ziren. Aipagarriak izan ziren Juan Pascual de Mena toledoarra (1707-1784), aldi baterako lantegia

bestalde, sorkuntza-askatasun handiz lan egitea ahalbidetu zion. Ez da harritzekoa, beraz, udal arduradunek, parrokiako kabildo batzuek eta aristokrata eta bildumagile ospetsu batzuek zeregin garrantzitsuak ematea, aski goiz, hiribilduko bizilagun berriari. Oso azkar hedatu zen haren ospea, eta Iruñera eta Vianara zabaldu zen; horietan ere lan nabarmenak utzi zituen. Handik pasatu zenean, hala komisiadunek nola herritarrek beren arte-ezagutzak eguneratu ahal izan zituzten, gai historikoak, mitologikoak, erlijiosoak, kostunbristak, erretratuak edo paisaiak irudikatzen formula berriak erabiliz, bai asto gaineko pinturan eta bai dekorazio-pinturan. Haren eskuetatik irten zen paper gaineko lan asko ere, gai horiekin zein beste batzuekin, hala nola marra arkitektonikoak, herri tipoen marrazkiak, ikurrak, medailoiak eta armarriak. Azken batean, lan etengabea, diziplina anitzekoa eta kalitatekoa, modu autonomoan eta ia laguntzarik gabe ekoizteko gai den figura batean bildua<sup>14</sup>. Hori da, agian, Pareten euskal egonaldiaren itzal bakarra; izan ere, uharteetako erbestealdian ez bezala, han interesatutako jarraitzaile bat jarri baitzioten, José Campeche (1751-1809), hiribilduan ez zen izan haren maisutza baliatu zuen inor.

Paret artista independente eta moldakorra izan zen, eta jasotako enkargu guztiak bikain bete zituen. Agian, haiei aurre egiteko modua da, alde estilistiko nabariez gain, Goyarengandik gehien urruntzen duena; berarekin kontrajarri ohi da eskuarki. Aragoiko maisuaren garaikide den Espainiako artista garrantzitsuenetzat jotzen da Paret. Artearen langilea izan zen, pinturaren profesionala, pintzelaren eta lumaren jorنالaria, Goya izan zen artista

---

Bilbon jarri zuena 1754an, edo Luis Salvador Carmona valladolidtarra (1708-1767), zeinaren arrastoari jarraitu zioten eskualdean kanpoko beste artista batzuek, hala nola Manuel de Acebo kantabriarrak (??-1793), eta Neoklasizismoari lotutako bertako hainbat artistak, hala nola Juan Bautista Mendizabal II.ak, Felipe de Arizmendik, Franciso de Echevarriak eta Francisco de Azurmendik, besteak beste. Horrez gain, funtsatzeko inolako agiririk gabe adierazi izan da Bilbon izan eta adin handia zuela bertan hil zela Pierre Sauvan (1722-??) Frantziako erregearen pentsiodun zen avignondar margolaria. Ikus León Lagrange. *Joseph Vernet : sa vie, sa famille, son siècle, d'après des documents inédits*. Bruxelles : A. Labroue et compagnie, 1858, 177. or., 3. oharra.

14. Lankidetzazko erreferentzia dokumentatu bakarrak Domingo de Rada margolari-urregilearengandik, hiriko Marrazketa Eskolako maisuarengandik, Bilboko Udalaren dekorazioan, 1786an, eta Done Jakue elizako Andre Maria Sortzez Garbiaren erretaula desagertutik (zehazki, urre-kolorean eta tailako apaingarrietan), urtebete geroago, lortu zituenak dira. Ikus argitalpen honetako Julen Zorrozuaren testua eta *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*. [Erak. kat., Bilboko Arte Ederren Museoa]. Vitoria-Gasteiz : Eusko Jaurlaritza, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1991, 123. or. Bizkaiko Foru Agiritegi Historikoaren (AHFB-BFAH) arabera, Domingo de Radaren jardueraren egiaztapena dago 1783tik 1801era bitartean. Rada familiari buruz –aita (Domingo) eta semea (Anselmo José)–, Gaspar Melchor de Jovellanosen honako hau jaso zuen bere egunkarrietan 1797ko irailaren 21ean: “Bazkaria Juan Pedoren etxean, hainbat lagunekin [...]. Margolari iruindar batek, Radak, gustu modernoz margotzen du haren etxea, nahiko grazia eta merituz. Akademian ikasi zuen seme bat du, eta ondo laguntzen dio: adimentsua da perspektiban; gorra da (semea). Aita, Marrazketa-ko maisua Sozietatean, hirurehun dukatekin eta etxearekin; ondo irabazten du, urrez tatu eta hozkatu egiten duelako, eta hainbat etxe margotzeko hitzartuta dago; tenperaz margotzen du itsagarriekin, eta horma lehorrak”. Hemen jaso: Agustín Gómez Gómez. “El coleccionismo en el Bilbao de finales del siglo XVIII : el caso de la familia Gortazar” in *Bidebarrieta : anuario de humanidades y ciencias sociales de Bilbao = Bilboko giza eta gizarte zientzien urtekaria*, 2. zk., 1997, 117. or.



jenial, idealista eta atsekabetuarekin zerikusirik gabekoa. Kasu gehienetan, batez ere bere zoritxar biografikoetatik abiatuta, Pareten obrek, enkarguen zein bere asmo pertsonalen emaitza izanda, bere karrerarako eta bere behar material eta elikadurazkoetarako helburu praktikoagoak dituzte, Goyaren ekoizpenak adierazten dituen belaunaldi oso baten alegatu sozialak edo zalantzen agerpenak baino gehiago. Pareten indibidualismoa, neurri handi batean, bere bizi-mailari eusteko onurak lortu beharretik zetorren. Haren balioaniztasuna eta ebazteko gaitasun bikainak ikasleei eta jarraitzaileei besterenezinak izan ziren, ez soilik horretarako inguru nahiko egokirik ez zegoelako<sup>15</sup>, baita pintoreak ez zuelako horretarako joera ere. Bilbon egin zuen lana, beraz, Euskal Herriko artearen historia modernoaren lehen erreferentzia nagusitzat hartu behar da, ibilbide laburra izan arren.

Bilbon hamar urte eskas bizi izan zen arren, hainbat enkargu egin behar izan zituen iritsi zenetik. Margolari gisa, adibidez, gauza jakina da 1781ean egin zuela *Gurutze Santuaren aurkikundea* [10. ir.], Gortazar familia-kaperarako mihise monumentalak, koadroa zegoen eremua eta bataiarria diseinatzeaz gain. Urtebete geroago *Artzain jainkotiarra* [11. ir.] egin zuen Bilboko San Anton elizarako, tenpluaren sagraio gaur egun galdurako ate gisa. Eta 1784an, dekorazio-lan garrantzitsuago baten barruan, eta seguruenik bere adiskide Ventura Rodríguez arkitekto neoklasikoarekiko harremanek lagunduta, hura ere don Luis infantearen babespekoa, *Santa Luziaren martirioa* [54. ir.] Larrabetzuko Jasokundeko Andre Mariaren XVI. mendeko eliza bizkaitarraren ebanjelioaren alderako; Madrilgo arkitektoa 1777az geroztik ari zen tenplu hori berregiten, Koroak finantzatuta. 1786an, aurreko herriko Udaletxerako kapera berria apaintzeko planoak eta altxaerak egiteaz gain, Paretak *Ama Birjina Haurrarekin eta Santiago Nagusiarekin* [51. ir.] margotu zuen aretoaren buru izateko. Garai berekoak dira Bilboko San Agustin komenturako zenbait pintura, gaur egun ezezagunak, eta hainbat prestatze-marrak [30.-31. ir.], baita bi pintura bikain ere: *Gabriel arkanjeluaren agerpena Zakarias apaizari* (1786) eta *Ama Birjinaren bisita Santa Isabeli* (1787), Vianako (Nafarroa) Andre Maria parrokiako San Joan Erramukoaren kapera apaintzeko ziklorako sortuak. Zalantzarik gabe, azken ekimen hori izan zen haren ibilbideko anbiziotsuenetako bat.

Lan horietako askotan, Paretak genero berri bati egin behar zion aurre, bai gaiaren aldetik, bai helburuaren aldetik. Hala ere, maisutasunez ebatzi zituen, abangoardiazko arrastoa utzita. Modernitate hori bere artearen bereizgarrietako bat da, eta bereziki nabarmentzen da lan intimoenetan, hala nola bere emaztearen eta alaben erretratuetan [7.-8. ir.], bere autorretratuetan

15. Euskalerrriaren Adiskideen Elkartearen bultzadari esker, 1774az geroztik lurraldean dau den marrazketa-eskola garrantzitsuen helburua ez zen izan, elkartearen beraren hitzetan, "pintore eta eskultore ospetsuak osatzea, ofizioen aldeko katedra batzuk eskatzea baizik; izan ere, horien institutuak ez dituelarik artearen azken edertasunak irakatsi behar, haren erabilera baliagarria baizik". Ikus Rosa Martín Vaquero. "Influencia y desarrollo de la platería Martínez en Álava y su entorno" in Antonio Martínez Barrio. *El aragonés Antonio Martínez y su fábrica de platería en Madrid*. [Erak. kat.]. Madrid : Museo de Historia, 2011, 202. or.





10. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Gurutze Santuaren  
aurkikunde*a, 1781  
Bilduma partikularra

.....



11. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Artzain jainkotiarra*,  
1782  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa

[3.-4. ir.]<sup>16</sup> edo *Dama lorategi batean* lanean (bilduma partikularra), zeina emaztearen erretratua izan daitekeen<sup>17</sup>. Denborak beren egikeragatik bigarren mailan utzi dituen arren, lan hauek rokoko estiloaren adierazle fidagarriak dira, eta Paret izan zen haren ordezkari nazional gorena; pintura mota ausarta, azalekoa eta arina, klase aberatsen bizitzaren soraiotasuna eta poza erakutsi nahi zituen. Hori, neurri handi batean, haren portu-bista zoragarrietan ere nabari da, bai gutxienez 1783tik aurrera pintatu zituenetan, bai 1786ko uztailaren 4tik aurrera errege-eskariz egin zituenetan; izan ere, data horretan, “Karlos III.a maiestateak enkargatu zion Ozeanoko portuetara pasatuz haien bistak margotu zitzan, [17]92. urtera arte”<sup>18</sup>.

Errege-eskari hori bere garai bateko babesleak, don Luis infanteak –urtebete lehenago hila–, hil ondoren betetako nahia izateko aukerarekin espekulatu da. Ez da zaila pentsatzea erregearen anaiak pintorearen irudi publikoa zaharberritu nahi izan zuenik, haren zoritxarrak sortu eta gero. Ez dago egiaztatuta haren figurarako sinpatiarik monarkaren inguruko zirkuluetan, Asturiasko printzearekiko harreman artistikoaz aparte, eta litekeena da

16. Abelló bildumakoa almirante baten erretratutzat aipatu zen 1900eko martxoaren 31n Parisko Hôtel Drouoten enkantean agertu zenetik (“52- *Portrait d'un amiral*. Mihisea, 52 x 39 cm”). Ondoren, Francisco Javier Muñoz Goossensekin identifikatu zen. Hala ere, 1888ko azaroaren 23ko Hôtel Drouoteko salmenta-katalogoan agertu zen aurreko erreferentzia argitaragabe batek autorretratuaren ideia itzularazi zuen (74. zk.: “Paret d'Alcazar. Portrait de l'artiste. Il est représenté si sur un talus, au bord de la mer. Les œuvres de cet artiste sont très rares. Celle-ci est d'une authenticité et d'une conservation parfaites”). Irudikatutako hondoratzeak gertaera historikoekin lotu izan dira batzuetan –adibidez, *San Pedro de Alcántara*ren hondoratzearekin, hori 1786an gertatu bazen ere– edo erbesteratzearen alegoria gisa ikusi dira, eta pinturak Alciatoren ikurrekin erlazionatu dira, hala nola *Spes proxima* edo *Non in aeternum*. Ikus José Manuel de la Mano. *Mariano Salvador Maella : poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid : Fundación Arte Hispánico, 2011, 128. or.; Alejandro Martínez Pérez, *op. cit.*, 2018, 278. or. Bestalde, ontziaren pabiloia ez da identifikatu behar Bilboko Kontsulatuarenarekin –itsasoan, gorria zen, gurutze zuriaekin–, baizik eta Espainiako pabiloiarenarekin, 1785ean ezarritako bertsio hori-gorriaren aurrekoarekin.

17. Osiris Delgadok ezagutarazi zuen, baina Javier González de Duranak aztertu zuen xehetasunez *Painting in Spain in the Age of Enlightenment: Goya and his contemporaries* erakusketan, Indianapolisen eta New Yorken 1996 eta 1997 bitartean. González de Duranak berriki zaharberritutako obran 1780ko data irakurri zuen zenbaki erromatarretan, eta irekitako liburua Ovidioren *El arte de amar* lanarekin identifikatu zuen, eta horrek emaztearen erretratua delako ideia indartuko luke, harekin berriro Bilbon topo egin ostean egina. Nahiz eta lana Prado Museoren autorretratuarekin behar bezala lotu, neurriengatik Abelló bildumarenarekin ere lot daiteke. Horri dagokionez, 1860ko maiatzaren 30eko Hôtel Drouoten enkante baten erreferentzia dago. Bertan, 48 zenbakiarekin eta 1779an datatuta, honako hau agertu zen: “Deux portraits de personnages anglais : jeune femme assise dans un parc, et un amiral en un costume de commandant”. Erretratu bikoitza edo bikotea osatzen duten bi erretratu izan daitezke, eta haien pertsonaien tipologiak zerikusia du Abellóren autorretratukoarekin eta *Dama lorategi batean* lanekoarekin, baina ez dute zertan horiek izan, adibidez, datazioa kontuan hartuta. Komeni da aipatzea artistak ez zituela, Madrilera itzultzean, bi autorretratuak eta bere emaztearen erretratu posible hori aitortu, Urduñako aduana-pasabidean, emaztearen eta alaben irudiak dituzten kobreekin egin zuen bezala.

18. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF). *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública 13 de julio de 1799*. Madrid : Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1799, 39. or.

gertutasun horrek Karlos III.a haserraraztea, margolariak sentiarazten zion higuina aski ezaguna baitzen. Nahikoa da gogoratzea Paret, zigorrik gogorrena jasateaz gain, zigorra kendu zioten azkena izan zela. Itxura guztien arabera, beraz, haren berpizte sozialean infantearen nahiak tarteko izan ziren, bere ingurune hurbilenaren bidez, zehazki bien adiskide komun baten bidez, José Moñino y Redondo Floridablancako kondearen bidez. Ildo horretatik, argigarria izan daiteke artistak aristokratari 1785eko urriaren 20an idatzitako errege-gutuna, infantea hil eta gutxira, eta, beraz, haren babes ekonomikoa erabat etenda zegoela egiaztatzen ondoren:

“[...] antes del fallecimiento del Infante don Luis, y por consiguiente antes de experimentar la falta de mis sueldos, pude persuadirme a que me faltaba en la libertad el mayor y más apetecible bien de mi vida, pero procuraba alentar bajo el precio de mi desgracia fabricando los consuelos más naturales y propios de mis cortos alcances; suponía en primer lugar que mi resignación era meritoria, y después me atreví á pensar que al cabo de diez años de destierro que quintero, debía imaginarme tan extranjero en el suelo de Madrid mi patria, como en cualquier otro parage de la tierra habitable, sin desayunarme para éstas reflexiones los compasivos testigos que ha tenido mi buena conducta en todos los países de mi residencia. Así he vivido en la compañía de mis padres, mi consorte y dos inocentes niñas que componen mi familia, pero finalmente vivía. Hoi me veo en el caso de ceder á la ley de última necesidad, expuesto á abrazar sin distinción qualquiera partido que me haga menos miserable, sin reserva de abandonar la profesión que he exercitado toda mi vida antes que degradarla empleándome en las raras quanto infelices ocasiones que dan de sí todos los países de nuestra península apartados de la Corte. La atención del Exmo. Sor. Conde de Floridablanca me es tan preciosa como su poderosa protección, por tanto no quisiera malograrla con alguna intempestiva representación a S.M. por su mano, a fin de procurar los medios para corregir mi desgracia última, teniendo por mas conbeniente consultar el favor de Vm. á quien sup<sup>co</sup> use la caridad de aconsejarme lo que juzgare por mas oportuno, no hallando quien mas bondadosa y originalmente pueda dirigirme”<sup>19</sup>.

Enkargu horren bidez, Paret berreskuratu egin zituen, baina ez lehengoratu, Koroarekin zituen harremanak; hark 1785eko azaroaren 25ean erbesteratzea ofizialki indargabetu zion, infantea hil ondoren. Euskal Herriko portu garrantzitsuenen eguneroko jarduera biltzen zuten bista zoragarriekin egin zuen hori. Inbasio frantseseraino egon ziren errege-bildumetan, eta orduan batzuk espoliatu egin zituzten. Zoritxarrez, gaur egun ez daude erabat lokalizatuta, baina errege-inbentarioei esker dakigu zenbat eta zeintzuk margotu

19. Artxibo Historiko Nazionala (AHN), Estatua, 2566. leg., 154. dok. Hemen jaso: José Luis Morales. *Luis Paret : vida y obra*. Zaragoza : Aneto, 1997, 247. or.



zituen Paretek<sup>20</sup>. Informazio hori historikoki ez ezagutzeak eta lanen formatu eta euskarrien aniztasunak nahasmen handia sortu dute, eta, gainera, errege-enkarguari aurreko adibide batzuk erantsi zaizkio, 1783tik egindakoak gutxienez; horiek, funtsean, gertuko aurrekariak dira, harreman estua baitute.

Bista hauetako batzuk pintorearen ekoizpeneko ikonikoenak bihurtu dira, aurreko urteetako mihise aipagarri batzuekin batera, “Luis Paret 1700eko Madrilgo bizitzaren iruzkingilerik zuhur eta mamitsuena” bihurtu zutenak<sup>21</sup>, hala nola *Genianiren denda* (Lázaro Galdiano Museoa) [96. ir.], *Madrilgo Puerta del Sol* (Kubako Arte Ederren Museo Nazionalea) edo *Errege bikoteak* [60. ir.], *Karlos III.a bere Gortearen aurrean jaten* eta *Mozorro dantza* [84. ir.] (Prado Museoa hirurak)<sup>22</sup>. Haren arrakastaren merezimendua azpimarratu behar da, kontuan hartuta portuko bista horietako asko ez direla oso ezagunak izan. Batzuk partikularren esku geratu ziren Napoleonen espoliazioaren ondoren, eta orain dela gutxi arte ez dute argirik ikusi. Beste batzuetatik, zoritxarrez, antzinako erreferentziak besterik ez dira ezagutzen.

Aurkitu diren obrei eta hainbat errege-inbentarioren berrikusketei esker, Paretek Koroarentzat egin zituen portuko gaia lantzen zuten obra gutxiak zehaztu ahal izan dira azkenean. Ezagutzen den lehenengoa, lehenengotzat edo, gutxienez, lehenengoetakotzat jotzen dena, *Bermeoko bista* da, kobre gainean pintatua [12. ir.]. 60,3 x 83,2 cm luze da eta 1783an datatua dago. José de la Manok zehaztu zuen egokiro, Juan J. Lunak esan zuen bezala, Asturiasko printzeak Printzearen Etxetxoan edo Beheko Etxetxoan gordetako 1787ko inbentarioko 215. zenbakiarekin bat zetorrela –oraindik ere zenbaki hori dago pinturaren aurrealdean–. Zehazki, inbentario horretan honela deskribatua ageri da: “[...] nº 215 Dos iguales en lamina; de Marina, que contiene:

20. Eskerrak ematen dizkiot Ángel Rodríguez Rebollo historialariari, emandako laguntzaz eta aholkuez gain, hainbat errege-artxibotan dauden Paretin obrei buruzko informazioa eman izanagatik, horietako asko orain arte argitaratu gabeak.

21. Juan Antonio Gaya Nuño. “Luis Paret y Alcázar” in *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 56. zk., 1952, 100. or.

22. Gutxi ezagutzen da Paretin erbesteratu aurreko lana. Izan ere, txundigarria da Espainian eta Frantzian egiten dituen asto gaineko lanen komertzializazio apala, eta horrek produkzio urriari edo mandatu zehaztutara bideratuta egoteari erantzun diezaioke. Bere lanen bilduma aipagarriena Salamancako markesak egindakoa izan zen, eta gutxienez sei margolan garrantzitsu bildu zituen: hiru Ondare Nazionalean gordetzen dira –*Arrosarioa errezatzen*, *Gaztelako Trajea* edo *Arropa zabaldua* eta *Laranja-saltzailea*–, eta beste hirurak –*Madrilgo Puerta del Sol*, *Genianiren denda* eta *Paseoa parkean*– Parisen saldu ziren bilduma desegin zenean, 1867an. Horren berri eman du Xavier de Salas Boschek. “Aportaciones a la obra de Luis Paret y Alcázar” in *Archivo español de arte*, 35. libk., 138. zk., 1962. *Paseoa parkean* eta *Genianiren denda* margolanek bikotea osatzen zuten, eta Hôtel Drouoteko azokan agertu ziren 1876ko martxoaren leian; biak salmentaren katalogoan deskribatu ziren, eta 1902ko apirilean Parisko Georges Petit galerian agertu ziren, León Mnischek kondearen bildumatik eramana (12. eta 13. zenbakiak). Hôtel Drouoten beste hiru salmenta egin ziren XX. mendearen hasieran: 1913ko apirilaren 9an “Jeune Femme vêtue de noir, debout dans la campagne” (139. zk.) agertu zen; 1919ko otsailaren 28an, Félix Gilleten bildumatik eramana, “Carrosse dans un parc” taula (73. zk.) enkantean jarri zen, dama bat bi zaldik tiratutako gurdi batetik jaisten erakusten duen lana; eta, azkenik, 1923ko otsailaren 15ean, “La femme à l'éventail” taulari atxikitako olio txikia saldu zen (141. zk.).





el uno: el Puerto de Bermeo; y el otro: una Vorrasca à la Vista del Puerto. De vara de largo, y poco menos de tres quartas de caida. Su Autor Luis Paret”<sup>23</sup>. Katalogazioa eta kokapena 1801eko inbentarioan, *Pinturas de la Casa de campo del R.<sup>l</sup> Sitio de S.<sup>n</sup> Lorenzo* izenekoan, errepikatzen dira: “215. Dos: en la una el puerto de Bernces [sic]; y en la otra una borrasca a la vista del puerto, son de vara de largo, y poco menos de tres quartas de ancho = D. Luis Paret”<sup>24</sup>. Erreferentzia interesgarri horiek, gainera, berresten dute badela bigarren lan bat, seguruenik urte berekoa, neurri berekoa eta kobrezko xafla baten gainean egina. Ezbairik gabe, gaur egun leku ezezagunean dagoen “Vorrasca” margolanak ez dio zehaztu gabeko portu bati erreferentzia egiten, baizik eta aurrez aipatutako Bermeokoari, zeinaren izena erredundantzia nabariagatik

12. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Bermeoko bista, 1783*  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa

23. *Inventario de todas las pinturas que quedan colocadas en las Reales Habitaciones de la Casa de Campo del Escorial del Principe N. S.*, c. 1787. Jauregiko Errege Liburutegia, Madril, II-946. Hemen jaso: José Manuel de la Mano. “Luis Paret y Alcázar” in *Carlos IV mecenas y coleccionista*. Madrid : Patrimonio Nacional, 2009, 238. or.; Juan José Luna. “Luis Paret y Alcázar : obras inéditas y otras consideraciones sobre su pintura” in *Archivo español de arte*, 61. libk., 244. zk., 1988, 373. or., 3. oharra.

24. *Pinturas de la Casa de campo del R.<sup>l</sup> Sitio de S.<sup>n</sup> Lorenzo*, 1801. Jauregiko Artxibo Nagusia (AGP), Fernando VII.aren erregealdia, 356. kutxa, 3. esp. Eskerrak ematen dizkiot Ángel Rodríguez Rebollori erreferentzia hau emateagatik. El Escorialen zegoen Printzearen Etxetxo edo Beheko Etxetxo, eta, infantea errege bihurtu zenean, Erregearen Kasinoa izena hartu zuen. Han, 1800ean, Ceán Bermúdezek “hainbat portutako beste bista batzuen” erreferentzia ematen zuen, Bermeokoak izango liratekeenak; izan ere, Gipuzkoakoak, jarrita bazeuden, urte horretarako Errege Jauregian egongo ziren. Ikus 66. oharra eta Ceán Bermúdez, *op. cit.*, 56. or.

ezkututzen baita. Beraz, bi kobre horiek bikote bat osatu zuten, oso ohikoa garai hartako itsas pinturetan; horietan, oro har, jolas plastiko bat erakutsi ohi zen paisaia lasai baten, kasu honetan “itsaso bareko tenore batean hartutako” bista bat<sup>25</sup>, eta asaldatuagoa den beste baten artean, modu efektistan, enbatak, hondoratzek edo ekaitzak maiz agertuz. Bermeoko obra lokalizatuan, Paretetik antzinako “cay” edo “portu txiki” baten bista jasotzen du, gaur egun portu zaharra denarena. Pintatzeko, sarrerako ahoaren eskuineko kaian jarri zen, eta handik aise ikus zitekeen herria, labar baten gainetik menderatzen baitu portua. Bista panoramiko hori Santa Eufemia eliza gotikotik abiatzen da, konposizioaren ezker aldean, erdian dagoen Ertzilla dorretxe enblematikotik igarotzen da, eta Talaiako Andre Maria elizaren aurrietara iristen da. Eliza hori Bizkaiko tenplu ikusgarrienetako bat izan zen, nahiz eta aurri-egoeran egon<sup>26</sup>.

Portuko bisten artean, bada Londresko National Galleryn 1784ko taula gaineko olio bat, *Bilboko Arenalaren bista* erakusten duena [13. ir.]. Haren neurriek Bermeoko paisaiekin lotzen dute, formatu berekoak baitira, bai eta, 1792ko erreferentzia baten arabera, Villafuente Bermejako kondearen Gasteizko etxearen paretetatik zintzilikatuta egon zen koadroarekin ere, non neurri bereko *Portugaletoko bista* batekin bikotea osatu baitzuen<sup>27</sup>. Altueran gutxienezko desfase bat onartzen bada, Londresko museoko pintura aristokratarena izan zenarekin identifika liteke, baina, 1820ko hamarkadan datatutako kondearen bildumaren inbentario berri bati esker, badakigu bere jabetzako bi obrak mihisean pintatu zirela<sup>28</sup>, eta horregatik pentsatzekoa da biak galduta daudela<sup>29</sup>. Bista hori Villafuenteko kondearena izateko aukera baztertu ondoren, egokia dirudi Bilbo irudikatuz taula gainean margotutako lan batekin erlazionatzea, Madrilgo *De Palacio nuevo de Madrid. Pinturas que no están en el Ymventario de la Furriera* inbentarioan 268. zenbakiarekin agertzen denarekin, 1795-1800 aldera datatua: “Una tabla de mas de vara de largo, y dos tercias de ancho: contiene la Ria de Bilbao con barrios personajes, y en

25. José Milicua. “Un paisaje de Luis Paret” in *Goya : Revista de arte*, 20. zk., 1957, 126. or.

26. Javier Novo González. “Luis Paret. *Vista de Bermeo*” in *110 años, 110 obras*. [Erak. kat.]. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018, 138.-141. or.

27. “[...] vistas de Portugaleta, y arenal de Bilbao, de 1 vara de ancho [83,59 cm], y 24 pulgadas de alto [55,68 cm], su autor D. Luis Paret, quando era pintor de cámara del Señor Infante D. Luis”. Ikus Lorenzo de Prestamero. *Guía de forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres bellas artes de pintura, escultura y arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*. Vitoria : Baltasar Manteli, 1792, 28. or. Paret printzearen ganbera-pintorea zenean egin baziren, 1785 baino lehenagokoak direla esan nahi du, hura hil zen urtea.

28. Inbentario honetan sartzea eskertzen diot Ignacio Yera Nárdizi. Sistema metriko frantsesean neurri hauek daude: oin 1 eta 9 hazbete garai, 2 oin eta hazbete zabal. Zabalera ez dator guztiz bat Lorenzo de Prestamerok 1792an emandako erreferentziarekin, pixka bat txikiagoa da.

29. Villafuenteko kondearen Bilbo eta Portugaleteko bistak 1832an Mexikon salgai egon ziren bi obrekin erlaziona litezke. Honela iragarri zen salmenta: “Vista de Bilbao, original de D. Luis Paret. Vista del puerto y villa de Portugal &c., por el mismo”. “Avisos” in *Registro Oficial del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*. México D. F. : Imprenta del Águila, 65. zk., 3. urtea, 7. libk., 1832ko martxoaren 5a, 260. or. Ez dago hipotesi hori baieztatzen duen erreferentziarik.



13. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Bilboko Arenalaren  
bista*, 1784  
The National Gallery,  
Londres

---



14. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Bilboko Arenalaren  
bista*, 1783  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa

primer termino marineros con muebles de desembarco: de Paret... 8600<sup>30</sup>. Lan hori ere 1808an erregistratu zen Aranjuezko Real Casa del Labradorren inbentarioan, frantsesak sartu baino lehentxeago: “342 Tabla, vara y quatro dedos de largo, por tres quartas escasas de alto; la ría de Vilvao, con varios personajes, y en primer término marineros con muebles que desembarcan = Luis Paret... 400<sup>31</sup>. Hala ere, National Galleryko pinturarekin euskarriaren aldetik bat datorren arren, bi inbentarioetan zabalera haga bat (83,59 cm) baino handiagoa izateak elkarketa hori baztertzen du. Errege Jauregiko Bilboko bista, Pareten beste hainbat bezala, tropa napoleonikoen arpilatu zuten, 1814 inguruko *Razón de las Pinturas y otros efectos q.ª faltan de este R.º Palacio Nuevo de Madrid, S.º Lorenzo, S.º Ildefonso, Aranjuez, demas Casas de Campo...* inbentarioan ageri denez, Ángel Rodríguez Rebollok transkribatua eta ikerketa honetarako emana: “268. Una tabla de mas de vara de largo, y dos tercias de ancho, la Ria de Bilbao con varios personajes, y en primer termino marineros con muebles de desembarco = Paret...600<sup>32</sup>. Londresko bertsioa ez bada, neurriek pentsarazten duten bezala, beste bista ezezagun bat izan daiteke<sup>33</sup>.

Bilboko beste bista bat ezagutzen da, eta, neurriengatik eta mihi-sean duen euskarriengatik, ezin da aurrekoekin lotu. *Bilboko Arenalaren bista* da, Bilboko Arte Ederren Museoak gordea [14. ir.], eta, konposizioa aintzat hartuta, harreman estua du Londresko izenburu bereko lanarekin. Bilboko museokoa Jaime Olasorena izan zen eta 1783ko data zuen mutilatua izan aurretik<sup>34</sup>, eta horrek erakusten du errege-enkarguaren aurretik egina dagoela. Berriki egindako azterketa teknikoek baieztatzen dutenez, lana hamar bat zentimetro moztu zuten ezkerraldeetik eta behealdeetik, eta, beraz,

30. AGP, Administratiboa, 767. leg., 3. esp. Hemen ere jaso: Diana Urriagli Serrano. *Las colecciones de pinturas de Carlos IV en España*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 2012, 208. or., 347. zk.

31. AGP, Fernando VII.aren erregealdia, 356. kutxa, 3. esp. Hemen ere jaso: *Ibid.*, 348. zk.

32. AGP, Fernando VII.aren erregealdia, 356. kutxa, 3. esp.

33. Gaya Nuño-k Bilboko bista bat aipatzen du Mulla bilduma ezezagunean, eta beste bat, “oso-oso pintoreskoa, Ibaizabalen itsasadarrarena, galduta dagoena”. Lan handia izan arren, historialariak bere estudioarekin batera emandako katalogoak nahasmena sortzen du euskal sailari buruz. Alde batetik, *Bilboko Arenala* izenburua duen obra bat aipatzen du Bilboko Arte Ederren Museoan, Pareten obratzat jota, baina hura ez zen existitu, eta, funtsik gabe, margolari madrildarrari egotzitako museoko beste batekin nahastu zuen (82/414 inb. zk.). Gainera, testuak Mulla bildumako lan horiei eta “oso-oso pintoreskoari” buruz hitz egiten du, baina katalogoak Bilboko bistaren Londresko bertsioa baino ez du jasotzen, eta garai hartan Olaso bilduman zegoena, azken hori gaur egun Bilboko Arte Ederren Museoan jaso. Ikus Gaya Nuño, *op. cit.*, 1952, 109. eta 141. or.

34. *Ibid.*, 141. or., 23. zk. Olaso bilduman dago eta “1783an sinatua”. Dirudienez, gero sinadura eta data galdu zituen, baita beste xehetasun batzuk ere, “lehengoratzeko-prozesu desegoki batean”. Ikus Javier González de Durana. “Vista de Fuenterrabía, de Luis Paret y Alcázar y su contexto de la serie pictórica de ‘vistas de la Mar Océana’ : una pintura dividida y el feliz reencuentro consigo misma” in *Luis Paret y Alcázar y los Puertos del País Vasco*. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996, 37. eta 46. or. Obra 1947an erreproduzitu zen Bilboko Jailetako Programa Ofizialean, artean ere Olasorena zela eta 1783ko data zuela. AHFB-BFAH, Udal Atala, Bilbo, 0068/006 kopiak.





15. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Portugaleteko bista*,  
c. 1783  
Cerralbo Museoa,  
Madril

sailaren neurri estandarrak zituen jatorrian<sup>35</sup>. Anputazio handiagoa izan zuen Cerralbo Museoko *Portugaleteko bista* lanak [15. ir.]. Zalantzarik gabe, mihi-sea horizontalki moztu zuten, eta, seguru asko, bertikalki. Pareték Bizkaiko bi hiri horien beste bista batzuk egin ahal izatea baztertu gabe, ez da zentzugabea pentsatzea Bilboko museokoak eta Cerralbokoak –1783 inguruan datatzeko modukoa azken hori– jatorrian bikotea osatu zutela, Villafuente Bermejako kondearenek bezala.

Bilboko eta Portugaleteko bista horiek alde batera utzita, jakina da Pareték Asturiasko printzeari, aurrerago Karlos IV.a izango zenari, antzeko bikote bat bidali ziola errege-enkarguaren aurretik, eta horren berri ematen da Grazia eta Justizia Ministerioak 1785ean pintoreari bidalitako kondena ezeztatzen duen komunikatuan: “Es el único de los desterrados por suponerles contribuir á los desórdenes de SA. á quien no se ha permitido volver a Madrid y el que hizo y remitió al Príncipe las Bellas vistas de Bilbao y Portugaleta”<sup>36</sup>. Errege-bildumako pintura horiek mende amaieran hurrengo Asturiasko printzearen egoitzan, aurrerago Fernando VIII.a izango zenarenean, egon zirenak dira: “N.º 15. Dos Quadros iguales de vara y siete dedos de ancho y vara menos

35. Ikus José Luis Merino Gorosperen ikerketa argitalpen honetan.

36. AHN, Estatua Saila, 2566. leg., 153. zk. Hemen jaso: Alejandro Martínez Pérez. “[12] Luis Paret y Alcazar. Unloading a Ship on an Estuary” in *Fecit III : Spanish Old Master & Modern Drawings*. Madrid : José de la Mano Galería de Arte, 2011, 52. or.; *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799, op. cit.*, 72. or.

cinco dedos de caída, en que se representan Marinas y Vistas de Vilvado: Pintadas por D<sup>n</sup>. Luis Paret<sup>37</sup>. Aipatutako *De Palacio nuevo de Madrid. Pinturas que no están en el Ymventario de la Furriera* inbentarioak –1795-1800 inguru-koa– haren deskribapena eta neurriak eskaintzen ditu: “15. Dos[,] mas de vara de largo por mas de tres quartas de alto, la primera la Ria de Bilbao con marineros descargando un barco, varios muebles y gentes en la costa, y caballeros y señoras á caballo: El compañero Villa y Puerto de Portugaleta con la costa de Cantabria. Paret<sup>38</sup>. Handik urte batzuetara, 1808an, obrak Aranjuezko Casa del Labrador del Real Sition aurkitu ziren, neurri handiagoekin katalogatuta: “297. Dos, vara y quarta escasa de largo, por vara de alto, el uno la ría de Vilvao, con varios Barcos, y en la costa muchas gentes algunas a cavallo, y el compañero, Villa Puerto de Portugaleta, y en la costa varios cavalleros y señoras = Luis Paret...400<sup>39</sup>. Deskribapenaren eta neurrien analisiak pentsarazten du, hasiera batean, bista hori *Olabeagako portua* bikaina dela [16. ir.], 67,3 x 94 cm-koa, garai hartan Bilbokoa ez zen enklabe bat jasotzen duena; Deustuko elizatearena zen, artean ere hiribilduari atxiki gabea. Olabeagak ataurre gisa funtzionatzen zuen, eta Bilbotik distantzia txikian lan egiteko aukera ematen zuen, muga-zergak ordaindu beharrik gabe. Kokapen zehatza finkatzea zaila den arren, erraz ezagutzen da itsasadarra auzotik igarotzean: “etxe-ilara batek osatzen du, ontzientzako efektu-biltegiak ditu, janari-dendak, oihal-dendak eta beste artikulu batzuk; horietan, auzotarrek kandelak, sokateriarentzako iztupa, urtegirako pipak, arraunak eta marinelentzako bestelako tresnak prestatzen dituzte<sup>40</sup>. Ezkerrean, ia eraikuntzarik gabe, kaiak eta ontziolak ikusten dira, non Bilboraino pinatzetan eta gabarretan garraiatutako salgaiak dituzten itsasontziak atrakatuta dauden. Inguru hartan egiten ziren bikeztatze-lanak ere islatzen ditu Paretak. Eskuinean, “kostan”, hainbat pertsonaiak askotariko gizarte ikuspegi bat osatzen dute, eta bertan nahasita daude zamaketa-riak, baserritarrak, ehiztari bat txakurrarekin eta talde aristokrata bat zaldi gainean –inbentarioetan aipatutakoarekin bat dator–, parroko batekin batera. Obra Christie’sen (Londres) enkantean jarri zen 1922ko martxoaren 24an, “A Spanish town” (111. zk.) izenburu generikoarekin, eta 1929ra arte ez zuen José de Oruetak kokalekua zehaztu<sup>41</sup>. Zorionez, 1922ko enkantearen harira egindako eta Witt Libraryn gordetako lanaren erreprodukzio batean, oraindik ere 297 zenbakia ageri da eskuineko beheko angeluan, eta horrek zuzenean eta behin betiko erlazionatzen du errege-bildumako pinturarekin<sup>42</sup>. Zoritxarrez,

37. Manuel Muñoz de Ugena y Matarranz. *Inventario de todas las pinturas que estan colocadas en las Reales Havitaciones [sic] el Principe Nro Señor en el Real Palacio del Sitio de Aranjuez / escrito por D. Man.l Muñoz de Ugena y Matarranz*. Eskuizkribua, 1791-1807. Prado Museo Nasionaleko Artxiboa, Madril.

38. AGP, Administratiboa, 767. leg., 3. esp. Hemen ere jaso: Urriagli Serrano, *op. cit.*, 209. or., 349. zk.

39. AGP, Fernando VII.aren erregealdia, 356. kutxa, 3. esp. Hemen ere jaso: *Ibid.*

40. Juan Eustaquio Delmas. *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*. Bilbao : [z.g.], 1864, 358. or.

41. José de Orueta. *Memorias de un bilbaíno, 1870 a 1900*. San Sebastián : Nueva Editorial, 1929, ilustratiboa hitzaurrearen amaieran.

42. Osiris Delgadok erreproduzitutako obraren argazkian inbentario zenbakia antzematen



ez dakigu ezer Portugaleteko bistari buruz, haren dimentsioak direla-eta ezin baita izan Cerralbo Museokoa, hura pixka bat handiagoa denez<sup>43</sup>.

1785eko errege-aginduarekin estu lotuta lau obra aurkitu dira, denak ere antzeko dimentsioko mihisearen gainean –lehen aipatutako bistak baino handiagoak<sup>44</sup>, eta itxuraz 1786tik aurrera eginak. *Donostiako Kontxaren* bista da bat, Gipuzkoako *Pasaia*ko portuarena bestea [17. ir.] (biak Ondare Nazionalak gordeak), Hondarribian egin zituen bidez gain (bat Caengo Arte Ederren Museoan eta bestea Bilbokoan). Bilboko museokoa [56.-57. ir.] erditik zatitu eta moztu egin zuten, eta zatiak modu independentean bilduak izan ziren, harik eta, 1991n egindako Pareten erakusketa monografikoan, González de Duranak jatorri bakarra zutela ohartarazi zuen arte. 1800. urtearen inguruan egindako *Pinturas existentes en este Palacio nuevo de Madrid del R<sup>l</sup>. Sitio de S<sup>n</sup>. Lorenzo* inbentarioaren arabera, lau bistak lehen aldiz lokalizatuta daude

16. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Olabeagako portua*,  
c. 1783  
Upton House,  
Warwickshire. National  
Trust

da. Xavier de Salasek oker adierazi du 1922an Christie's-en enkantean jarritako lana National Galleryren Bilboko bista dela. Ikus De Salas Bosch, *op. cit.*, 264. or., 19. oharra.

43. Errege-bildumako Bizkaiko bi bista hauek Mexikon 1832an agertutako bi lanekin erlaziona daitezke. Ikus 30. oharra.

44. Zehazki, 82 x 120 cm inguru. Handienak 60 x 83 cm ingurukoak dira. Paretetik erabili zuten neurri estandar gisa. Hala, oro har, errege-obra horiek haga bat (83,59 cm) dute altueran eta bat eta erdi luzeran (125,38 cm); bertsio txikiago batzuek, enkarguaren aurrekoak, berriz, erdia neurtzen zuten, zehazki: hiru haga laurden altueran (62,69 cm) eta haga bat luzeran (83,59 cm).

Errege Jauregiko “Pieza quarta de la Terraza q<sup>e</sup>. cáe á la escalera”n. Honela agertu ziren dokumentu horretan: “Quatro, vara y media de largo p<sup>r</sup>. vara de alto; el primero vista de el Arrabal de Fuente Rabia: El seg<sup>do</sup>. vista de Fuente Rabia tomada desde el [sic] con la división de nuestra costa, y la de Francia: El tercero vista de Guipuzcoa del puerto y ciudad de S<sup>n</sup>. Sebastian, tomada desde la calzada antigua: Y el quarto vista de el puerto de Guipzcoa de Pasages tomada desde el Fuerte á la embarcadura...de L. Paret”<sup>45</sup>. Gipuzkoar multzo honek, bere osotasunean edo zati batean, “Donostiako bistak” osatu behar ditu, pintoreak Gortera 1786ko azaroaren 20an bidali zituenak eta Vianako Andre Mariako parrokoak aipatzen dituenak; data horietan hasi zen haren-tzat lan egiten<sup>46</sup>. Errege-inbentarioetan ez da ageri beste erreferentziarik, ezta Donostiara egindako bigarren bisita bati buruzkorik ere, pentsatu izan den bezala, ezta Gipuzkoako kostalderako beste batenik ere.

Jakina da 1808an Gipuzkoako multzoa banatu egin zutela. Batetik, Errege Jauregiko liburutegiko “Douzième et dernière pièce” delakoan “vue du Passage” eta “vue de S. Sebastien” jarri zituzten. Frédéric Quillietek inbentariatu zituen lanak José Bonaparterentzat, eta honela deskribatu zituen: “très agréables, determins à la rigueur, jolis sites, bien choisis, artiste de mérite mais ton de couleur ingrat”<sup>47</sup>. Bestalde, Hondarribiko bistak Aranjuezo Real Casa del Labradorren egon ziren 1807 eta 1808 bitartean, errege-bildumakoa izandako taula gaineko Bilboren bistaren eta Bilboko (gaur egun, Olabeagako) eta Portugaleteko bi bisten ondoan. Une horretan, honela katalogatu ziren: “317. Dos, bara y media escasa de largo, por vara escasa de alto, el uno vista de Fuente-Ravía, en primer término marineros fumando y veviendo, y unas mugeres: la una con un paño blanco en la mano y un Perro y al lado opuesto un Pastor y machos cabríos; el compañero, vista del Arrabal de Fuente-Ravía, en primer término descanso de Soldados, una Señora de paseo con quitasol, y un cavallero, con un Niño y Criada, con varias personas en la costa = L. Paret... 640”<sup>48</sup>. González de Duranak bista horietako bat, disekzionatutakoa hain zuzen, José Bonaparteren bildumako batekin lotu zuen<sup>49</sup>. Inbasio frantsesaren

45. AGP, Administratiboa, 767. leg., 2. esp. Eskerrak ematen dizkiot Ángel Rodríguezi erreferentzia hau emateagatik.

46. Luis Paret y Alcázar, 1746-1799, *op. cit.*, 96. or.

47. *Description des Tableaux du Palais de S.M.C. par son très humble & fidèle serviteur, Frédéric Quilliet. à Joseph Napoleón*, 1808 [Jauregiko Errege Liburutegia, Madril, II/3269]. José Sancho Gasparrek argitaratua. “Cuando el Palacio era el Museo Real : la colección de pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la *description des Tableaux du Palais de S.M.C.* por Frédéric Quilliet (1808)” in *Arbor : Ciencia, pensamiento y cultura*, 665. zk., 2001, 83.-141. or. Horrez gain, bere inbentarioan, Quillietek Pareten estiloko obra bat aipatzen du beste areto batean: “Genre de L. Paret: une citadelle; très gentil”.

48. Urriagli Serranok argitaratua, *op. cit.*, 209., 351., 352. eta 353. or. Moralesek aipatu egiten du, altueran desdoitze txiki batekin. Ikus *Aranjuez Ynventario General de las Pinturas que existen en aquel Real Palacio, año 1818*. AGP, Historikoa, 329. kutxa. Hemen jaso: Morales y Marín, *op. cit.*, 230.-231. or. Caengo museoaren bertsioan 317. zenbakia agertzen da oraindik.

49. González de Durana, *op. cit.*, 1996, 36. or. José Bonaparteren galeria osatu zuten koadro eta artisten zerrenda jaso zuen Georges Bertinek *Joseph Bonaparte en Amérique (1815-1832)* bere liburuaren eranskin batean. Paretan lau identifikatu zituen 63., 64., 80. eta 129. zenbakie-



unean Paretan bi lan erregistratu ziren modu generikoan 1811ko *Inventario de los cuadros y obras de escultura existentes en este R<sup>l</sup> Palacio de Madrid* inbentariotarian<sup>50</sup>. Zehazki, “Gavinete que sigue tapicería verde” delakoan kokatuan, honako hauek aurkitu ziren: “[345] Dos paisages y marinas. Luis Paré”, Lunak Donostiaren eta Pasaiaiko bistekin identifikatu zituen obrak. Baieztapen hori onargarria da, kontuan hartuta Paretan bi bista horiek errege-bilduman geratu zirela, eta beste zazpiek (Bermeoko biek, Bilbokoak eta Portugaletekoak, taula gaineko Bilbokoak eta Hondarribiko biek) frantsesen eskuetan amaitu zutela<sup>51</sup>. 1814an, berriro kontsignatu ziren jauregiko “Segunda Pieza Verde” delakoan, sabaian “Fama eta Herkules” alegoriarekin dekoraturikoan, bi obra “de dos varas menos quarta de largo por vara y quarta de alto = Vistas de Puertos = De Paret. 146”<sup>52</sup>, datak kontuan hartuz gero Donostiakoak eta Pasaiaikoak izan behar zutenak.

Azken finean, denak pentsarazten du mandatua ofizialki jaso zue-  
netik, Paretak lau obra baino ez zituela egin (gipuzkoarrak), eta, lan horiek

---

kin: “63, 3.000 fr. *Vue d'un village sur la mer avec figures*, Paret”; “64, 3.000 fr. *Vue d'un paysage avec figures*, L. Paret”; “80, 3.000 fr. *Ville sur le bord de la mer avec figures*, L. Paret”, eta “129, 3.000 fr. *Paysage avec figures*, L. Parret [sic]”. Ikus Georges Bertin. “Liste des tableaux de la galerie de Joseph Bonaparte” in *Joseph Bonaparte en Amérique (1815-1832)*. Paris : Librairie de la Nouvelle Revue, 1893, B eranskina, 415.-420. or. Lan kopuru hori bat dator bildumako hil ondoko bi salmentekin; beraz, koadro berak direla ondorioztatzen da. 1845ean agertu zen lehena, Bordentowneko (New Jersey) José Bonaparte jauregiko liburu-dendatik: “54. Paret, 1786. Landscape: walled City in the distance, Figures, Sheep,  $\neg$  c. in the foreground; a charming picture. C. 3 ft. 10 in. L. 2 ft. 5 in. H.”. Ikus Thomas Birch. *Catalogue of valuable paintings & statuary, the Collection of the Late José Bonaparte, Count de Survilliers : to be sold at public sale on Wednesday & Thursday, September 17th and 18th 1845, et the mansion at Bordentown, New Jersey*. New Jersey : [z.g.], 1845, 6. or., 54. zk. Data, mihiseko euskarria eta neurriagatik (73,6 x 116,8 cm) –lau bat zentimetro moztuta egon zitekeen, edo, bestela, ez zen zehatz-mehatz neurtu–, zalantzarik gabe, errege-enkarguko obretako bat da, baina zaila da, González de Duranak egiten duen bezala, Bilboko pinakotekako *Hondarribiko bista* dela ziurtatzea, nahiz eta guztiak hori pentsatzera eramanez. Bonaparte bildumako beste hiru lanak 1846ko apirilaren 4an atera ziren salgai Londresen, Bordentowngo jauregitik eramanez: “3. A View on the Rhone, with figures; *very delicately finished*”, “4. A View of the South of France, a garden” eta “5. View of a Town on a River”. Ikus *Catalogue of thirteen pictures by Italian and Dutch masters property of Joseph Napoleon Bonaparte, Ex-King of Spain, Deceased*. London : Christie & Manson, 1846ko apirilaren 4a, 3. or., 3.-5. zk. Deskribapenengatik bakarrik ezin dira gaur egun ezagutzen direnekin lotu. Gainera, Frantziako hegoaldean dagoen kokapen baten aipamena agertzen da, eta horrek ez du azalpenik, Juan J. Lunak dioenez, salmenta erakargarriagoa egiteko egin bazen izan ezik. Luna, *op. cit.*, 1988, 244. zk., 382. or.

50. Frantziako Artxibo Nazionalak. Joseph Bonaparte Funtza, 381 AP, 15, 6. txostena. Juan José Lunak argitaratua. *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*. Madrid : Fundación Rich, 1993, 89. or., 345. zk. Lunak Zarzuela Jauregiko Donostiaren bistarekin eta Madrilgo Errege Jauregiko “Marina”rekin identifikatu zituen.

51. Horrez gain, obra “Gavinete que sigue de tafetan carmesi”n inbentariatu zen, “[258] Paisaje y una Ciudadela. Paret. Su estilo”. Ikus José Luna, *op. cit.*, 1993, 85. or., 258. zk. Quilletek 1808an inbentariatutako obra da: “Genre de L. Paret: une citadelle; très gentil”.

52. 1814. *Ynventario de las Pinturas que existían en este R<sup>l</sup>. Palacio de Madrid En dicho Año*, 1814. AGP, Administratiboa, 38. leg., 60. esp. Eskerrak ematen dizkiot Ángel Rodríguez Rebollori erreferentzia hau eman didalako. Dokumentuaren beste transkripzio bat existitzen da Prado Museo Nazionaleko Artxiboan. Neurriak saileko lan handienak baino handiagoak dira, beharbada marko eta guzti neurtu zirelako.

entregatuta, Kantauri itsasoko bistak egiteari utzi ziola. Ez da ezagutzen geroago egindako erreferentziarik, ez eta geroago datatutako portu-bistarik ere. Gainera, 1787an Madrilera itzultzeko prestatzen ari zen pintorea, eta udaberri-udan Vianako dekorazio-proiektu handia bukatzea zuen kezka nagusi. Jakina da Donostiako bistak 1786ko udan egin zirela, eta aukeratutako gaia, agian, jauregian zeuden Bizkaiko bistak osatu beharragatik hautatu zela. Hain zuzen, Floridablancak ezagutzen zituen Donostiako bistak, eta, beraz, segur aski, sailaren hasiera gisa adostu zituzten. Donostian, Paret 1786ko ekainean hasi zen naturako apunteak hartzen, enkargua ofizialki jaso baino hilabete lehenago, eta Bilbora itzuli zenean, eskua bolboraz erre zion istripu baten ondoren, ia beste zereginik gabe aritu zen horretan<sup>53</sup>. Lanak urte horretako azaroaren 20an bidali ziren Gortera, “las vistas de San Sebastián” (“Donostiako bistak”) izenarekin laburbilduta, irailaren 25ean Floridablancak hala aipatu zituelako, erregeak baimena eman zionean “Donostiako bistak amaitu ondoren, bere [Vianako] kontratua betetzeko, Ozeanoko Portuen bistak egiten jarraitzeari kalterik egin gabe”<sup>54</sup>. Litekeena da Floridablancak ez jakitea Donostiako bista horietako bat, azkenean, Pasaiaiko bista izango zela, Paretaren beraren eskuak egindakotzat hartzen den atzeko etiketak justifikatzen duen salbuespena agian, hartan honako hau zehazten baita: “Guipuzcoa. Vista del Puerto de Pasages tomada por el frente a la embocadura y desde la parte interior del mismo Puerto, en ocasión de marea baja”.

Pentsa daiteke Hondarribiko bistak 1786ko udan bertan egingo zirela, nahiz eta tamaina horretako lau obra denboraldi bakar batean egitea gehiegizkoa dirudien, are gehiago kontuan hartzen bada asmoak urtean bi obra baino ez zituela hartzen eta, gainera, Vianako proiektu garrantzitsuari ekin behar ziola. Paretak, beraz, 1787an egin ahal izan zituen lan horiek, eta Madrilen bukatu izana ere litekeena da, kontuan hartuta “dos borriones de Paisage pintados al olio, modernos” direlakoak, margolariak urte horretako martxoan Madrilera eramanak izateko deklaratuak Bilbon zeuzkan gainerako objektuekin, liburuekin eta “quadros de estudio”ekin batera<sup>55</sup>. Orduetik aurrera, Paretak proiektua utzi egin zuen.

53. Luis Paretaren gutuna, Bilbo, 1786ko uztailaren 17a. Morales y Marínek transkribatua, *op. cit.*, 249. or., 29. dok.

54. Floridablancako kondearen gutuna, San Ildefonso, 1786ko irailaren 25a. *Luis Paret y Alcazar, 1746-1799, op. cit.*, 104. or.

55. “Lista de los Útiles al Estúdio de Pintura de D<sup>n</sup>. Luis Parét, Académico de Mérito de la R<sup>l</sup>. de S<sup>n</sup>. Fernando en serv<sup>o</sup> de S.M.”. Simancasko Artxibo Nagusia, Ogasuneko Idazkaritza, 1280. leg., XVIII. mendea, 1787. urtea. Hemen jaso: Alejandro Martínez Pérez. “La biblioteca de Luis Paret y su legado a la Academia de San Fernando” in *Academia : Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 110.-111. zk., 2010, 22. or. Horrez gain, “Cuatro pequeños paisajes en círculo, dos de ellos sobre cobre” aipatzen dira. Ontzat ematen bada José Bonaparteren bildumako 1786ko lanaren erreferentzia (ikus 49. oharra), margolariak lehen urtean bidali zituen Gipuzkoako bistak Madrilera. Deklaratutako bi “zirriborroak”, beraz, sailleko beste paisaia batzuekin bat etorriko ziren, edo, agian, Hondarribia ikusi ahal izango zen “Donostiako bisten” lehen bidalketan.

Zalantza ugari dago sail hau sortzeko moduaz. Jakina denez, 1786ko uztailaren 4an, “Carlos III le comisiona para pasar con quince mil reales anuales a los puertos de la Cantabria a trazar planos y vistas de ellos, debiendo entregar por lo menos dos obras cada año” (“Karlos III.ak urtean hamabost mila errealekin Kantabriako portuetara igartzeko agindua eman zion, haien planoak eta bistak egin zituan, eta gutxienez bi lan eman behar zituen urtero”)<sup>56</sup>. Erreferentzia hori zuzena bada, ordainsariek neurritz kanpokoak dirudite, kopuru hori erregearen ganbera-pintoreen urteko nominari baitagokio, adibidez Goyari, 1786ko ekainaren 25ean izendatua; eta Paretak don Luis infantearen margolari gisa kobratzen zuenaren antzekoa baita. Beraz, ez da arriskutsua izendapen horren eta erregearen anaia hildakoaren nahiaren arteko lotura azpimarratzea, erregeak ez baitzuen pintorearekiko gorrotoa disimulatzen. Zalantzarik gabe, enkarguak arnasa hartzeko aukera eman izango zion margolariari, Bilbotik kanpo baitzituen bere interesak eta Vianako proiektuarena beste ordainsari egonkorrik ez baitzuen. Jakina da, 1785eko abenduan, erbestealditik jada libre zegoela baina artean ere portuen enkargua jaso gabe, hiribildutik adierazi zuela onartzen zuela San Joan Erramukoaren kaperarako pintura egitea, “acaso la última que egecutaré por estos países” (“agian herrialde hauetan egingo dudana azkena”) izango zelako<sup>57</sup>.

Estiloaren eta formaren aldetik alde nabarmenak dituztenez, ez dira behar bezala lotu Paretan portu-bistak Mariano Sánchez margolari valentziarrari 1781etik agindutako lanarekin (1740-1822); pintore hori, Asturiasko printzearentzat itsas pinturen kabinete bat osatzeko, “Espainiako bista, portu eta badia eta inguruko uharte guztien bilduma osoan murgilduta zegoen, bai eta armategienetan ere”<sup>58</sup>. Sánchezen enpresak bista topografikoa zuen –kamera iluna erabiltzera ere iritsi ziren–, eta izaera dokumental nabarmena, Ilustrazioaren premisekin bat zetozen alderdiak bi horiek, Madrilgo pintorearen lanetik urruntzen zirenak, haren obra sentimenduz betea, distiratsua eta bizia baitzen. Koroak nominan jarri zuen Sánchez, urteko 7.200 errealeko esleipenarekin<sup>59</sup> eta 1782tik 1792ra bitartean urteko sei bista inguru margotu zituen. 1786an, Andaluziako eremua ia amaituta zuen –Cádizko kostaldetik Alacanteko kostalderaino–, eta urtebete geroago, “Kataluniako Printzerriko Kostako portu guztiak, eta Valentziako Erresuma, Denia eta San Antonio lurmuturreraino”<sup>60</sup> egiteko agindu zioten, egina zegoenarekin lotzen zen itsasertza.

Bestalde, 1792an, errege bihurtutako infanteak ebatzi zuen Sánchez “Galiziako eta Asturiasko kostaldeetara joatea haien bistak eta portuak

56. Delgado Mercado, *op. cit.*, 36. or.

57. Morales y Marín, *op. cit.*, 248. or., 26. dok.

58. Adela Espinós Díaz. “Mariano Sánchez (1740-1822) : paisajista al servicio de la Corte” in *IV Jornadas de Arte : el arte en tiempo de Carlos III*. Madrid : Alpuerto, 1988, 325. or.

59. José Manuel de la Mano. “Mariano Sánchez y las colecciones de ‘vistas de puertos’ en la España de finales del Siglo XVIII” in *I Congreso Internacional Pintura Española del siglo XVIII*. Marbella : Fundación del Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, 355. or.

60. *Ibid.*, 364. or., Eranskina, II. dokumentua.

margotzera”<sup>61</sup>. Pintoreak, bere hitzetan, “Galiziako kostaldeko, Asturiasko eta Santanderko mendietako itsas portuak” margotu zituen azkenean<sup>62</sup>, hau da, Kantauriko itsasertz guztia Euskal Herria izan ezik, Sánchezek inoiz zapaldu ez zituen portu garrantzitsuen lurraldea baita. Arraroa dirudi hutsune hori izatea hain ekimen zehatzean, zenbait hutsune betetzeko irtenbiderik izan gabe, edo beste pintore batzuek eskualde zehatzak egiteko borondate zehatzik ez baldin bazuten; are gehiago kontuan hartzen bada Sánchezen jarduera etengabeak guztira ehun eta hemezortzi bista sortu zituela 1781 eta 1803 artean<sup>63</sup>. Bere lanen datak eta ekoizpenaren salbuespenak aztertuz gero, zalan-tzarik gabe, Pareten euskal bistak mandatu horrekin lotuta daude. José de la Manok teoria hori indartzen duen gertaera baten berri ematen du: Sánchezek ez zuen Valentziako portu garrantzitsuaren bista egin, bere jaioterria izan arren, “Valentziako erresuma” pintatzen ari zela han egon zela agiri bidez egiaztatuta egon arren, eta margolariak horretarako borondatea berariaz adierazi arren. Horri buruz espekulatu izan da esanez Asturiasko printzeari Antonio Carnicero salamancarraren pintura batzuek balio izango ziotela, hala nola *Valentziako Albuferaren bista* (Prado Museoa) eta *Ahate-ehiza Valentziako Albuferan* (Ondare Nazionala. Ekialdeko Errege Jauregia) ezagunak<sup>64</sup>, Mariano Salvador Maellak Pardo Jauregiko Damen Piezarako margotutako zenbait itsas pinturaz eta arrantzale-eszenaz gain; horiek ez dira, zorrotz begiratuta, Valentziakoak, baina isurtzen duten giroa eta espiritua gertukoak dira. Baliteke printzeari, jauregian bildumari eman zitzaion trataera kontuan hartuta, gehiago interesatu izana bilduma osorik egotea lan denak esku bere-tik ateratakoak izatea baino.

Ildo horretatik, jakina da Sánchezen bistak El Escorialeko Printzearen Etxetxoan edo Beheko Etxetxoan kokatu zirela jatorrian, eta han, 1787 inguruan, horietako hamar –gehienak Cádizkoak, baina Kordobakoak eta Gibraltarrekoak ere bai tartean– Pareten Bermeoko bisten ondoan daudela<sup>65</sup>. Pixka bat geroago, 1800. urtearen inguruan, Errege Jauregian, Real Sitio de

61. *Ibid.*, 360. or.

62. *Ibid.*, 365. or., Eranskina, III. dokumentua.

63. *Ibid.*, 365. or., Eranskina, III. dokumentua.

64. Obrek ere bikotea osatu behar izan zuten eta Paretan Bermeoko bisten neurri berberak dituzte; bide batez esanda, berari esleitu zitzaizkion noizbait. Ikus Gaya Nuño, *op. cit.*, 108. or. Ez dakigu zehazki noiz egin zituen Carnicero lan horiek. Izan ere, 1783. urtearen inguruan datatu dira historikoki, baina 1803 eta 1807 arteko datazioa ere esleitu zaie. Lehen aldiz ageri dira inbentariatuta *De Palacio nuevo de Madrid. Pinturas que no están en el Ymventario de la Furriera* dokumentuan –1795-1800 inguruan datatua–, eta honela aurkezten ziren: “406. X. Otras dos de vara de ancho por tres quartas de alto, la una la Albufera de Valencia, y en el mar varios barcos con cazadores tirando á las aves: la otra la orilla del mar de Valencia con cazadores que se embarcan para ir á la Albufera; de d<sup>n</sup>. Antonio Carnicero...1800”. AGP, Administratiboa, 767. leg., 3. esp.

65. *Inventario de todas las pinturas que quedan colocadas en las Reales Habitaciones de la Casa de Campo del Escorial del Principe N. S.*, c. 1787. Jauregiko Errege Liburutegia, Madril, II-946. 1801ean Real Sitio de San Lorenzo de El Escorialeko Landetxean inbentariatuta agertu ziren berriro. Ikus *Pinturas de la Casa de campo del R.<sup>l</sup> Sitio de S.<sup>n</sup> Lorenzo*, 1801. AGP, Fernando VII.aren erregealdia, 356. kutxa, 3. esp.



San Lorenzo de El Escorialetik zetozen, ziur asko Beheko Etxetxotik, Paretan lau bista gipuzkoarrak kontsignatu ziren, lehen esan bezala, Sánchezek Kantabriako kostaldean egindako zortzirekin batera<sup>66</sup>. Sánchezen koadro horiek, “cinco quartas de largo p<sup>r</sup>. tres quartas de alto”ko tamaina zutenak, Gipuzkoako bisten jarraipena ziren; izan ere, lehenengoa zen “vista de la Villa de Jijon; Segundo Muelle de S<sup>n</sup>. Tander; Tercero Castillo de S<sup>n</sup>. Anton; Quarto vista de la Coruña, 5<sup>o</sup>. vista de id; Sexto Arenal del Ferrol; Septimo darsena de el Ferrol; y el octavo el dique del Ferrol... de Sanchez”. Sekuentzia horrek ziurtatzen du bi serieak, nahiz eta egikera eta estilo aldetik desberdinak izan, ikuskera ilustratu berean ulertuak izan zirela. XVIII. mendearen amaieran, Bilboko bistaren taula eta Olabeagako eta Portugaleteko bistak Sánchezen beste laurekin bilduta zeuden, zehazki Málaga, Almería eta Marbellako portuenekin, baina baita Antonio Carniceroren Valentziakoekin ere<sup>67</sup>. Eta 1814an, Errege Jauregiko bigarren pieza berdean, Paretan eta Sánchezen lanek Maellaren lanekin partekatzen zuten espazioa, ez ordea Carniceroren lanekin. Horrela, honako hauek inbentariatu ziren: “Dos varas menos cuarta de largo vara y cuarto alto, vistas de puertos = Paret”, “26 vistas de puertos = Sanchez” eta “Seis de vara y cuarta de largo mas de dos tercias de alto, vistas de puertos de = Maella”<sup>68</sup>.

Argi dago, beraz, Sánchezen eta Paretan lanek osagarriak izan behar zutela. Aipatu da Floridablancak Pareti enkargua helarazteko aukera, eta pentsaezina da, kondeak Sánchez egiten ari zen lanaren berri izanda, Valentziako margolariari ipar itsasertza margotzea agintzea, Pareti antzeko zerbait eskatu eta gero. Ezin da bestela justifikatu Sánchezek kantauriar erlaitz osoa egin izana, euskal erlaitza izan ezik, eta, gainera, 1792an ekin izana bere iparraldeko lanari. Data horretan, Paretak “Ozeanoko portuetako” bistak amaitu zituela ezarri zen (edo horiei uko egin ziela).

Baina zer gertatu zen Paretak Euskal Herriko bistak bakarrik egiteko, garaiko erreferentzia guztietan Kantauri osoko enkargua aipatzen denean?<sup>69</sup> Posible al da eskari horren atzean Karlos III.ak erbestealdi ilun batean mantentzeko zeukan interesa izatea? Ironia bitxia izan daiteke, edo kasualitate hutsa, baina, kondena indargabetu ondoren, pintoreak Gortetik 1778an ezarri zioten distantzia berera lan egin behar izan zuen. Ezkutuko erbestealdiaren teoria horretan sakonduz, Paret 1789an Madrilen modu jarraituan bizitzen ausartu zen, aurreko urteko abenduan Karlos III.a hil ondoren. Pentsa daiteke

66. Beheko Etxetxoan zintzilik edo denbora batez gordeta egon ahal izan ziren, Errege Jauregiko gela berrietara eraman aurretik. El Escorialeko Jauregi Berriko “pieza sexta á la Terraza”n Sánchezen beste hamabost bista zeuden zintzilik, Kataluniako eta Levanteko kostaldekoak gehienak, baina baita Asturiasko eta Galiziako bat edo beste ere.

67. *De Palacio nuevo de Madrid. Pinturas que no están en el Ymventario de la Furriera*, c. 1795-1800. AGP, Administratiboa, 767. leg., 3. esp.

68. *1814. Ynventario de las Pinturas que existían en este R<sup>l</sup>. Palacio de Madrid En dicho Año*, 1814. AGP, Administratiboa, 38. leg., 60. esp.

69. Oso goiz, 1787ko martxoan, Floridablancako kondeak Pareti buruz idatzi zuen: “[...] destinado por el Rey á pintar vistas de los Puertos del Oceano” (“Erregeak Ozeanoko Portuen bistak margotzera bidali zuen”). Martínez Pérez, *op. cit.*, 2010, 20. or.

une oro erregearekiko distantzia egokia mantendu zuela. Madrilgo estudioan, berriz, erreferentzia gisa kostaldeko joan-etorrien oroitzapenak besterik ezin zituen erabili, batetik, eta, bestetik, Bilbotik ekarritako “zirriborro” eta ohar batzuk, euskal itsasertzarekin zerikusia duen materiala soilik. Nola irudikatu behar zuen orduan Kantauri itsasoko gainerakoa? Agian, iparraldeko kostaldera berriro joateko adorerik gabe eta Gortean egoteko gogorik gabe, lan hori uztea erabaki zuen, San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademiako idazkariorde eta haren “Obra Publikoetarako Batzordearen Junta”ko idazkari izendatu zutenean, hau da, Arkitektura Batzordekoa<sup>70</sup>. Gainera, antza denez, urte horretan berean enkargatu zitzaizkion “Madrilgo bistak, errege-lekuak eta funtzio publikoak”, 15.000 errealeko esleipen berarekin<sup>71</sup>. Izendapenarekin eta mandatu berriarekin, portuetako errege-proiektuari uko egin ahal izango zion, besterik gabe. Gainera, Akademian zuen karguak, neurri batean, proiektuari uko egiteak zekarkion dilema ekonomikoa konpontzen zuen, eta hori oso kontuan hartu behar zuen, erbesteratzeak eragina zion etorkizun zalantzarria zela eta.

Estilistikoki, Pareten portu-bistetan izendatzaile komunak aurki daitezke, hala nola haien tratamendu dotore eta idealizatua, eta irudi karismatikoen presentzia. Pertsonaien *mise en scène*a bikintasunez egiten da, ondo definitutako masetan banatuz, elkarren artean gutxi gorabehera bakartuta, paisaien osotasun esanguratsu horretan guztiz integratuta. Era berean, osagarri huts gisa artikulatuta egon arren, irudi horiei esker, pintoreak, obrak tamaina txikia duenez, ingurunearen izaera sublimea nabarmentzen du. Lunak dioenez, “protagonistak/agertokia harremana bigarrenaren aldekoa da. Bigarren hori handia eta koloretsua da, ia-ia hartan murgilduta bizi diren pertsonaia ilunak ez bezala”<sup>72</sup>. Formula hori erabiliz, Paretak Europako nobedadeen berri duela erakusten du berriro. Zehazki, paisaiak oso tipologia zabalduaren antzeko tratamendua du, hein handi batean *quadraturisti* eta *vedutisti* italiarrek erabiltzen zituzten arkitektura-eszenografietatik eta aztertutako enkoaraketatik eratorritakoa; italiar horien konposizio-ereduak, berriz, Italian bizi izan ziren artista frantsesek interpretatu eta zabaldu zituzten, hala nola Hubert Robertek (1733-1808) eta Claude-Joseph Vernetek (1714-1789). Historikoki, Paretan lanak Vernetek Marignyko markesak eskatuta, 1757tik 1763ra bitartean, Luis XV.a erregearentzat egin zituen Frantziako portuen bistekin lotu izan dira. Ondo kontu ezaguna da Paretak bere gauzen artean haren *Ports de Franceren* hamabost irudi grabatu zeuzkala<sup>73</sup> eta Avignongo margolaria Asturiasko printzearen, aurrerago Karlos IV.a izango zenaren, gustukoa zela, zenbait lan eskatu baitzizkion. Ez da harrizkoa Karlos III.ak Paretari enkargua

70. *Kalendarario manual y guía de forasteros en Madrid, para el año de 1796*. Madrid : Imprenta Real, 1796, 103. or.

71. Zalantza ugari daude mandatu horri buruz, ez baita hari lotutako lan zehatzik ezagutzen, baina koadro garrantzitsuak lotu izan zaizkio, hala nola *Lorategi Botanikoa Prado Pasealekutik ikusita* [97. ir.].

72. *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799, op. cit.*, 34. or.

73. Martínez Pérez, *op. cit.*, 2010, 20. or. Gortazar familiaren Verneten lanak eta grabatuak ere ezagutu ahal izan zituen Bilbon. Ikus Gómez Gómez, *op. cit.*



egitea; errege-bilduman zeuden Pareten euskal bistek erakusten zuten bere estiloa ezin hobeto egokitzen zitziola Vernetek ezarritako paisaia-ildoari.

Ezin da ukatu Paret espazioaren eta euskal kostaldeko paisaiek, beren orografia malkartsu eta askotarikoarekin, duten eragin atmosferiko aldakorren menderatzaile absolutu agertzen dela. Konposizioari dagokionez, aipatutako Europako paisajismoaren berezko proportzioa erabiltzeko joera du. Izan ere, paisaiaren zati handiagoa hartzen du zeruak lurak baino; alderdi hori, era berean, XVII. mendeko Herbehereetako paisajismo klasikotik zetorren. Oro har, perspektiba nabarmen bat onartzen da, batzuetan ihes-puntu garbi batean elkartzen diren diagonalen jokoaren erabilera trebez, Pasaiako portuko ahoan ikus daitekeen bezala, baita Olabeagako kaiaren garapenean ere. Gaitasun kromatikoak, nabaria urdinaren erabilera sinfonikoan, eta argi-atzemate zainduak, ilunabarreko argiari arreta berezia eskainiz, XVIII. mendeko naturaren ikuspegi nostalgikora eta sublimearen kontzeptura hurbiltzen dute. Gainera, xehetasunetan pintore bidaiariaren berezko espiritu erromantikotik hori ere agertzen da, eguneroko jarrera eta eszenei arreta berezia ematen dienarena, baina pintoreskismo txepelean erori gabe. Ezaugarri horiek rokotik erabat aldentzen bazuten ere, Paret oraindik ere pertsonaiak jasotzen ditu, normalean arrantzale eta nekazari gazteak, fisionomietan eta jarreretan aurrekari gisa François Boucherren (1703-1770) edo Antoine Watteuren (1684-1721) laborari eta artzainak dituztenak, pastoraletako estereotipoak; genero hori oso zabalduta zegoen XVIII. mendeko pinturan, musikan, antzerkian eta literaturan, eta izaera liriko, epiko edo dramatikoko eszenak irudikatzen zituen marko natural batean, bizitza bukolikoa zuten solaskideen bidez – artzainak, gizon zein emakume–. Guztiz literarioak dira Pareten pertsonaiak,

17. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Pasaiako portua*, 1786  
Ondare Nazionala,  
Zarzelako Errege  
Jauregia

mundu utopiko bateko protagonistak, sentimenduak eta natura idealizatua errealtatearen gainetik dauden “arkadia” batekoak. Portuak “lanerako leku gisa hartu beharrean plazererako paisaia gisa” hartzen dira<sup>74</sup>.

Balio artistikoaz gain, irudikapen horiek garrantzi berezia dute ikuspegi historikotik; izan ere, horietan, Paretak euskal portu-herrien ikuspegi fidagarria jasotzen du; orduan, zehazki, XVIII. mendearen amaieran nazioartean oso gora egiten ari ziren horiek, eta, hein batean, herrialdearen hazkuntza ikusgarriaren erantzule ziren. Garai hartan ez zen estilo horretako obrarik izan, eta are gutxiago kalitate horrekin, ez Euskal Herrian ez Espainian, Mariano Sánchezen bilduma eta 1782tik 1785era bitartean Pedro Grolliez y Servier jatorri frantseseko ingeniariak marraztutako hogeita hamahiru bistako saila alde batera utziz gero. Floridablancako kondeak sustatu zuen Errege Aginduz osatutako multzo hau ere, eta Euskal Herriari eskainitako zenbait obra hartzen ditu (Madrilgo Ontzi Museoa)<sup>75</sup>.

Pareten bisten garrantzia sendotu egin da euskal arbaso misterioitsuak agertzen direlako, eta ia-ia ez dagoelako arbaso horien egunerokotasuneko irudikapenik, portuko jardueraren berezko zereginetan edo aisialdiko jardueretan. Hauek euskal kostunbrismo deritzonaren atarian koka daitezke –ideologikoki eta plastikoki antipodetan bada ere–, hurrengo hamarkadetan artista askok garatu duten generoa. Hala ere, Pareten koadroetako lan atsegi- nei, horietan ia-ia ez baita esfortzu fisikoa erakusten, laneko eszena gordinen bidez aurre egingo diete mende bat geroago. Madrilgo pintoreak, zehaztasun topografikoz islatuak izan arren, gaur egungo ikusleak ezagutzen ez dituen paisaien arte-birsorkuntzak egin zituen, herri horiek morfologian eta protagonisten roletan izango zuten aldaketaren ondorioz. Alde horretatik, bereziki deigarriak dira pertsonaia femeninoak, presentzia nabarmenarekin: merkatarien kargaz, deskargaz eta salgaiak (neurri handi batean nazioarteko merkataritzatik etorriak) banatzeaz giro alaian arduratzen diren emakume zamaketari lañoak, “beren lan gogorra ia minuetaren pausoan egiten zuten damatxo oinutsak”<sup>76</sup>, zoriontsu ontziratzen edo lehorreratzen diren dama ederrak –Watteauren Zitera uharterako ontziratze mundutar moduko batean– edo, arraunekin, arrantzakoak baino gehiago aisialdikoak diruditen ontziak zuzentzen dituztenak guztiz kontrajarriak dira XIX. mendearen amaieran herrialdeko siderurgiarako eta ontzigintzarako muturreko baldintzetan lan egin zuten emakume zamaketarien, zirgarien, benakeren edo bakailaoketarien aldean. Hala ere, bi mendeen arteko koiunturazko desberdintasunak alde batera utzita, Paretak errealtate idealizatu eta eztituegia erakutsi zuen. Bere garaiko

74. Luis Paret y Alcázar, 1746-1799, *op. cit.*, 248. or.

75. Karlos III.aren erregealdian egindako enkargu ilustratu horiei lotu ohi zaie Verneten dizipulu Alexandre-Jean Noëlen *Colección de vistas de los puertos de España y Portugal, en continuación de las de Francia*, Francisco Allixek grabatura eramana eta Frantziako Iraultzaren leherketak etena. Nicola Maria Ozanne “Itsas ingeniari eta [Luis XVI.a] Maiestatearen pentsioduna”k egindako Cádizko portuko estampa isolaturen bat ere badago. Grolliezen kasuan izan ezik, bakar batek ere ez zion eragin euskal itsasertzari, eta horrek Pareten lana lekukotza bakar eta baliotsu bihurtzen du Euskal Herriko artearentzat eta historiarentzat.

76. Milicua, *op. cit.*, 126. or.



pintorea zen eta haren estilo melenga baina, aldi berean, xarmagarria XVIII. mendeko gizarte friboloaren eskaerei egokitzen zitzaien. Itxura atsegin eta adeitsu samarreko eszenak, errege-enkarguaren fruitu ez ezik, barnealdean dekoratibismorako gustuaren fruitu ere badira, aurrekaririk gabeko arrakasta izan baitzuen, burgesia aberats eta ilustratu baten exijentzia handiko eska-riaren ondorioz. Zehazki, portuko irudikapen mota horren jatorria, neurri handi batean, “pentsaera erromantikoa izan zen, eta itsas burgesiak gero eta gogo handiagoa izatea bere aretoak apaintzeko, bere aberastasunaren iturriak eta bertako sustraiak esplizituki gogoan hartuta”<sup>77</sup>.

Paretek unean uneko zaletasunetara egokitzeko zuen abilezia apartari esker, haren arrakasta genero eta teknika askotara zabaldu zen. Bere arte-espektro zabala paperezko obra oparo batekin osatzen da<sup>78</sup>, horretan leku nabarmena izanik akuarelak. Teknika menderatu eta trebeki praktikatu zuen Bilbon, hala nola 1784ko *Zelestina eta maiteminduak* [90. ir.] (Prado Museoa) obran; Espainiako XVIII. mendeko akuarela ederrenetako bat da, ezohiko trebetasunez egina, ezohiko talentua erakusten duena. Lan horretan, nabarmentzekoak dira kolorearen erabilera beroa eta argiaren erabilera egokia, baina, batez ere, haren konposizio aztertua eta xehetasun zorrotza, egilearen lanaren ezaugarri direnak; izan ere, González de Duranak dioen modura, “ezin baitu hori alde batera utzi, ezta adin handiko emakume baten bizitoki den eraikin zahar bateko ganbara pobre eta zikina erakutsi nahi duenean ere, bere arte magikoak baino baliabide gehiagorik gabe. Nahasketetarako kristalezko kopak, zeramikazko ontziek eta are mahaiko mantelak ere logikaz jabearen arabera egokituko litzaiekeena baino kalitate handiagokoak izateko itxura dute”<sup>79</sup>. Lan horrekin eta *Nekromantea* (Prado Museoa) bezalako marrazkiekin, edo *Diogenesen zuhurtasuna* misterioitsu eta “espektralarekin”, Paretek

77. Begoña Alonso Ruiz ; Luis Sazatornil Ruiz. “De San Sebastián a Cádiz : iconografía urbana de los puertos atlánticos (siglos XVI-XIX)” in *Anuario Instituto de Estudios Histórico Sociales (IEHS)*, 24. zk., 2009, 170. or.

78. Paperean egindako kostako edo portuko Paretan bista batzuk ezagutzen dira. 1846ko apirilaren 27an, adibidez, “Two views of Bilbao” irudikatzen zituzten bi marrazki enkantean jarri ziren Londresko Christie & Mansonen, Espainiako Castelruiz bizkondearen bildumatik eramana. Ikus *Catalogue of the Very Important Collection of Drawings, by Old Masters the Property of The Vicomte de Castelruiz*. London : Christie & Manson, 1846ko apirilaren 27a, 4. or., 19. zk. Itxura guztien arabera, gero lurzoru britainiarrean zeudelako eta bikotea osatzen zutelako, Joseph Patrazi eskainitako 1785eko bi marrazkiak dira, eta gaur egun bilduma partikularretan gordetzen dira [27.-28. ir.]. Horietako bat Adolph Paul Oppé londrestarraren marrazki-bilduma entzutetsukoa da, eta bestea, estuario batean deskarga bat jasotzen duena, ez dakigu nondik datorren 2011n Madrilgo artearen merkatuan agertu zen arte. Ikus Martínez Pérez, *op. cit.*, 2011, 51.-53. or. Gainera, jakina da Juan Antonio Zamacola historialari bizkaitarrak Paretan bi marrazki izan zituela garai hartan: “Luis Paret pintore ospetsua, Arteen Akademiako idazkaria, duela urte gutxi Madrilan hil zena, Txinako tintarekin Hondarribia hiriarren bi bista bikain marraztu zituen, eta itsasoari begira dagoen hondartza. Jatorrizkoak nire esku zeuden Frantziara erretiratu nintzenez. Lastima da irakasle ospetsu batek, zeinaren burilak ez zuen lan honen meritu handia murriztuko, grabatu ez izana”. Ikus Juan Antonio Zamacola. *Historia de las naciones bascas de una y otra parte del Pirineo Septentrional y costas del Mar Cantábrico desde sus primeros pobladores hasta nuestros días*. Auch : Imprenta de la Viuda de Dupbat, 3. libk., 1818, 167. or., 8. oharra.

79. Luis Paret y Alcázar, 1746-1799, *op. cit.*, 368. or.

irudikapen-horizonte berriak ikertu zituen, klandestinitatearen eta sorgin-keriaren mundua zehazki, eta horren emaitzak Goyak aurrerago jorratuko zituen lanekin lotu nahi izan dira. Teknika alde batera utzita, garai hartan garrantzirik gabeko generotzat eta ezdeuskeriatzat hartua, edonorentzat eskuragarri, *Zelestina eta maiteminduak* obran pintoreak bere olioiei ematen zien izaera arnasten da. Izan ere, pentsa daiteke obra handiagoa izango zela hasieran, eta gaiak sortu liezazkiokeen arazoan ondorioz egin zuela atzera. Susmo hori berresten du, neurri batean, 1791n Madrilera itzulita, Ofizio Santuak Pareti Bilbon *Zelestinaren* ale bat izan zuela leporatu izanak. Pintorea, prestatuntza humanista sendokoa, liburutegi handi baten jabe zen. Edizio horien jabetza Inkisizioak gogor jazartzen eta zigortzen zuen, orduko hartan artistari inolako ondoriorik ekarri ez bazion ere<sup>80</sup>.

Paretek bere euskal ibilbidean paper gainean egindako lan ugarien artean, adierazpen zibil batzuk aipatu behar dira, hala nola 1785ean Bilboko bi iturri ezagunenetarako egin zituen lau diseinu arkitektonikoak [49.-50. ir.]; iturrietako bat Plaza Nagusi edo Zaharrean egon zena, San Anton elizatik gertu, eta 1908az geroztik Donibane plazatxoan deslokalizatuta dagoena<sup>81</sup>; eta bestea, oraindik ere Done Jakue plazatxoan dagoena. Horietan, Santiago basilikako aldare nagusia berritzeko trazekin [61. ir.] eta Aste Santuko monumentu baterako zirriborroarekin [45. ir.] gertatu zen bezala –azken hori tenplu horretako presbiterioarentzat 1780an Udalak enkargatua, Paretek xehetasunez zehaztu zizkiolarik gastuak<sup>82</sup>, postulatu neoklasikoen jakitun ageri da, bai materialetan, bai diseinuan<sup>83</sup>. Zalantzan jarri da azken proiektu hori egin ote zen azkenean, baina kontu segurua da “aste santuko monumentu” bat eraiki

80. Luis Rubio García. “Censuras y prohibición de la Celestina” in *Homenaje al profesor Muñoz Cortes*. Murcia : Universidad de Murcia, 2. libk., 1977, 659.-671. or.; Antonio Morales. “Luis Paret y la Celestina : noticia de un proceso del Santo Oficio” in *I Congreso Internacional Pintura Española del siglo XVIII*. Marbella : Fundación del Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, 317.-324. or.; Joseph Thomas Snow. “Peripecias dieciochescas de la Celestina” in *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid : Castalia, 2. libk., 2000, 43. eta 45. or.

81. Datu hau Bizkaiko Monumentuen Batzordearen aktei esker ezagutzen da. Hain zuzen ere, 1909ko urtarrilaren 13an: “[Higinio] Basterrak eta [Manuel] Losadak jakinarazi zuten agindu zitzaien enkargua bete dutela eta alkateari bisita egin diotela, herri honetako San Antonio Abad elizari itsatsita egon zen iturria jartzeko eta hobeto kontserbatzeko. Gauza bera egin diote Done Jakueko iturria garbitzeko eta kontserbatzeko datari dagokionez”. Ikus *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*. Bilbao : Diputación de Bizkaia, 1. libk., 4. zenbakiko koaderno, 1909. Baita ere: Alfonso de Andrés Morales ; Alberto Santana Ezkerra. “La fuente de Paret en Atxuri (Bilbao) : sus cambios de imagen y emplazamiento” in *Letras de Deusto*, 18. libk., 40. zk., 1998, 211.-217. or. Done Jakue plazako iturria 1915ean eraberritu zuten berriro.

82. *Decreto de la villa de Bilbao acordando conceder permiso al maniobrero Joaquín Manuel de Zaldúa para la ejecución de un monumento nuevo en la iglesia de Santiago con los fondos de su fábrica, según el diseño del pintor Luis Paret*, 1780ko maiatzaren 29a. AHFB-BFAH, Udal Artxiboa, Bilbo Antzinakoa, 0319/001/040.

83. Pentsatzekoa da Santiagorako tabernakulu baten diseinuak, bai eta Urduñako igarobiderako “bide-miliario” batenak ere, biak 1786koak eta desagertuak, parametro klasizista berberei jarraituko zietela. Pareti esleitu zaio udal hiltegi baterako traza batzuk egitea ere. Ikus *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799, op. cit.*, 119. eta 124. or.; Ceán Bermúdez, *op. cit.*, 57. or.

zela, Ceán Bermúdezen hitzetan<sup>84</sup>. Tamaina handikoa izango zela uste izateaz gain, jakina da, José de Oruetari esker, “hondoan, pendulu gisa mugitzen zen zerua zuen mihise bat zegoela, eta efektu handikoa”<sup>85</sup>. Ez da segurua 1929an, Oruetak bere oroitzapenak jasotzen dituen urtean, Pareten lanak inolako esku-hartzerik ez izana; izan ere, Delmasek 1865ean dioenez, “Aste Santuko funtzioetarako [Done Jakue basilikak] Luis Paret jaunak artistikoki margotutako monumentua dauka, baina nahiko hondatuta dago”<sup>86</sup>. Emiliano de Arriaga ere mintzatu zen hartaz: “Done Jakueko *monumentua* –Luis Paret 1780 inguruan egindako obra guztiz ederra– bere zapi zoragarriekin eta hondoan duen hodei kulunkariarekin...”<sup>87</sup>.

Lan grafikoarekin jarraituz, 1782an Paret *Begoñako Andre Maria* marrazki ederra egin zuen [65. ir.], Juan Antonio Salvador Carmonak grabatua, eta egun horietan beretan parte hartu zuen *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos que comprende todos los dominios* (Espainiako trajeen bilduma, antzinakoak zein modernoak, arlo guztiak aintzat hartuta) izeneko proiektu ilustratuan; herrialdean aurrekaririk ez zuen estampa bilduma izan zen. Barne-kohesiorik ez, kontzeptuen nahasketa halako bat eta egileen kalitatean desberdintasun handiak izan arren, zabalkunde handia izan zuen, halakoa non maiz, eta iruzur eginez, kopian zuten, eta gisa bereko bilduma askoren erreferentzia izan zen. Pareten sei marrazkietatik lauk, genero horretan bakarrak ez badira, garai hartan Bizkaiko hiriburuan bizi izan ziren tipo batzuen lekukotasun eder eta fidela osatzen dute gutxienez. *Bilboko neskamea, Bilboko herritarra, Bilbo inguruko baserritarra* eta *Bilbo inguruko “jebo” edo baserritarra* [18.-21. ir.] grabatura eraman zituen bildumaren sortzaileak, Juan de la Cruz Cano y Olmedillak (1734-1790), eta argitaratu egin ziren, entregaka, *La Gaceta de Madriden*, 1783. urtearen amaieran. Hamarkada batzuk itxaron behar da norbait euskal bizitza sozialera plastikoki berriro hurbiltzeko, eta Francisco de Bringasen (1827-1855) obrarekin gertatuko da hori; gustu erromantikokoa da jada, artistikoki bere aurrekariaren lanarekin inola ere ezin alderatuzkoa.

Bilbotik alde egin ondoren, Paret Euskal Herriarekin zerikusia zuten eszenak gaur egun non dauden ez dakigun bi marrazkitan landu zituela baino ez dago egiaztatuta; Juan Moreno Tejadak (1739-1805) grabatu egin zituen [22.-23. ir.]. Lehenengoa, enblema bat, *Bilboko hiribilduko Unibertsitate eta*

84. *Ibid.*, 56. or.

85. José de Orueta Pérez. *Memorias de un bilbaíno, 1870 a 1900*. San Sebastián : Nueva Editorial, 1929, 215. or.

86. Juan Eustaquio Delmas. *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*. Bilbao : Imprenta de Juan E. Delmas, 1864, 37. or.

87. Emiliano de Arriaga Ribero. *Anales populares bilbaínos : vuelos cortos, intentados, emprendidos y realizados por un chimbo*. Bilbao : El Nervión, 2. libk., 1895, 37.-38. or. Osiris Delgado adierazi du ez dela geratzen monumentu honen hondarririk eta bilduma partikular batean gorderik egon behar duela. Gaineratu du Manuel Cluete (1927 inguruan) egindako argazki bat ikusi zuela “baina oso arin” eta “oro har, zutabe salomoniko batek osatzen duela, alde bakoitzean korintoar kapitela, frontoi lerromakurra eta maskorrezko ganga duen nitxoá”. Ikus Osiris Delgado, *op. cit.*, 225. or.





*Crenda de Bilbao* | *Servante de Bilbao*



*Cadabres de Bilbao* | *Aspynnie de Bilbao*



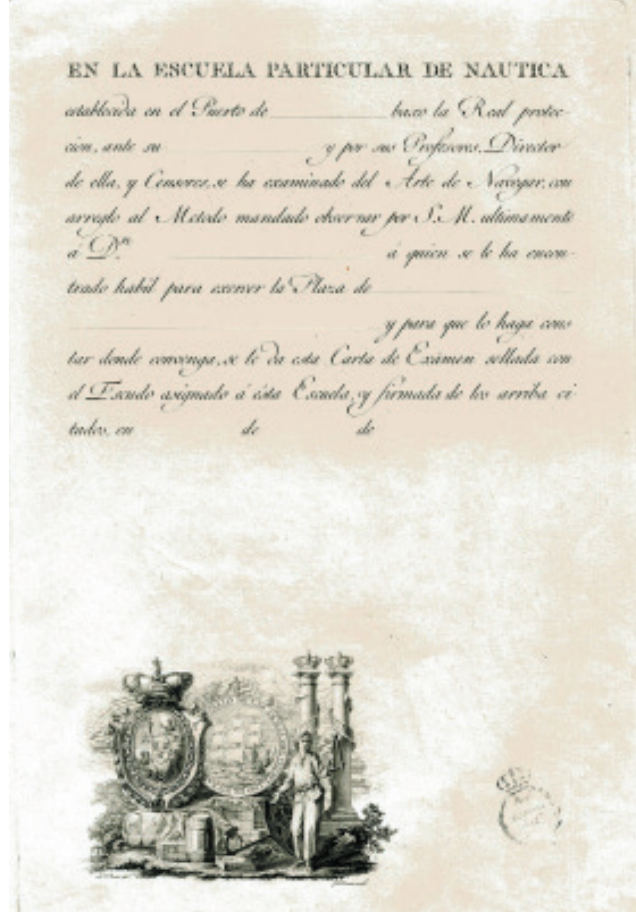
*Albana de las cavernas de Bilbao* | *Villages de las cavernas de Bilbao*



*Lebo o Albano de las cavernas de Bilbao* | *Villages de las cavernas de Bilbao*

18.-21. ir.  
 Juan de la Cruz Cano  
 y Olmedilla, Luis  
 Paret y Alcázarrek  
 egindako marrazkietan  
 oinarrituta  
*Bilboko neskamea,*  
*Bilboko herritarra,*  
*Bilbo inguruko baserritarra*  
*eta Bilbo inguruko*  
*"jebo" edo baserritarra,*  
 Espainiako Trajeen  
 Bilduma seriekoak,  
 1780-1783  
 Euskal Museoa, Bilbao





*Kontratazio Etxe Ohoretsuaren Ordenantza* (1796) obrarako erabili zen, eta hartatik grabatuaren jatorrizko xafra gordetzen da. Bigarrena, hain ezaguna ez dena eta hainbat modutan erabiltzen dena, Bilboko Nautika Eskolarekin lotuta dago, eta Espainiako armarriak eta Bilboko Kontsulatuaren “armen zigiluak” osatzen dute, pertsonaia batekin eta itsas merkataritzari eta nabigazioari buruzko erreferentzia ugariarekin. Bilboko garaiari lotu izan zaio *Ustekabeko zoritxarra eta ezusteko zoriona* marrazkia ere [52. ir.], *San Pedro de Alcántara* itsasontziaren erreskatea jasotzen duena, 1786an hondoratua Portugalgo kostaldean, Paret Bilbon zegoela. Grabatua Manuel Godoyri hura Bakearen Printzea zen garaian (1795ean sortutako titulua) eskainita egoteak, ordea, artista Madrilerara itzulita zegoela adierazten du.

1785az geroztik Paret ofizialki erbesteratzea kommutatu zitzaion arren, 1788 aldera baino ez zuen utzi behin betiko Euskal Herria. Espero zitekeenez, Gortera itzuli zen zuzenean, non ez zuen nahi izango zukeen zortetik izan. Haren garaia pasatuta zegoen jada. Eraginak eta postulatu estetikoak galduak zituen, eta bigarren mailan geratu ziren, besteak beste, Anton Raphael Mengsen klasizismo akademikoaren (1728-1779) eta haren eskolaren presentzia handiaren eta Goyak ordezkaturako modernitate kitzikagarriaren ondorioz. Euskal Herrian lan egin zuen artistarik ospetsuena izandakoak behera egin zuen, Madrildo zirkuluetan, garrantzi handiko kargu ofizialetan. Nahiz eta esan izan den azken urteetan estatusun ekonomiko handiak izan zituela eta Madrilen pobre hil zela, errealitatea da artearen arloan baino ez zuela nozitu zoritxarrik, bere egunen amaierara arte eutsi baitzion maila sozial eta ekonomiko jakin bati<sup>88</sup>. Paret hil zenean, Euskal Herriak inoiz izandako pin-

22.-23. ir.  
 Juan Moreno Tejada,  
 Luis Paret y Alcázarrek  
 egindako marrazkietan  
 oinarrituta  
*Bilboko hiribilduko  
 Unibertsitate eta  
 Kontratazio Etxe  
 Ohoretsuaren  
 Ordenantza* libururako  
 ikurra eta Espainiako  
 armarrria eta Bilboko  
 Kontsulatuko armen  
 zigilua, c. 1796  
 Bilboko Arte Ederren  
 Museoko Liburutegia  
 eta San Fernandoko  
 Arte Ederren Errege  
 Akademia, Madril

88. Paret familia hobeto ezagutzeko, ikus Jesús López Ortega. “Los ascendientes de Luis Paret y Alcázar en Madrid” in *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 59. bol., 2019, 123.-139. or.; Juan Luis Blanco Mozo. “Varia Paretiana : I. La familia Fourdinier : II. Paret en el País Vasco : su relación con algunos miembros de la Real Sociedad Bascongada de Amigos

tura-erreferenterik handiena galdu zuen. Ia hamarkada batez, haren arteak hain energia artistiko eta kalitate handia eman zion lurraldeari, non ez baitzen harritzekoa izango berehalako erreakzioa izatea. Baina haren maisutza oharkabean pasatu zen, den mendrenik ere ernaldu gabe, eta Euskal Herria sormen-eskasiako etapa batera itzuli zen. Zorionez, haren lanak geratu ziren, baina haien presentziak ez zuen eraginik izan hurrengo belaunaldiko artistengan, 1820ko eta 1830eko hamarkadetan jaiotakoengan, horiek talde zehatz arrakastatsua osatu bazuten ere.

---

del País” in *I Congreso internacional Pintura Española del siglo XVIII*. Marbella : Fundación del Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, 299.-316. or.; Jeannine Baticle. “Les attaches françaises de Luis Paret y Alcazar” in *La revue du Louvre et des musées de France*, 3. zk., 1966, 157.-164. or.

**LUIS PARET ETA  
MARRAZKETAREN  
JEINUA**

.....

**Alejandro Martínez**

Luis Paret hil eta hilabete gutxi batzuetara, Juan Agustín Ceán Bermúdezek *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* hiztegia argitaratu zuen, eta horren laugarren liburukian artistaren bibliografia jaso zuen. Ceánek Pareten marrazkirako trebetasuna eta abilezia goretsi zituen, eta omenaldi berezia egin zion lerro hauen bidez:

“Pareten gustu fina, heziketa eta ezagutza zuen margolari nazional oso gutxi edo bat ere ez zegoen Espainian, garai haietan [...]. Grabatzaileentzat egin zituen marrazkiek atzerritar askoren gainetik uzten dute asmakuntzan, izaera eta kutsu nazionala adierazteko grazian, bere pentsamenduen fintasunean eta gustu handiz ezartzen zituen beste apaingarri batzuetan. Ez da gure asmoa hura imitatzeko gai diren irakasle biziak iraintzea; baina, gure ustez, zaila da hura ordezkatzea haren talentuaren berezko gaitetan, nahiz eta inoiz ez zuen aukerarik izan jeinu hori guztiz agertzeko, Cervantesen eleberrien pasarte batzuetan grabatzeko egin zituen marrazki batzuetan izan ezik; Gabriel Sanchak enkargatu zizkion, baina oraindik ez dira grabatu. Quevedoren parnasorako egindako musak gustua, adimena eta arte ederrekiko zaletasuna dituzten herrialde guztietan preziatuko dira [...]”<sup>1</sup>.

Ceánen ustez, Pareten marrazkiek errekonozimendu berezia merezi zuten, eta haiei esker bere garaiko egile atzerritar asko baino hobea zen, haietan “izaera eta kutsu nazionala adierazteko grazia” eta “bere pentsamenduen fintasuna” identifikatzen zirelako, eta horrek benetako bihurtzen zituen. Ohar horietan argi geratzen da Ceánentzat Pareten jeinua ez zela haren berezko trebetasunaren ondorioa soilik; aldiz, eskuratutako “heziketaren eta ezagutzen” ondorioa ere bazen. Horregatik, Paretek bere garaikideen artean halako onarpena nola eta zergatik lortu zuen ulertzeko, San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademiaren prestakuntza jaso zuen urteetara jo behar da, haren maisuen zerrenda ezagutu eta egilearen nortasun artistikoa eratu zuten ibilbide artistikoko eta bizitzako mugarriak aztertzeko.

Haurra zela, txandaka, Paret Akademiako aretoetara –hamaika urte soilik zituela sartu zen han, eta Antonio González Velázquezekin tutoretzapean egon zen<sup>2</sup>– eta Agustín Duflos diamantistaren –Duflos izan zen, ziurrenik, Pareten lehen maisua<sup>3</sup>– eta Bartolome San Antoniokoa anaia hirukoiztar oinuts eta akademikoaren estudio pribatuetan ikastera joaten zen. Duflosengandik

1. Juan Agustín Ceán Bermúdez. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid : Real Academia de San Fernando ; Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, 4. libk., 318.-320. or.

2. San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademiaren Artxiboa (ARABASF), 3-300 kat. zk., 73. or. 1757ko urrian, *Libro en donde se sientan los discípulos de esta real Academia de San Fernando, desde el año 1752 en adelante* liburuaren arabera. Hemen, baita ere: Enrique Pardo Canalís. *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid : Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1967, 85. or.

3. ARABASE, 49-4/1 kat. zk., eta 39-9/1 kat. zenbakian kopiaua. *Antecedentes del Señor don Luis Paret, académico de mérito por la Pintura y Vicesecretario de la Real Academia de San Fernando por Juan Pascual Colomer*. Duflosi eta hark Gortean egindako lanari buruz, ikus



marrazkiaren hastapenak eta haren ornamentazio-lengoaia bereziaren eta grabatzaile gisa zuen talentuaren xehetasunenganako interes preziosista ikasi zituen<sup>4</sup>. Aldiz, Bartolome San Antoniokoa anaiarekin –Erroman Corrado Giaquintorekin prestakuntza jaso zuelako zen ospetsua, nagusiki– Akademian praktikatzen ziren italiar eruedetara eta San Fernandon pinturarako ematen ziren ikasketa-planera eta gaietara hurbildu zen Paret<sup>5</sup>. Erakunde horren prozedurak, 1757an, Paret ikasle gisa onartu zuten urtean, ez zuen metodo bakar bat erabiltzen Arte Puruetako bakoitzaren premien arabera. Hori agerian geratu zen XVIII. mendearen bigarren erdian, irakasleek irakaskuntza-sistema metodizatu eta arautzeko zenbait ahalegin egin zituztenean<sup>6</sup>.

Akademiaren oinarrizko irakaskuntza Arteen zientzia osagarrietan oinarritzen zen; hau da, etorkizuneko ibilbidearen oinarrizko ezagutzak sendotuko zituzten zientziak irakasten ziren. Margolari eta eskultoreek elkarrekin ikasten zituzten marrazketaren printzipioak, eta, aldi berean, geografiako, geometriako eta giza gorputzaren proportzioko eskoletara joan behar zuten. Lehen helburu hori lortuta, Igeltsuzko Modeloaren Aretoan sartu eta anatomia eta perspektiba ikasten zuten. Handik, ordura arte ikasitako ezagutzen proba bat egin ondoren, Modelo Biziares Aretoa igarotzen ziren. Margolariak, irakasteko oinarrizko eskema horren barruan, koloreak aztertu eta beren koarderno eta libretak prestatu behar zituzten, hainbat gaitan zituzten ezagutzak jasotzeko: adierazpena, ornamentua, geometria eta proportzioak, konposizioa eta, azkenik, “naturako gauza ederren aukeraketa egokia”<sup>7</sup>.

Testuinguru akademiko horretan jaso zuen prestakuntza Paretetik; beraz, marrazkilari gisa egin zuen lanaren lehen laginak azter ditzakegu orain. Historiografiak 1760ko eta 1763ko pintura lehiaketetan porrot egin

---

Teresa Jiménez Priego. “Agustín Duflos : joyero del Rey de España” in *Espacio, tiempo y forma*, 14. zk., 2001, 113.-146. or.

4. Artista hura 1756tik 1763ra egon zen Madrilén; hortaz, garai horretara mugatu behar da haren irakaskuntza, gehienez ere. Parisera itzuli ondoren, 1767an, *Recueil de desseins de joaillerie fait par Augustin Duflos, joillier du Roy d’Espagne* argitaratu zuen. Ikus, halaber, Jeannine Baticle. “Les attaches françaises de Luis Paret y Alcazar” in *La revue du Louvre et des musées de France*, 3. zk., 1966, 157.-159. or.

5. Andrés Úbeda de los Cobos. *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1741-1800)*. [Doktoretza tesia]. Madrid : Universidad Complutense, 1988, 2. libk., 126. or.

6. *Ibid.*, 1. libk., 715.-742. or. Baita ere, Claude Bédard. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando : (1744-1808) : contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid : Fundación Universitaria Española ; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, 217.-225. or.; Esperanza Navarrete Martínez. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 1999, 157.-180. or. eta 192.-225. or.

7. Gaiari buruz gehiago jakiteko, ikus Jesusa Vega. “Los inicios del artista : el dibujo base de las artes” in *La formación del artista de Leonardo a Picasso : aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*. [Erak. kat.]. Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ; Calcografía Nacional, 1989, 1.-29. or.

zuela nabarmendu du<sup>8</sup>. 1760an, Paret Bigarren Mailako Sarira aurkeztu zen Santiago Fernández, José Alarcón, Fernando del Castillo eta Pedro Lozano artistekin batera. Lehiaketako probek ez zuten hark esperotako balorazio positiboa lortu, baina behar zuen pizgarria izan ziren hiru urte geroago Lehen Mailako Sarian lehiatzeko; aurretik, Erromako sari baterako lehiaketa zela-eta, Santiago Fernándezekin eta Pedro Lozanorekin lehiatu zen “bat-bateko” proba bakar batean, eta Fernández izan zen garaile. 1763an Ginés de Andrés Aguirre, Santiago Fernández, Luis Antonio Planes, Antonio Torrado eta Bernardo Martínez del Barranco artistekin lehiatu zen eta orduko hartan lehiaketan lortu zuen balorazioa nahiko positiboa izan bazen ere, Planesek irabazi zuen.

Aitorpen publikoko lehen saiakera horietatik ondorioztatzen da Paret gazteak arazoak zituela “bat-batean” marrazteko orduan. Lehiaketa horien artean izandako aurrerapenak ikus daitezke Mengsek 1763ko Lehen Mailako lehiaketako epaimahaian 1763an emandako iritzietan, baina “pentsatzeko” proban izandako arrakasta gorabehera, “bat-bateko” ariketan kalifikazio txarrak izan zituen berriro<sup>9</sup>. Hala eta guztiz ere, 1763ko ekainean, Paretek Severo Asensioekin batera Erromara zihoala jakinarazi zion Akademiari, Luis infantearen babespean eta haren mesedez<sup>10</sup>. Beste urrats bat izan zen haren ohorezko bidean. Artistaren *cursus honorum* horrek 1763ko udatik 1766ko erdialde-ara arte iraun zuela pentsa daiteke; izan ere, uztailaren 22an Madrilen zegoen berriz ere, beste pintura-lehiaketa batean parte hartzen, Bigarren Mailakoa oraingoan<sup>11</sup>, eta lehen saria lortu zuen aho batez.

Italian igarotako hiru urte inguruko aldi horri buruz oso gutxi daki-gu<sup>12</sup>. Ceán Bermúdezen eta Juan Pascual Colomerren zeharkako testigantzak eta gutxi gorabehera garai haietan datatu ditugun lan batzuk baino ez ditugu<sup>13</sup>. Oraingoan, ez da jakitera eman Italiako hiriburuko ohiko arte-lehiaketetan parte hartu zuenik aldi horretan, ez eta bizitik egindako zirriborroak prakti-

8. Isabel Azcárate Luxán... [et al.]. *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Academia: (1753-1808)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

9. Juan Antonio Gaya Nuño. “Luis Paret y Alcázar” in *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 56. zk., 1952, 94. or.

10. ARABASE, 3/82 kat. zk., 195. or. *Libro de Actas de Juntas ordinarias, generales y públicas*, 1763ko abuztuaren 7ko ohiko batzarra. Paretek eta Asensioek Luis infantearen babesa izan zuten, hala Italiako mantenuari nola herrialde horretara joateko bidaiaren kostuari zegokienez. Espainiako eta Erromako artearen mende horretako harremani buruz, ikus Jesús Urrea Fernández. *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.

11. Lehiaketa horretan, Paretez gain, Juan Bautista Laborade, José Beratón, Jacinto Gómez Pastor, Francisco Cazas, Félix Rodríguez, Francisco Clapera, José Tarazona, José Suárez eta Cristóbal Vilella artistek hartu zuten parte.

12. ARABASE, 49-4/1 kat. zk., 2. or.; Ceán Bermúdez, *op. cit.*, 6. libk., 54. or. (Pareten “bizitza” 53.-57. orrialdeetan dago). Horri buruz, ikusi gaiaren egoera hemen: Alejandro Martínez Pérez. *Dibujos de Luis Paret y Alcázar, 1746-1799: catálogo razonado*. Madrid: Biblioteca Nacional de España; Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018, 33.-69. or.

13. *Ibid.*, 5.-11. kat.

katzen zituzten marrazki-akademietara joan zenik ere –Accademia del Nudo izenekora, esaterako–, ikasleen erregistroen bidez, edo norberaren aurrerapena erakusteko Akademiara bidaltzen zituzten marrazkien bidez<sup>14</sup>. Dirudienez, Paret gazteak *taccuini* direlakoak edo koadernoak izan zituen, baina aieruz aritu behar izan dugu, ezinbestean, gure katalogo arrazoituan<sup>15</sup>. Horregatik, Akademiaren aipatutako jarraibideak eta Francisco de Goya, José del Castillo, Domingo Álvarez Enciso, Mariano Salvador Maella, Antonio Primo eta Domingo Antonio Lois artista garaikideen Italiako koadernoak ditugun arren, Paret Italian ikusi eta marraztu ahal izan zuenari buruzko ideia orokor bat baino ezin dugu egin, haren belaunaldiko beste artista batzuen lanetan eta haiei buruzko dokumentuetan oinarrituta<sup>16</sup>. Alabaina, Paret bilakaera zehaztu dezakegu, 1760 eta 1766 arteko lehiaketetarako egin zituen bi lanen bidez: *Asturiasko errege Bermudo I.aren abdikazioa Alfontso II.a Kastuari, zirriborroa* [24. ir.], 1760koa, eta *Anibal Cádizko Herkulesen tenpluan, zirriborroa* [25. ir.], 1766an egin, Italiako bidaia egin ondoren. Horretan, Paret aurrerapena agerian geratzen da eta, ordurako, hainbat planotan irudi ugari hartuko dituen perspektibako marko arkitektoniko bat eraikitzeko gaitasuna ikus daiteke.

Artistaren prestakuntzako ibilbidearen hurrengo mugarria Charles-François-Pierre de la Traverse (1726-1787) haren irakasle izan zenekoa da. Egiaz, Pareten maisu nagusitzat jo behar dugu, haren ikuspegi tekniko eta estilistikoak zabaldu baitzituen; hain zuzen, halaxe aitortu zuen Paret berak, Ceánek bere hiztegirako artista frantziarrari buruz eskatu zion ohar biografiko batean. Gero, Ceánek ia osorik jaso zuen argitalpenean<sup>17</sup>. Traverse Madrilén zegoen 1759ko amaiera eta 1760ko hasiera bitartean, garai hartan Frantziak Espainian zuen enbaxadore Pierre-Paul d'Ossunen (Ossungo markesa, 1713-1788) segizioaren barruan<sup>18</sup>. Seguruenik, orduan ezagutu zuten elkar, artista Erromara joan baino lehentxeago. Paret bezala, Traversen ere pentsio bat izan zuen Erroman (haren kasuan, Académie erakundeak ematen zuen *Prix de Rome* saria lortu ondoren<sup>19</sup>). Ceán Bermúdezek, Paret lekuotzari jarraikiz, honela laburbiltzen du bien artean sortutako harreman artistiko berezia:

14. ARABASE, 1-48-7 kat. zk. (d. g.). *Relación de dibujos de los discípulos pensionados en la Corte de Roma*. Akademia horretan 1760ko hamarkadan emandako eskola eta gaiei buruzko zuzeneko erreferentzia gisa har daitezke bere araudiak: *Regolamenti per la Nobilissima Pontificia Accademia detta del Nudo*. Roma : Nella Stamperia Camerale, 1767.

15. Ikus laburpen gisa Martínez Pérez, *op. cit.*, 43.-44. or. eta 28.-32. kat.

16. Ikus José Manuel Matilla (argit.). *Roma en el bolsillo : cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII*. [Erak. kat.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2013.

17. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, 5. libk., 74.-77. or.

18. Traverseri buruz, ikus Alejandro Martínez Pérezen lan honetan dagoen bibliografia: *Charles-François-Pierre de la Traverse : les projets de costume pour le Marquis d'Ossun*. Paris : Didier Aaron ; Galerie Terrades, 2016.

19. Frantziako Akademiak Traverseri beka bat eman zion *Prix de Rome* saria irabazi ondoren, eta hiri horretan egon zen 1753 eta 1756 artean. Litekeena da han Hubert Robert, Charles-Louis Clérisseau, Pierre-Louis Moreau eta Augustin Pajou artistak topatu izana. Ikus Sophie Descat. *Le voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau : journal intime d'un architecte des Lumières (1754-1757)*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2004, 37. eta 104. or.





24. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
Asturiasko errege  
Bermudo I.aren  
abdikazioa Alfontso II.a  
Kastuari, zirriborroa,  
1760  
San Fernandoko  
Arte Ederren Errege  
Akademiaren Museoa

---



25. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
Anibal Cádizko  
Herkulesen tenpluan,  
zirriborroa, 1766  
San Fernandoko  
Arte Ederren Errege  
Akademiaren Museoa





26. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Artemisa*, c. 1766-1770  
Espainiako Liburutegi  
Nazionala, Madril

“Maisu hark ez zion inoiz inolako estanparen bidez kopiatzen utzi, antzinako modeloen bidez eta bizitik baizik, eta bat-batean edozein pasarte historiko asmatzera animatzen zuen. Sistema horretan aurre-rapen oso azkarrak egin zituen marrazketan, garai hartako diseinuek adierazten duten moduan; hain zuzen, asmakuntzan praktikoa zen irakasle bikain batenak dirudite. Era berean, Traversek ez zion utzi bere mihiseak kopiatzen, bai ordea Lonbardiako eta Flandesko jatorrizkoak, kolorearekiko haren gustu ona sendotze aldera. Eta, ikus daitekeen moduan, irudi txiki eta ertainak margotzea atsegin zuenez, bere bideari jarraitzen utzi zion, genero horretarako arau oso egokiak emanez; arauoi esker, laster goraipatu zituzten artistaren lanak gortean [...]”<sup>20</sup>.

Hain justu, “bat-bateko” marrazkia Paret gaztearen ahulgunea zen, baina baliteke Ceánen aipamen hori Traversek bere ikaslearen artea biribiltzeko egindako ahalegina frogatzeko modu bat baino ez izatea. Lan hori guztiz agerian geratzen da Liburutegi Nazionalaren bildumako Vesta edo *Artemisa* marrazkian [26. ir.], besteak beste. Hain zuzen ere, zuzeneko lotura du erakunde horretan gordetzen diren Traverse artistaren hirurogeita bi marrazkiko corpusarekin, zeinak San Fernandoko Pedro González Sepúlveda grabatzaile eta akademikoaren bildumatik datozen.

20. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, 4. libk., 53.-54. or.



27.-28. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Bilboko itsasadarra  
Lutxanako  
Dorrearen parean,  
eta Aita Karmeldar  
Oinutsen desertua  
eta Lehorreratzea  
itsasadarrean, 1785*  
Juan Várez bilduma,  
Madril, eta bilduma  
partikularra



29. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Iatromorphosis*,  
c. 1790-1795  
Bilduma partikularra

Ceánek bere albiste biografikoan artistaren “bistak, *bambocciata* dire-lakoak, herrialdeak eta marrazkiak” ere nabarmendu zituen, eta orain horiek aipatu nahi ditugu, artistak Bilboko egonaldian egindako bi marrazkitan oinarrituta: *Bilboko itsasadarra Lutxanako Dorrearen parean, eta Aita Karmeldar Oinutsen desertua* eta *Lehorreratzea itsasadarrean* [27.-28. ir.]. Lehena toki horren deskribapen ia topografikoa da, eta hori ikusita agerian geratzen da zergatik pentsatu zuten gure artista gai zela Karlos III.ak 1786ko uztailan berretsitako Kantauriko bisten serieari ekiteko. Bigarrena eszena estandarizatu bat da, eta kabotajeko goleta bat agertzen da lehorreratzean amarratuta. Irudiak Verneten bista motak ekartzen dizkigu burura eta estanparen unibertsoa garamatza; beraz, Paretek izan zuen estanpa-bilduma eta marrazkietan izan zezakeen erabilera aipatuko ditugu hemen. Zenbait dokumenturi esker, Paretek bostehun estanpa inguru zituela egiaztatu dugu<sup>21</sup>. Haren bilduman, besteak beste, egile hauen lanak zeuden: Della Bella, Dürer, Van Dyck, Guercino, Bourdon, Hogarth, Piranesi, Le Pautre, Rembrandt, Callot, Testa, Ingouf, Le Brun, Rota, Flipart, Watteau, Domenichino, Le Prince eta, seguruenik, Vernet. Inspirazio-iturri gisa erabili zituen, eta erabilera hori bere ibilbide osoan igar daiteke, hainbat lanetan: *Mozorro dantza* [84. ir.] (c. 1767), *Ikasi oneko bikotea barnealde batean* (c. 1770-1775), *Nekromantea* (c. 1770-1775), *Zelestina eta maiteminduak* [90. ir.] (1784), *Gizonaren bustoa* (c. 1786-1787) eta *Iatromorphosis* [29. ir.] (c. 1790-1795)<sup>22</sup>.

Era berean, Paretek marrazketa erabili zuen bere eskuordetzaileei proiektuak aurkezteko. Horixe egin zuen Vianako Andre Maria parrokiako San Joan Erramukoaren kapera apaintzeko proiektuarekin. Horretarako, plan ikonografiko bat prestatu zuen eta elizako erretoreari bidali zion 1785eko

21. Martínez Pérez, *op. cit.*, 2018, 43. or. eta hurrengoak.

22. *Ibid.*, 12., 23., 27., 57., 66. eta 88. kat.





30. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Gabriel arkanjelua-  
ren agerpena Zakarias  
apaizari*, 1786  
Bilduma partikularra



31. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Zakarias apaiza*,  
c. 1785-1786  
Artur Ramón bilduma



irailaren 5ean<sup>23</sup>. Horretan jasota zegoenez, kaperako sarrerako lehen koadroak Lukasen ebanjelioaren pasarte (1, 8-13) irudikatuko zuen: Zakarias apaizari aingerua agertu zitzaion, intsentsu-eskaintzaren aurreko unean, Jainkoak bere erreguak entzun zituela eta bere emaztea haurdun zegoela jakinarazteko, eta haurrari Joan deitu behar ziola esateko. Era berean, etorkizuneko profetak jantzi beharko zituen arropak deskribatzen ziren –Urrezko efod bat eta urrezko bularreko bat harribitxiekin, “judiziokoa” izenekoa–, baita beste xehetasun batzuk ere, esaterako, “Santutasuna Yahvehri” leloa zuen hebreerazko inskripzioa, zeina apaizak bekokian erakutsi beharko zuen, eta eskaintzak egiteko aldarearen deskribapena (“timianako aldarea” izenekoa). Jakina, halako asmo handiko plan zehatz bat gauzatzeko, aurrez zirriborroak egin beharko ziren, Zakarias apaizarentzako egindakoak erakusten duen moduan, zeina behin betiko konposizio honen aurrekoa den: *Gabriel arkanjelua agerpena Zakarias apaizari [30.-31. ir.]*<sup>24</sup>.

Gauza berbera gertatzen da Musée du Louvren kontserbatutako marrazkiarekin, zeinean *Fernando VII.ak Asturiasko printze gisa zin egin zueneko* irudikatzen duen. Pareték 1790eko urtarrilean aurkeztu zion obra hori Karlos IV.ari, 1789ko irailaren 23an Madrilgo San Jerónimo el Real elizan izan zen ekitaldi solemnearen emanaldirako ideia azaltzeko –edo, hobeto esanda, zeremonia horren bi segidako une irudikatze–, zeinean printze gazteak bere zina egin zuen. Pareték xehetasun izugarri prestatu zuen marrazki hori; hainbeste, ezen gutxienez hiru prestaketa-marrazki ditugun gordeta, elizan gaur egun desagertuta dagoen erretaularen xehetasunekin: *Ikustaldia, Egiptora ihesa* eta *Done Jakue apostolua*<sup>25</sup>.

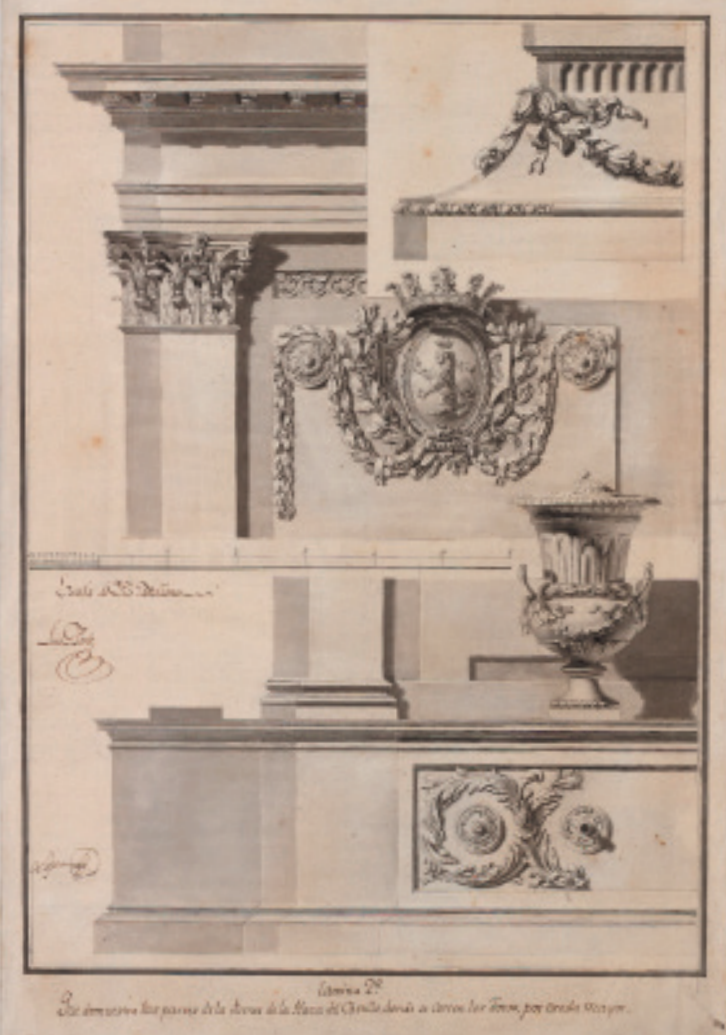
Zalantzarik gabe, Paretén erudizioak berebiziko garrantzia izan zuen obra horien sorkuntzan. Ez balitz halako jakituna izango, ezinezkoa izango litzateke margolari akademiko batek halako marrazki arkitektonikoak egitea, esaterako, Done Jakue elizako aldare nagusikoak [61. ir.] eta Bilboko iturri publikoetakoak [49.-50. ir.] 1780 eta 1785 artean, eta Iruñeak 1788an eskatuta bost iturritarako egin zituen diseinuak. Pareték asmatutako dekorazio-elementuek –frisoak, festoiak, kateak eta loreontzi apaingarriak– [32. ir.] ikasketaren ondoriozko erreperitorio zabal eta aberats bat jartzen dute agerian. Santanak zera dio Done Jakue elizako aldare nagusirako diseinuari buruz: “Paret erradikal eta moderno baten aurpegia erakusten du; arkitektura gotikoa eta kanon klasikotik urrun dagoen beste edozein adierazpen plastiko gupidarik gabe mespretxatzen zituela nabaritzen da”<sup>26</sup>. Egia esan, haren liburutegian

23. Juan Cruz Labeaga. *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*. Iruñea-Pamplona : Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1990, 140.-142. or., 42. dok. Era berean, Gaya Nuñok, *op. cit.*, 65.-71. eta 113.-115. or., proiektu horren zenbait xehetasun jaso zituen, baina ez zituen aipatu lehenengo bi marrazkiak.

24. Martínez Pérez, *op. cit.*, 2018, 63.-64. kat.

25. *Ibid.*, 84.-87. kat.

26. Alberto Santana Ezkerra. “Luis Paret, también tracista” in *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*. [Erak. kat., Bilboko Arte Ederren Museoa]. Vitoria-Gasteiz : Eusko Jaurlaritzza, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1991, 113.-136. or. (125. orrialdean aipatua).



32. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
Iruñeko Gaztelu plazako  
iturrirako dekorazio-  
elementuak, 1788  
Iruñeko Udala

agertzen diren erreferentzia arkitektonikoak klasikoak dira –Vignola, Palladio, Scamozzi, Fréart de Chambray, Buchotte, Le Clerc eta Dupain de Montesson, bai eta Jeauraten eta Expillyren perspektibari buruzko lanak ere<sup>27</sup>–, baina modu moderno eta berritzaile batean erabiltzen dira.

Azkenik, Madrilgo margolariaren pentsamendu artistikoa islatu zuen iturri autografo bakarra aipatu nahi dugu. Egileak Akademiarentzat 1792an idatzitako txostena da<sup>28</sup>, Bernardo de Iriartek, urte hartako martxoan erakundeko babesleorde izendatu bezain laster, bere ikasketa-sistema erreformatzeko asmoz eratu zuen batzorde baten emaitza<sup>29</sup>. Hona hemen batzordea osatu zuten artistak: Mariano Salvador Maella, Francisco Bayeu, Alfonso Bergaz, Manuel Salvador Carmona, Pedro González Sepúlveda, Manuel Martín Rodríguez, Francisco Sánchez, Francisco de Goya eta Luis Paret. Paretek, bere txostenean, lau eskola edo lanetan banatutako ikasketa-plan bat aurkeztu zuen. Ikasketa horren hasieran, eskuaren baldartasuna gainditzeko “hastapen” batzuk zeuden, buruko atal bakoitzaren hasierako zirriborroa egitean oinarrituta –marrazketa-libretetako ariketaren antzeko prozedura bat zen–, eta estilo

27. Ikus artistaren liburutegiari buruzko eranskina, hemen: Martínez Pérez, *op. cit.*, 2018, 305.-316. or.

28. ARABASE, 1-18-14/3 kat. zk. *Informe para la reforma de estudios redactado por Paret a petición de la Junta* (1792). Osorik eranskin dokumentalean (II. dok.); Alejandro Martínez Pérez. “Notas sobre el concepto de imitación : la enseñanza a partir de la estatua a través del informe para la Academia de Luis Paret y Alcázar” in Ernesto Carlos Arce Oliva... [et al.]. *Simposio Reflexiones sobre el gusto*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2012, 235.-242. or.

29. Bédar, *op. cit.*, 217.-222. or.



33. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
Antzinateko erregea,  
c. 1798-1799  
Bilduma partikularra

klasizistako artista paradigmaticoen –Carracci, Domenichino, Guido Reni eta Rafael– hautatutako estanpen elementuak kopiatu behar ziren. Bigarrenik, pinturako eta eskulturako ikasleek “Akademiako Irudia kopiatzea” proposatu zuten, baita proportzioak –hala kanpokoak nola osteologikoak eta miologikoak–, geometria eta perspektiba ikastea ere. Gero, “Igeltsua modelatzea” etorriko zen, manikia “hilabeteko Zuzendariaren arabera” txandakatuz. Eta, azkenik, “Modelo Biziaren” kopia.

Margolari-filosofoaren bideari jarraituz, Paretentzat kultura zen gazteei beren “uztarripetik” irteteko aukera ematen zien tresna bakarra. Lortutako ezagutzaren bidez, artistak bere lanari buruz hausnartzen du eta “imitazio hotz eta kaskarra” alde batera uzten du. Haren diskurtsoak zuzenean aipatzen du Rubensek –baita Roger de Pilesek ere<sup>30</sup>– ondare klasikoari buruz egindako legitimazioa; hain zuzen ere, Winckelmannek Greziako klasizismoa berreskuratzeke erabili zuten legitimazio hori<sup>31</sup>. Rubensen *Imitatione Statuarum* tratatuaren hedapena, Frantziara XVIII. mendean Pilesen eta Descampsen bidez

30. Jeffrey M. Muller. “Rubens’s Theory and Practice of the Imitation of Art” in *Art Bulletin*, 64. libk., 2. zk., 1982, 229.-247. or.; James Henry Rubin. “Roger de Piles and Antiquity” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34. libk., 2. zk., 1975, 157. or.

31. Winckelmannen laneko idazketa-prozesuko imitazioaren kontzeptuari buruz, ikus Élisabeth Décultot. *Johann Joachim Winckelmann : enquête sur la genèse de l’histoire de l’art*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000, 95.-117. or.

iritsi izana<sup>32</sup>, Watteauk hari buruz egindako interpretazioa<sup>33</sup> –eta, haren bidez, Boucherren obran izandakoa– eta estanparen bidez izandako zabalpen handia<sup>34</sup> ikusita, pentsa dezakegu Paretan irakurketak Flandesko margolariaren aztarna duela, baita *querelle* ospetsuaren ondoren Rubens goratu zuten egile eta artista frantsesena ere. Ikasleak “greziarren eta erromatarren antzina-ko jantzi eta ohituren estanpen zirriborroak” egin behar zituztela aipatzean, Paretetik kopiatu hutsetik harago doan ikuspegi bat ematen du estatuari buruz; Winckelmannek bere *Historia del arte en la Antigüedad*<sup>35</sup> obraren II. ataleko XI.-XIII. kapituluetan (IV. liburua) eta Mengsek Rafaeli, Correggiori eta Tizianori buruz idatzitako oharren pasarte batzuetan egin zuten moduan<sup>36</sup>. Eta, seguruenik, janzkerarekiko eta historiarekiko interes horregatik hasiko zuen Paretetik, bere bizitzako azken urteetan, antzerkiaren erabileretara egokitutako jantziei buruzko marrazki-bilduma<sup>37</sup>. Proiektu hori grabatzeko asmoa zuen. Gainera, Arte Ederretako ideal klasikoaren pertzepzio berbera eta Historia erreformatzeko nozio bat ditu atzean; hain zuzen, horrek agerian jarzen du jeinua marrazketaren bidez adierazteko zuen nahia, berriz ere [33. ir.].

32. Jean-Baptiste Descamps. *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages et des réflexions sur leurs différentes manières*. 4 libk. Paris : Chez Charles Antoine Jombert (1.-2. libk.) ; Chez Durand (3.-4. libk.), 1753-1763.

33. Svetlana Leontief Alpers. *La creación de Rubens*. Madrid : Antonio Machado Libros, 2001, 77.-115. or.

34. Nadia Harabasz. “La diffusion de l’art de Rubens par l’estampe : réception dans la France, fin XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles”; Gaëtane Maës. “La réception de Rubens en France au XVIII<sup>e</sup> siècle : quelques jalons”; eta Thomas Puttfarcken Bruhn. “Titian-Rubens-de Piles”; guztiak, hemen: Michèle-Caroline Heck (argit.). *Le rubénisme en Europe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Turnhout : Brepols, 2005.

35. Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte en la Antigüedad*. Madrid : Aguilar, 1989, 252.-279. or.

36. Joseph Nicolas de Azara. *Obras de Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Camara del Rey*. Madrid : Imprenta Real, 1797, 32. or. “Diseinutik hasiko naiz, eta gero argi-iluna, kolorea, konposizioa, arropak eta harmonia jorratuko ditut, orain arte gustuari buruz esan dudana adibideen bitartez egiaztatzeko”.

37. Alejandro Martínez Pérez. “Usos e impacto de la indumentaria teatral a través de la estampa : la colección de trajes españoles de Luis Paret y Alcázar” in *Actas del seminario internacional Goya y su contexto*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2013, 137.-153. or.



**TEKNIKA ETA  
INSPIRAZIOA LUIS  
PARETEN LANETAN**



**José Luis Merino  
Gorospe**

*Luis Paret Bilbon. Arte sakratua eta profanoa* erakusketa monografi-koan, normalean sakabanatuta egoten diren artista bakar baten lanen multzo zabala bildu zen, eta, beraz, egilearen teknikaren inguruko azterketak egiteko aukera paregabea da. Jardunbide hori gero eta integratuago dago erakundeen erakusketa programetan, eta analisi konparatua hartzen du barne, erabilitako materialak aztertu eta deskribatzetik abiatuta. Egia esan, artista jakin batzuen kasuan izan ezik (Goyarenean, adibidez), azterlan gutxi egin da ikuspegi horretatik XVIII. mendeko Espainiako margolariei buruz. Pareti dagokionez, aipatzekoa da Adelina Illánek eta Rafael Romerok egindako ikerketa bikaina; lau margolanetan jarri zuen arreta<sup>1</sup>, eta horietako bi –*Luis Paret margolariaren autorretratua* eta *Ama Birjina Haurtxoarekin* (biak Abelló bilduman)– hemen ere sartu ditugu.

Lan hau egiteko, azterketa fisikoak eta kimikoak egin ditugu, eta horien emaitzak osorik jaso ditugu I. eranskinean. Proba fisikoei dagokienez; bost obra erradiografiatu ditugu, eta hamalau obratan egin dugu erreflektografia infragorria. Materialak aztertzekeo prozedura ez-suntsitzaile gisa, X izpien fluoreszentzia eta zuntz optiko bidezko erreflektantziazko espektroskopia aplikatu ditugu bi lanetan. Era berean, bost obratan, analisi mikrokimikoak eta estratigrafiak egin ditugu, hamalau mikrolaginetatik abiatuta. Hiru mihiseren ehunak ere aztertu ditugu. Ikasitako obrak, egindako probak eta erabilitako ekipoei buruzko zehaztapenak II. eranskinean daude zerrendatuta. Azterketa horren emaitzak izugarri aberats eta harrigarriak izan dira. Jarraian, alderdi garrantzitsuenen laburpena azalduko dugu, azterketen informazioak gurutzatuta.

## Euskarri motak. Ebakinei eta formatu-aldaketei buruz

Luis Paretek askotariko euskarriak erabili zituen bere margolanetan. Hemen aztertu dugun obren multzoa horren adibide da. Londresen kontserbatzen duten *Bilboko Arenalaren bista* zur gainean margotuta dago, kaoban, antza denez<sup>2</sup>, baita taula gainean egindako beste batzuk ere (ez nahitaez kaoban), esaterako, *Diogenesen zuhurtasuna* [9. ir.] (San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademia)<sup>3</sup>, *Karlos III.a bere Gortearen aurrean jaten, Lorategi Botanikoa Prado Pasealekutik ikusita* [97. ir.] eta *Mozorro dantza* [84. ir.] (hirurak Prado Museoan), *Madrilgo Puerta del Sol* (Kubako Arte Ederren Museo Nazionala) eta *Antikuarioaren denda* [96. ir.] (Lázaro Galdiano Museoa). Erakusketa honetan dagoen *Artzain jainkotiarra* obra (Bilboko Arte Ederren

1. Adelina Illán ; Rafael Romero. “Procesos no destructivos de análisis aplicados al estudio de la técnica pictórica de Luis Paret y Alcázar (1746-1799)” in *Ciencia y esencia : cuadernos de Conservación y Tecnología del Arte*, 2008, 46.-70. or.

2. Londresko National Gallery museoak emandako informazioaren arabera.

3. Erakundeko kontserbatzaile Laura Fernández Bastosek adierazpen pertsonal batean esan duenez, hori baieztatzen duen analitikarrik egin ezean, kaoba dela esan daiteke, ikusizko azterketan oinarrituta.

Museoa) ere zur gainean margotuta dago, logikoa denez, Bilboko San Anton elizako santutegiaren ateetako bat baita.

Kobrezko xafla zen Pareten beste euskarri gustuko bat. XVII. mendean asko erabiltzen zen material hori, baina artistak lan egin zuen garaian baztertua zegoen. Alabaina, miniaturak egiteko erabiltzen jarraitzen zuten, batez ere; besteak beste, hala egiten zuen Goyak. Litekeena da gainazal leun eta landuak Pareti akabera esmaltatuak egiteko inspirazioa ematea, eta horri esker preziosismo tekniko handiagoa garatzea, agian taula gainean bainoago. Beharbada horregatik aukeratu zuen bere emaztearen (Prado Museoa) eta alaben (bilduma partikularra) erretratuak egiteko: bitan moztutako xafla beretik lortu zituen piezak. Baita formatu txikiko beste obra batzuetarako ere, esaterako, *Ama Birjina Haurtxoarekin* (Abelló bilduma) eta *Emakume gaztea hamaka batean etzanda* [2. ir.] (Prado Museoa) egiteko. *Bermeoko bista* lanean (Bilboko Arte Ederren Museoa), xehetasun arkitektonikoen deskribapen oso zehatza egiteko aukera eman zion.

Hala ere, bere garaiko ohitura nagusiekin bat etorritz, Paretek mihi-sea aukeratu zuen lan gehienak egiteko. Horren inguruan, *Bilboko Arenalaren bista* eta *Ama Birjina Haurrarekin eta Santiago Nagusiarekin* (biak Bilboko Arte Ederren Museoa) eta *Santa Luziaren martirioa* (Eleiz Museoa, Bilbo) lanen ehunak aztertu dira, eta hiru kasuetan lihoa da. Gehienak berrehundutako lanak direnez, irudi erradiografikoek erakutsi dute, besteak beste, tafeta erako lotura sinpleko ehunak direla, dentsitate aldakorak dituztela formatuaren arabera eta lodiera desberdinetako hariak dituztela, eskuzko ehungailuekin egindako garai hartako oihalei dagokien moduan. *Baserritarren eszena* eta *Hondarribiko bista* (Bilboko Arte Ederren Museoa) obrek oihal finagoa dute (20 x 22 hari/cm<sup>2</sup>). *Jentilak jauregiko areto batean* (bilduma partikularra) obran, Paretek oihal lodixeagoa erabili zuen (15 x 22 hari/cm<sup>2</sup>), eta are lodiagoa *Bilboko Arenalaren bista* lanean (13 x 16 hari/cm<sup>2</sup>). Ehunik lodiena, hala ere, *Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean* (Bilboko Arte Ederren Museoa) lanaren bi lunetena da; hari kopuru bera dute irazkirako eta bilberako, hau da, 13 x 13 hari/cm<sup>2</sup>. Bikote horri dagokionez, erradiografiak erakutsi du armazoia tenkatzean ehunaren ertzetan sortutako tentsio-uhinak beheko ertz osoan, goiko mugaren gunerik altuenean eta, beheko izkinen kasuan, arkuaren abiaburuan baino ez daudela. Hori ikusita, pentsa daiteke oihala, jatorrian, angelu zuzeneko egitura batean tenkatu zela eta, ondoren, berriz muntatzeko ebaki zutela, zuzenean horman edo beste egitura batean. Gaur egun, ertza moztuta dute, eta perimetro osoan oihalezko gehigarri batzuk dituzte txertatuta, berrehunduta eta egitura moderno baten gainean muntatuta.

*Baserritarren eszena* eta *Hondarribiko bista* lanetan, uhin horiek lehenengoaren ezker aldean eta bigarrenaren behealdean baino ez dira bereizten. Egiatzapen hori bat dator aspaldidanik onartuta dagoen ideia honekin: Karlos III.ak Pareti Kantauriko portuei buruz eskatutako zikloaren obra bakarra izan zen hasiera batean eta, gerora, zatitu egin zuten. Museoa 1991 eta 1992



artean artistari buruz egindako erakusketaren prestaketan<sup>4</sup>, zeinetan bi margolanak egon ziren, Javier González de Duranak ikusi zuen bi lanek unitate bat osatzen zutela eta lotuta egon zitezkeela 1845ean Thomas Birch Juniorrek New Jersey José Bonaparteren funtsen zati batekin batera enkantean jarritako obra batekin. Enkantearen katalogoan, honela dago deskribatuta: “Paret, 1786.- Landscape: walled City in the distance, Figures, Sheep, - c. in the foreground; a charming picture. C. 3 ft. 10 in. L. by 2 ft. 5 H.”<sup>5</sup>. Deskribapen horretan, Kantauriko beste bista batzuen antzeko neurri batzuk agertzen dira (80 x 120 cm, gutxi gorabehera); horrek adierazten du lanak bitan zatitzeaz gain, zati bietan serie horren berezko zeruaren zati bat kendu zela, proportzio koherenteko bereizitako bi obra lortze aldera. Berreraikuntza birtual batean, margolanak jatorrian izango zuen itxura ikus daiteke [34. ir.].

34. ir.  
Hondarribiko bistaren berreraikuntza birtuala, Bilboko Arte Ederren Museoan gordetako zatietatik abiatuta

Deigarria da, halaber, *Portugaletako bista* (Cerralbo Museoa) lanaren formatu ia karratua. Horrek ere eraldaketa bat egon zela iradokitzen du, baina ezin izan da haren perimetroa egiaztatu, ezta azterketa erradiografikorik egin ere, oihalaren jatorrizko tentsio-uhinak hautemateko. Kantauriko bisten zati izan balitz, 45 cm-ko zabalerako zati bat faltako litzateke, seguruenik konposizioaren eskuinaldean, eta 5 cm-koa goialdean. Egia esan, formatu hori ezohikoa da garai hartako Espainiako pinturan, baina oihalaren ertzen azterketa

4. *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*. [Erak. kat., Bilboko Arte Ederren Museoa]. Vitoria-Gasteiz : Eusko Jaurlaritz, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1991, 249.-257. or.

5. *Ikus Luis Paret y Alcázar y los puertos del País Vasco*. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996, 35. eta 36. or.



xehe batek eta erradiografia batek soilik lagundu dezakete hipotesi hori egiaztatzen, nahiz eta oso onargarria izan.

Museoan kontserbatzen den *Bilboko Arenalaren bista* obraren erradiografia harrigarria izan da; izan ere, goiko eta eskuineko ertzetan ez dago tentsio-uhinik, eta horrek ebaketa partzial bat egin dela adierazten du, nahiz eta zaila den zenbat ebaki zuten zehaztea. Uhinak ezker aldean daude, ertzetik 15-16 zentimetrora arte, gutxi gorabehera; behealdean, berriz, 12-13 zentimetrora arte; falta diren zatien hedaduraren baliokidea izan daiteke hori. Neurri horiek koadroaren egungo neurriekin batuz gero, 125,5/126,5 x 87,7/88,7 cm-ko formatua izango luke; hau da, Kantauriko bistena baino pixka bat handiagoa litzateke. Mihisearen ezaugarriak ere ez datoz bat *Baserritarren eszena* eta *Hondarribiko bista* obren ezaugarriekin, zeinak ehun finago batean eginda dauden, lotura-trinkotasun handiagorekin. Hori guztia ikusita, eta eszenaren eskuinean ez denez pertsonaia gizalegetsuen talderik ageri –National Gallery museoko bertsioan dagoena bezalakoa–, eremu horretan nolabaiteko konposaketa-hutsunea dagoenez eta zerua benetan murriztuta dagoenez, pentsatzekoa da obra horrek askoz ere formatu handiagoa izango zuela, eta haren zoria *Hondarribiko bista* obraren antzekoa izango zela. Beraz, litekeena da enkargu garrantzitsu bat izatea, baina hipotesi hori espekulazioaren eremuan geratuko da.

## Materia piktorikoa eta Pareten teknikari buruzko zenbait alderdi

Lehenik eta behin, Paretek erabiltzen zituen prestakinak ebaluatzeko, mikrolaginak atera dira bost obratetik; horietatik, *Bilboko Arenalaren bista* obran baino ez dira aurkitu animalia-buztanez egindako tresna baten arrastoak. Besteetan, antzeko inprimazioak aurkitu dira, baina zenbait aldaerarekin. Aipagarriena da, oro har, kolore horixkak edo krema-kolorekoak izaten direla, berun-zurizko matrize batez osatuak, zeinari zenbait lur-pigmentu eta hezur-beltza oso proportzio txikian gehitu zaizkion. Era berean, kaltzio karbonatozko eta silikatozko proportzio aldakorrak izaten dituzte; substantziok, sarritan, ezpurutasun gisa agertzen dira beste material batzuekin lotuta, baina lagin batzuetan lehenengoa proportzio handixeagoan dagoenez, pentsa daiteke karga-material gisa gehitu zela. Lur-pigmentuen proportzio txikiak inprimazio horien kolore argia azalduko luke. Adierazi behar da *Bilboko Arenalaren bista* lanaren mikrolagin guztietan, obraren ertzetik hartutakoan izan ezik, geruza berdexka oso fin bat hauteman dela, zeina, zalantzarik gabe, kolore horretako azken inprimazioa zen.

Halako prestakin oliotsuak ohikoak ziren garai hartan, eta kolorazioak artistaren gustuaren arabera aldatzen ziren. Paretek margotzen zuen urteetan, ohikoak ziren arrosak edo horixkak, aurreko mendekoak baino argiagoak; hain zuzen ere, aurreko mendekoak gorrixkak izaten ziren, kolore horretako lur asko zutelako. Edonola ere, oso prestaketa estalgarriak ziren eta, tratamenduaren arabera, efektu esmaltatua ematen zuten gainazal lauak lor zitezkeen

haien bidez, garaiko gustuari jarraikiz; aldi berean, denborarekin oso krakela-dura bereizgarria sortzen zuten, Illánek eta Romerok adierazi zuten moduan<sup>6</sup>. Berun-zuri asko izateak, gainera, azkar samar lehortzea bermatzen zuen. Hala ere, pigmentu horrek trinkotasun handia du eta, beraz, erradiografietan oso opakua da. Horregatik eta pintura-geruzaren argaltasunagatik, obren irudi erradiografikoek kontraste txikia izaten dute.

Egia esan, pintura-geruzek estratu fin eta erregularrak dituzte; horrek esan nahi du Paretek teknika arin eta delikatua zuela. Oro har, aztertu ditugun lanak oso ondo biribilduta daude, eta, beraz, zaila da inprimazioa agerian duen margotu gabeko eremurik aurkitzea. Alabaina, *Jentilak jauregiko areto batean* lanean, teknika azkarrago bat erabili zuenez, tonu arre bat antzematen da eremu guztietan, bereziki atzealdeetan, baina baita pertsonaiei dagozkien elementuen pintzelkaden artean ere, planteamendu zirriboratuago bat erabili duelako egileak. Lan horren atzealdearen koloreak adierazten du berun-zuri gutxiago erabili zuela, eta agian gauza bera gertatzen da prestaketa-geruza guztietan. Horrek azalduko luke zergatik duen margolan honek kontraste erradiografiko handiagoa. Aitzitik, *Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean [II]* benetako salbuespena da; izan ere, horren inprimazioa berun-zuriz soilik eginda dago. Beraz, zuria da, eta hori bat dator obraren berezitasunarekin, horma-dekoraziorako egin baitzen. Berunezko pigmentuz egindako inprimazioa gorabehera, irudi erradiografikoek kontraste handiagoa erakusten dute, teknika enpastatuagoa erabili zuelako. Hala, agerian geratzen da artistaren keinuen arintasun eta irmotasun handia, lan egiteko modu segurua, ez baitago zuzenketa nabarmenik.

Luneten kasuan izan ezik, azaldu dugu Pareten obretako pintura-geruzak itxura laua eta esmaltatua duela, eta nahiko argala dela. Izan ere, azterketa honetarako hartutako mikrolaginen ebaketa estratigrafikoetan ikusi denez, pintura-geruzen lodiera 15 eta 30 mm artekoa da, batez ere lausodurei dagozkien gainazaleko geruzetan eta, salbuespen gisa, 60-90 mm-ra iristen da sakoneneko geruzetan. Hori are nabarmenagoa da, logikoa denez, tamaina handiagoko koadroetan, esaterako, *Ama Birjina Haurrarekin eta Santiago Nagusiarekin* eta *Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean [II]* obretan (ikus I. eranskinean lehenengoaren bi estratigrafiak eta bigarren obraren bigarrena). Bestalde, orokorrean, estratifikazioa oso zehatza dela ikusten da; horrek adierazten du Paretek, bere obra osatzeko, margo-geruza lehor edo ia lehorren gainean gainjartzen zituela koloreak. Hori ezin hobeto erakusten dute hainbat lanen estratigrafiek, adibidez, *Baserritarren eszena* obrarenak (I. eranskina, 4. lagina); horretan, lehen planoko lurraren tonu lurkarak hiru kolore-geruza gainjarrita lortu ziren, azken estratuan hezur-beltzeko eta bermiloizko proportzio aldakorrak zituzten lur-pigmentuak erabiliz. *Ama Birjina Haurrarekin eta Santiago Nagusiarekin* obraren ezkerreko hodeian antzeko tratamendua hauteman da (I. eranskina, 2. lagina).

6. Illán; Romero, *op. cit.*, 55. or.





a



b



c



d



e

35. ir.  
*Bermeoko bista* (a),  
*Olabeagako portua*  
(b eta e), *Ama Birjina*  
*Haurrarekin eta*  
*Santiago Nagusiarekin*  
(c) eta *Bilboko Arte*  
*Ederren Museoaren*  
*Bilboko Arenalaren bista*  
(d) lanen xehetasunak

*Baserritarren eszena* laneko uretan agertzen diren isla leunak (I. eranskina, 2. lagina) zuri puruzko ukitu finen bidez lortu ziren, oinarri urdin lehor baten gainean pintzel meheak erabilita. Margotzeko modu hori Pareten teknika sutsuaren bereizgarri da, haren sinadura ia-ia. Cerralbo Museoko *Portugaleteko bista* obrako pertsonen inguruan agertzen diren itsas distiretan ere ikus daiteke, baita Londresen kontserbatzen den *Bilboko Arenalaren bista* obran eta *Bermeoko* eta *Olabeagako* bistetan ere [16. ir.]. Hala ere, ez zuen baliabide hori erabili Bilboko Museoaren bildumako Arenalaren bertsoan; hartan, itsasadarrak laku lasaia dirudi, eta horrek, nolabait, bista hori besteengandik bereizten du. Bere lanetan, Paretek harriaren gainazal hezea argi hotz edo urretsuko distirekin irudikatzen du, eguneko unearen arabera, eta analogia teknikoak egin daitezke *Bermeoko bista* laneko arrokak, Arenalako (Bilboko Arte Ederren Museoa) eta *Olabeagako* bistetako mendiak eta paisaia horretan bertan eskuinean dagoen zuhaitza irudikatzeko erabilitako antzeko





a



b



c



d

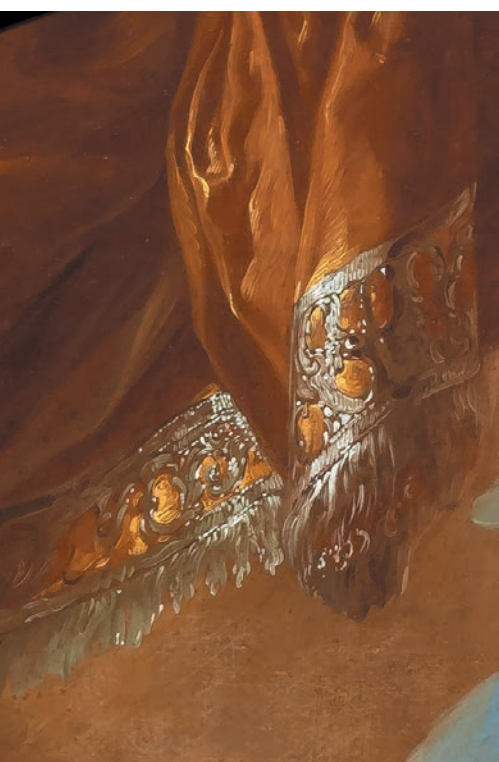




e



f



g



h

36. ir.  
Autorretratuen (a, b,  
c eta d), emaztearen  
(e) eta alaben (f)  
erretratuen eta *Ama  
Birjina Haurrarekin eta  
Santiago Nagusiarekin*  
(g eta h) lanen  
xehetasunak





37. ir.  
*Jentilak jauregiko areto batean lanaren erradiografia (xehetasuna)*

moduan; hain zuzen ere, pintzelkada arin oso bereizgarri batekin eginak daude guztiak [35. ir.].

Paretek berezkoa zuen teknika zehatz eta adierazkor hori –ukitu txiki-ekin iradokitako distirak, ia puntuz egingo balitu bezala– janzkeren ehuntan, metalezko hariz egindako brodatuetan, oihal-apaingarrietan eta parpailetan ere ageri da [36. ir.]. Horren adibide onak dira, esaterako, egilearen bi autorretratutan (Abelló bilduma eta Prado Museoa), haren emazte eta alaben erretratuetan eta *Ama Birjina Haurrarekin eta Santiago Nagusiarekin* obran aurki ditzakegun xehetasunak, zeinetan, beste eskala batean, gortinen eta mototsaren oihal-apaingarriak oso antzera irudikatu zituen. Aipatutako kontraste urria gorabehera, erradiografiek jardunbide hori uzten dute agerian; izan ere, argi-ukitu kartsu eta azkarrak nabarmentzen dira multzoan, eta hori aztertutako obra guztietan hauteman daiteke. Bereziki interesgarria da *Jentilak jauregiko areto batean* [37. ir.] obraren erradiografia; horretan, jantzien tolesturetako eta goleten marra bihurgunetsuetako argien ukituak nabarmentzen dira. Halaber, loreak margotzeko modu berezia aipatu behar da; hain zuzen, patroï berari jarraitzen dio eta antzeko koloreak erabiltzen ditu. Ildo horretan, askotariko arrosa-barietateen irudikapenak nabarmentzen dira, eta gustu paregabez osatzen ditu tamaina txikiagoko beste espezie batzuekin<sup>7</sup>; hala, lore-sorta ederrak lortzen ditu, formatu txiki edo handikoak, betiere ezagutzeko modukoak [38. ir.].

Paretek erabiltzen zituen pigmentuei dagokienez, azterketa mikrokimikoak artistaren erreperitorioari buruzko ideia nahiko zehatza ematen digu. Nagusiki honako hauek erabiltzen zituen: berun-zuria, kaltzio karbonatoa,

7. Paretek margotzen zituen landare-espezieei buruz, ikus Manuela Beatriz Mena Marqués ; Eduardo Barba. *Luis Paret y Alcázar [1746-1799]. El Triunfo del Amor sobre la Guerra : donación Alicia Koplowitz*. Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018, 35.-53. or.





a



b



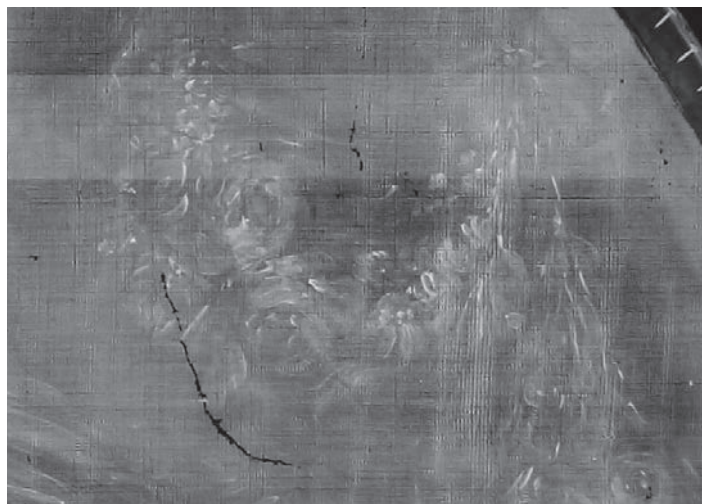
c



d



e



f

38. ir.  
Emaztearen (a)  
eta alaben (b)  
erretratuen, *Ama  
Birjina Haurtxoarekin*  
(c), *Ama Birjina  
Haurrarekin eta Santiago  
Nagusiarekin* (d) eta  
*Maitasunaren garaipena  
Gerraren aurrean* [1]  
(e eta f; eskuinean,  
erradiografia) lanen  
xehetasunak



igeltsua eta silikatoak (azken biak proportzio baxuetan, beharbada beste pigmentuekin lotutako ezpurutasun gisa), Napoliko horia, burdinazko oxido askoko lur laranja eta itzalezko lurra, bermiloia eta laka gorria, Prusia urdina, esmalte-urdina eta ikatz- eta hezur-beltzak. X izpien fluoreszentiaren emaitzak bat datoz analisi mikrokimikoarekin, baina, gainera, *Bermeoko bista* obran lur berde bat identifikatu ahal izan da eta itsas urdina hauteman da, zehazki lehen planoan agertzen den arrantzalearen magalean. Azken hori, ordea, ezin da irmotasunez baieztatu, ez baitira sufrea eta sodioa detektatu. Kolore-sorta hori ohikoa zen garai hartan, baina harrigarria da aipatutako itsas urdina aurkitzea, oso garestia zelako eta ordurako, haren ordez, Prusia urdina erabiltzen zelako<sup>8</sup>, oso tonalitate eder eta moldakorreakoa. Hala ere, Illánek eta Romerok pigmentu horren erabilera nabarmendu zuten Abelló bildumako autorretratuaren kasakan, bai eta bilduma bereko kobrezko obalo ederreko Ama Birjinaren mantuan ere<sup>9</sup>. Era berean, nahiko ezohikoa da esmalte urdinaren presentzia, ez baitzen asko erabiltzen, ezegonkorra zen eta<sup>10</sup>. Zehazki, *Ama Birjina Haurrarekin eta Santiago Nagusiarekin* obran erabili zuen (I. eranskina, 2. lagina), baina azpiko estratuetan erabili zuenez, hots, atzealdeetan, lur-pigmentuekin, bermiloiarekin eta Napoliko horiarekin nahastuta, pentsa daiteke bitartekoak aurrezteko modu bat zela. Gainera, *Bermeoko bista* markoztatzen duen perimetro-zerrenda berdetik hartutako mikrolagin bakarrean, inprimazio-geruzan kobrezko pigmentu eta artseniko proportzio txiki bat aurkitu da, eta esan daiteke Scheelen berdea dela; berde hori oso ezaguna zen bere tonalitate ederragatik, baina oso toxikoa ere bada. Apur bat bitxia da, pigmentu hori 1775ean deskubritu baitzuten, obra egin zen urtetik hurbilegi<sup>11</sup>. Dena den, interesgarria da egiaztatzea artistak eskura dituen material guztiak ezagutu eta erabiltzen zituela.

## Erreflektografia infragorria eta azpiko marrazkiaren azterketa

Zentzuzkoa da pentsatzea bista bat egiteko, bereziki eraikinak baditu, aldeztatik ondo kalkulaturako marrazki bat egin behar dela. Museoak gordetzen duen *Bilboko Arenalaren bista* [39. ir.] lanaren erreflektografia infragorriak hori berresten du, eta hainbat marra bereizteko aukera ematen du. Marra

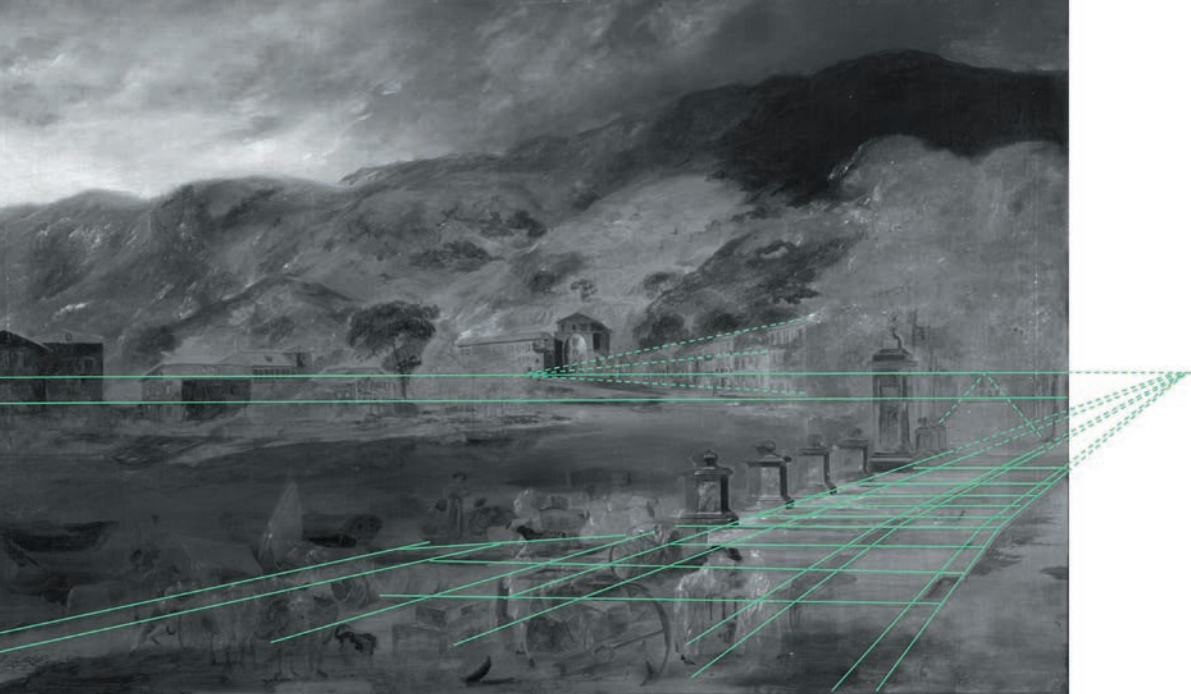
8. Pigmentu hori ustekabean aurkitu zuten 1704 eta 1707 artean. Ikus Nicholas Eastaught... [et al.]. *Pigment compendium : a dictionary and optical microscopy of historical pigments*. Oxford : Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004, 308.-309. or.

9. Illán; Romero, *op. cit.*, 60.-62. or.

10. Batez ere, XVI. eta XVII. mendeetan erabili zuten. Ikus Nicholas Eastaught... [et al.], *op. cit.*, 345. eta 346. or.; Jaap J. Boon ; Joyce Townsend. *The changing properties of smalt over time* [online]. London : Tate Modern, 2007. Hemen eskuragarri: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/changing-properties-smalt-over-time> [kontsulta: 2021.12.03].

11. Aipatutako perimetro-zerrendak 1 cm inguruko zabalera du, eta margolana egin ondoren aplikatu ahal izan zuten. Horrek ez du azaltzen nolatan dagoen pigmentu hori inprimazioan, non eta bi estratuak eremu horretan bakarrik aldi berean aplikatu izan ez baziren. Pigmentu horri buruz, ikus Nicholas Eastaught... [et al.], *op. cit.*, 335. or.





39. ir.  
*Bilboko Arenalaren  
bistaren* (Bilboko Arte  
Ederren Museoa)  
infragorritzko  
erreflektografia,  
perspektibako lerroen  
eskema batekin

horien zehaztasuna ikusita, pentsa daiteke erregela batez edo baliabide lehor baten bidez marraztu zirela. Nabarmenena marra horizontal bat da: konposizioa erdiko puntua baino pixka bat beheagotik zatitzen du eta itsasadarraren gainazaletik igarotzen da Agustindarren komentu desagertuaren parean. Agian zerumugaren lerro gisa marraztu zuen artistak, baina ez da obra erai-kitzeko erabilitako ihes-lerroek bat egiten duten tokia. Zerumugaren lerroa zentimetro batzuk gorago dago, ia erdian, eta horren gainean dago aipatutako komentua. Zingira kaleko etxeetako ihes-lerroak komentuko ateetako batean dagoen puntu batean elkartzen dira, hain justu. Eskuinerago, gaur egungo San Nikolas elizatik hurbil dagoen toki batean, lehen planoan dagoen kaiko pasealeku arbolatsuko lerroak batzen dira. Zoladurako eta amarraduren oinetako ihes-lerroek zerumugaren eremu zehaztugabe batera egiten dute ihes, obraren mugetatik kanpora; xehetasun horrek indartu egiten du lehen adierazitako ideia: iraganean margolana handiagoa izango zela eta gaur egun eba-kita dagoela. Seguru asko, artistak perspektiba intuitiboki marraztuko zuen. Londresko bertsioan, badirudi kaia zuhaitz arteko pasealekuarekin elkartzen dela edo harekiko paraleloan doala, behintzat. Bilbokoan, Paretek perspektiba aldatu zuen bi ikuspuntu ezberdin batzeko; hala, lehen planoko lurra pixka bat etzan ahal izan zuen, eremu bat lortu eta, horretan, pertsonaiak eszena-toki batean egongo balira bezala kokatzeko. Gainera, zoladurako ihes-lerroen norabidea apur bat aldatu zuen, aipatutako inklinazioa iradokitzeko; horrela, eszena txori-begizko perspektibaz irudikatu ahal izan zuen nolabait. Lizentzia horiei guztiei esker, konposizioa pinturaren bidimentsionaltasunera egokitu ahal izan zuen, eta haiek erakusten digute, halaber, artistak perspektibari buruzko oso ezagutza zabala zuela, bai eta hura helburu plastikoekin manipulatzeo sekulako trebetasuna eta askatasuna ere.

Azpiko marrazkiak aukera eman digu aldaketa txikiak hautemateko Bilboren margolana egiteko prozesuan, esaterako, Zingira kaleko etxeetako fatxadetako xehetasun batzuetan eta itsasadarrera doan hustubide baten irekiduran, Quintana jauregiaren parean hain justu, gero ezkererago irudikatu baitzen. Gauza bera gertatzen da Erripako kaian, San Agustin komentuaren aurrean dauden zuhaitzen adaburuekin, zeinak nahiko zehatz marraztu zituen, baina gero altxatzea eta leihoen zati bat estaltzea erabaki zuen. Gainera, zenbait lerro marraztu zituen, baratze eta zuhaixka batzuk egiteko Artxandako

hegalean, baina, azkenean, kolorea erabiliz ezkutatu zituen. Aldaketarik nabarmenena kaiko mugarriak argaltzea izan zen, begi hutsez ere ikus baitaiteke. Aldaketok prozesu piktorikoko jardunbide normalaren zati dira, baina kasu honetan ikusi denez, lehen planoko pertsonaiak aurrez egindako lurzoru gainean margotu ziren, eta ez da hautematen erreserba-eremurik; hau da, paisaia margotu zen lehenik eta ondoren margotu ziren irudiak haren gainean. Ez da ikusten irudiak oso zehatz marraztuta daudenik; aldiz, badirudi trebezia harrigarritz eginda daudela, *alla prima* teknika erabiliz.

*Portugaleteko bista* obran, konposizioaren ezker aldeko marrazkia ia ez da bereizten; hain zuzen ere, tonu iluneko pinturarekin nahasten da, baina atzealdeko tonu argienetan ikus daiteke. Paretek marra horizontalak egin zituen itsasoaren lerroak markatzeko eta eraikina duen mendia pertsonaiekiko hurbilago marraztu zuen hasiera batean. Litekeena da orain estuarioaren erdian nabigatzen dagoen galeoia hasieran porturatuta egotea. Hartatik zintzilik sokak ziruditen gauza batzuk zeuden, baina estali egin ziren, eta eskuinean, ertzaren ondoan, eserita zegoen pertsonaiak makila luze bat zeraman, kanabera bat beharbada. Erreflektografian ikusten diren azaleko marrek marrazki zirriborratu bat sortzen dute; artistak elementu guztiak kokatzeko erabiliko zuen baliabide hori. Hautemanezina da lehen planoko pertsonaiekin –baita Bilboko museoko Arenaleko bistan ere–, eta haiek daramatzen txaluparen estalkian, zeina amaieran gehituko zen, seguruenik. Morroi baten bizkar gainean iristen den emakumean, itsasoaren urdina ikusten da; hain zuzen ere, toki batzuetan gainmargotu gabe utzi zuen artistak; hala, koloreak soinekoaren xingola urdinak eta itzal-eremuak margotzeko balio izan zion. Mutilaren irudian ere agerian geratzen da, haren besoan, alkandoran; nolabait, gorputza moldeatzeko erabili du. Itsasoko eta isla zurietako pintzelkadaren ehundura ere pertsonaia horietan zehar ikusten da; horrek esan nahi du paisaia amaitu ondoren margotu zirela margo lehor gainean. Gandor zuri txiki bereizgarri horiek ere [40. ir.] pertsonen irudiak margotu ondoren indartu ziren, eta horixe hauteman daiteke gizonaren praken ertzean eta ezkerreko taldean, inguradara iristean eten egiten baitira.

*Baserritarren eszena* eta *Hondarribiko bista* obretako erreflektografia infragorrian gauza batek pizten du arreta lehenik: artistak lauki-sare bat erabili zuen margolana mihisera pasatzeko [41. ir.]; ziurrenik margolana txikiagoa zen eta berezko paisaiatik margotuko zuen. Lauki-sarearen zati batzuk baino ez dira ikusten, baina nahikoak dira bitarteko lehor bat –agian grafitoa– erabiliz egin zela hautemateko, eta osorik berreraikitzeko. Hala, bi zatiak ebaki ziren eremuan pintura-milimetro batzuk soilik galdu zirela ikus daiteke. Pintura-lana doitasunez egokitzen zaio aurretiko marrazkiari, zeina modu desparekoan bereizten den. Hemen, berriz ere, pertsona-irudiak gutxi gorabehera amaitutako paisaiaren gainean margotu zirela ikus dezakegu, baita Paretek trebetasun handiz margotu zuela ere, ez baita inolako damurik ikusten. Marrazkia hautemanezina da; hortaz, pentsa daiteke artista zirriborroren batean oinarritu zela, baina, itxura guztien arabera, oso ahokadura arineko marrazki bat izango zen. Alabaina, argi samar ikusten da muinoaren goiko aldeko zuhaixketako batean, lehenengo zatiaren konposizioaren ezker aldean,





a



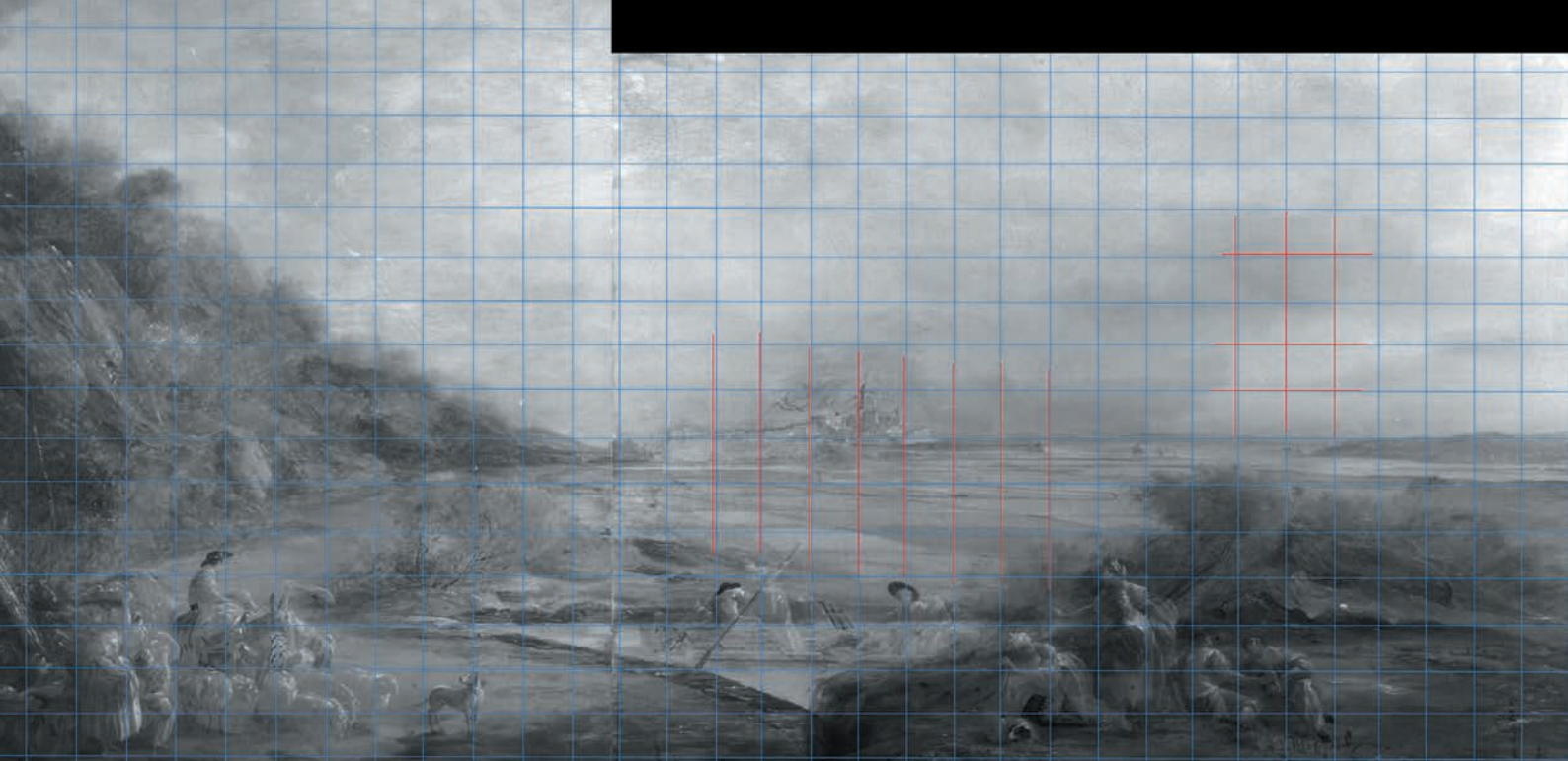
b



c

40. ir.  
*Portugaleteko bista (a),  
Bermeoko bista (b) eta  
Olabeagako portua (c)*  
lanen xehetasunak





eta, batez ere, lurretik ateratzen den horretan, zeinaren adar batzuk oso modu bereizgarrian dauden eginak, elkarri lotutako marra makur batzuen moduan, Paretan beste lan batzuetan agertzen den kaligrafia artistiko moduko bat osatuz. Hemen aztertutako lanen artean, *Portugaletako bista* obraren lehen plano-ko zuhaitz handiaren adarretan ikus daiteke, bai eta Liburutegi Nazionalen gordetako marrazki batean ere: *Montesinosko kobazulo ospetsuaren erakustaldia / Sarreraren kanpoko bista*. Aipatutako zuhaixken hostotza bere zeruetako hodeitxoetan ere erabiltzen duen grafismo bereizgarriaz egina dago.

Paretek *Bermeoko bista* obrari eman zion tratamenduari esker, paisaiaren deskribapen ia fotografikoa lortzen da; hain zuzen ere, gaur egungo eraikin asko ezagutu daitezke. Erreflektografia infragorrian, ahokadura-lerro batzuk ikusten dira, zalantzarik gabe erregelaz marraztuak, ezkerreko kaian bezala. Obrako marra bertikal sakabanatu batzuk ikusita, pentsa daiteke lauki-sare bat erabili zuela; kasu horretan, oso beharrezkoa zen, marrazkiaren konplexutasuna ikusita. Agian ez da teknika horren bidez hautemateko modukoa edo kolorearekin hasi aurretik ezabatu zen. Egia esan, ezin da horri buruzko ezer ondorioztatatu. Konposizioaren eskuinaldean, hura itxiz, maldan dauden harkaitz batzuk ikus daitezke, eta zuhaixka batzuk marraztu zitzaizkien ezkerreko aldean, baina azkenean kendu egin ziren eta konposizioa apur bat zabaldu zitzaion zerumugari. Orduan, itsasoak marrazkia ezkutatu zuen, eta gainean harkaitz horiek margotu ziren pintzelkada solte eta irmoen bidez, artistaren ukitu bereizgarri horrekin.

Erreflektografia infragorriak emaitza desparekoak izan ditu pertsona-irudiak protagonista dituzten aztertutako lanetan. Oro har, ez da konposizio-aldaketa handirik ikusten, eta prestaketa-marrazkia zirriborratua izaten da, hots, irudien formak eta ahokadura markatzen ditu, salbuespenak salbuespen. Horretan ere Paretan moldakortasuna antzematen da, formatuaren arabera prozedura bat edo bestea erabiltzen zuen eta. Adibidez, haren alaben erretratuan egin zuen espazioaren antolaketa bistetan egin zuenaren antzekoa da [42. ir.], eta agerian uzten du obra eder horren egilea marrazkilari eta trazatzaile handia dela. Eszena markoztatzen duen leiho-formako irekigunea,

41. ir.  
*Paretek Baserritarren eszena eta Hondarribiko bista* lanen zatiek osatutako obraren marrazkia mihisera pasatzeko erabili bide zuten lauki-sarearen berreraikitzea. Gorriz, infragorrizko erreflektografian argi eta garbi ikus daitezkeen lerroak



42. ir.  
Alaben erretratuaren  
infragorrizko  
erreflektografia,  
perspektiba eta  
konposizioa markatzen  
duten lerroekin

zeinaren beheko ertza goratu egin zen zuzentzeko, erdiko ihes-puntu batean elkartzen diren zenbait perspektiba-lerroekin marraztuta dago. Ihes-puntu hori, era berean, eszena bitan banatzen duen lerro bertikal batean kokatuta dago, eta neskato bat uzten du alde bakoitzean. Gainera, erronbo bat marraztu zuen ahokadura gisa, zeinak pertsona-irudiak biltzen zituen eta bere aldean bidez elementu batzuen norabideak markatzen zituen –besteak beste, panderoa, hankak eta gortinak ziren elementuok–. Horrela, dinamismo bizia eta, aldi berean, konposizio aldetik oreka eman zion nolabaiteko “argazki” horri. Alaba zaharrenaren aurpegia ondo zehaztuta dago marrazkian, baita masailzur azpiko azkenean margotu gabeko begizta bati dagokionez ere. Hala eta guzti, txikiaren marrazkia ia hautemanezina da, baita txakurrarena ere, irudiok ia zuzenean irudikatu baitzituen. Edozein kasutan, oso marrazki sotila egingo zuen.

Abelló bildumako autorretratuaren erreflektografiak agerian uzten ditu gorputza zeharkatzen duten zenbait lerro bertikal, ziurrenik irudia kokatzeko eta enborraren norabidea markatzeko eginak, baita zenbait aldaketa ere, eskuineko eskuaren posizioan eta besoen ingeradetan, eta erretratuaren eskuineko alde osoan. Aldaketarik garrantzitsuena aurpegian dago, kokotsaren perimetroa azken egikaritzean baino gorago marraztu baitzen. Makila pertsona-irudi osoa amaitu ondoren margotu zen, pertsonaren eta atzealdearen elementuak gainmargotuz. Paretak bere bistetako paisaietan pertsona-irudiekin



egin zuen moduan egin zuen hemen ere. Agian aurreikusi gabeko ekarpena izan zen; izan ere, erreflektografian ikusten den eskua kapela bati eusteko prest dagoela dirudi. Era berean, oinetan margotutako uztaia azken unean gehitu ahal izan zuen, baita kaiko harri-zola ere, zeina Paretek *alla prima* teknika erabiliz margotu zuen, zalantzarik gabe.

Formatu obalatuko *Ama Birjina Haurtxoarekin* txikia da azpiko marrazkia hobekien ikusten den lanetako bat; hain zuzen ere, berorren askatasunagatik nabarmentzen da. Elementuak ahokatu eta kokatzen dituzten marra zirriborratu eta irmoz egina dago. Gainera, Paretek eraikuntza-lerroak aplikatzen zizkien aurpegiei: Ama Birjinarena forma obalatu bat da, zeinak aurpegiaren ingurua eta ahoaren eta sudurraren arteko simetria lerroak eta bekainen arkuak deskribatzen dituen; horren antzekoa, baina are sintetikoagoa da Haurraren aurpegia eraikitzen duena. Gainerako elementuak modu eskematikoan daude aurreikusiak, eta zenbait aldaketa egin dira Ama Birjinaren eta Haurraren eskuetan, azken horren oinean eta tolesdura batzuen kokapenean. Hala ere, egikaritze piktorikoak agerian uzten du artistak askatasun handiz egin zuela lan, baita aurpegiaren ezaugarriak zehazteko orduan ere. Adibidez, nabarmentzekoa da bi aingeruak eta loreak inolako aurretiko marrazkirik gabe gehitu zituela bi aldeetan, hasierako ideia aldatuz eta irudiok zuzenean margotuz. Horrek agerian jartzen du Paretek sekulako trebetasuna zuela halako inprobisazioak maisukiro egiteko. Egia esan, aingeru-talde eta lore-konposizio horiek behin eta berriz errepikatzen diren formula dira haren lanean.

Bestalde, eta obren arteko desberdintasunak alde batera utzita, *Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean* eta *Jentilak jauregiko areto batean* obrak dituzten bi luneten erreflektografiak agerian jarri dute artistak marrazki-lerro benetan eskematikoak egin zituela, eta obretan ez dagoela aldaketa nabarmenik; horrek esan nahi du egilearen teknika zuzeneko eta segurua izan zela. Zentzuzkoa da pentsatzea Paretek doitasunez proiektatzen zituela formatu handiko lanak, eta ziur aski prestaketa-zirriborro batzuk erabiltzen zituela. *Santa Luziaren martirioa* lanaren erreflektografia ez da oso argigarria izan, baina marrazkia puntu bakan batzuetan bereiztea ahalbidetu du; era berean, artistaren damu handi bat agerian jarri du, hauspo bat ezkutatu baitzuen azkenean txingarrak margotu zituen lekuan, beheko ezkerreko angeluan.

*Ama Birjina Haurrarekin* eta *Santiago Nagusiarekin* laneko marrazkia oso ederra da, eta ezinbestekoa da *Ama Birjina Haurtxoarekin* kobre txikiarekin alderatzea, bat baitatoz, ez tamainan, formatu obalatuan baizik. Azken horretan marrazkia zuzeneko da, zirriborratua, eta aldaketa eta doikuntza txikiak ditu konposizioan; aldiz, koadro handian marrazki oso zehatza ikusten da, ingeradak ondo delineatuta ditu. Lehenengo obrako aurpegietan ez da bolumenaren eraikuntza agertzen, marrazki lauago bat baizik; horrek pentsarazten du margolariak transferentzia-metodoren bat erabili zuela marrazkia egiteko, agian txantiloia, eta gero beste bitarteko batekin erreparatu zuela. Hori goialdeko aingeru-taldean nabarmentzen da batez ere, baina baita Haurren besoan, Ama Birjinak oihala eusteko erabiltzen duen eskuan eta emakumearen eta santuaren aurpegiaren profiletan ere. Era berean, ez dago



aldaketa garrantzitsurik; hortaz, arreta handiz proiektatutako lanaren ideia indartzen da. Agian Paretek eskatzaileari –kasu honetan, Bilboko Udalarri– alde zurrigorro edo estudioren bat erakutsiko zion, eta horretara egokitzeko konpromisoa hartuko zuen tazituki?

## Ondorioak

Luis Pareten lanen analisiak, egiaz, artista bertutetsu baten berri ematen digu, eta adierazten digu materialak erabiltzeko orduan moldakorra zela eta arreta handiz aukeratzen zituela. Hain zuzen ere, inprimazioaren kolorea aldatzen zuen bere asmoetara egokitzeko, eta mihiseen ehundura eta lodiera aukeratzen zituen formatuen arabera. Taula eta kobre gaineko lana ere menderatzen zuen. Euskarri horiei esker, kalitate esmaltatuak lor zitzakeen, eta xehetasun txikiak egin zitzakeen, mihisearen ehunduraren interferentziarik gabe. Esan dezakegu, halaber, haren arrastoa formatu txikietan zein handietan hauteman daitekeela, artistaren estilo- eta kaligrafia-ezaugarriak oso finkatuta baitzeuden.

Paretek agerikoa du bere garaiko modaren ezagutza handia. Izan ere, zehaztasunez deskribatu zituen janzkera guztiak: idealizatuak herri xeheko pertsona-irudien kasuan, eta askotarikoak ikasi onekoenean, eta arreta berezia jarri zuen andreen soineko eta buruko rokoko ikusgarrietan. Badirudi ezin zuela saihestu bere burua modara jantzita eta agian bere artista-estatusaren gainetik zegoen luxu batez erretratatzea; haren emaztearen erretratuan ere ikusten da hori. Trebetasun handiz maneiatzen zituen olio-pinturaren ehundura eta arintasuna, ehun guztiak –belusak, zetak, parpailak–, hari metalikodun brodatuak eta jantzien, osagarrien eta gortinen motots eta apaingarriak irudikatzeko orduan; hala, tratamendu xehe baina fresko batez deskribatzen zituen, pintzelkada bizi batez. Hala ere, beste muturrean, pintzelkada ia inpresionista bat egiteko gai zen, *Jentilak jauregiko areto batean* obran egin zuen moduan, edo soltea, zabala eta zirriborratua, *Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean* obran, esaterako.

Azterketa teknikoek agerian utzi dute Paretek ezagutza handiak zituela espazioaren antolaketari eta perspektibari buruz. Perspektiba lerro eskemati-koekin markatzen zuen, geroa desitxuratu eta espazio eszenografikoak sortzeko. Ez ditugu ahaztu behar trazatzaile gisa egin zituen lanak, zeinak akabera paregabe batekin proiektatu zituen. Era berean, oso azpimarragarria da paisaiak amaitu ondoren irudiak *alla prima* teknikaren bidez irudikatzeko zuen trebetasuna; ia ez zuen erabiltzen alde zurrigorro marrazkirik, baina horrek ez du esan nahi bat-bateko lana zenik. Pentsa dezakegu aurretiko estudioetan edo, gutxienez, irudi mental oso zehatzetan oinarritzen zela. Haren alaben erretratu zoragarriak antolaketa espazial geometriko bat ezkutatzen du, arkitekto baten berezkoa. Oro har, marrazki nahiko zehatz batetik abiatzen zen, batzuetan lauki-sare bat ere erabiltzen zuen irudia kopiatzeko, eta zuzenean marrazten zituen ez soilik bere bistetako pertsonaia txikiak, baita askatasun osoz gehitzen zituen inprobisazio eta aldaketa batzuk ere. Ezaugarri horiek guztiak pentsamolde ikasi, fin eta perfekzionista bati dagozkio; azken batean, bat dator bere autorretratuetan bere buruaz utzi zigun irudi dotorearekin.

# I. eranskina. Analisi fisiko eta kimikoen emaitzak



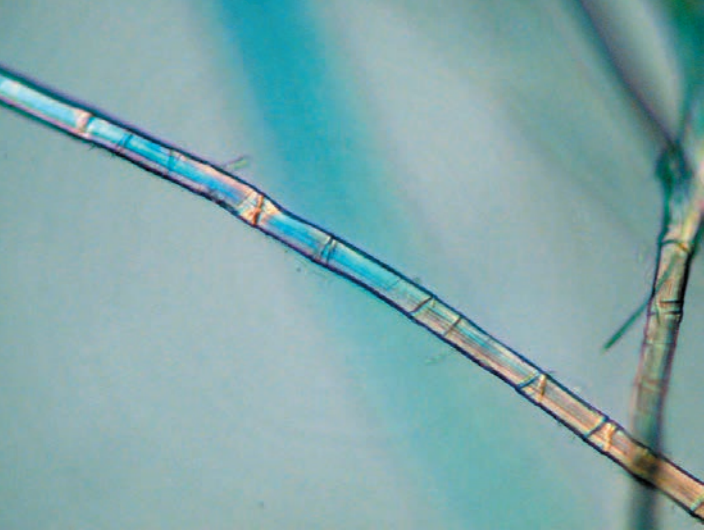
*Bilboko Arenalaren bista,*  
1783  
Olioa mihisean  
75,7 x 110,5 cm  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa

Ehuna: lihoa  
Lotailu-dentsitatea:  
13 x 16 hari/cm<sup>2</sup>

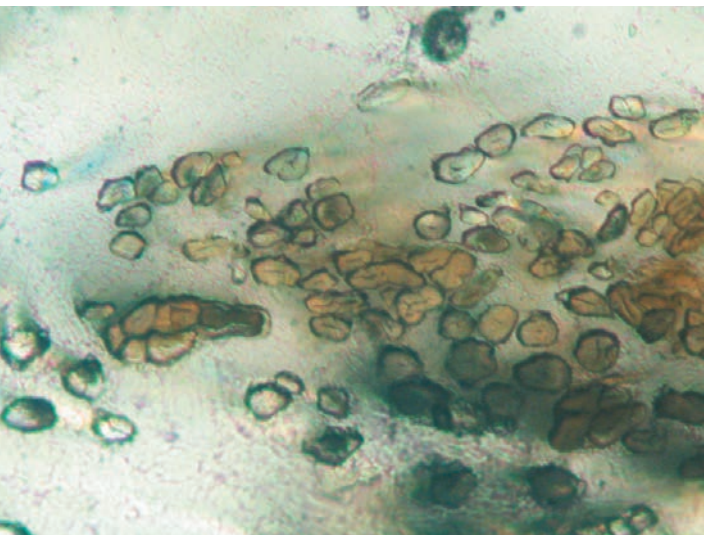
.....  
Erradiografia  
.....

Infragorrien  
erreflektografia

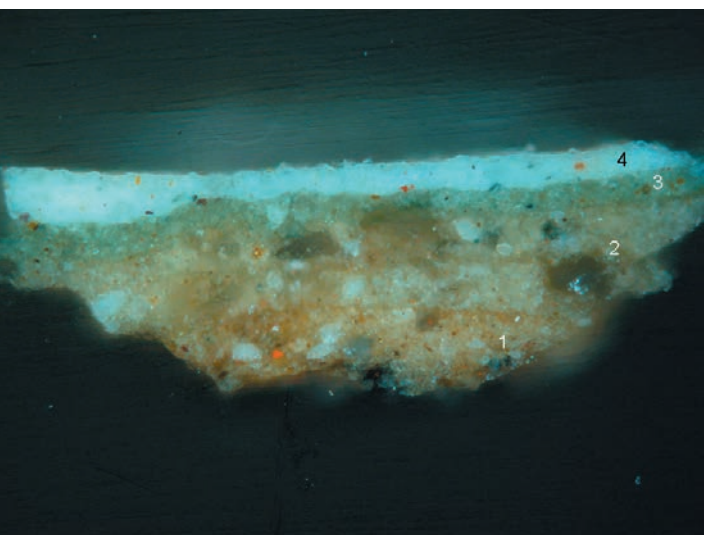




Mikrolaginaren luzetarako bistaren irudia, mikroskopio optikoan lortua (objektiboa MPlan 20X/0,45). Zuntzen luzetarako sekzioaren ezaugarriak ikusten dira



UV argiarekin argizatutako 1. mikrolaginaren zeharkako sekzioaren irudia, mikroskopio optikoan lortua (objektiboa MPlan 20X/0,45). Zuntzen zeharkako sekzioaren ezaugarriak ikusten dira

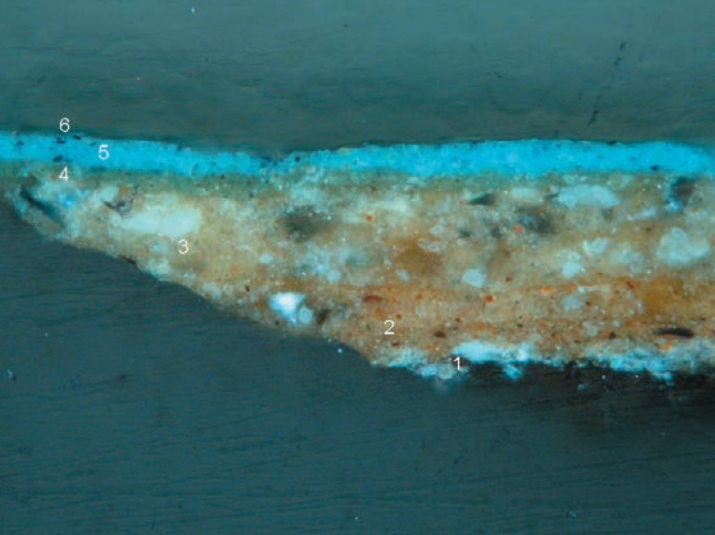


p. b. = proportzio baxua  
o. p. b. = oso proportzio baxua

#### 1. Zeruaren arrosa-kolorea

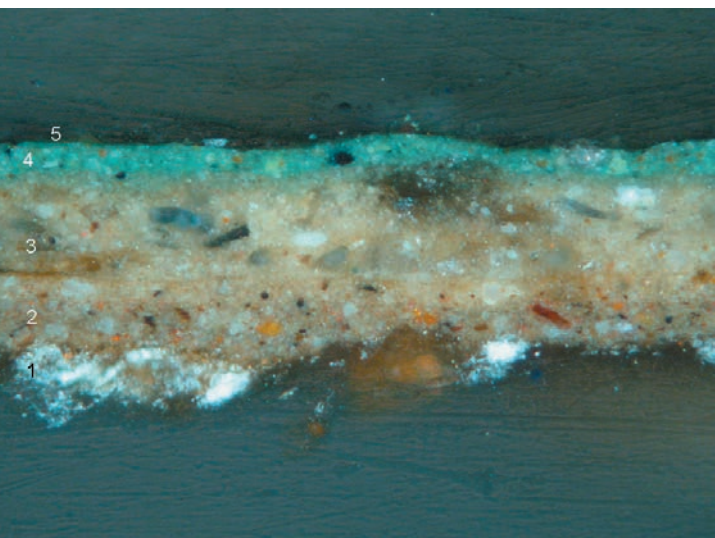
4. Zuria: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.); 35  $\mu$ m
3. Gris berdexka: berun-zuria, kaltzio karbonatoa, lur-pigmentuak (p. b.), egur-ikatz (ale gutxi, fin ehoak; o. p. b.); 25  $\mu$ m
2. Bigarren inprimazioa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa, silikatoak (o. p. b.); 80  $\mu$ m
1. Lehenengo inprimazioa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.), hezur-beltza (o. p. b.); 70  $\mu$ m





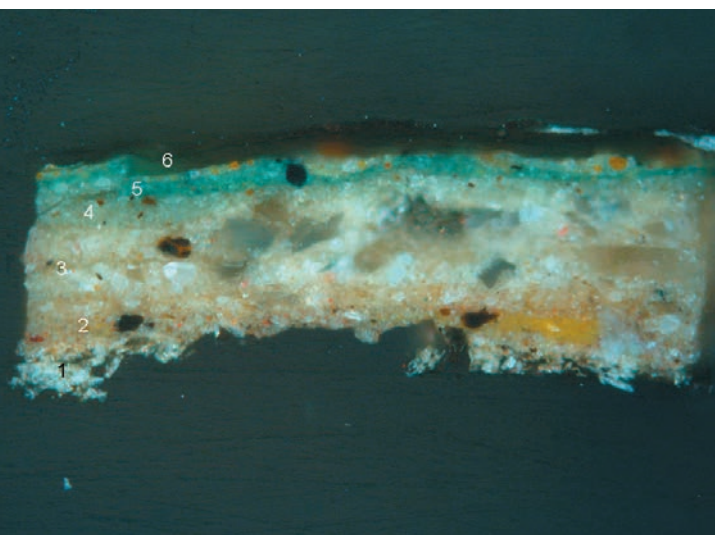
## 2. Mendiaren urdina

6. Berniza:  $\approx 5 \mu\text{m}$
5. Urdina: berun-zuria, kaltzio karbonatoa, Prusiako urdina (o. p. b.), egur-ikatz (o. p. b.),  $35 \mu\text{m}$
4. Gris berdexka: berun-zuria, kaltzio karbonatoa, lur-pigmentuak (o. p. b.), egur-ikatz (o. p. b.);  $15\text{-}20 \mu\text{m}$
3. Bigarren inprimazioa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa, silikatoak (o. p. b.);  $90 \mu\text{m}$
2. Lehenengo inprimazioa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.), hezur-beltza (o. p. b.);  $60 \mu\text{m}$
1. Aparailuaren hondarrak:  $\approx 15 \mu\text{m}$



## 3. Mihisearen ertzeko inprimazioa

5. Berniza:  $10\text{-}25 \mu\text{m}$
4. Berdea: berun-zuria, kaltzio karbonatoa, lur-pigmentuak (o. p. b.), Prusiako urdina (o. p. b.);  $30 \mu\text{m}$
3. Bigarren inprimazioa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa, silikatoak (o. p. b.);  $45 \mu\text{m}$
2. Lehenengo inprimazioa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.), hezur-beltza (o. p. b.);  $75 \mu\text{m}$
1. Aparailuaren hondarrak:  $60 \mu\text{m}$



## 4. Bazterreko berdea

6. Berniza:  $35 \mu\text{m}$
5. Berdea: berun-zuria, kaltzio karbonatoa, lur-pigmentuak (o. p. b.), Prusiako urdina (o. p. b.);  $25\text{-}30 \mu\text{m}$
4. Gris berdexka: berun-zuria, kaltzio karbonatoa, lur-pigmentuak (o. p. b.), egur-ikatz (o. p. b.);  $40 \mu\text{m}$
3. Bigarren inprimazioa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa, Umbriako lurren pigmentuak (o. p. b.), silikatoak (p. b.);  $60 \mu\text{m}$
2. Lehenengo inprimazioa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.), hezur-beltza (o. p. b.);  $40 \mu\text{m}$
1. Aparailuaren hondarrak:  $45 \mu\text{m}$

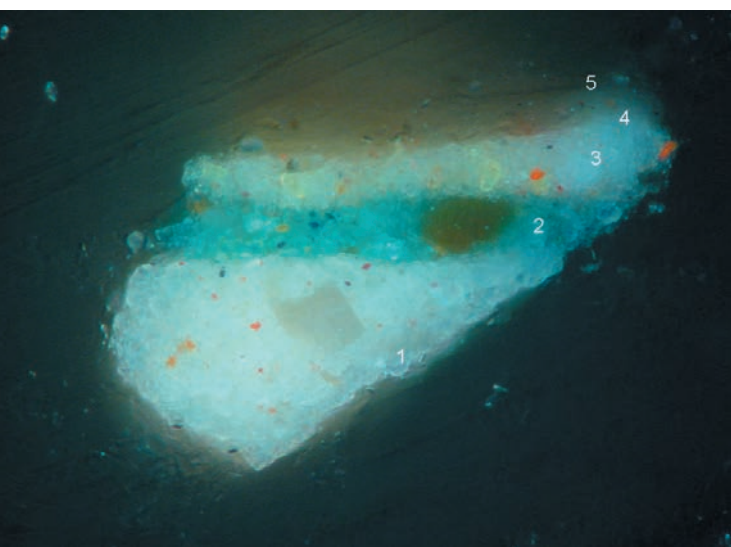
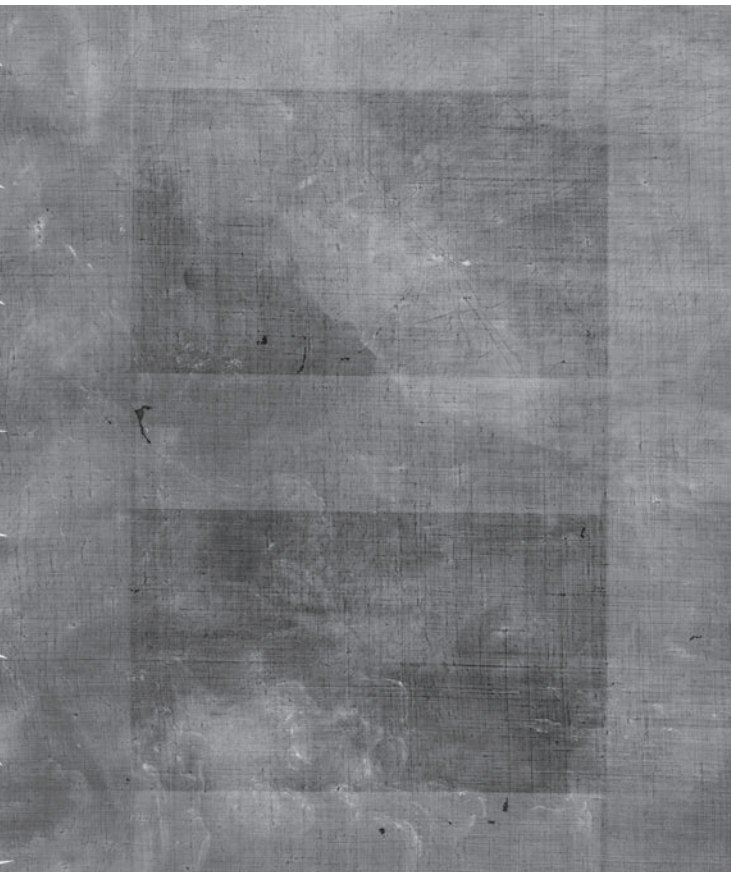


*Baserritarren eszena  
(Hondarribiko bistaren  
zatia),  
1786  
Olioa mihisean  
48 x 37,2 cm  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa*

Lotailu-dentsitatea:  
20 x 22 hari/cm<sup>2</sup>

.....  
Erradiografia

.....  
Infragorrien  
erreflektografia



### 1. Landaren arrosa-kolorea

5. Berniza: 5  $\mu$ m

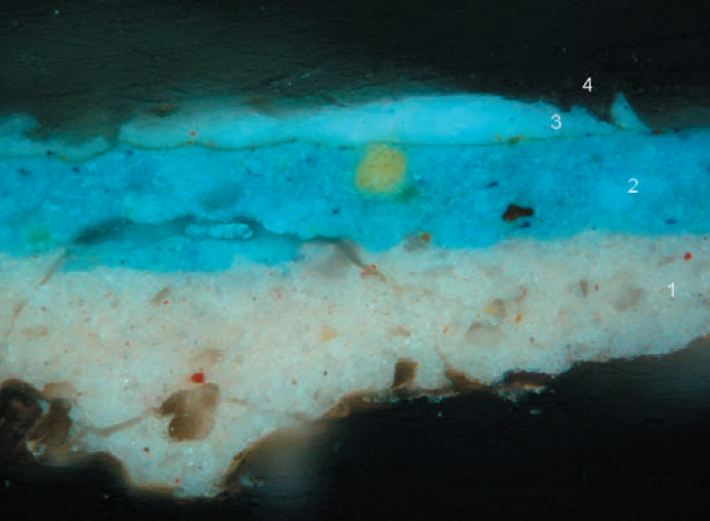
4. Jatorrizkoa ez den ukitua: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (p. b.), silikatoak (o. p. b.);  $\approx$ 20  $\mu$ m

3. Horixka: berun-zuria, Napolesko horia (o. p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.); 55-60  $\mu$ m

2. Urdina: berun-zuria, Prusiako urdina (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), 60  $\mu$ m

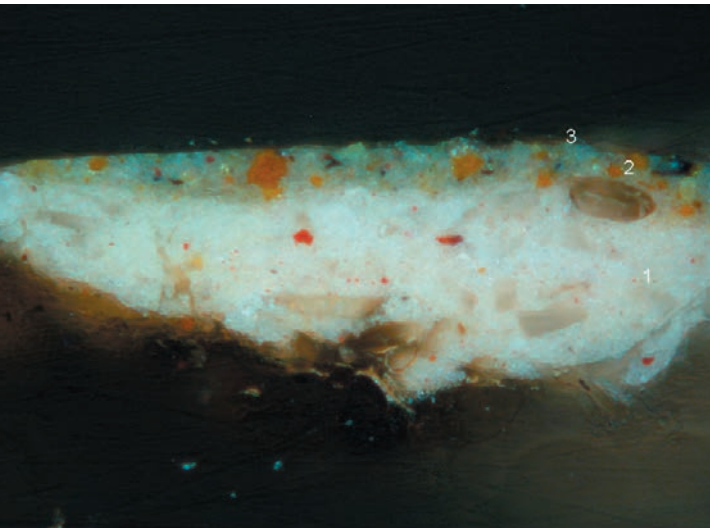
1. Inprimazioa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.); 120  $\mu$ m





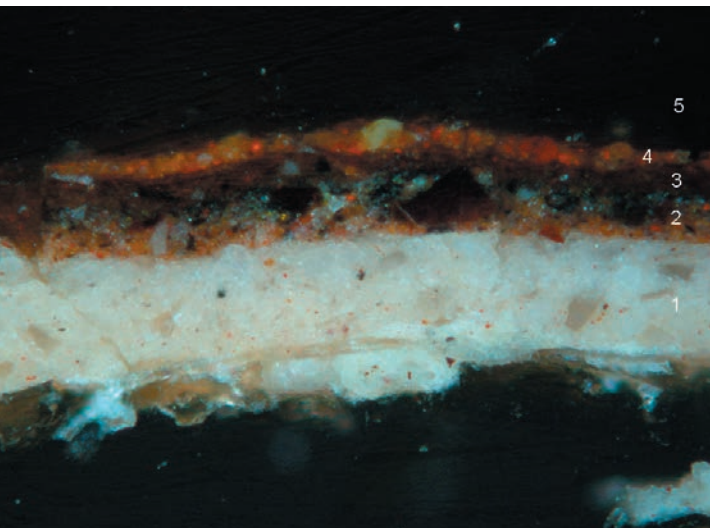
## 2. Itsasoko urdinaren gaineko isla

4. Berniza: 30  $\mu\text{m}$
3. Zuria: berun-zuria; 0-35  $\mu\text{m}$
2. Urdina: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (p. b.), Prusiako urdina, Napolesko horia (o. p. b.), 65  $\mu\text{m}$
1. Inprimazioa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.); 150  $\mu\text{m}$



## 3. Berdea

3. Berniza:  $\approx 5 \mu\text{m}$
2. Berdea: berun-zuria, lur-pigmentuak (p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), Prusiako urdina (o. p. b.), egur-ikatz (o. p. b.), 30  $\mu\text{m}$
1. Inprimazioa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.); 120  $\mu\text{m}$

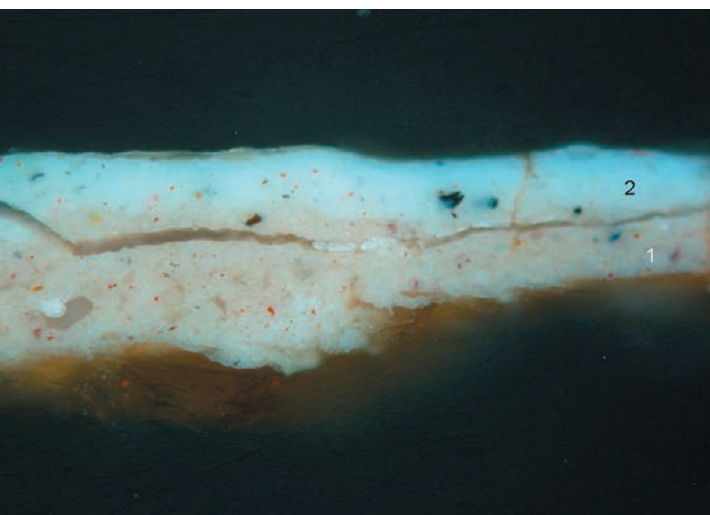


## 4. Lurra

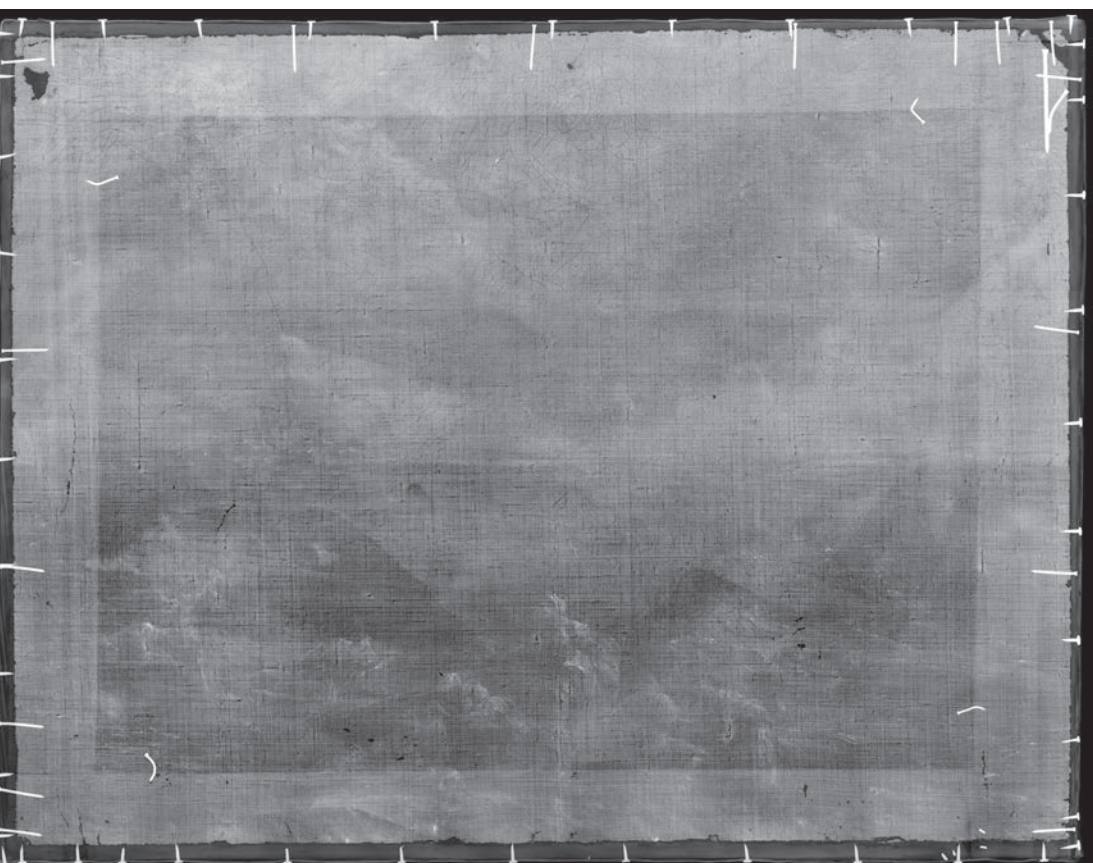
5. Berniza: 75  $\mu\text{m}$
4. Arre gorrixka: berun-zuria, gorrimina (p. b.), burdin oxidozko pigmentuak (o. p. b.), Napolesko horia (o. p. b.), silikatoak (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), hezur-beltza (o. p. b.);  $\approx 15 \mu\text{m}$
3. Arrea: berun-zuria, burdin oxidoz aberatsak diren pigmentuak, Umbriako lurren pigmentuak (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.); 15  $\mu\text{m}$
2. Arrea: berun-zuria, lur-pigmentuak (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), egur-ikatz (p. b.), 40  $\mu\text{m}$
1. Inprimazioa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.); 110  $\mu\text{m}$

## 5. Zerua

2. Grisaxka: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (o. p. b.), egur-ikatz (o. p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.); 30-45  $\mu\text{m}$
1. Inprimazioa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.); 130  $\mu\text{m}$







*Hondarribiko bista*  
(zatia), 1786  
Olioa mihisean  
44,3 x 57,2 cm  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa

Lotailu-dentsitatea:  
20 x 22 hari/cm<sup>2</sup>

.....  
Erradiografia

.....  
Infragorrien  
erreflektografia



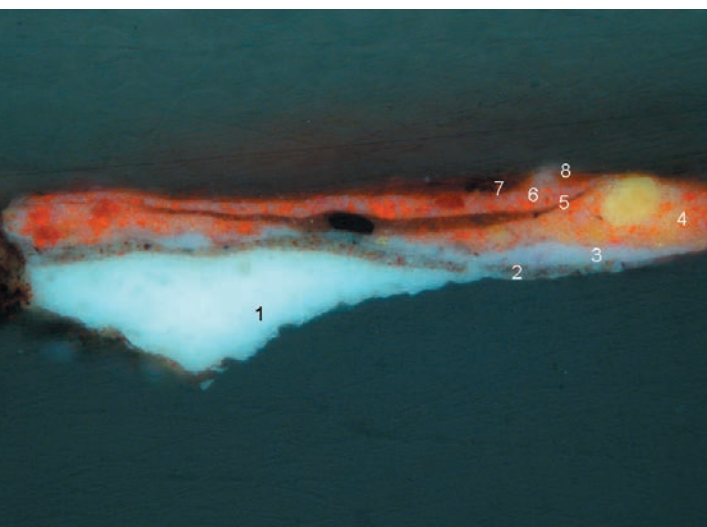
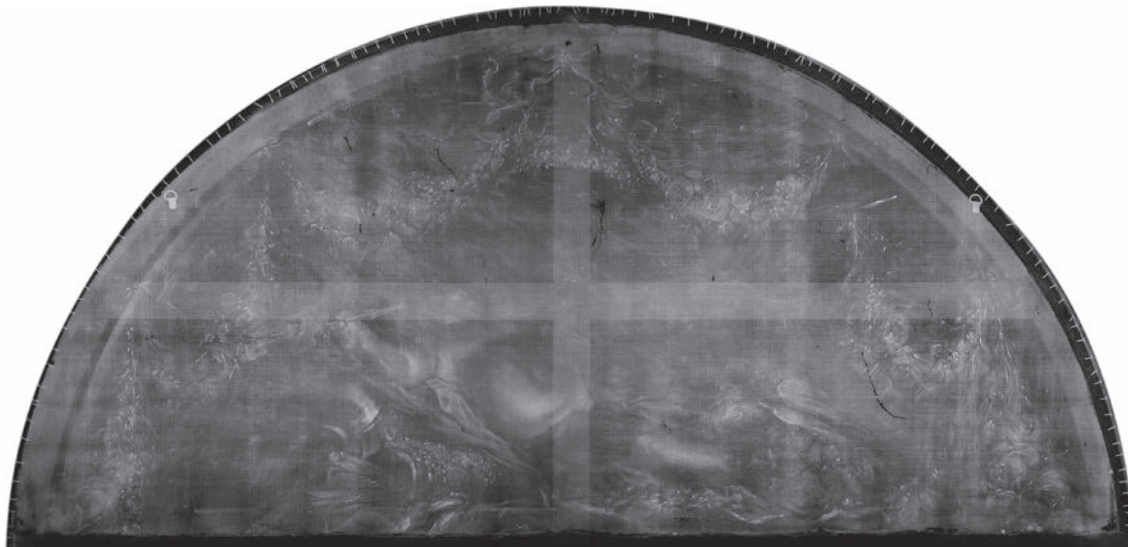


*Maitasunaren garaipena  
Gerraren aurrean [1],  
1784  
Olioa mihisean  
82 x 160,5 cm  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa*

Lotailu-dentsitatea:  
13 x 13 hari/cm<sup>2</sup>

.....  
Erradiografia

.....  
Infragorrien  
erreflektografia



### 1. Lumaren gorria

8. Berniza: ≈5 μm

7. Gorria: berun-zuria, laka-pigmentu gorria, igeltsua (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), silikatoak (o. p. b.), ≈15 μm

6. Arrosa-kolorea: berun-zuria, gorrimina, igeltsua (o. p. b.), laka-pigmentu gorria (o. p. b.), silikatoak (o. p. b.) ≈15 μm

5. Grisa: berun-zuria, kaltzio karbonatoa, hezur-beltza (p. b.), silikatoak (o. p. b.); 15 μm

4. Laranja-kolorea: berun-zuria, Napolesko horia (p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), gorrimina (o. p. b.), silikatoak (o. p. b.) ≈15 μm

3. Zuria: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (o. p. b.); 5-15 μm

2. Grisaxka: berun-zuria, lur-pigmentuak (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), egur-ikatza (o. p. b.), 15 μm

1. Inprimazioa: berun-zuria; 90 μm





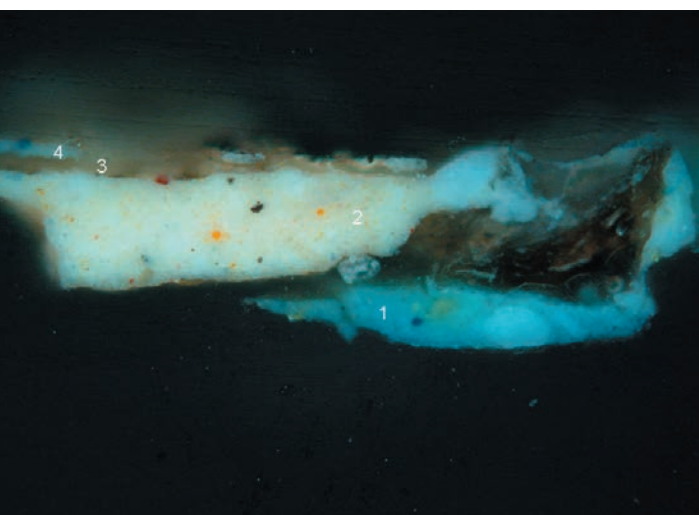
*Maitasunaren garaipena  
Gerraurren aurrean [II],  
1784*

Olioa mihisean  
81,5 x 160 cm  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa

Lotailu-dentsitatea:  
13 x 13 hari/cm<sup>2</sup>

.....  
Erradiografia

.....  
Infragorrien  
erreflektografia



## 2. Zapiaren horia

4. Zurixka: zink-zuria, berun-zuria (birmargotua); 5-15  $\mu$ m

3. Berniza: 15  $\mu$ m

2. Horia: berun-zuria, lur horiko pigmentuak (o. p. b.), silikatoak (o. p. b.); 90  $\mu$ m

1. Urdina: berun-zuria, Prusiako urdina (o. p. b.), Napolesko horia (o. p. b.), 60  $\mu$ m



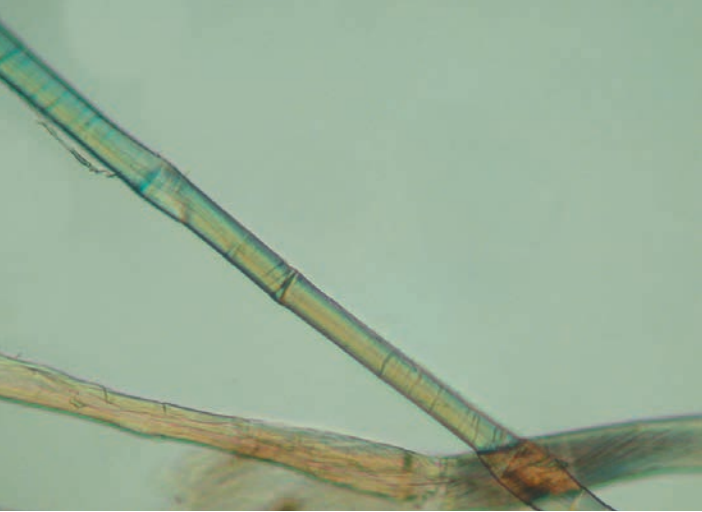


*Ama Birjina Haurrarekin  
eta Santiago  
Nagusiarekin, 1786*  
Olioa mihisean  
163,5 x 142 cm  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa

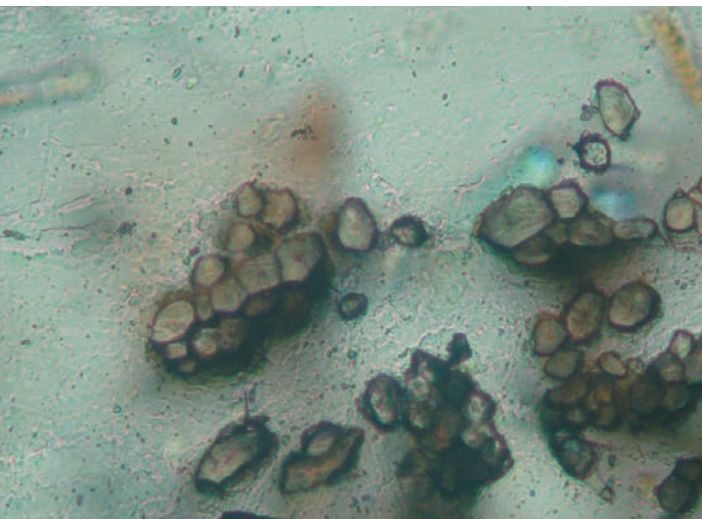
Ehuna: lihoa

.....  
Infragorrien  
erreflektografia

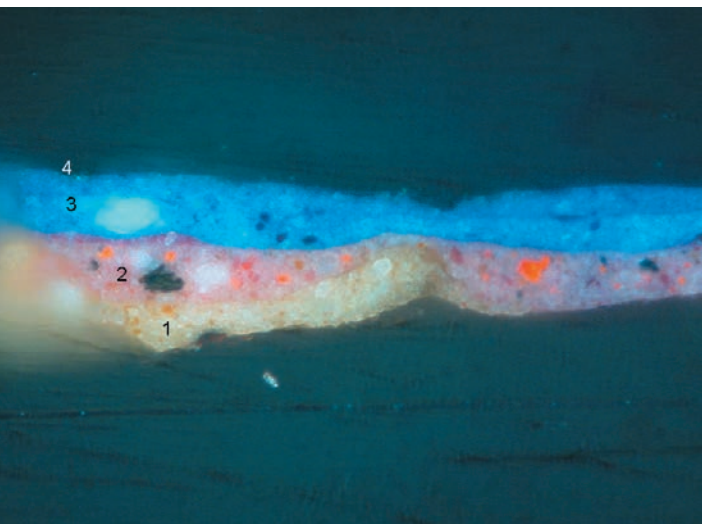




Mikrolaginaren  
luzetarako bistaren  
irudia, mikroskopia  
optikoan lortua  
(objektiboa MPlan  
20X/0,45). Zuntzak  
maiztasun handiko  
trenkadekin ikusten dira



Xafla meheko  
3. mikrolaginaren  
zeharkako sekzioaren  
irudia, mikroskopia  
optikoan lortua  
(objektiboa MPlan  
20X/0,45). Zuntzek  
zeharkako sekzioan  
duten forma poligonala  
ikusten da

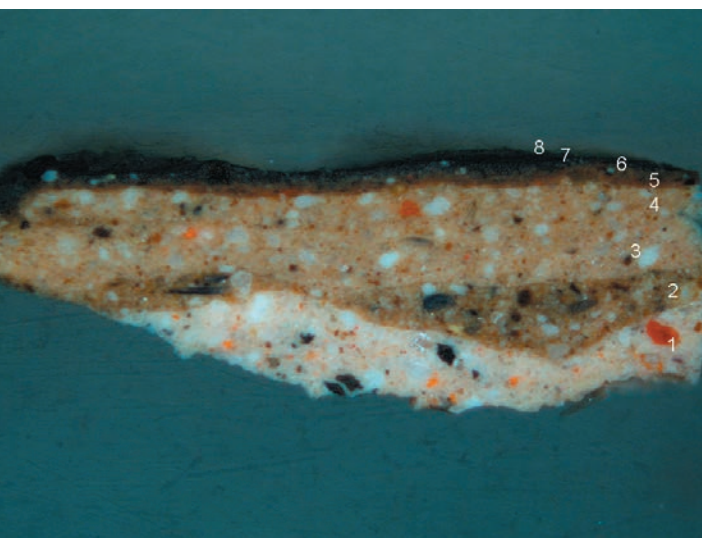


### 1. Tunika arrosaren gaineko mantuaren urdina

- 4. Berniza: 5  $\mu$ m
- 3. Urdina: berun-zuria, Prusiako urdina (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), 55  $\mu$ m
- 2. Arrosa-kolorea: berun-zuria, laka-pigmentu gorria (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), gorrimina (o. p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.), egur-ikatz (o. p. b.), 10-45  $\mu$ m
- 1. Inprimazioa: berun-zuria, lur-pigmentuak (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), 30-60  $\mu$ m

### 2. Ezkerreko hodeia

- 8. Gris iluna: berun-zuria, zink-zuria, lur-pigmentuak (p. b.), hezur-beltza (o. p. b.), igeltsua (o. p. b.); 5-10  $\mu$ m
- 7. Berniz-hondarrak: 10  $\mu$ m
- 6. Grisa: berun-zuria, lur-pigmentuak (p. b.), hezur-beltza (p. b.);  $\approx$ 5  $\mu$ m
- 5. Arre iluna: berun-zuria, Umbriako lurren pigmentua (p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), hezur-beltza (o. p. b.); 15  $\mu$ m
- 4. Arre argia: berun-zuria, lur-pigmentuak (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), Umbriako lurren pigmentua (o. p. b.), esmalte-urdina (o. p. b.), gorrimina (o. p. b.); 25  $\mu$ m
- 3. Arre argia: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (o. p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.), Umbriako lurren pigmentua (o. p. b.), esmalte-urdina (o. p. b.); 60  $\mu$ m
- 2. Arrea: berun-zuria, lur-pigmentuak (p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), esmalte-urdina (o. p. b.), Napolesko horria (o. p. b.), gorrimina (o. p. b.); 0-170  $\mu$ m
- 1. Arrosa-kolorea: berun-zuria, kaltzio karbonatoa (o. p. b.), lur-pigmentuak (o. p. b.), Umbriako lurren pigmentua (o. p. b.), egur-ikatz (o. p. b.); 40-70  $\mu$ m

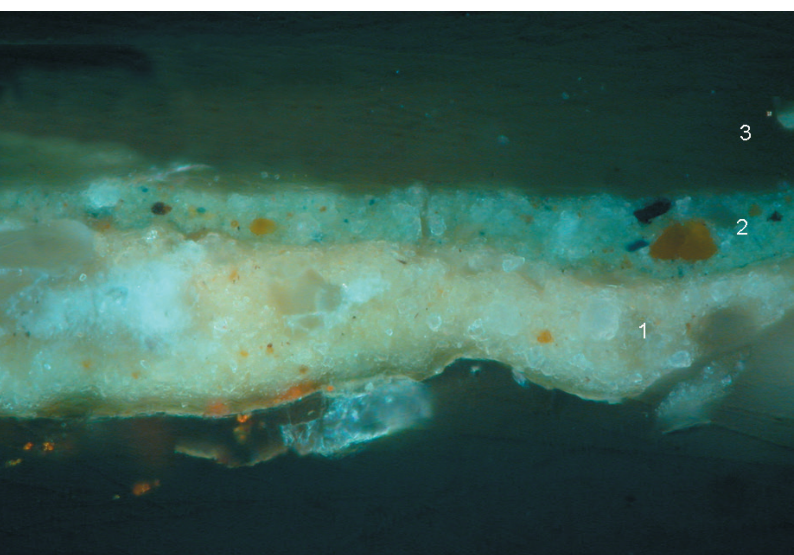






*Bermeoko bista,*  
1783  
Olioa kobrean  
61,5 x 83,2 cm  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa

Infragorrien  
erreflektografia



### 1. Zerrenda perimetral berdea

3. Berniza: 60  $\mu$ m

2. Berdea: berun-zuria, lur-pigmentuak (p. b.), Prusiako urdina (p. b.), Umbriako lurren pigmentua (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.); 45  $\mu$ m

1. Inprimazioa: berun-zuria, lur-pigmentuak (o. p. b.), kaltzio karbonatoa (o. p. b.), silikatoak (o. p. b.), artseniko- eta kobre-pigmentua (o. p. b.); 90-130  $\mu$ m





*Bilboko Arenalaren  
bista,*  
1784  
Olioa oholean  
60,3 x 83,2 cm  
The National Gallery,  
Londres

---

Infragorrien  
erreflektografia



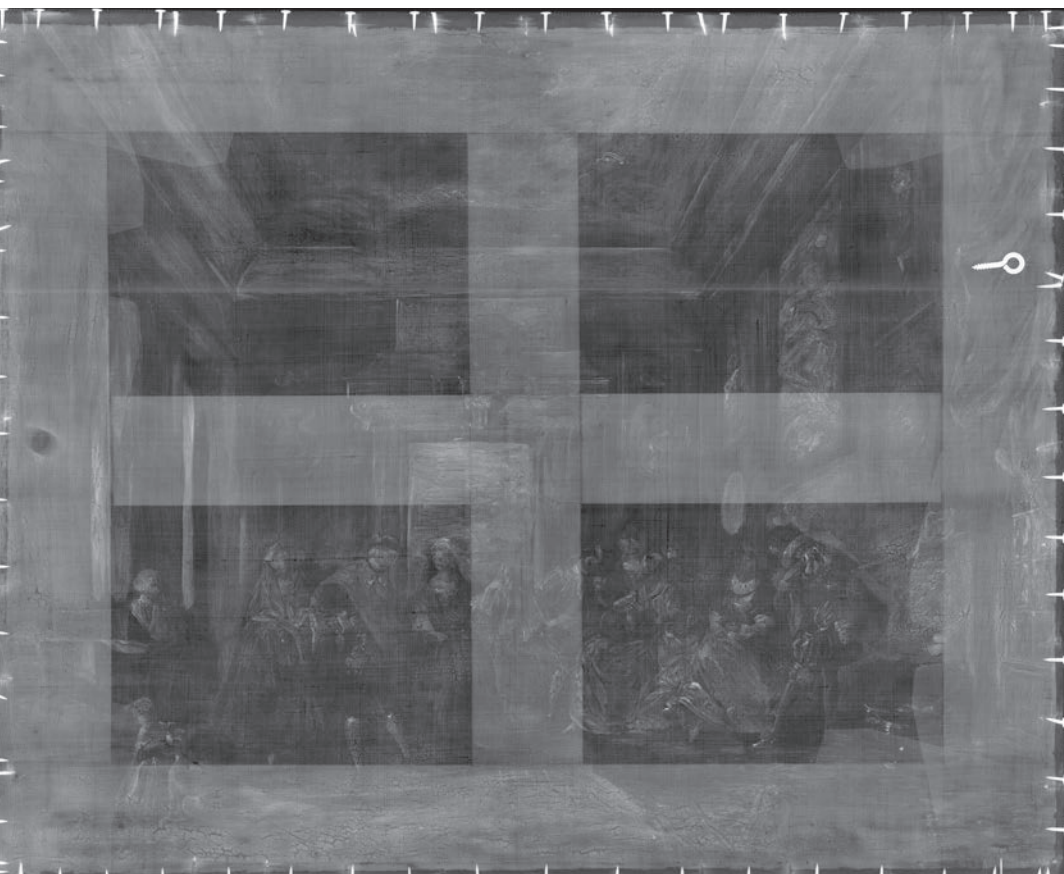


*Jentilak jauregiko areto batean, 1770-1775*  
Olioa mihisean  
45 x 55 cm  
Bilduma partikularra

Lotailu-dentsitatea:  
15 x 22 hari/cm<sup>2</sup>

.....  
Erradiografia

.....  
Infragorrien  
erreflektografia







*Portugaleteko bista,*  
c. 1783  
Olioa mihisean  
70 x 75 cm  
Cerralbo Museoa,  
Madril

.....  
Infragorrien  
erreflektografia







*Luis Paret margolariaren  
autorretratu,  
c. 1780  
Olioa mihi sera  
itsatsitako paperean  
52 x 39 cm  
Abelló bilduma*

---

Infragorrien  
erreflektografia





*Maria eta Ludovica,  
artistaren alaben  
erretratua,  
1783  
Olioa kobrean  
37 x 28 cm  
Bilduma partikularra*

---

Infragorrien  
erreflektografia







*Ama Birjina  
Haurtxoarekin,  
1786  
Olioa kobrean  
15,6 x 12,2 cm  
Abelló bilduma*

.....

Infragorrien  
erreflektografia





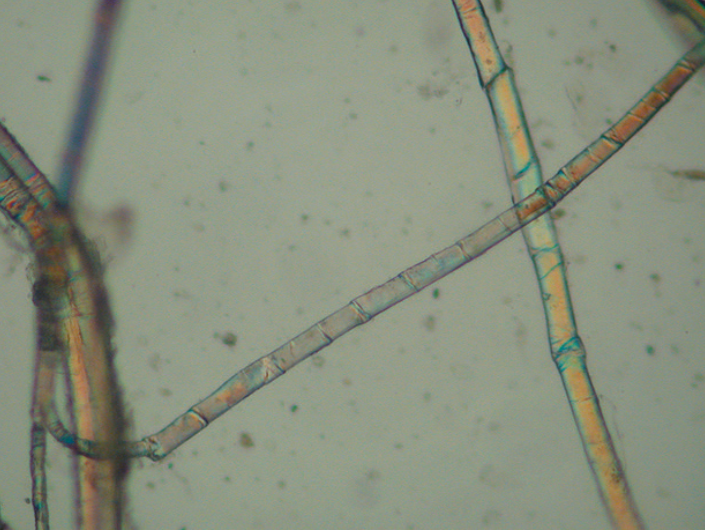


*Santa Luziaren  
martirioa,*  
1784  
Olioa mihisean  
250 x 168 cm  
Eleiz Museoa, Bilbo

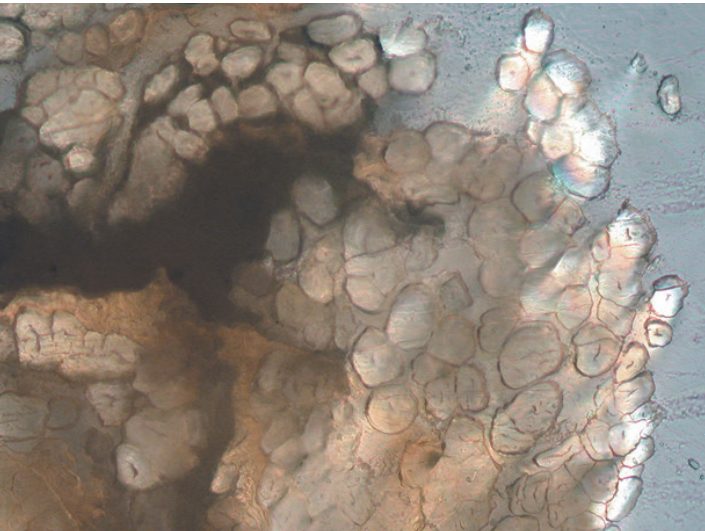
Ehuna: lihoa

.....  
Infragorrien  
erreflektografia





Mikrolaginaren  
luzetarako sekzioaren  
irudia, mikroskopio  
optikoan lortua  
(objektiboa MPlan  
20X/0,45). Zuntzak  
maiztasun handiko  
trenkadekin ikusten dira  
.....



Xafla meheko 1.  
mikrolaginaren  
zeharkako sekzioaren  
irudia, mikroskopio  
optikoan lortua  
(objektiboa MPlan  
20X/0,45). Zuntzen  
zeharkako sekzioan  
duten forma poligonala  
ikusten da

## II. eranskina. Proben eta ekipamenduen zerrenda<sup>1</sup>

### Mihiseen lotailu-dentsitatea eta zuntzaren analisia

Mikroskopia optikoko azterketa argi polarizatu intzidentearekin eta transmitituarekin, argi halogenoarekin eta UV argiarekin, Olympus BX 41 mikroskopia metalografikoaren bidez. Arte-Lab SLk egina, Andrés Sánchez Ledesmaren zuzendaritzapean.

*Baserritarren eszena (Hondarribiko bistaren zatia)*  
*Jentilak jauregiko areto batean*  
*Bilboko Arenalaren bista (Bilboko Arte Ederren Museoa)*

*Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean [II]*  
*Ama Birjina Haurrarekin eta Santiago Nagusiarekin*  
*Santa Luziaren martirioa*

### Estratigrafia eta analisi kimikoa

Honako teknika eta ekipamendu hauen bidezko azterketak: mikroskopia optikoa argi polarizatuarekin eta UV argiarekin, Olympus BX 41 mikroskopia metalografikoaren bidez; ekortze-mikroskopia elektronikoa eta X izpien energia-dispersio bidezko mikroanalisa, presio aldakorreko Jeol JSM-6390 LV ekipamenduaren bidez eta Oxford Instruments INCA X-Ray mikroanalisi-sistemarekin; gasen kromatografia/masen espektrometria, Agilent Technologies GC-6890Nren MS 5973 masa-espektrometroarekin; Fourierren transformatu bidezko espektroskopia infragorria, ATR Nicolet 6700-Smart Orbit Diamond 30.000-200 cm<sup>-1</sup> unitatearen bidez; mikro-Raman espektroskopia, 780 nm-ko laser iturria duen ThermoFischer DXR Raman mikroskopiaaren bidez. Arte-Lab SLk eginak, Andrés Sánchez Ledesmaren zuzendaritzapean.

*Bilboko Arenalaren bista (Bilboko Arte Ederren Museoa) - 4 mikrolagin*  
*Baserritarren eszena (Hondarribiko bistaren zatia) - 5 mikrolagin*  
*Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean [II] - 2 mikrolagin*  
*Ama Birjina Haurrarekin eta Santiago Nagusiarekin - 2 mikrolagin*  
*Bermeoko bista - 1 mikrolagin*

.....  
1. Azterketa teknikoan emandako laguntzogatik eskerrak eman nahi dizkiet Andrés Sánchez Ledesma, Maite Maguregui Hernando, José Miguel Román Velado eta Jon Apodaca Martíni.



## X izpien fluoreszentszia energia-dispertsio bidez (EDXRF) eta VIS-NIREko erreflektantzia bidez

FRXerako, BRUKERen Tracer 5g esku-espektrometro bat erabili da. VIS-NIREko erreflektantziarako, ASD High Resolution FieldSpec 4 espektrometroa, Analytical Spectral Devices Inc.-ena. UPV/EHUko Kimika Analitikoko Departamentuko Ibea Research Groupen eginak, Maite Maguregui Hernandoren zuzendaritzapean.

*Bilboko Arenalaren bista* (Bilboko Arte Ederren Museoa) - 15 neurketa  
*Bermeoko bista* - 9 neurketa

## Erradiografia

Azterketa Eresco 42 MF4 X izpien sorgailu industrial eramangarriaren bidez eta Agfa Structurix NDT D4 film erradiografikoaren bidez. SGS Tecnos SAK egina, José Miguel Román Veladoren gidaritzapean.

*Bilboko Arenalaren bista* (Bilboko Arte Ederren Museoa)  
*Baserritarren eszena (Hondarribiko bistaren zatia) - Hondarribiko bista*  
*Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean [I]*  
*Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean [II]*  
*Jentilak jauregiko areto batean*

## Infragorrien erreflektografia

Opus Instruments-en Osiris ekipamenduaren bidez egindako azterketa. Jon Apodaca Martínek eta saiakera honen egileak egina, Bilboko Arte Ederren Museoko Kontserbazio eta Zaharberritze Sailean.

*Bilboko Arenalaren bista* (Bilboko Arte Ederren Museoa)  
*Bilboko Arenalaren bista* (National Gallery, Londres)  
*Baserritarren eszena (Hondarribiko bistaren zatia) - Hondarribiko bista*  
*Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean [I]*  
*Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean [II]*  
*Jentilak jauregiko areto batean*  
*Ama Birjina Haurrarekin eta Santiago Nagusiarekin*  
*Bermeoko bista*  
*Portugaleteko bista*  
*Luis Paret margolariaren autorretratua* (Abelló bilduma)  
*María eta Ludovica, artistaren alaben erretratua*  
*Ama Birjina Haurtxoarekin* (Abelló bilduma)  
*Santa Luziaren martirioa*

**LUIS PARET Y  
ALCÁZAR. BILBOKO  
EGONALDIAN IZAN  
ZITUEN ADISKIDEAK  
ETA BEZEROAK**



**Aingeru Zabala  
Uriarte**

Inork ez daki zein egun zehatzetan etorri zen Luis Paret Bilbora bizitzera, baina 1778aren amaieran izan zitekeen –jakina da 1779an hiribilduan instalatuta zegoela–, hogeita hamabi urte zituela, Puerto Ricoko erbestealdia kendu ziotenean eta horren ordez Gortetik edo Errege Lekuetatik berrogei legoa baino gehiagora egoteko konfinamendua jarri ziotenean. Era berean, inork ez daki zergatik aukeratu zuen Bizkaia bizitokizat, baina bada hipotesiren bat.

Paret Puerto Ricoko San Juanera heldu zenean, Joaquín Ramón Power y Morgan<sup>1</sup> zen hiri hartako betiko errege-alfereza eta errejidorea, baita Inkisizioaren aguazil nagusia ere; bilbotarra zen, 1725ean jaioa, eta pentsa daiteke margolariak bere burua aurkeztuko ziola, haren kargua zela-eta. Paret ez zen edozein erbesteratu, infantearen babespean baitzegoen, artean ere; hala, ez zen nabarmendu gabe geratu halako komunitate txikian. Halaber, artista izateaz gain, artista izan nahi zuten bertakoei irakasten jardun zuen. Europar eta kreole aberatsez osatutako talde oso murriz horrentzat ezinezkoa zen halako gazte nabariki gortesau bati uko egitea, gainera, Erroma ondo ezagutzen zuela kontuan hartuta. Hortaz, zaila da pentsatzea margolariak bilbotarra ez aurkitzea han bizi izandako hiru urteetan<sup>2</sup>.

Joaquín Ramón Powerrek harreman handia zuen Bilboko familiarekin, bereziki, bere anaia gazte Tomás Manuelekin. Anaia 1776an Bilboko errejidore izan zen, eta hala izan zen berriz ere 1787an, eta alkate izateko zozkatu zuten, arrakastarik izan ez zuen arren. Hain zuzen ere, Joaquínek Bilbora bidali zuen ikastera bere seme Ramón Power y Giralt 1788an, hamahiru urte zituela<sup>3</sup>. Beraz, litekeena da hura izatea Paret Bizkaira joatera bultzatu zuena; eta, seguruenik, Powertarrek Bilboko gizartean sartzen lagundu zioten. Nolanahi ere, ez da ahaztu behar Power, aguazil nagusia izanik, Pareten kartzelarietako bat zela.

Pentsa daiteke hiribildura etortzeko erabakiaren atzean beste arrazoi bat ere egotea: Paret ez zuen ia kompetentziarik izango tokiko ingurune artistikoan. Eta pentsatzen dut eragina izango zuela Madrilekiko igorpen azkarreko plaza bat izateak, Printzearen Etxetik pentsio bat jasotzen baitzuen<sup>4</sup>.

1. Juan Torrejón Chaves. “Ramón Power, oficial de la Marina española (1792-1813)” in *Revista general de la marina*, 260. libk., 2011, 411.-432. or.

2. San Juan nahiko kokaleku txikia zen, Cosme Damián de Churrucak hiriari buruz egin zuen planoan ikus daitekeen moduan [43. ir.]. 1771-1775 inguruan, landatar-hiri gisa deskribatu zuten: kaleak harriztatu gabe zituen eta hango bizitza Plaza Nagusiaren inguruan egiten zen.

3. Dirudienez, bidaia horretan, gazteak *La Esperanza* fragatatik Castro Urdiales inguruan lehorreratu behar izan zuen, txalupa bat erabiliz. Itsaso txarra zela-eta, ontzi-aldaketan uretara erori zen eta erreskatatu behar izan zuten. Haren aitak gertatutakoa mihise batean jasotzeko eskatu zion Paret en ikasle José Campecheri, halako *exvoto* kutsu batekin [44. ir.].

4. “Zalantzarik gabe, ondo pentsatutako erabaki bat izango zen. [...] Bilbon, itsasoak pertsona jantzi honi ideia eta eragin kulturalak ekartzen zizkion Frantziatik eta Ingalaterratik, toki haie-tako moda piktorikoak, koadroen eta, batez ere, estanpen eta grabatuen salerosketa [...]. Pintura-lanak, nagusiki, [...] aldeko inguruabarrak eskatzen zituen: oparotasun ekonomikoa eta giro jaso, ilustratua eta aristokratikoa. [...] Haren arrakasta aurretiaz bermatua zegoen”. Juan Cruz Labeaga Mendiola. “Luis Paret y Alcázar en el País Vasco y Navarra, 1779-1788” in *Luis*





43. ir.  
 Cosme Damián de Churrua  
 Puerto Ricoko Portu Nagusiaren plano geometrikoa, 1794  
 Espainia. Defentsa Ministerioa. Armadaren Zentro Geografikoko Kartografia eta Azterlan Geografikoen Artxiboa

44. ir.  
 José Campeche  
 Ramón Power y Giralt jaunaren erreskatea, c. 1790  
 Puerto Ricoko San Juango Artxidiezsiaren Artzapezpiku Jauregia



Argi dago ez zela gaitzik gabeko itzulera izango. Pareti salaketa larriak egin zizkioten, eta edozein tokitara joanda ere, iragana atzetik izango zuen; are gehiago, Gortera itzultzeko oztopoa izango zen. Beraz, leheneratu zela erakusteko ohitura pertsonal jakin batzuk hartu behar zituen.

Bilbora heldu ondoren, Paretek hara eraman zuen bere emazte María de las Nieves Micaela Fourdinier Marteau, zeina, dirudienez, ez zen Puerto Ricora joan<sup>5</sup>. 1780ko irailaren 18an Bilbon jaio zen haien alaba María Soledad Luisa Micaela, eta aitaren aldeko aitona-amonek hartu zuten besoetan, zeinak garai hartan Madrilen bizi ziren. Ia urtebete geroago, beren bigarren alaba baitaiatu zuten, Luisa María de las Nieves Micaela Rafaela. Pareten gurasoak ordurako Bilbon bizi ziren, eta, berriz ere, haurraren aitabixi eta amabixi izan ziren<sup>6</sup>. Hiribilduan emaztearekin, alabekin eta gurasoekin bizitzea bizimodu berri baten hasiera zen, baina Gortean izan zuen bizitzaz oso bestelakoa, baita Amerikako “egonaldiaz” oso bestelakoa ere.

Bilbo hiri txikia eta trinkoa zen, eta bizitzeko moduko eremua 1764. urtearen ondoren zabaldu zuen, Arenala okupatuz eta urbanizatuz. Hiribilduan eta inguruan hainbat aristokratik zituzten etxeak: Bargasko, Valmedianoko, Velamazán y Gramosako, Gastañagako, Puerto y la Solanako eta Puentefuerteko markesek, Carpioko, Santa Anako eta Correseko kondeek; halaber, hiritik kanpo eta inguruetan etxeren bat zuten nobleak sarritan joaten ziren hara, 1779an Medinaceliko dukeak eta, handik gutxira, Bañosko kondesak egiten zuten moduan. Ia guztiak tarteka bizi ziren han, sarritan beste toki batzuetara lekualdatzen baitziren. Gainera, Alberto Santanak dioen moduan, ezin zen haiengandik asko espero, “ez baitziren bezerorik egokienak artista gortesau heldu berriaren egoera ekonomikoa bermatzeko”<sup>7</sup>. Tokiko elitea honako hauek osatzen zuten: berrogei maiorazko baino gehixeago, zeuden ordena militarretako zenbait zaldun, Armadako ofizialak, urtean milioika erreal

---

*Paret y Alcázar, 1746-1799*. [Erak. kat., Bilboko Arte Ederren Museoa]. Vitoria-Gasteiz : Eusko Jaurlaritza, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1991, 79.-111. or. (81).

5. Margolariaren emaztearen aita Madrilgoa zen, baina haren arbasoak frantsesak ziren, Boulogne-sur-Mer ingurukoak, eta ama Étapleskoa, hurbileko herri batekoa. Micaela 1757. urtearen inguruan jaio zen, eta hemezortzi urte zituela ezkondu zen margolariarekin. Ezkondu eta gutxira, Paret erbestera joan zen. Juan Luis Blanco Mozo. “Varia Paretiana : I. La familia Fourdinier : II. Paret en el País Vasco : su relación con algunos miembros de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País” in *I Congreso Internacional Pintura Española del siglo XVIII*. Marbella : Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, 299.-316. or.

6. 1788an, Luis Paret amak, María Alcázarrek, adierazi zuen Gortetik kanpo hamalau urte baino gehiago igaro zituela (*Ibid.*, 300. or., 5. oharra), hain zuzen ere, artistari abiarazitako prozesuan haren gurasoak ere sartu zituztelako. Ikus Alejandro Martínez Pérez. *El pincel y la máscara : la cultura artística y el contexto socio-histórico de Luis Paret y Alcázar (1746-1799) como fundamento de su obra*. [Doktoretza tesia]. Madrid : UAM. Departamento de Historia y Teoría del Arte, 2018, 191.-192. or., online, hemen: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/670911> [kontsulta: 2021.11.05].

7. Alberto Santana Ezkerra. “Luis Paret, también tracista” in *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*. [Erak. kat., Bilboko Arte Ederren Museoa]. Vitoria-Gasteiz : Eusko Jaurlaritza, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1991, 113.-136. or. (114).



mugitzen zituzten negozioetako hogeit hamar saltzaile eta elizgizon talde oparoa; pentsa daiteke artistak kolektibo hori ezagutuko zuela.

1779an, urte txar bat izanik, Bilboko portuan 283 merkataritza-ontzi sartu ziren, atzerriko ia berrogeita hamar portutatik etorriak, eta hiriko kaietatik 82.000 bakailao-kintal eta 13.715 artile-zaku igaro ziren, baita beste makina bat salgai ere. Eguneroko ikuskizunaren parte ziren Urduñako, Balmasedako edo Gasteizko barne-aduanetara generoak eramaten zituzten errenkadak, burdinez betetako gabarrak eta azokak hornitzeko San Antongo kaietara egunero hurbiltzen ziren ontzi txikiak. Hurrengo urteak ere antzekoak izan ziren. Hala, ikuspegi sozioekonomikotik, Bilbo ez zen Gortea, baina Puerto Ricoko San Juan izatetik oso urrun zegoen. Mugimendu handia zegoen, eta, jakina, margolariak bere lanetan irudikatu zuten.

Bitartean, Parettek San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademiako Merituzko akademiko izatea lortu zuen 1780ko maiatzean. Bere alaben bataio-aktetan printzearen “familiakoa” eta Akademiako kidea zela jasotzeaz arduratu zen, bai eta, aipatu den moduan, aiton-amonak aitabitxi eta amabitxi izendatzeaz ere, nahiz eta hori ezohikoa zen, are gehiago behin eta berriz egiten bazen. Ohikoena horretarako adiskideak edo babesle posibleak proposatzea zen, eta pentsa daiteke Parettek 1781. urtearen amaierarako lagunak egiteko astia izan zuela, ordurako hiru urte baino gehiago baitzaramatzen Bilbon. Bestela esanda, dirudienez, margolariaren asmoa ahal zuen guztietan bere kualifikazioa argi uztea zen, eta ez zuen Bilboko gizarte-testuinguruan aurrera egiteko xederik. Bazekien bere zigorra amaituko zela, eta Gortea zen bere helburu nagusia. Horren adierazgarri da, hain zuzen, Bilboko intelektualen artean Euskalerrriaren Adiskideen Elkartera sartzeari guztiz modan zegoenean hark ez zuela halakorik egin, nahiz eta, jakina denez eta aurrerago ikusiko dugunez, elkarteren sortzaile Peñafloidako kondea oso ondo ezagutzen zuen<sup>8</sup>.

Parettek hiribilduan izan zuen portaera apala ulertzeko, kontuan hartu behar da seguruenik korrejidore bakoitzaren aurrean bere burua aurkeztu behar izan zuela eta haren bizitza etengabeko miaketa baten eraginpean egongo zela. Bezeroak oso eremu txikian aurkitu ahalko zituen, baita Bizkai osora eta salbuesitako probintzietara zabalduz gero ere. Instituzionalak ez ziren lanak egiteko aukera eman zioten salbuespenak egon ziren, jarrera orokor bat baino gehiago, baina, dakigunez, hori elizetako lanak egin ondoren izan zen, hau da, elizgizonek bizimodu egokia zeramala publikoki onartu ondoren. Gogoratu behar da, funtsean, Luis Borboikoaren Etxeak urtean ematen zizkion 14.500 erreal kuartoekin bizi zela<sup>9</sup>, eta, dakigunez, printzea hil arte jaso

8. “Merituzko kidea” modalitatea zegoen, euskal probintzietakoak ez ziren kideentzat. Dena dela, agian elkarteari ez zitzaion interesatzen garai hartan Parettek zuen profileko “adiskide” bat sartzeari, errege-patronatua ohorezko ekintza bat baitzen haientzat. Hau da, erabilgarritasun-zentzua faltako zen, Carlos Ortiz de Urbina Montoyak dioen moduan. “Amistad, jerarquía y exclusión en los primeros años de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País” in *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 62. libk., 2. zk., 2006, 343.-406. or.

9. Badakigu margolariarenaren moduko familia batek, hiribilduaren erdigunean etxebizitza bat alokatzen bazuen (oraingoz ez dakigu non, zehazki) eta zerbitzua bazuen, urtean 20.000



zuela esleipen hori. Ordutik aurrera, nola edo hala “bizimodua atera” behar izan zuen<sup>10</sup>, eta, aldi berean, bere barkamena negoziatu eta karrera ia guztiz berri bati ekin behar izan zion hainbeste urtez urruti izandako Gortean.

Ikuspegi instituzionaletik, Paretek Elizarentzat lanean hasi zuen Bilbon egindako ibilbide artistikoa; hala, 1780an, akademian onartu berri zutenean, Aste Santuko monumentua diseinatu zuen Done Jakue elizarako<sup>11</sup> [45. ir.], eta eliza horretarako aldare nagusia erreformatzeko proiektua egin zuen, zenbait urte geroago. Bi urte geroago, San Antonio Abad elizatik deitu zioten, hango aldare nagusiko santutegia berritzeko. Baina ez zuen Bilbon soilik lan egin, Ereñoko eta Durangoko elizetarako peritazioak ere egin zituen, 1782an<sup>12</sup>.

Ereñoko elizaren patroia (eta, beraz, peritatu beharreko lanak teorikoki ordaindu behar zituena) Zubietako jauna zen, Antonio Adán de Yarza Vélez de Larrea. Garai hartan, hemeretzi urte zituen eta Madrilen ikasten zuen, eta ez dut uste inoiz Bizkaian egona zenik; beraz, etxe hartako administrariak ordezkaturako zuen, Manuel Guizaburuagak. Igone Etxaberen ikerketaren arabera, eliztarrek uste zuten kontratatu nahi zen erretaula “eskasegia zela, *kontuan hartuta eraikinarren dotorezia*, [...] eta erretaula handiago bat beren poltsikotik ordaintzeko konpromisoa hartu zuten”<sup>13</sup>. Beraz, eliztarrak eta, haiek ordezkaturik, Fabrikako etxezaina izango ziren benetan Paretekin hitz egin zutenak eskatu zen arbitrajea<sup>14</sup>.

Durangoko Santa Ana elizan gertatutakoa desberdina izan zen. Eliza XVIII. mendeko 20ko hamarkadatik aurrera berreraiki zuten, eta aldare nagusirako Ventura Rodríguezek 1774an marraztutako erretaula ezarri zioten [46. ir.]. Isidro Garaizabali eskatu zitzaion erretaula egitea, eta José Bejesi, berriz, urretaketa. Litekeena da urretatzaileraren lanak arazoren bat ematea, likidazioaren unean Pareti deitu baitzioten tasazioa egiteko. Desadostasuna Ventura

---

erreal gastatzen zuela. Blanco Mozok (*op. cit.*) dio, agian, haren emaztearen familiak laguntza ekonomikoa emango zuela.

10. Pareten babeslea hil eta urtebetera, margolariak errege-enkargu bat jaso zuen Kantauri itsasoko portuen bistak egiteko, urteko 15.000 errealekin truke, eta errenta hori hil arte mantendu zuen, Blanco Mozoren arabera (*Ibid.*, 300. or.).

11. Done Jakue elizak txosten bat bideratu zion hiribilduko Udalari, elizako patroia zen aldetik, monumentu bat egiteko baimena eskatzeko. Nahitaezkoa zen moduan, Udalbatzak, hasierako akordioan egonik, Gaztelako Kontseiluari kontsultatu zion “Infantearen margolariari, Luis Paret jaunari” enkargatutako diseinuaren inguruan. Artxibo Historiko Nazionala (AHN), Consejos Suprimidos, Leg. 10529/Esp, ZG.

12. Alberto Santana Ezquerrak (*op. cit.*, 117.-124. or.) adierazi duenez, artistak hiribilduko parrokia bilduekin zuen harremanak aurrera jarraitu zuen, eta 1786an Done Jakue elizarako erretaula bat eta tabernakulu bat (artearen ez basilikalak) egin zituen.

13. Igone Etxabe Oribe. *Ereño y Nabarniz : estudio histórico-artístico*. Bilbao : Diputación Foral de Bizkaia, 1996, 261.-262. or., askotariko paperak aipatuz. Obra 1780ko urrian entregatu zen, eta Fabrikako likidazioa 1783an amaitu zen.

14. “Ildefonso Bustrin margolariak han egin zuen lan San Migelen erretaula nagusia egiten, eta murriztu nahi ez zuen gehiegizko zirriborro bat aurkeztu zuen. Alabaina, obra Luis Paretten begi adituek aztertu ondoren, 800 erreal deskontatu zituen tasaziotik, eta berehala lortu zuen bi alderdien adostasuna”. Santana Ezquerria, *op. cit.*, 117. or.









46. ir.  
Francisco de Goya  
Ventura Rodríguez  
erretratu, 1784  
Nationalmuseum,  
Stockholm

Rodríguezi kontsultatu bazioten, normala izango zen moduan, agerikoa dirudi Madrilgo artistarengana jotzea, Luis infantea bien mezenasa baitzen.

Arkitektoak eta margolariak berriz egin zuten topo Larrabetzuko elizan, garai hartan oin berri bat eraiki behar izan ziotelako; izan ere, jatorrizkoa ia hondarretan zegoen 1756tik. Obrak 1777 eta 1784 urteen artean egin ziren, Ventura Rodríguezeren proiektu bati jarraikiz, eta toki horretan Paretak *Santa Luziaren martirioa* [54. ir.]<sup>15</sup> margotu zuen, zeina nabe nagusiko ezkerreko kapera erretaula soil batean ezarri zen.

Alabaina, Ventura Rodríguezeren eta Paretan arteko lankidetzaz ez zen hor amaitu. 1780an, Iruñeko hiriak ura ekartzeko diseinua enkargatu zion arkitektoari, eta 1782an entregatu zuen proiektua; horretan, zer iturri eraiki behar ziren eta non kokatuko ziren zehazten zen<sup>16</sup>. Gainera, jasota dagoenez,

15. Aipatu izan da koadroa Bilboko enkargu bat izan zitekeela, baina ez dirudi halakorik. Berreraikuntza amaitu zen urtera arte, Larrabetzuko elizaren patronatua erregeena zen. Hain zuzen ere, Madozen hiztegiari adierazten denez, erregeak emandako hamarrenak erabili ziren hori egiteko. Kondizio hori mantendu zen *Santa Luziaren martirioa* entregatu zenean (artistak berak 1784ko data jarri zion); beraz, Ventura Rodríguez bera izan zitekeen eskuordetzaillea, eta ez garai horretatik aurrera patronatua izan zuen partikularretako bat. Ikus Javier Barturen. *Larrabetzua : historia y patrimonio monumental*. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia, 1993, 165. or. Eliza berreraikitzeko obrei buruzko dokumentazioa AHNan dago, Errege Patronatuaren Idazkaritza, Leg. 15723/esp 2 (1771-1817).

16. José Yáñez Larrosa. *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra : discurso leído por... D. José Yáñez Larrosa el día 17 de abril de 1944, con motivo de su recepción y contestación del... Sr. D. Modesto López Otera*. Madrid : [z.g.], 1944, 21.-26. or.



obra-zuzendariak proposatu zituen, eta, beraz, gauza bera egin zezakeen iturri zoragarrien trazatzailearekin; hain zuzen ere, Pareték lan horretan soberan trebea zela erakutsi zuen ordurako Bilbon<sup>17</sup>. Ez da ezagutzen margolariari noiz egin zitzaion enkargu ofiziala, baina diseinuak 1788. urtearen hasieran entregatu zituen<sup>18</sup>; beraz, gomendioa lehenago egingo zen, Ventura Rodríguez 1785ean hil baitzen. Zoritxarrez, artistak bere babesle izandako printzea galdu zuen urte hartako abuztuaren 7an, eta “adiskide” zuen arkitektoa, hilabete bereko 26an<sup>19</sup>.

Pareti egindako lehenengo enkargu pribatueta bat, funtsean erlijioso, 1781ean heldu zen, Gortazar familiak kontratatu zuenean<sup>20</sup>, zehazki, José Domingo de Gortazar y Arandiak kontratatu zuen [47. ir.], bere etxeko oratorioa apaintzeko. José Domingo euskal tradizio sakoneko familia batekoa zen, Calatravaren zalduna, Batzar Nagusietan Bediako ahalduna eta, ia 1790ean hil zen arte, Bilboko Udaleko errejidorea, nolabaiteko erregulartasunaz. Domingo Martín de Gortazar y Guendica bilbotarraren eta jatorri bizkaitarra zuen María Josefa de Arandia y Vázquez de Velasco kreolearen semea zen; haiek, ia bi hamarkadaz Perun eta Cádizen bizi ondoren, 1724an Bilbon bizitzea erabaki zuten, eta jauregi bat eraiki zuten Posta kalean, 1733 eta 1738 urteen artean. Domingo Martín de Gortazar y Guendica 1743an hil zen, eta maiorazkoa José Domingo semeari utzi zion, zeinak garai hartan hemezortzi urte zituen.

Bizkaiko aberatsena zenez, oinordekoak, ahalegin handiz, bere ondarea denboran mantentzea lortu zuen, eta 1777an hogeitaz landa-jabetza eta beste hainbeste zituen hirian, gutxienez; halaber, aitak Bilbon eraikitako jauregiak gain, berak Bedian eraikitakoa zuen. Bi etxe horiek hornitzeko jarri zen Luis Paretekin harremanetan, baina badirudi harreman zabalagoa izan zutela. Madrildarrak zenbait altzari<sup>21</sup> diseinatu zituen José Domingorentzat eta *Gurutze Santuaren aurkikundea* (1781) [10. ir.] koadroa margotu zuen, besteak beste. Hain zuzen ere, dirudienez, haren bezerorik garrantzitsuen

17. Nabarmendu behar da Nafarroako Konsistorioak “marrazketarako zuen izugarrizko trebetasunaren berri heldu zelako hirira” kontratatu zuela, eta ez margolari trebea zelako; beraz, enkargu hori ez dago, nahitaez, Vianan egindako lanekin lotuta.

18. Labeaga Mendiola, *op. cit.*, 105. or.

19. Gogoratu behar da “San Antonioko anaia Bartolome hirukoiztarrak (zeina, bide batez, Ventura Rodríguezen osaba zen, Ceán Bermúdezek behin eta berriz gogorarazten digun moduan) Pareti liburuen, hizkuntzen eta Italiako artearen kulturaren mugak ireki zizkiola”. Javier González Santos. “Alejandro MARTÍNEZ PÉREZ, ‘Dibujos de Luis Paret y Alcázar (1746-1799). Catálogo razonado’, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica / Biblioteca Nacional de España, 2018, 349 pags” in *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 28. zk., 2018, 388.-395. or. (389).

20. Luis de Gortázar Rotaèche. *Gortazar-Villela: Manurga-Alustiza-Villaro-Bilbao: 1000 años de genealogía e historia vasca*, 2018, online, hemen: <https://cdn.website-editor.net/ac626518435a-4479baaf81c49579ab22/files/uploaded/1000%2520a%25C3%25B1os%25202018.pdf> [kontsulta: 2021.11.05].

21. Ez zen ohiz kanpoko jarduera izango artistarentzat. Blanco Mozok (*op. cit.*, 306. or.) aipatu duenez, litekeena da bere aita-amaginarrebentzat altzariak diseinatzea.



47. ir.  
Maurice Quentin  
de la Tour  
José Domingo de  
Gortazar y Arandia,  
c. 1745  
Gortazar familiaren  
bilduma partikularra

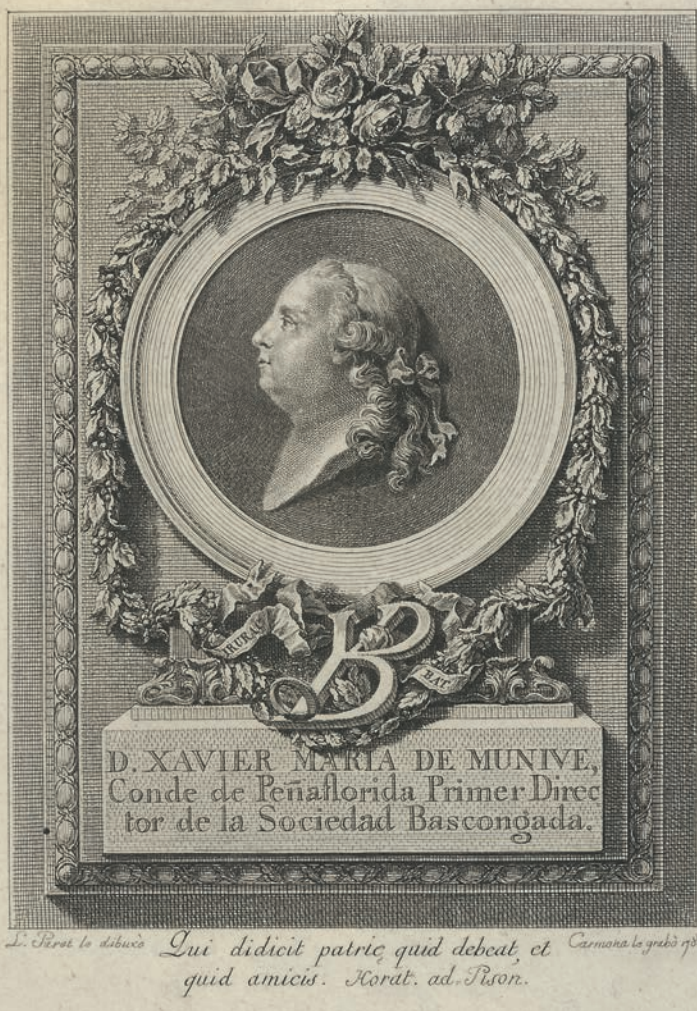
bihurtu zen, eta ez da harritzekoa, Bilboko eta Bediako jauregietan arte-bilduma benetan aipagarria jasotzen baitzuen, baita liburutegi eder batzuk ere.

Argitalpenen batean aipatu izan da Paret agian arte-merkatari izan zela unereren batean, batez ere, Vianako hiribilduarekin izan zuen gutun-trukean oinarrituta, baina ez dut uste. Aitzitik, uste dut Gortazar izan zela arte-merkataria, nahikoa frogatuta geratu den moduan, eta seguruenik eginkizun horretan margolariaren aholkularitza jaso zuela, gutxienez denbora batez<sup>22</sup>.

Nolanahi ere, Paretetik distantzia mantentzen jakin zuen, eta, hala, nahiz eta José Domingok Peñafloredako konde Xabier María de Muniberekin harreman tirabiratsua izan<sup>23</sup>, artistak Euskalerrriaren Adiskideen Elkartearen sortzailearekin harremana izan zuen, eta marrazki batean erretratatu zuen. Zenbait urte geroago, Peñafloredako kondea 1785eko urtarrilaren 13an hil ondoren, Manuel Salvador Carmonak marrazki horrekin grabatu bat egin zuen [48. ir.]. Dakigunez, Luis Paret 1778. urtearen amaieran Bilbora heldu zenean, artean ere urte horretako irailerako deitutako Euskalerrriaren Adiskideen Elkartearen Batzar Nagusia egiten ari ziren. Seguruenik, 1781ekoak piztuko zuen haren arreta, bereziki, Marrazketa Eskolari zegokionez, zeinak 1774tik elkartearen zuzkidurari esker funtzionatzen zuen. Aurrez presidentea eta zuzendaria ezagutzen ez bazituen, une horretan ezagutu ahal izan zituen, ikustez

22. Agustín Gómez Gómez. "El coleccionismo en el Bilbao de finales del siglo XVIII : el caso de la familia Gortazar" in *Bidebarrieta : anuario de humanidades y ciencias sociales de Bilbao = Bilboko giza eta gizarte zientzien urtekaria*, 2. zk., 1997, 115.-124. or.

23. Ortiz de Urbina Montoya, *op. cit.*, 353. or.



48. ir.  
Manuel Salvador Carmona, Luis Paret y Alcázarrek egindako marrazki batean oinarrituta Xabier María de Muniberen erretratua, 1785 Javier Olmo Olañeta jaunaren bilduma. Gortazar bildumatik dator

behinik behin, eta erakundeak Euskal Herriko eta hiribilduko eliteetan zuen eragina egiaztatuko zuen. Hala, seguruenik, Peñafloresaren irudi “ofiziala” bihurtuko zen erretratua egitea zegokion neurrian interpretatuko zuen Paretetik. Une horretan, Munibe prestigio intelektual eta sozialaren gailurrean zegoen. Euskal Herriaren Adiskideen Elkartearen batzarrak benetako gertakaria ziren, eta elkarteko presidentearekin harremana izatea politikan, ekonomian eta kulturean agintzen zuen klasearen buru onartuarekin harremana izatea zen. Esan daiteke haren bermeak ate guztiak zabaltzen zituela.

Paretetik Bilboko egonaldian egindako ekoizpena behatuta, Udalarentzat eta Kontsulatuarentzat ere lan egin zuela egiaztatzea dezakegu<sup>24</sup>, baina ez dugu ikusi jaurren irako eta beste udal batzuetarako lan egin zuenik. Pasadizo batek aditzera ematen duenez, Udalbatzak margolariarenganako konfiantza zuen: dirudienez, Bilkura Aretoaren buruan jartzeko koadro bat eskatu nahi izan zioten, baina Paretetik adierazi zuen bazter batean utzita zegoen Sortzez Garbi bat egokiagoa zela toki horretan jartzeko, eta, hain zuzen, obra horixe jarri

24. Esaterako, Paretetik sinatutako enblema baten diseinua dago, zeinak Espainiako armatarria eta Bilboko Kontsulatuaren zigilua dituen, hiribilduko Nautikako Eskolaren dokumentu ofizialetan inprimatuta [23. ir.]. Gainera, 1783an, Kontsulatuak agindu zuen “areto honetara igotzeko eskaileren gainean proiektatuta dagoen linterna edo argi-zuloa errematean atera” behar zela. Obra amaitu zenean, eskailera funtsean erakundearen armatarria zuen tapiz batekin “jantzi” zen; oraindik kontserbatzen da, eta margolariaren diseinua zela uste da. Egileren baten Paretetik egotzi dio, oinarri dokumental handirik gabe, Kontsulatuak auzitegiko bankuen eta hango artxiboko armairuen diseinua.





49.-50. ir.  
 Luis Paret y Alcázar  
 Bilboko hiribilduko  
 Done Jakue plazarako  
 iturriaren oin- eta  
 altxaera-planoa eta  
 Bilboko hiribilduko  
 plaza Zaharrerako  
 iturri berriaren oin- eta  
 altxaera-planoa,  
 1785  
 Bilboko Udal Artxiboa



51. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Ama Birjina Haurrarekin  
eta Santiago  
Nagusiarekin*, 1786  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa

zuten han<sup>25</sup>. Alabaina, dirudienez, 1785era arte ez zen hasi udal-gaietan parte hartzen, hots, iturri publikoak diseinatu zituen arte [49.-50. ir.]. Hurrengo urtean, udal-hiltegiari buruzko txosten bat idatzi zuen, eta udaletxeko aretoa eta oratorioa zaharberritu eta apaintzeko lanak zuzendu zituen. Udaletxerako *Ama Birjina Haurrarekin eta Santiago Nagusiarekin* [51. ir.] margotu zuen, aurrez uko egin zion enkarguagatik konpentsatzeko, agian.

Elizaren enkarguekin gertatzen zenaz bestela, Udalaren eskuordetzai-leak pertsonalak baino instituzionalagoak ziren, eta litekeena da aurrez lanaren izaera eztabaidatu zuen talde bat ordezkatzea. Alabaina, badakigu agintari gorenak izan zirela bitarteko Pareti iturriak eta hiltegiaren txostena egiteko

25. Fernando de la Quadra Salcedo. "Paseos por Bilbao o cartas familiares sobre esta Villa por D.M.V.D.R" in *Bidebarrieta : revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao = Bilboko giza eta gizarte zientzien aldizkaria*, 7. zk., 2000, 243.-269. or. (252. or.).

eskatzearen atzean: erregearen gobernu-ordezkarria, korrejidore jauna. Argi eta garbi, bigarren pauso saihestezin bat zen: lan publikoetarako kontratatu zezaketen, horrekin erregea atsekabetu gabe. Hala, Elizaren barkamenaz gain, errehabilitazio politikoa lortu zuen, partziala, gutxienez.

Garai hartan, José Joaquín Colón de Larreategui zen korrejidorea, Paretin adin berekoa, eta hark, 1785eko apirilaren 8ko Udal Batzarrean, Paretekin iturrien kokapenari buruzko elkarrizketak izan zituela adierazi zuen –printzea artean ez zegoen hilda, eta, beraz, artean ezin zen indultua aurreikusit-. “Zailtasun handiak izango nituzke iturrietako bat Lau Izkinen tokian kokatzeko, ezkutukoa, estua eta lerrokatzerik gabea delako, eta, agian, ederra-go eta erosoago geratzeko egokiagoa izango litzateke Done Jakue plazatxoan jartzea”, balioetsi zuen artistak, eta une horretatik aurrera biak diseinatzeke izendatu zuten<sup>26</sup>.

Hala, iturrien lana, bereziki, funtsezkoa izan zen. Horri buruz, Bilboko Udalak Floridablancari idatzi zion, erregeari honako hau zioen gutuna bidal ziezaion: “hiribildua bi iturri publiko ederrez apainduta dago, eta iturrioz trazak Luis Paret jaunak marraztu ditu, Erregearen onarpen bereziaz; horrez gain, iturri nabarmen hauek haren izen agurgarrian eginik daude, Errege Dekretuz eta pribilegio bereziz, urte honetako ekainaren hogeita hiruan<sup>27</sup>, Floridablancako Konde txit gorenak jakinarazita, Erregeak ontasun-adierazpenik esanguratsuenaz jaso baititu akademikoak berak landutako proiektu hau eta berorren planoak”. Jarraian, bi iturriak deskribatzen zituen. Eta hori gutxi balitz, korporazioak testuari eta horietan kontatzen zenari hedapenik handiena ematea erabaki zuen, artikulua labur batean argitaratuz<sup>28</sup>. Bidea guztiz zabalik zegoen, eta Paretik ez bairik gabe erabiltzen zuen, baita nabarmendu ere. 1785eko abenduan, bezero batzuei idatzi zion, “Erregeak duela gutxi onartutako” iturriekin lanpetuta zegoela esateko, eta “nire zuzendaritzapean eta nik diseinatuta gauzatzen” ari zela. Ozta-ozta hilabete lehenago kendu zioten zigorra.

Ez zen korrejidore jauna Paretin bultzada eman zion bakarra. Bi urte geroago, jakina, beste testuinguru batean eta artista nolabait hiribilduan finkatuta zegoela, hein batean egindako lan publikoei esker, José María Barrenecheak Vianako Andre Maria elizako dekorazioa egiteko gomendatu zuen. José María Barrenechea Bilboko familia garrantzitsu bateko kidea zen, eta Vianako María Leonarda de San Cristóbalen ezkondata zegoen. Elkarrizketak eta lehenengo azterketa-bisitaldiak Luis Borboikoa oraindik bizirik zela eta Bizkaiko korrejidorea Colón de Larreategui zela hasi ziren.

Era berean, litekeena da margolariak beste enkargu partikular bat jaso izana Bilbon, gaur egun eztabaidan dagoen arren: itsas armadako ofizial baten

26. Bizkaiko Foru Agiritegi Historikoa (AHFB-BFAH), Bilbao Antigua, 0321/001/008/002.

27. Hau da, beste behin ere, infantea hil baino lehen, eta, beraz, indultua baino lehen.

28. *Representaciones a S.M. por mano del Excmo. Señor Conde de Floridablanca, Primer Secretario de Estado e Interino de Gracia y Justicia y Reales Cartas Órdenes en su contestación, sobre la conducción de aguas dulces a esta noble villa de Bilbao*, Bilbo, 1786.



erretratua izan daiteke, baina gaur egun autorretratutzat jotzen da [4. ir.], eta Francisco Javier Muñoz Goossens kapitainaren erretratua ere izan daiteke. Koadroan, uniforme zuzen jantzitako gazte bat agertzen da, urperaketa bat irudikatzen duen itsas eszena seinatzen. *San Pedro de Alcántara* ontzia Portugalgo kostaldean hondoratu zenekoa izan daiteke; 1786ko otsailaren 2an gertatu zen, Perutik Cádizera hirurogei milioi erreale baino gehiagoko balioa zuten urrea eta zilarra eramaten ari zela eta lauhun bidaiari baino gehiago zituela. Cádizko portuko arduradun Muñoz Goossensek altxor hori berreskuratzeko saiakera egin behar izan zuen, eta gertakari nazional hori *La Gaceta de Madrid* egunkariak jaso zuen, xehetasun guztiekin<sup>29</sup>. Paretek gertakari hartako giza adorea eta ahalegin teknikoa jaso zituen *Ustekabeko zoritxarra eta ezusteko zoriona* marrazkian; eta lan horretatik abiatuta José Jimenok grabatua egin zuen [52. ir.].

Francisco Javier Muñoz Goossensen gurasoak José Jacinto Muñoz Onguero, Almagroko (Ciudad Real) medikua, eta Joaquina Ángela Goossens Mazo ziren. 1777an bere lehengusu María Elena Goossens y Moriartyekin ezkondu zen, eta Bilbon jarri ziren bizitzen, zehazki, Deustuko Erriberan, destinatorik ez zuen aldietan<sup>30</sup>. Egonaldietako batean, Paretek erretratatu ahal izan zuen, erreskatean izan zuen ohorezko partaidetzaren aipamen batekin, baina litekeena da benetako erretratua ez izatea, gertakari hori gogoratzeko idealizazioa baizik<sup>31</sup>.

Goossens familia oso errotuta zegoen Bilbon; hain zuzen ere, aurreko belaunaldian gizon entzutetsuak eman zizkion hiribilduari<sup>32</sup>: bereziki, Pedro Francisco eta haren anaia Juan Enrique, zeinak Francisco Javierren eta haren emazte María Elenaren osabak ziren. Paretek aipatutako koadroa margotu zuenerako Pedro Francisco hilda zegoen, baina Juan Enrique Goossens merkatari nabarmena zen eta Baltikoko bakailao-salerosketa kontrolatzeko grina zuen. Ez dakigu nork enkarga zezakeen erretratua, baina margolaria hala marinelaekin eta haren emaztearekin nola bien osabarekin egongo zen harremanetan. Litekeena da Goossenstarrek balentria hori koadroaren bidez betikotzeko interes berezia izatea, batez ere, kontuan hartuta María Elenaren anaia Juan Francisco Goossens y Moriarty, zeina Francisco Javierren moduan militarra zen, duela batean hil zela 1782an, horrek esan nahi zuen guztiarekin. Era berean, beste batzuek dioten moduan, litekeena da margolariak guztia bi

29. "Todo a babor : el hundimiento del navío San Pedro de Alcántara" in *La Gaceta de Madrid*, 1786ko otsailaren 17a.

30. 1789ko otsailean, Francisco Javierrek Bilbon lau hilabete igarotzeko baimena eskatu zion erregeari, eta baimen hori 1790eko maiatzera arte luzatu zuen; gero, 1792an, beste baimen bat izan zuen.

31. Marinela buruzko erretratua dago Madrilgo bilduma pribatu batean, baina ez dakigu egilea nor den. Marqués de la Floresta. "A propósito del retrato de Don Francisco Javier Muñoz Goossens, teniente general de la Real Armada" in *Cuadernos de Ayala*, 54. zk., 2013, 29.-30. or.

32. Iñaki Garrido Yerobi. "Los Goossens : un linaje de mercaderes flamencos asentado en Bilbao" in *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 17. zk., 2014, 281.-343. or.



autorretratu egiteko atzealde gisa aprobetxatzea. Hala ere, gogoratu behar da 1784-1785 urteetan Francisco Javierrek berrogeita bost urte inguru zituela, eta Luis Paretek hogeita hemezortzi inguru, eta erretratua gizon nahiko gazte batena dela. Nolanahi ere, haren begitarteak Pedro Francisco Goossens ere ekaritzen du gogora, hura bizirik zela egin zitzaion erretratuan ikus daitekeenez.

Paretek bestelako enkargu batzuk ere jaso zituen. Badakigu, Elizarentzako balorazioak egin zituen moduan, testamentuen ondoriozko tasazioetan ere parte hartu zuela, baina, dirudienez, ez zuen horretarako aukera handirik izan, Bilbon ez baitzegoen arte-bilduma garrantzitsu askorik, eta bertako artistek egiten zituzten horrelako lanak. Hala ere, ondo ezagutzen dugu Miguel de Ventades Gandaseguiren kasua, zeinak bilduma nahiko handia zuen.

Ventades Bilbon bataiatu zuten 1718an, eta Armada Errealen komisario antolatzailea zen, baina, batez ere, urte luzez monarkiaren kanpoko zerbitzuetan egon zen<sup>33</sup>. 1784an erretiratu zen, Gaztelako kontseilari baten soldatarekin (45.000 erreale inguru), eta ez zen gutxi, kontuan hartzen badugu urtean 20.000 errealeko gastua zuela, bere testamentuan adierazi zuenez. Karlos III.aren ordenako zaldun izanik hil zen 1785ean, eta, ondoren, haren

52. ir.  
 José Antonio Jimeno,  
 Luis Paret y Alcázarrek  
 egindako marrazki  
 batean oinarrituta  
 Ustekabeko zoritxarra  
 eta ezusteko zoriona,  
 c. 1795-1799  
 Dámaso Escudero  
 jaunaren bilduma

33. Jesús Pradells Nadal. *Diplomacia y comercio : la expansión consular española en el siglo XVIII*. Alicante : Universidad, Secretariado de Publicaciones ; Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1992, 321.-325. or.



alargunak eta jaurerriko kontsultoreak Ventadesek zituen funts artistikoen peritazioa egiteko eskatu zioten Paret, familiaren laguna zelako, agian<sup>34</sup>.

Miguel de Ventades gizon kosmopolita eta jantzia zen. Liburutegi de- zente bat eta zenbait koadroz eta grabatu-liburuz osatutako bilduma txikia zuen. Gainera, gailu zientifikoak eta musika-tresna batzuk gordetzen zituen, altxor moduan. Guztira, Paret 45 artelan ebaluatu zituen, eta 28.000 erreale- tik gorako balioa eman zien. Hauek baloratu ziren gehien: Guarchinoren estiloko margolan bat (1.800 erreal), Colloten bi perspektiba (1.200 erreal bakoitzak), Luca Giordanoren “Santa Maria Egipciana” bat (900 erreal)<sup>35</sup> eta “San Sebastian” bat eta “Santa Teresa” bat. Horiez gain, beste zenbait zeuden: Giordano bat, “Herbehereetako azoka” bat, “Flandesko herrixka bateko jaial- di” bat, Veneziako eskolako paisaia bat, “hondarretan dagoen paisaia” bat, zir- kuluko bi paisaia kobre gainean, Salvator Rosaren beste bi, eta hiru bat “bo- degoitxo”. Gainerako lanak nabariki erlijiosoak dira. Paret 36 beste ondasun batzuk ere sartu zituen tasazioan, zehazki, bostehun grabatu inguru zituzten estampa liburu batzuk, 3.000 erreal baino gehiagoan baloratuak<sup>36</sup>.

Badirudi, beraz, Paret 37 nolabaiteko aintzatespena izan zuela Bilbon, Elizaren eremuan eta eremu zibilean, eta, egonaldiaren azken urteetan Vianara igorritako gutunetan onartu zuenez, bere obra miresten zuen adiskide-talde bat izatera iritsi zen<sup>37</sup>. Mendearen amaiera aldera, zenbait arrazoi zirela medio,

34. AHFB-BFAH, JCR 0469/021.

35. Dirudienez, Paret 38 Napoliko artistaren obra miresten zuen, Giordanoren *Ama Birjinaren iragaitza* lanean oinarrituta egin zuen marrazki batek erakusten duen moduan. Alejandro Martínez Pérez. *Dibujos de Luis Paret y Alcázar, 1746-1799 : catálogo razonado*. Madrid : Bi- blioteca Nacional de España ; Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018, 186. or.

36. Besteak beste, honako hauek jaso zituen: “Dresden Errege Galeriako margolan os- petsuenen estampa grabatuen liburu bat, berrogeita hamar estanparekin”, “Oogarten liburu bat, hirurogeita bat estanparekin; bonbatxaden margolari ingelesa”, “Jesu Kristo Gure Jau- naren pasioaren hogeita hamalau estampa dituen liburu bat”, “Francisco de Barbieriren edo Guarchinoren liburu bat, Bartodorik grabatutako laurogei estanparekin”, “pasioen adierazpe- na irudikatzen duten hogeita hamar estanpako koaderno bat, Labrunena”, “zaldiaren anatomia, Jorge Stebbensena, hamabost estanparekin eta ingelesezko azalpenarekin”, “Ulises de Van Tuldenen lanak, berrogeita hamar estanparekin”, “Veneziako eraikin eta plaza nagusien perspektibak. Hogeita bat estanparekin”, “Errota-makinak, eta horien erakustaldiak estanpetan”, “hirurogei- ta hemezortzi estampa dituen paper-zorro bat, horietako hogeita hiru Habana hartu zuteneko borroken bildumakoak. Eta ingelesezko aurreko errendizioa; eta hiri horretako bonben triskan- tzak, Tizianoren ‘garaipenak’, Portugalgo Erregearen zaldizko estatua [...], Caravalloren erre- tratua oinean duena”, “Anibal Carachiren galeria”, baita laurogei estanpako beste paper-zorro bat ere, eta Bibliako grabatuak dituen beste bat. Paret 39, bere lankide askok bezala, bereziki estimatzen zituen irudi bilduma horiek; horixe erakusten du bere liburutegi pribatuan bos- tehun estampa inguru izateak. Alejandro Martínez Pérez. “La biblioteca de Luis Paret y Alcá- zar y su legado a la Academia de San Fernando” in *Academia : Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 110.-111. zk., 2010, 9.-35. or.

37. “Gustuko dut nola geratu den, baita nire miresle argi guztiek ere; egin dudana lanik onene- tako bat da”. Labeaga Mendiola aipatua, *op. cit.*, 84. or.



Gasteizko zenbait bisitari izaten zituen margolariak etxean: José Santiago Ruiz de Luzuriaga, Montehermosoko markesa eta Villafuente Bermejako kondea<sup>38</sup>.

Ruiz de Luzuriagak bost urte zeramatzan hiribilduan mediku titular gisa; beraz, normaltzat jo daiteke Paretan etxean egotea. Euskalerrriaren Adiskideen Elkarteko kide goiztiarra zen, nolabaiteko prestigioa zuen botanikari amateur gisa bere auzokideen artean<sup>39</sup>, eta 1783an Madrilgo Errege Lorategi Botanikoko urgazlea zen. Agian, natur zientzienganako zaletasun hori artistarekin zuen beste komunikazio-lotura bat izango zen, materiarekiko interesa zuela erakutsi baitzuen<sup>40</sup>. Gainera, Bilboko hoditeriari buruzko nahitaezko txosten mediko bat egin zuen, aurkeztutako hiru txostenetan zabalena, eta pentsatzekoa da Paretak haren edukia ezagutuko zuela, iturrien proiektuaren erdian egonik. Nolanahi ere, artistak argi eta garbi erakutsi du bien artean zegoen harremana<sup>41</sup>, eta iraunkorra izan zen; izan ere, medikua hil ondoren, Paretak haren semearekin harremanetan jarraitu zuen, azken hura ordurako Madrilen sendo finkatuta egonik.

Paret hiribilduan bizi zen garaian, José María Aguirre y Ortés de Velasco Montehermosoko markesa zen; markesa mariskal izendatu berri zuten, Gasteizen bizi zen eta, besteak beste, Euskalerrriaren Adiskideen Elkartearen sustatzailea zen. Horrez gain, San Fernandoko Errege Akademiako Merituzko eta Ohorezko akademikoa zen, eta, beraz, primeran ezagutzen zuen margolaria; hark bezala, italiar kultura ezagutzen zuen, militarrek zenbait urtez zerbitzatu baitzuen han; era berean, margolariaren moduan, kezka intelektual asko zituen, haren biografoen hitzetan, “Historia Naturalaren eta Arte Ederren zale amorratua” baitzen. Montehermosoko jauregiaren jabea zen, eta han “Zientzia horrekin lotutako piezari bitxienak ikusteko benetako museo bat sortu zuen”. Dirudienez, gainera, marrazkilaria ona zen, baita margolari nahiko ona ere, eta litekeena da ordurako haren familiarena izatea markesak berak *Guía de forasteros en Vitoria* (1792) saiakeran deskribatu zuen bilduma artistikoaren zatirik handiena; bilduma horretan, Murillo, Pantoja de la Cruz eta Alonso Cano artisten lanak zeuden, beste hogeitatu egileren artean. “Irakasle onenen

38. Blanco Mozo, *op. cit.*, 307. or. Egileak Arabako hiriburuko margolariaren harreman estua azpimarratzen du.

39. Juan Gondra Rezola. *Los médicos de Bilbao : siglos XV al XIX*. Bilbao : Museo Vasco de Historia de la Medicina y de la Ciencia, José Luis Goti = José Luis Goti, Medikuntza eta Zientzia Historiaren Euskal Museoa, 2005.

40. Bilbon zegoen garaian, Paretak botanikari baten erretratua egin zuen; ez dago xehetasun gehiago. 1779an Miguel Angelo Philippo erregistratu zen hirian, maisu zirujaua, botanikaria eta kimikaria (AHFB-BFAH, JCR 3256/004), zeinak auzi bat izan zuen Luzuriagarekin eta hiribilduko beste mediku batzuekin.

41. 1791n, Cristóbal de Cotarrok Luis Paret Inkisizio Santuaren aurrean salatu zuen, *Zelestina* liburuaren ale bat izateagatik. Ruiz de Luzuriaga auzian nahasita egon zen, eta, beharbada, prozesu hartan emandako laguntza eskertze aldera, margolariak konposizio berezia eskaini zion: zortzi marrazkiz osatutako tramankulu bat; horietako batean liburua bera aipatzen da, eta beste batean inskripzio hau agertzen da: “D. Iosepho Luzuriaga / Hyppócratis Alumno, / Ludovicus Paret et Alcazar, in verum / amicitiae argumentum, D. D.”. Blanco Mozo, *op. cit.*, 307.-311. or.

estampa eta marrazkien bilduma bitxi bat” ere bazuela zioen<sup>42</sup>. Elorrioko patroi gisa zuen karguagatik<sup>43</sup>, Aguirrek maiz joan behar zuen Bizkaira, eta inguruabar hori baliatu ahal izan zuen Pareten etxera joateko. Pentsa daiteke, halaber, margolariak noizbait Gasteizko Montehermosoko jauregia bisitatuko zuela; izan ere, 1785ean, gutxienez, Arabako hiriburuan egon zen<sup>44</sup>.

Joaquín Hurtado de Mendoza ere aipagarria da, Araban maiz bete izan baitzituen karguak; Villafuente Bermejako kondea zen, eta jaurerrian ere pertsona gailena. Segur aski, Euskalerrriaren Adiskideen Elkarteko kide zelako ezagutuko zuen Paret; hain zuzen ere, elkarteko kide aitzindaria zen, eta nolabaiteko maiztasunaz joaten zen Bilbora, hara bertaratzeko asmoz<sup>45</sup>. Margolariarekin izan zuen harremana itxuraz egin zizkion enkarguetan oinarritu ahal izan zen; izan ere, José María Aguirrereren *Guían* adierazten denez, Hurtado de Mendozaren etxean “bi koadro” zeuden, “Portugaletako bistak eta Bilboko Arenalaren bistak, zabalean kana 1 eta 24 hazbeteko garaiera zutenak, Luis Paret jaunak eginak”<sup>46</sup>.

Horiek horrela, Paret kleroaren eta korrejidorerik nabarmenenaren babesa lortu zuen Bilbon, nolabaiteko erregulartasunez lan egin zuen jaurerriko aberatsenentzat, eta zentzu askotan gizarte zibilaren buru zena tratatu eta erretratatu zuen. Azken batean, arrakasta izan zuela esan daiteke. Horrek ez du esan nahi enkargu ugari jaso zituenik, ez baitago inon jasota tailerrean laguntzailerik zuenik, eta ez zuen eskolarik utzi, Puerto Ricon egin zuen bezala, ezta imitatzaile ere; baina, egia esan, hiribilduan eraginkortasunez erraztu zuen Gortera itzultzeko bidea.

42. Montehermosok gida hau idatzi eta argitaratu zuen, bidaiariek obrak ikusi eta behatu ahal izan zitzaten; hala, museoak izango zirenen aurrerapen moduko bat zen.

43. Ortés de Velascotarrek hamaika etxe zituzten Elorrion, horietako bost plazan, eta errota bat ere bazuten.

44. *Ibid.*, 314. or.

45. 1780an Gasteizko alkatea zen, eta ez dirudi probablea garai hartan margolariaren etxera maiz joatea.

46. Ikus argitalpen honetako Javier Novo Gonzálezen testua.

**LUIS PARETEN  
ITZULERA BILBORA  
1991N. ERAKUSKETA  
BATEN OROIPENA**



**Javier  
González de Durana**





53. ir.  
Robert Mapplethorpe  
*Patti Smith (Horses*  
diskoaren azalerako  
argazkia), 1975  
The Robert  
Mapplethorpe  
Foundation, New York

“Joseba Arregi Aranbururi (1946-2021),  
Eusko Jaurlaritzako Kultura sailburua  
1987 eta 1995 artean”.

1975 zen eta Patti Smithek bere lehen *long play* diskoa argitaratu berri zuen, urte horretan artista lidertzat hartu zuen taldearekin. *Horses* zuen izenburua, eta albumaren azalean abeslariaren zuri-beltzeko erretratua ageri zen, haren adiskide Robert Mapplethorpek egina [53. ir.]. Horma zuri baten kontra jarrita dago, gorputz erdiz, hiru laurdeneko mahukako alkandora zuria pixka bat askatuta duela. Ezkerreko sorbalda gainean, alde bereko eskuaz, neskak jaka ilun baten lepoari eusten dio, eta jaka bera bizkar gainean erortzen da. Gutxi ikusten diren arren, tonu bereko galtzak neskaren gerrira egokitzen dira, eta bi zinta mehek alkandoraren aurrealdea gurutzatzen dute, bertikalean. Jakan objektu txiki distiratsu bat nabarmentzen da, zaldi itxurako bitxi modukoa; abeslariaren eta albumaren izenburuaren artean ikusizko lotura ezartzen duen elementu bakarra da. Gazteak, adore handirik gabe, eskuineko eskua bularraldera jasotzen du, beste eskua bilatuko balu bezala, edo oharkabeko babes-keinua balitz bezala. Itxura androginoa du, bi xehetasun kontrajarrirekin batera: batetik, gorputz mehearen zaurgarritasuna, eta bestetik, buru irmoa eta begirada sendoa, erronka eginez ia. Hala jarrera nola janzkera zaindutako informaltasun batekoak dira.

1975 zen eta Biarritzera egindako joan-etorri batean *Horses* albuma erosi eta Bilbora ekarri nuen. Espainiako saltegieta zenbait hilabete geroago heldu zen diskoa, Ipar Amerikako diskoetxeen asmoa musikak Estatu Batuetan, Britainia Handian eta Frantzia arrakasta zuela ziurtatzea zen, herrialde zailagoetan zabaldu aurretik, eta garai hartan Espainia herrialde zail haietako bat zen.

1975 zen eta Hezkuntza eta Zientzia Ministerioak Espainiako probintzietan zegoen balio historiko eta artistikoko ondare arkitektonikoaren inbentario orokorra egitea erabaki zuen. Bizkaian, zenbait arkitekto eta historialaririk osatutako taldea sortu zen; ia guztiak lizentziatu berriak ginen. Lurraldea

eremutan banatu genuen eta taldeak osatu genituen, eremuez arduratzeko. Arkitekto batek, filosofian lizentziadun batek eta nik osatu genuen taldeotako bat. Enkarterrietan eta Mungiako eskualdean barrena ibili behar izan genuen, nik neukan bosgarren eskuko Citroën 2CV batean. Jakina, autoak ez zuen irratirik, baina irrati-kasete eramangarri bat bozgorailuetara konektatu nuen eta nahiko ondo funtzionatzea lortu nuen. Patti Smithen diskoa magnetofono-zinta batean grabatu nuen eta, Bizkaiko ondarearen bila egin genituen bidaia horietan, hirurok marruka abesten genituen konposizio horiek, bereziki A aldeko lehenengoa, *In Excelsis Deo* izenekoa, jadanik ezagutzen genuen Van Morrisonen *Gloria* abestiaren bertsio *sui generis* bat. Smithen abestiaren izenburua, beraz, ez zen *In Excelsis Deo* soilik, inplizituki *Gloria In Excelsis Deo* baizik, eta abestiaren letrari lehen lerro bat gehitu zion abeslariak: “Jesus died for somebody’s sins / but not mine”.

Egun batean, Larrabetzura heldu ginen tinpanoak lehertuta, zutik zeuden jauregi, basiliza, errota, burdinola, eliza eta Erdi Aroko dorre guztiak inbentarioan sartzeko asmoz. Korrika eta presaka betetzen genituen inbentarioko fitxak, egundoko zeregina eta denbora mugatua genuelako, eta ordainsaria ere eskasa zelako. Higiezin bakoitzaren kanpoaldearen deskribapen orokorra idazten genuen, haren kontserbazio-egoera baloratzen genuen, pare bat xehe-tasun garrantzitsu jasotzen genuen, hiru edo lau argazki ateratzen genituen, eta hori zen guztia. Alabaina, Larrabetzun lasaiago aritzea erabaki genuen, eta hango parrokiara sartu ginen, bagenekielako Ventura Rodríguezek diseinatu zuela.

Eliza barrura poliki-poliki sartu ginen erretorearekin batera eta, haren ibilera motelari esker, azkarrago joanez gero agian oharkabean geratuko zen zerbait ikusi ahal izan genuen: alboko kapera batean, aparteko margolan bat aurkitu genuen [54. ir.]; handia zen (ia 3 metrokoa), eta bazirudien ez zetorrela bat Larrabetzuren gisako landa-inguruneko herri batekin, baina bai Ventura Rodríguezen eliza harekin. Margolana arretaz behatzera hurbildu ginen, eta ezin genuen sinetsi: konposizio dinamikoa, kolore bizi eta kontrastatuak, pintzelkada zehatz eta distiratsuak, giza irudien planta itzela eta teatrozko jarrerak, eszenaren trinkotasun nabarra, batez ere beheko erdialdean, jantzi eta objektuen luxua... Horrek guztiak rokokoaren maisulan baten aurrean geundela adierazten zuen.

–Ama Birjina! –esan zuen gutako batek.

–Kristo bedeinkatua! –ahoskatu zuen beste batek.

–*Gloria In Excelsis Deo* –uste dut esan zuela beste batek, erdi txantxetan, erdi benetan.

–Ez ba! –ukatu zuen sorpresatik lehenengo errekuperatu zenak–. Martirio bat da, Santa Luziarena. Emakumearen oinetan dagoen erretiluko bi globo zuri odoltsu horiek begiak badira, behintzat.

Ez genuen egilea ezagutu. Erretore gazteari galdetu genion eta hark ere ez zekien. Sinadura bat bilatu genuen kaperako argi urrian eta, ozta-ozta, zera irakurri genuen behealdeko ezkerreko izkinan: “Ludovicus Paret pingebat

54. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
Santa Luziaren  
martirioa,  
1784

Larrabetzuko (Bizkaia)  
Jasokundeko Andre  
Mariaren eliza. Eleiz  
Museoa, Bilbo







Bilbao, anno MDCCLXXXIV". Nire oroimeneko tolesen artetik antzinako oroitzapen bat azaleratzen hasi zen, sei urte lehenagokoa, Londresen bizi nintzenekoa: egun batean National Gallery museoan sartu nintzen eta lehenengo aretoan, eskuinaldean, Bilboko Arenalaren paisaia bat zegoen, Luis Paretek egina [13. ir.]. Larrabetzun margolan hori aipatu nuen eta azaldu nuen nola, Bilbora itzuli ondoren, jakin-minak bultzatuta, Juan Antonio Gaya Nuñok egileari buruz idatzitako zerbait aurkitu nuen, baina hori besterik ez genekien. Inoiz ez genien Pareti buruzko hitzik entzun gure irakasleei. Espainiako rokoko ez zen existitzen eta horren hurbilekoena, akademikoen iruzkinetatik ondoriozta zitekeenez, Frantziako rokokoaren bigarren mailako atalburu labur, txiki eta lotsati bat izan zen. Ez zegoen ezer azpimarragarririk, margolari nabarmenik, obra aipagarririk, alde batera utzi beharreko zerbait baizik.

Zerbait urte geroago, 2009an, Artiumen Patti Smithen marrazkien erakusketa antolatu nuen. Artista erakusketara bertaratu zen, zenbait abesti *a cappella* abestu eta bere poema batzuk irakurtzeko hitza emanda. *Gloria In Excelsis Deo* eskatuko niola pentsatu nuen, jakina, baina inaugurazioa heldu zenean, ni ez nengoen Gasteizen, Tenerifen baizik, gero erakusketa eramango nuen tokian. Urte hartan bertan, Francisco Calvo Serrallerrek, Prado Museoaren Lagunak Fundazioaren bidez, Pradon Pareti buruzko hitzaldia ematera gonbidatu ninduen; hala, Smithen erakusketa Santa Cruz Tenerifekoan inauguratu ondoren, Madrilera joan nintzen Pareti buruz hitz egitera.

Arrazoi misteriotsuren bat dela medio, Paret eta Smith gurutzatzen joan dira nire bizitza osoan; hori ikusita, nire buruari galdetu izan diot, justifikazio handiagorik gabe eta haien aingeru gaizto itxura ikusita, ea Pareten bizitzan eta obran ez zen Smithen fintasun latzaren antzeko zerbait egon, eta ea Smithen musikan ez den Madrilgo margolariaren sentikortasun finaren tonu antzekoa topatzen. Justifikazio handiagorik gabe.

Pareti buruz laurogeiko hamarkadara arte egindako bi lan garrantzitsuenek egile bereziak zituzten. Margolaria aurkitu ondoren, erraz topatu nituen. Ez zegoen askoz ere gehiago, baina pixkanaka, han eta hemen bilduz, artista oso ezezagun horren inguruan argi apur bat ematen zuten ekarpenak aurkitzen ziren. Arreta jarri nahi dut, une batez, bi lan haien ikertzaileengan. Haien omendu nahi ditut, Pareten ikerketen aitzindariak izan zirelako, eta haien marraztutako ibilbidea egiten ari garenoi lana erraztu digutelako.

Egile haietako bat lehen aipatutako historialaria da, Juan Antonio Gaya Nuño. Gure urratsak arte moderno eta garaikidera eramanez nahi genituenok Gaya Nuño ezagutzen genuen, Bartzelonako Galerías Layetanas artegalerietako zuzendari artistikoa izan zelako 1947 eta 1952 artean; han, Dau al Set taldearen (Tàpies, Cuixart, Ponç...) lehen lanak jarri zituen jendaurrean, eta Picassoren eta Miróren lehenengo obrak aurkeztu zituen Espainian, Gerra Zibilaren ondoren. Hala, lehen begiradan, deigarria da Gayaren interesek zein denbora-tarte zabala hartzen zuten; hain zuzen ere, Soriako erromanikotik hasi (1935ean idatzi zuen tesiaren gaia zen) eta Espainiako bigarren abangoardien modernotasun hasiberriraino heltzen ziren. Bitxia izan zen, horrekin

guztiarekin batera, Bizkaiko erromanikoaren hurbilketa zientifiko oso ona ere egin zuela aurkitzea; eta are bitxiagoa, Pareten gisako barroko berantiarreko margolari baten bizitzan eta obran sartu zela ikustea. Bizkaiko erromanikoa eta Paret aldi berean? Nondik heltzen zitzaizkion Gayari baterakidetasunok?

Gaya Nuño ezkerrekin konprometitutako Soriako familia batekoa zen. Aita medikua zuen, Gazteria Sozialista Bateratuetako zinegotzi nabarmena; erreketek fusilatu zuten Gerra Zibilaren hasieran. Juan Antonio, ordurako, Artearen Historian lizentziaduna zen, eta armada errepublikanoan sartu zen. Kapitain izatera heldu zen. Gerra amaitzean, atxilotu eta epaitu egin zuten, eta hogeituroko kartzela-zigorra ezarri zioten; horietatik lau bete zituen, zaintzapeko askatasuna lortu zuelako.

Erdi ezkutuan bizi izan zen, menderatuen barne-erbeste tristean. Gaya Nuñok errepublikano berrerosi gabearen estigmarekin bizi izan zuen gerraostea. Lanpostu akademikoa lortu zuenean, ostu egin zioten, eta gero eskaini ziotenean, baztertu egin zuen, agintari frankisten aurrean Mugimenduaren Oinarrizko Printzipioen zina egiteko nahitaez belaunikatu behar zuelako. Hala, bigarren mailako zereginak egin behar izan zituen, Josep Gudiol historialari eta arkitektoaren laguntzaile gisa, eta turismoko gidaliburuaren idazle saiatu gisa. Bizirik irauteko halako zama nekosoia izan arren, ikerketetarako denbora izan zuen.

1943ko otsailean irten zen kartzelatik, eta urte horretako martxo eta abuztu artean Bilbon bizi izan zen, hara erbesteratu baitzuten. Ez zuen hiriarekin inolako loturarik, baina bere emazte Concha de Marco poetarekin batera, ikastegi pribatu batean eskolak emanez egin zuen lan. 1944an “El Románico en la provincia de Vizcaya” argitaratu zuen *Archivo español de arte*<sup>1</sup> aldizkarian. Gayaren (oraindik oso argala zela) eta haren emaztearen argazki bat dago [55. ir.], udakoa, zeinetan emaztearen soinekoa haizeaz puztuta agertzen den. Bakio eta Bermeo arteko kostaldean egina dago, Bakioko San Pelaio eta Zumetxagako San Migel bisitatu zituen egun berean, beharbada<sup>2</sup>. Agian, aztarna erromanikoen bila egindako bidaia haietako batean, Elexaldeko Andra Mari elizara (Galdakao) hurbiltzean, edo handik gertu, Larrabetzun, aurkitu zuen Paret, ordutik aurrera hasi baitzen margolariari buruzko datuak biltzen, 1952an *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*<sup>3</sup> aldizkarian argitaratutako azterlan luzerako. Saiakera aitzindari horren sarreran esaten denez, 1946rako idatzita eta argitaratzeko prest zegoen, “haren jaiotzaren bigarren mendeurrena omentzeko; baina omenaldi hori Goyarenganako zaletasun bizi

1. Juan Antonio Gaya Nuño. “El Románico en la provincia de Vizcaya” in *Archivo español de arte*, 17. libk., 61. zk., 1944, 24.-48. or.

2. “Haserrealdi eta adiskidetze artean igaro genuen uda [...]. Bizkaiko erromanikoari buruzko ikerketa bat egitea bururatu zitzaion, eta halaxe egin zuen. Probintzia osoan zehar ibili ginen, oso bidaia dibertigarriak egiten –jakina, liskar ederrak eta errieta izugarriak izan genituen–, eta asko nekatu ginen, asko ibiltzeaz”. Concha de Marco. *La patria de otros : memorias de una mujer libre*. Palencia : Ediciones Cálamo, 2018, 146.-149. eta 259. or.

3. Juan Antonio Gaya Nuño. “Luis Paret y Alcázar” in *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 56. zk., 1952, 87.-153. or.



batek bustitzen zuenez, azalekoa besterik ez zen arren, gaur arte atzeratu da, zoritxarrez; hala ere, ez du gaurkotasunik galdu, hau da, ez du beste ezein ikerketak gaingitu”. Bilbon egindako sei hilabeteek aukera eman zioten Pareti buruzko tokiko ikerketa hasteko, eta gero Madrilen jarraitu zuen lan hori eginen, 1944 eta 1945 bitartean. Hala ere, haren saiakeraren gai nagusia ez da margolariak Euskadin eta Nafarroan izan zuen jarduera; aldiz, beraren bizialdi osoan jartzen du arreta, eta “artistaren obra biltzen duen katalogo bat” ere badu, zeinetan 221 pieza aipatzen diren, margolan eta marrazki artean, bai eta berrogei argazki-erreprodukzioetik gora ere. Lan eskerga egin zuen benetan zaila zen garai horretan, eta aurretiko oso ikerketa gutxiarekin: RABASF<sup>4</sup> akademiaren ohar nekrologiko ofiziala eta artistaren adiskide Juan Agustín Ceán Bermúdezen<sup>5</sup> gorazarrea.

Gayak uste zuen arte garaikidearen analista ona izateko ezinbestekoa zela iraganeko bilakaera artistikoaren ezagutza sakona izatea: “Aurreko arte guztia sakon ezagutu gabe gaur egungo artea iruzkindu eta baloratzen

4. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF). *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública 13 de julio de 1799*. Madrid : Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1799, 39. or.

5. Juan Agustín Ceán Bermúdez. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid : Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, 54.-55. or. María Luisa Caturlaren saiakera Gaya Nuñok berea egin zuen garai berean eta Goyaren berrehungarren urteurren bera zela-eta idatzi zen, baina Soriakoarena baino hiru urte lehenago argitaratu zuten. María Luisa Caturla. “Paret, de Goya coetáneo y dispar” in *Goya (Cinco estudios)*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 1949.

55. ir.  
Juan Antonio Gaya  
Nuño eta Concha  
Gutiérrez de Marco  
Bermeo eta Bakio  
artearen, 1943



saiatzeak alferrikako porrota besterik ez du ekarriko. Gainera, antzinako artearen historia arte berri-berria ezagutu gabe kontatzea dagoeneko izena duenaren entomologia eta mineralogia higuingarria eta benetan kriminala egitea da. Guztiz neurrigabea da Maneten obra Velázquez aipatu gabe azaltzea, baina baita Velázquez iruzkintzea ere, Maneti buruz hitz egin gabe. Profil burokratikoek soilik sar dezakete artea bezain gai zoragarri bat sail hermetikoetan”<sup>6</sup>. Hona hemen Gayaren ikerketen denbora-tarte zabalaren arrazoia: artearen historia orainaldi informatu batetik idazten da, askotariko garaietatik datozen datuak eta interpretazioak erabiliz, ez soilik interesatzen zaigun gaiaren garaiko datuekin; halaber, askotariko iturriek emandako baliabide eta metodoak erabiltzen dira, ez soilik interesatzen zaigun gaiak emandakoak. Gaya Nuñoren ustez, begiak artearen historiaren une bakar batean jartzea, nahiz eta oso sakon begiratu, kaltegarria zen, eta gaur egungo artea ulertzeko gaitasuna txikitu egiten zuen.

Aipatutako beste egilea Puerto Ricoko historialari bat da, Osiris Delgado. Delgadok, 1957an, Espainiako lankideak harrিতuta utzi zituen, Paret biografia eta margolanen lehen katalogo arrazoitua jasotzen zituen doktoretza tesia argitaratu zuenean. Tokikoen harriduraren adibide izan ziren Diego Angulo irakasleak monografia haren hitzaurrean idatzitako hitzak: “Aitortzen dut gaiak harritu ninduela [...], nire [Latinoamerikako] ikasleetako inork ez zidan inoiz halako gai zehatz eta bideragarririk proposatu, are gutxiago Penintsulako arteari buruzkoa”. Osiris Delgadok sarreran adierazi zuenez, “gaur arte, Luis Paret y Alcázarrek ez du izan bere margolanek justifikatzen duten posizio garrantzitsua. Ez da ia ezagutzen Espainian, herrialdean zehar sakabanatuta dago, zer esanik ez Amerikan, han ez baitu inork ezagutzen. Hala ere, urruneko Puerto Rico uhartean bihurtu gara Espainiako margolaria- ren bizitzaren eta obraren zale, halako ikerketei ekitean argudiatu ohi direnez oso bestelako arrazoiak direla medio”.

Nola heldu zen Paret Puerto Ricoko ikertzaile batengana? Bitxia dirudien arren, uste baino askoz ere ulergarriagoa da: Puerto Ricoko margolari José Campecheren bidez; hain zuzen ere, Paret Karibeko uhartean erbesteratuta egon zen urteetan elkar ezagutu zuten, eta hari esker artista nabarmena bihurtu zen. Hala azaldu zuen Osiris Delgadok: “... ‘Puerto Ricoko lehen margolari’ José Campecheren adiskide eta mentore izan zen, eta estilo kreole horri buruz gehiago jakiteko grinaz, gure bilaketak Espainiako artearen adierazpenik alaiena izan daitekeen honetan amaitu zuen”. Gaya Nuñok aditzera eman zuen moduan, Osiris Delgadok ere uste zuen Espainiako historialariek Paret eta garai bereko beste artista bikain batzuk (Carnicero, Esteve, Bayeu...) aintzat ez hartzearen arrazoia “Aragoiko artistarenganako berotasun unibertsal eta bidezkoa” zela.

6. Juan Antonio Gaya Nuño. “Claves íntimas de la crítica de arte” in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 125. zk., 1960, 165.-181. or. Saiakera horretan oinarritu zen urte batzuk geroago Espainiako historiografia artistikoari eta artearen kritikari egin zion lehenengo berrikusketa egiteko. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid : Ibérico Europea de Ediciones, 1975.

Osiris Delgadok Espainian amaitu zuen ikerketa, Puerto Ricon hasi ondoren, eta Unibertsitate Konplutentsean egin zuen doktoretza. Haren lanetik monografia zabala atera zen, Puerto Ricoko Unibertsitateak eta Unibertsitate Konplutentseak erdibana argitaratua, Ikerketa Zientifikoaren Kontseilu Gorenaren Diego Velázquez Institutuaren laguntzarekin. Asko oinarritu zen Gaya Nuñoren ikerketan; Madrilen, Bilbon eta Sevillan ordura arte kontsultatu gabeko dokumentazio asko aurkitu zuen, eta Pareten beste lan askoren aztarnari jarraitu zion. Gaya Nuñoren “bilduma-katalogoa” onartu ondoren, 120 margolan inguru eskaini zituen, zeinetatik hogeita hemeretzi albiste bidez soilik ezagutu zituen, eta 220 marrazki, zeinetatik hogeita bi zeharkako datuen bidez bakarrik ezagutu zituen.

Hala, gerraosteko pobreziari Bilbon aurre egiten zion soriar historialari batek eta Amerikako uharte tropikal bateko ikerlari batek ekin zioten, berrogeiko eta berrogeita hamarreko hamarkadetan, Paret zegokion tokian kokatzeko lanari. Haien ahalegina goraipagarria izan zen, eta haien ikerketak nabarmenak, baina emaitzak apalak dira, margolariari dagokion garrantzia eman nahi bazaio. Bataren eta bestearen ekarpenak oso garrantzitsuak izan ziren arren, aldizkari espezializatu batean eta argitalpen zientifiko batean gordeta geratu ziren. Prado Museoa eta San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademia ziren artistaren obrari dagokion garrantzia emateko eta haren nortasuna jendaurrean aitortzeko toki naturalak, eta horiek ez ziren mugitu. Bazirudien Karlos III.ak ezarritako zigorrak indarrean jarraitzen zuela Paretenzat, eta erbesteko bi tokietan soilik hartzen zutela aintzat.

1950eko, 1960ko eta 1970eko hamarkadetan, Pareti buruzko beste lan garrantzitsu batzuk agertzen joan ziren, esaterako, Pierre Gassierrena<sup>7</sup>, José Milicua<sup>8</sup>, Gaya Nuñoren beste ekarpen bat<sup>9</sup>, Xavier de Salasen<sup>10</sup>, Jeannine Baticleren<sup>11</sup>, Enrique Pardo Canalísen<sup>12</sup>, Sarah Symmons<sup>13</sup> eta abarren zenbait azterlan... Hala ere, guztietan ikusten zenez, egindako ekarpenez harago,

7. Pierre Gassier. “Luis Paret et Joseph Vernet” in *Cahiers de Bordeaux*, 1956, 25.-31. or.

8. José Milicua. “Un paisaje de Luis Paret” in *Goya : Revista de arte*, 20. zk., 1957, 126.-127. or.

9. Juan Antonio Gaya Nuño. “Actualidad de Luis Paret : bibliografía reciente y obras inéditas” in *Goya : Revista de arte*, 22. zk., 1958, 206.-212. or.

10. Xavier de Salas Bosch. “Aportaciones a la obra de Luis Paret y Alcázar” in *Archivo español de arte*, 35. libk., 138. zk., 1962, 123.-133. or.; “Unas obras del pintor Paret y Alcázar y otras de José Camarón” in *Archivo español de arte*, 34. libk., 135. zk., 1961, 253.-269. or.; “Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo” in *Archivo español de arte*, 50. libk., 199. zk., 1977, 253.-278. or.

11. Jeannine Baticle. “Les attaches françaises de Luis Paret y Alcazar” in *La revue du Louvre et des musées de France*, 3. zk., 1966, 157.-164. or.

12. Enrique Pardo Canalís. “Libros y cuadros de Paret en 1787” in *Revista de ideas estéticas*, 23. libk., 90. zk., 1965, 31.-36. or.; “Una composición inédita de Paret” in *Goya : Revista de arte*, 181.-182. zk., 1984, 2.-4. or.

13. Sarah Symmons. “El galgo y la liebre : Francisco de Goya y Luis Paret” in *Goya, nuevas visiones : homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid : Amigos del Museo del Prado, 1987, 396.-412. or.

Paretek Euskal Herrian igarotako garaia ez zegoen ondo aztertuta. Agerian geratu zen ikerketa-eremu zoragarria zegoela hor tokiko ikerlari batentzat, lehen mailako altxorra.

Hala, 1985ean Paretengana hurbildu nintzen, Atxuriko (Bilbo) iturri publikoari buruzko ikerketa txiki bat eginez. Ondoren, 1986an, Arte Ederren Museoaren Urtekarian ordura arte ezagutzen ziren Kantauri itsasoko bistei buruz agertu zen saiakera batekin jarraitu nuen; azalean, zenbait urte geroago sorpresa eta poz ugari ekarriko zituen *Hondarribiko bista* lortu berria agertzen zen.

Paret Euskadin eta Nafarroan aurkitzearen jakin-mina aldi berean piztu zen zenbait tokitan, 1980ko hamarkada horretan: Juan Cruz Labeagak<sup>14</sup> Vianako Andre Mariako margolanenganako interesa izan zuen eta haiei buruz argitaratu zuen; Alfonso de Andrések eta Alberto Santana Ezkerrak<sup>15</sup> Atxuriko iturriari buruzko ikerlana egin zuten; Arte Ederren Museoak *Hondarribiko bista* txikia erosi zuen... Ordutik aurrera, Paret buruzko erakusketa irudika genezakeen, hemen egindako obrak bilduko zituen, haren obra guztiak bilduko zituen orokor bat baino bideragarriagoa. Alabaina, halako zerbait egiteko aukera gutxi zeuden, ia ezinezkoa zen. Laurogeiko hamarkadaren amaieran, zenbait inguruabar aldatu ziren.

1980ko hamarkada horretan, Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailarekin lankidetzan aritu nintzen. 1981ean, Ondarearen Zuzendaritzak, Aingeru Zabala zuzendari zuela, Arte Ederren aholkularia izateko kontratatu ninduen. Nire lana legeriak babestutako Bizkaiko eraikinetan esku hartzeko orduan arkitektura-proiektuek zuten egokitasunari edo egokitasun faltari buruzko txostenak idaztea zen. Beste bi aholkularik Arabako eta Gipuzkoako txostenak egiten zituzten, baina, 1987an Joseba Arregi Kulturako sailburu izendatu zutenean, EAE osoko aholkulari bihurtu nintzen, eta nire zeregina erakusketen eta museoen arlora zabaldu zen. 1990 hasieran, Arregik adierazi zidan museo-politikari buruzko zenbait ideia zituela, besteak beste, Eusko Jaurlaritza Arte Ederren Museoaren kudeaketan parte hartzen hastea, Bizkaiko Foru Aldundiak eta Bilboko Udalak aukera ematen bazioten. Horretarako giro aproposa sortzen hasteko, Arregik zenbait erakusketa pentsatzeko eskatu zidan, zeinak Eusko Jaurlaritzak ekoitzita lankidetzan-keinu gisa museoari eskaintzeko modukoak izango ziren. Lanean hasi ginen eta Kultura Sailak halako batzuk ekoitzi eta finantzatu zituen. Ricardo Barojaren erakusketa bat, Ignacio Zuloagaren beste bat eta Euskadiko Neoklasizismoari buruzko hirugarren bat

14. Juan Cruz Labeaga Mendiola amaitu ziren ikerlanak. *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*. Pamplona : Gobierno de Navarra, 1990; eta Juan Cruz Labeaga Mendiola aurrekari izan zutenak. "Algunas noticias sobre la estancia del pintor Luis Paret y Alcázar en Bilbao" in *IX Congreso de Estudios Vascos : antecedentes próximos de la sociedad vasca actual : siglos XVIII y XIX*. Donostia : Eusko Ikaskuntza, 1984, 449.-451. or. Labeagaren aurretik, Nafarroan, José Esteban Uranga Galdeanok Paret ikertu zuen. "La obra de Luis Paret en Navarra" in *Príncipe de Viana*, 9. libk., 32. zk., 1948, 265.-275. or.

15. Alfonso de Andrés Morales ; Alberto Santana Ezkerra. "La fuente de Paret en Atxuri (Bilbao) : sus cambios de imagen y emplazamiento" in *Letras de Deusto*, 18. libk., 40. zk., 1988, 211.-218. or.



oroitzen ditut; eta Jorge Oteizaren hamalau eskulturako lote bat ere erosi zen, museo horretan jartzeko. Proiektu originalak prestatzea buruan nuela, aukera ezin hobea zen Pareti buruzko erakusketa bat proposatu eta egiteko, testuinguruari zegozkion zenbait zailtasun gainditu ondoren, betiere.

Garai hartan (Euskadiren autonomiaren hasiera), oso modan zegoen euskal artistei buruzko erakusketak eta argitalpenak egitea: Basterretxea, Mendiburu, Larrea, Chillida, Oteiza, Ibarrola... Hori egitea zegokigun, eta hori espero zen. Halaber, modernitateko historikoei buruzko erakusketak egitea espero zen: Guiard, Regoyos, Arteta, Zuloaga, Iturrino, Echevarría... Gainera, Espainian modan zegoen Txomin Badiolak, Peio Irazuk, Ángel Badosek eta beste batzuek ordezkatzan zuten "euskal eskultura berria". Kulturalki hori egokitzen zen, bereziki, 1950eko eta 1960ko belaunaldietako artistentzat, baina politikoki ere beharrezkoa zen jarduteko ildo hori nabarmentzea, 1988-1989 urteetan polemika handia egon baitzen Oteizarekin Bilboko Alondegia zela-eta, eta euskal kultura-komunitatearen haserrea arindu beharra zegoen, Ricardo Bastidaren eraikinean egin nahi zen esku-hartze arkitektonikoari Gobernuak emandako ezezkoaren aurrean. Arindu beharreko haserre horri, segituan, 1990ean, New Yorkeko Guggenheim Fundazioarekin egindako hitzarmenak sortutako haserreak jarraitu zion. Bi egoeren ondorioz –Alondegia eta Guggenheim–, une zail horretan, Eusko Jaurlaritzak arreta euskal artista eta gaietan jartzen zuten ekimenak azpimarratzea espero zen, ahal izanez gero, lehen modernitatekoak eta abangoardietakoak.

Giro horretan, egun batean, erakusketa baterako ideia bikain eta zeharo berezia nuela esan nion Arregiri. Interesez entzun zidan eta, Luis Paret izeneko rokoko estiloko XVIII. mende amaierako margolari bati buruzkoa zela esan nionean, jakin-minez eta harriduraz begiratu zidan.

–Luis Paret ez zen euskal herritarra –esan zidan.

–Ez, ez zen euskal herritarra. Madrilen jaio zen –berretsi nion.

Orduan, jarrera eszeptikoz, batere euskalduna ez zen estilo bat –rokoko– erabiltzen zuen madrildar margolari baten erakusketa zer arraiogatik egin behar genuen bere buruari galdetuz, zer esan behar nuen entzun zain geratu zen. Bada, azaldu nion. Arregik filosofiako eta soziologiako prestakuntza zuen, ez arteko prestakuntza espezifikoa, baina oso argia zen (eta da); hortaz, berehala ulertu zuen zer garrantzi izan zezakeen erakusketak gertakari kultural gisa, aberri txiki honez harago. Eusko Jaurlaritzaren aurkako eraso bertean (adin jakin batekoak zarenok *Kultur Kezka* gogoratuko duzue), Arregik oniritzia eman zion XVIII. mendeko madrildar margolariaren erakusketari; hori, batetik, ezohiko erabakia izan zen oso kontrako testuinguru batean, eta, bestetik, gastu handia ekarri zuen, Kultura Sailak ordura arte ekoizitako beste erakusketa gehienek zutena baino handiagoa.

Erakusketa ozta-ozta urtebetean prestatu zen. Saileko teknikari Carmen Otxagabía funtsezkoa izan zen erakusketa ondo garatzeko. Kudeaketa administratiboak koordinatzeaz gain, barneko errezeloei aurre egin behar izan

zien; izan ere, sailburua kenduta, kargu politiko batzuek ez zuten ekimena ulertu. Biok izan ginen erakusketaren komisarioak; hura eremu administrati-boan aritzen zen, eta ni historiko eta artistikoan. Bidezkoa iruditu zitzaidan.

Ulergarria denez, Osiris Delgadoren eta Gaya Nuñoren lanak funtsezkoak izan ziren, baina oso aspaldikoak ziren, eta, beraz, jabetza eta kokapen bat ezarrita zuten obra batzuk eskuz aldatuak ziren, ordurako. Gainera, “desagertuta” zeuden obra dezente gehitu zituzten; horrek esan nahi zuen obra guztiak ez zituztela zuzenean aztertu ez egileek, ez eta ondorengo iruzkingileek ere; aldiz, argazki-erreproduzioetan edo zeharkako datuetan oinarrituta ezagutu zituzten. Horietako batzuk bilduma partikularretan aurkitu genituen eta, xehetasunez behatu ondoren, egilezari buruzko zalantza sortu zizkiguten; ondorioz, piezak birplanteatu behar izan ziren, bereziki, jabetza pribatukoak. Beraz, amaierako aukeraketa egiteko lana nekeza izan zen, eta, arreta handiz ibili arren, erakusketa inauguratu ondoren ikuspegi orokorra izatean, zalantza berriak sortu zituzten zenbait alderdi agertu ziren.

Hasiera batean Pareten “euskal” obrak soilik erakustea zen ideia, baina agerikoa zen garai hori “ulertzeko” ezinbestekoa zela aurreko eta ondorengo garaietako beste lan batzuk ere sartzea. Hogeita hamar olio-pintura, pastel-pintura bat, sei akuarela, hogeita hamasei marrazki eta sei grabatu biltzea lortu genuen. Obraren bat maileguan eskatu genien bildumagile guztiek ustekabean eta pozik jaso zuten albistea eta nahi genituen guztiak lortu eta erakutsi genituen, nahi izan arren eskatu ez genituen batzuk izan ezik, aurretiko konpromisoak zituztelako edo zuten kontserbazio-egoera hauskorragatik. Paret hil eta 192 urte geroago, hura izan zen haren obrari buruz Espainian egin zen lehenengo erakusketa monografikoa.

Erakusketa bat egiteko aurrez ikertu egin behar da, baina erakusketak berak ikerketarako beste maila bat ematen du, zenbait une eta tokitan ikusitako piezak aztertzeko aukera ematen baitu. Askotariko kokalekuetan egindako bilaketa-fase luzean argi eta garbi ikusten ez dena agerian geratzen da obrak biltzen direnean. Pentsatzen dut komisario guztiok egiten dugula autokritika erakusketa bakoitzaren ondoren, baina emaitzak etorkizuneko jarduketak findu eta hobetzeko gordetzen ditugu, ez jendaurrean jartzeko, ezinbestean; alde batetik, beti ez dagoelako aukerarik emaitzok argitaratzeko, eta, bestetik, guztiek ez dituztelako egindako hutsegiteak jakinarazi nahi izaten, halakorik egonez gero. Alabaina, ezohiko kasu hartan, arrazoi eta bide egokia zegoela iruditu zitzaidan, hala hutsegiteak azaltzeko nola, batez ere, erakusketak agerian jarri zituen aurkikuntzak agertzeko. Horregatik, erakusketa amaitu zenean, balantze bat argitaratu nuen museoaren 1992ko Urtekarian.

Hala, ikerketa-prozesuan aurkitu zenez, zenbait hamarkadaz museoak berak Pareti egotzitako bi margolan –Gaya Nuñok eta Osiris Delgadok hala katalogatu zituztelako–, Karlos IV.ari eta María Luisa Parmakoari Asturiasko printze eta printzesa zirela egindako erretratu bana, egiaz Mariano Salvador Maellaren, edo, agian, Antonio Carniceroren jatorrizko batzuen kopiak ziren. Beraz, ez ziren erakusketan jarri eta katalogoko fitxak zuzendu egin ziren. Halaber, bilduma pribatutatik zetozen bi margolani buruzko zalantza handiak



56. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Baserritarren eszena*  
(*Hondarribiko bistaren*  
*zattia*), 1786  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa

egon ziren. Nire errua izan zen, lehenago ez ikusteagatik, eta itxuraz erabateko konfiantzazkoa zen gomendio batez fidatzeagatik.

Zorioneko aurkikuntzetako bat Hondarribiko bi bistetako baten bi zatiak elkartzea izan zen: bata ordurako museoarena zen [57. ir.] eta, bestea, Plácido Arangorena [56. ir.], zeinak urte batzuk geroago erakundeari oparitu zion. Hori ikusita, pentsatu genuen agian Pareten beste margolan batzuk ere zatituko zituztela, eta ideia hori buruan genuela, Cerralbo Museoaren *Portugaletako bista* [15. ir.] obrara itzultzean –lehen *Itsasaldea figurekin (Peñotako hondartza, Santurtzin)* izena zuena–, konturatu ginen ordura arte aurkitu gabeko herri horren bistaren zati bat zela. Erakusketaren ildotik, han eta hemen Pareten marrazkietan oinarritutako hainbat grabatu zituzten liburuak agertu ziren.

Katalogoak erreferentzia erabilgarria izaten jarraitzen du hogeita hamar urte geroago, eta bertan gai tematikoak idatzi genituen zenbait egilek: Rosario Peñak, Juan Cruz Labeagak, Alberto Santanak, José Milicuak, Juan Carretek, Juan José Lunak eta nik. Oro har, erakusketaren balantzea oso positiboa izan zen eta bidea zabaldu zuen Paretetek museoko bilduman zituen obren kopurua handitzeko, erakusketa egin izan ez balitz agian ondoren ez baitziren egingo erosketa, gordailu eta dohaintza hauek:

\* 1996. *Baserritarren eszena*, Plácido Arangoren dohaintza.

\* 1996. *Bilboko Arenalaren bista*, Bizkaiko Foru Aldundiaren gordailua, BBVk ordainean emana.





- \* 1999. *Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean* (II), eskuratua.
- \* 2017. *Bermeoko bista*, José Luis Várez Fisaren oinordekoei erosia, haiek 1990ean enkantean erosi ondoren.
- \* 2018. *Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean* (I), Alicia Koplowitzen dohaintza.

57. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Hondarribiko bista*  
(zattia), 1786  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa

1996an bilduman sartu ziren obra berriek eragin positiboa izan zuten; hain zuzen ere, museoak Pareti buruzko beste erakusketa bat egin zuen (bigarrena, bost urtetan), oraingoan Euskal Herriko portuei buruzkoa, soilik. Horri esker, margolanok bildu ahal izan ziren, baita 1991n lortu ez ziren biak ere: National Gallery museoaren Bilboko Arenalaren bista [13. ir.] eta Cerralbo Museoaren Portugaleteko bista; hau da, ordura arte ezagutzen ziren bista guztiak. Edgar Peters Bowronen ikerketak eta nireak jasotzen zituen katalogo batek lagundu zuen ekitaldia. Era berean, Alicia Koplowitzen dohaintzak beste argitalpen bat ekarri zuen (Pareti buruzko hirugarrena, Bilbon), Manuela Menaren eta Eduardo Barbaren ikerketekin.

Miguel Zugaza izan da Madrilgo margolariari buruzko ondarea areagotzeko faktore eragile nagusia; izan ere, museoaren zuzendaritzan egon den bi aldietan gertatu da, eta haren bi kudeaketak funtsezkoak izan dira, batez ere, dohaintzei buruzkoak. Dena den, 1991ko erakusketarik gabe, ez zen aurkituko *Hondarribiko bista* obraren zatia, eta hala izanez gero, agian Plácido Arangori ez zitzaiokeen egokia irudituko bere zatia dohaintzan ematea; era berean, agian Aldundiak ez zukeen *Bilboko Arenalaren bista* emango, beharbada BBVk beste artelan bat emango zukeelako zergen ordain. Pareten obrak ez baziren hainbeste ugaritu, litekeena da museoaren Patronatuak *Maitasunaren garaipena*

*Gerraren aurrean* obraren lehen luneta erostea egokitzen ez jotzea, eta ziurrenik Alicia Koplowitzek ez zukeen bigarrena dohaintzan emango ondoren [58.-59. ir.]. Azken batean, handikeria apurrik gabe, erakusketa hark ondorio horietan guztietan zerikusiren bat izan zuela pentsatzea gustatzen zait.

Baina zinez espero ez zena erakusketak tokiko egunkarietan izan zuen eragin txikia izan zen. Ez zen eguneko albiste kulturalik garrantzitsua izan, inola ere, ez eta bigarrena edo hirugarrena ere, Guggenheimi buruzko informazioek eta garrantzi txikiagoko beste gertakari batzuek tokia kendu zioten eta. Egunkarietako erredakzioek prentsa-oharraren paragrafoak kopiatu zituzten, besterik ez. Gaur egun museoetako komunikazio-sailek oso ondo dakite beren erakusketak nola “saldu” behar dituzten hedabideetan, eta inaugurazioaren inguruko egunetan beti argitaratzen dira erreportaje zabalak; abagune hartan, Bilboko prentsak ez zuen behar bezala jorratu.

Madrilgoak arreta handiagoa jarri zuen. *ABC Cultural* aldizkariak zenbait orrialde idatzi zituen, eta Julián Gállegoren eta Antonio Bonet Correaren jatorrizko artikuluak argitaratu zituen; *El Punto de las Artes* aldizkariak iruzkin zaindua egin zuen; eta *Anticuaria* aldizkariak José Manuel Arnaizen analisi zabala egin zuen, kolorezko argazki asko erabiliz. Hiru argitalpenek azalean ipini zuten gaia. Pozik egiaztatu dut 2021eko erakusketak (Pareti buruzko laugarrena, hiru hamarkadatan) dagokion oihartzun mediatikoa jaso duela.

Orain ezin da esan Pareti buruzko argitalpen gutxi dagoenik. Azken hiru hamarkadotan margolariari buruz dakiguna asko zabaldu duten zenbait ikerketa argitaratu dira. Datu asko eta testuinguru handia eman da gaia ulertzeko, honako hauen bidez: Francisco Calvo Serrallerren<sup>16</sup>, José Luis Morales Marínen<sup>17</sup>, Juan Luis Blanco Mozoren<sup>18</sup>, María Castilla Albisuren<sup>19</sup>, José Manuel de la Manoren<sup>20</sup> eta Irene Gómez Castellanosen<sup>21</sup> lanak; Alejandro

16. Francisco Calvo Serraller. *Luis Paret y Alcázar (1746-1799)*. Madrid : Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996.

17. José Luis Morales Marín. *Luis Paret : vida y obra*. Zaragoza : Aneto, 1997; “Luis Paret y La Celestina : noticia de un proceso del Santo Oficio” in *I Congreso Internacional Pintura Española del siglo XVIII*. Marbella : Fundación del Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, 317.-324. or.

18. Juan Luis Blanco Mozo. “Varia paretiana : I. La familia Fourdinier : II. Paret en el País Vasco : su relación con algunos miembros de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País” in *Ibid.*, 299.-316. or.

19. María Castilla Albisu. “San Sebastián, vista por Paret y Alcázar” in *Espacio, Tiempo y Forma*, VII. seriea, 25. libk., 2012; *Paret y Alcázar y el paisaje*. [Doktoretza tesia]. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2015, online, hemen: [http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHis-Mcastilla/CASTILLA\\_ALBISU\\_Maria\\_Tesis.pdf](http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHis-Mcastilla/CASTILLA_ALBISU_Maria_Tesis.pdf) [kontsulta: 2022.01.03].

20. José Manuel de la Mano. “Luis Paret y Alcázar” in *Carlos IV mecenas y coleccionista*. Madrid : Patrimonio Nacional, 2009.

21. Irene Gómez Castellanos. “Misterios en la trastienda : Luis Paret : la Tienda del anticuario y el debate en torno a los bailes de máscaras durante el reinado de Carlos III” in *Goya : Revista de arte*, Madril, 352. zk., 2015, 228.-243. or.





58.-59. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Maitasunaren garaipena*  
*Gerraren aurrean [I eta*  
*II], 1784*  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa



Martínez Pérezek ekarpen ugariak<sup>22</sup>, bereziki, haren erakusketa eta marrazkien katalogo arrazoitua Liburutegi Nazionalean 2018an; eta garaia buruzko erakusketak –*Carlos III y la Ilustración* (Velázquez Jauregia, Madril, 1989), *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino* (Errege Jauregia, Madril, 2012)<sup>23</sup>, *Goya y la Corte ilustrada* (Prado Museoa eta Bilboko Arte Ederren Museoa, 2017-2018), besteak beste–.

Gaur, Prado Museoa Gudrun Maurer komisario dela Pareti buruz prestatzen ari den erakusketaren zain eta gogotsu gaude.

Saiakera hau amaitzeko, aingeru musikarien koru baten irudia ekarri nahi nuen, “Gloria In Excelsis Deo” inskripzioa zuen filakteria daramatela, baina bila eta bila ibili naizen arren, ez dut halakorik aurkitu Pareten obran. Aingeru asko margotu zituen, batzuk guztiz ederrak, hala helduak nola haurrak, baina bat ere ez Belengo atarian, Jesusen jaiotzaren unean. Haren liburutegian musikarekin lotutako libururen bat bilatu dut eta halakorik ere ez dut aurkitu, baina pentsatzen dut Mozarten *Gloria In Excelsis Deo* gustatuko zitzaiola. Alemaniar musikariak 1785ean konposatu zuen, Paret Bilbon bizi zenean.

Hemen erlijioaren gaiarekin lotutako obra asko margotu zituen arren (bezeroen inguruabarrak hala behartuta), susmoa dut gure artistak ez zuela asko sinesten zeru goietako jainko baten lorian. Uste dut bake-gizona eta borondate onekoa izan zela lurrian, eta modu otzanean egokitu zela bizitzak planteatu zizkion inguruabarretara: batzuetan larriak eta zailak, besteetan zoriontsuak eta pozgarriak.

Artistaren lehen mezenasak bizimodu lizuna zuen, eta haren jokabide irregularraren ondorioz erbeste zorrotza ezarri zioten gure margolariari; hori dela-eta, sarritan pentsatu izan dugu Paret errege-familiako bere nagusiaren

22. Alejandro Martínez Pérez. “Camper y Paret : sobre una traducción del pintor y un manuscrito inédito en la Biblioteca Nacional” in *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia : Universidad de Murcia, 2009; Alejandro Martínez Pérez. “La biblioteca de Luis Paret y Alcázar y su legado a la Academia de San Fernando” in *Academia : Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 110.-111. zk., 2010; Alejandro Martínez Pérez. “La biblioteca de Luis Paret y Alcázar, pintor heterodoxo de la España ilustrada” in *Actas del XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Santiago de Compostela : Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2010; Alejandro Martínez Pérez. “Notas sobre el concepto de imitación : la enseñanza a partir de la estatua a través del informe para la Academia de Luis Paret y Alcázar” in Ernesto Carlos Arce Oliva... [et al.]. *Simposio Reflexiones sobre el gusto*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2012, 235.-242. or.; Alejandro Martínez Pérez. “Usos e impacto de la indumentaria teatral a través de la estampa : la colección de trajes españoles de Luis Paret y Alcázar” in *Actas del seminario internacional Goya y su contexto*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2013, 137.-153. or.; Alejandro Martínez Pérez ; Juan Luis Blanco Mozo. “Pares desiguales : dualidad moral y libertinaje en el proceso al infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio” in Jesús González Fisac (koord.). *Actas del XVI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo : barbarie y civilización*. Cádiz : Universidad de Cádiz, 2013, 65.-82. or.; Alejandro Martínez. “El pincel y la máscara : Luis Paret en la encrucijada (1766-1775)” in *ARS Magazine*, 23. zk., 2014, 94.-107. or.

23. Bereziki Anna Reuter Paredes ; Mercè Obón Mateos. “Luis Paret y Alcázar” in *Goya y el infante don Luis : el exilio y el reino*. [Erak. kat.]. Madrid : Patrimonio Nacional, 2012, 149.-170. or.



bizioetarako baliabideak inguratzen zituen estalgilea zela, oin bat herritarren artean eta beste bat aristokrazian zuela, eta bi norabideetan joateko zubi libertinoa zela nagusiarentzat. Nik ez dut uste. Aldiz, uste dut pagaburu bat izan zela. Zalantzarik gabe, nortasun liluragarria izan zuen, kultura handi, sofistikatu eta sendokoa zen, eta zuen erraztasun enpatikoari esker, iruzurrik eta ahalegin handirik gabe ongi egokitzen zen hala aldirietako tabernetan eta amodio-artekarien geletan, nola jauregietako aretoetan eta Gorteko jaietan eta maskara-festetan, Puerto Ricon eta Bilbon. Senar eta aita maitekorra zen, eta lore-sortak eta txorien lumak atsegin zituen. Ovidioren *Maita-bidea* irakurtzen zuen eta, Bilbon bizi zen bitartean, gutxienez, bizimodu diskretua izan zuen, bilera sozialetatik urrun. Nola uztar genezake hori ustez Madrilen lehenago delitu-jarduera batzuekin izan zituen loturekin? Erregearen anaiarekin zituen loturek bultzatu zutelako, zituen gizarte-trebetasunengatik erabili zutelako, aita Eleta bekaizkorrak munduko gaitzen adibideak hari leporatu zizkiolako?

1975 zen eta Patti Smithek, hogeita bederatzi urte zituela, *Horses* albuma argitaratu berri zuen.

1770 zen eta Luis Paret y Alcázar, *Errege bikoteak* obra [60. ir.] monumentalak amaitu zuen, zeinetan Aranjuezko Errege Jauregian egin zen zaldi-festa bat irudikatzen den. Oholtzan Karlos III.a dago eta desfilearen buru Karlos printzea, Karlos IV.a izango zena, eta Luis infantea ageri dira. Zaldi-gaia duen margolan hori egin eta hamar urte geroago, Pareten bizitza erabat aldatuta zegoen, eta Bilbon bizi zen. Zeharo moldagarria zenez, hiri horretan obra askotarikoa eta ugaria sortu zuen, hala Begoñako Ama Birjinaren irudi preziosista eta zurruna [65. ir.], nola neskato ahitu eta eder baten berotasuna, etzanda dagoela [2. ir.]. Erraz pentsa daiteke bi irudi horiek sortzeko unek guztiz desberdinak izan zirela, bata erlijiosoa eta bestea haragiaren

60. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Errege bikoteak*,  
1770  
Prado Museo  
Nazionala, Madril

eremukoa, Paretek Zazpikaleetan bizi izango zuen lurreko Lorianako hurbil-  
keta batekoa, agian.

Patti Smithek urte asko geroago esan zuen moduan: “Jesus died for so-  
mebody’s sins, but not mine” (Jesus norbaiten bekatuengatik hil zen, baina ez  
nirengatik). Bi irudi horiek egiten ari zela, Paretek seguru asko bere buruari  
esango zion Errege Etxeko ganbera-margolari bizitza amaitzea eta bizitzen ari  
zen erbestea ez zirela bere bekatuen ondoriozkoak izan, Luis Antonio Jaime  
Borboikoa eta Farnesiokoaren bekatuen ondoriozkoak baizik; hura 1785ean  
hil zen hain zuzen ere, Mozartek, hogeita bederatzi urte zituela, *Gloria In  
Excelsis Deo* konposatu zuen urte berean, Paretek desioz betetako neska bizi  
hura margotu zuen garai berean.



**ARTE FIGURATIBOAK  
BIZKAIAN,  
LUIS PARET Y  
ALCÁZARREN  
GARAIAN.  
TRADIZIOA ETA  
MODERNOTASUNA**



**Julen Zorrozua  
Santisteban**

Artikulu honen helburua da azaltzea zer testuinguru artistiko topatu zuen Luis Paret y Alcázar margolariak Bilbon eta, hedaduraz, Bizkaiko lurralde osoan, 1779-c. 1787 urteetan hiri horretan hartu zuenean bizilekua. Helburu hori lortzeko, lehenik, arte figuratiboek XVIII. mendearen bigarren erdialdean Bizkaian izandako garapenaren ikuspegi orokorra erakutsiko dugu. Erretaulak, eskulturak eta pinturak lurralde historiko horretan izandako bilakaeraren ildo nagusiak marraztuko ditugu, kontuan harturik prozesu hori bat datorrela, denboran, Borboiko Luis Antonio infantearen –hau da, Karlos III.aren anaia– ganbera margolariak Bilbon egindako egonaldiarekin. Ildo horretatik, ezingo dugu alde batera utzi garai horretan gustu artistikoan gertatu zen garrantzizko aldaketa: estilo barroko nagusiaren ordezkari poliki-poliki estilo neoklasikoa joan zen nagusitzen (tradizioa *versus* modernotasuna), eta horri lagundu zioten, alde behintzat, madrildar margolari ospetsuaren proiektu arkitektoniko eta apaingarriek<sup>1</sup>.

Aurrekoa erreferentziatuta hartuta, ekarpen hau hiru ataletan banatuko da. Lehenengoan, erretaulak garai horretan izandako garapenaren azaleko errebasoa egingo dugu, altzari horretan baitaude eskulturako eta pinturako pieza gehien eta, era berean, hori baita aurretik aipatutako eraldaketa estilistikoa ondoen erakusten duen generoa. Bigarrenean, egitura horiek betetzen dituzten irudietan jarriko dugu arreta, eta, azkenik, arte piktorikoez arduratuko gara, zeinak baitira garrantzi txikiagokoak eta, askotan, aurreko alderdi artistikoen osagarriak. Ondorio gisa esan dezakegu Bizkaian giro atzerakoia zela nagusi artearen alorrari dagokionez, ohikoa Gortetik urruneko lurralde periferikoetan. Horrez gainera, Rokokoaren garaian eta Neoklasizismoaren hastapenetan, erretaularen esparrua nabarmendu zen (gainerako arteak baino eguneratuagoa), eskultura nahiko egokia zen, eta asto-pinturak, aitzitik, emaitza oso eskasak eman zituen. Azken horren ondorioz, Luis Paret eta hementik kanpoko izeneko hainbat pintoreri aginduak lortzeko aukera ugari sortu zitzairen.

Erretaula da Borboiak Espainiako tronura iristean gertatu zen berrikuntza artistikoa garbier erakusten duen adierazpen artistikoa. Erretaula da, halaber, altzari liturgiko nagusia, eta baita XVIII. mendearen amaieran, Barrokoan, indarrean zegoen artearen ordezkari nagusietako bat ere. Lehenik, sektore ilustratuetatik egin zitzaion eraso (Floridablanca, Antonio Ponz edo Llaguno y Amirola arabarra), eta, ondoren, Neoklasizismoaren ideal artistiko berriak erakusten dituzten sorkuntzekin ordeztu nahi izan zen, zeinak

1. Alberto Santana Ezkerra. "Luis Paret, también tracista" in *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*. [Erak. kat. Bilboko Arte Ederren Museoa]. Vitoria-Gasteiz : Eusko Jaurlaritzza, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1991, 113.-136. or. Hurbilketa erabatekoa da izenburuan adierazten dena ez ezik, garai hartan arte plastikoek Bizkaian zuten egoerara ere. Horri datu berri bat erants diezaiokegu orain (Juan Manuel González Cembellín eta Raquel Cilla Lópezek emandako informazioari esker), Parettek Done Jakue parrokiarako (Bilbo) diseinatu zuen Aste Santuko monumentuari buruz, zeina aztertzen baita aipatutako artikuluan (370.-373. or.): 12.055 errealeko ordainagiria 1780ko azaroaren 17an artistari emana "gauzatutako perspektiba monumentu berriagatik". Bizkaiko Elizaren Histori Artxiboa (AHEB-BEHA), Bilboko Done Jakue Jaunaren parrokiako Fakturen, igorpenen eta lantegi ordainagirien 33. liburua – Alde Zaharra. 1779 - 1780. Sign.: 0678/004-00, 62. ordainagiria.

nagusitu nahi izan baitziren lege-araudi baten bitartez eta hainbat erakundeta-ko hezkuntza lanaren bitartez, hala nola San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademia edo hurbileko Euskalerrriaren Adiskideen Errege Elkartearen eta bertako Marrazketa Eskolaren bitartez, norabide berean egiten zutelarik arraun<sup>2</sup>. Ildo horretatik, oso garrantzitsua da Estatuko lehen idazkari Floridablancako kondeak 1777ko azaroaren 25ean emandako Errege Dekretua; izan ere, dekretu haren bitartez urre koloreko zurezko erretaulak eraikitzea debekatzen zen, eta aurrerantzean material nobleekin (harria, marmola) edo gutxienez material erregaitzekin egitea agintzen zen. Debeku hori ezartzeko arrazoen artean honako hauek aipatzen dira: kandelaz argizatutako makina horiek sute arriskua eragiten zuten maiz; arrazoi ekonomikoa –egurraren eta haren polikromian erabilitako errearen kostu handia– eta beste arrazoi batzuk, ideologikoki garrantzi handiagokoak, zorrotasun erlijiosoaren –apaindura espiritual handiagoa edukitzeko nahia– eta artistikoaren arabekoak –gehiegizko dekorazioak murriztea–. Era berean, ordutik aurrerako beste agindu gutun batzuetan, errege zeduletan eta abarretan ezarri zen San Fernandoko Akademiako Arkitektura Batzordeak (1786an ezarriak) gainbegiratu eta baimendu beharko zituela erretaulen eta gainerako objektu higigarrien diseinu guztiak. Floridablancak berak agindu gutun baten bidez esku hartu zuen Urduñan hiru urte geroago, zeinetan agintzen baitzen erakunde hartara bidaltzeko Antiguako santutegian eraiki asmo zen erretaularen diseinua<sup>3</sup>.

Egurra erabiltzeko betoa –gure lurraldean jarraibide horiek ez betetzea ekarri arren– askotan gelditu zen bete gabe (merkeagoa da eta tradizio handia dago egurra eraikuntzan erabiltzeko). Normalean, lerro egitura polikromia batez “ezkututzen zen”, eta horrek gerora erretaula barroko batzuei ere eragin zien, hala nola Muxikakoei (1781-1783) edo Gernikakoei (1783), zeinetan material nobleen koloreak eta kalitateak imitatzen baitira, marmol itxurako edo jaspeztatutako estukoen bitartez<sup>4</sup>. Alde horretatik, ohiz kanpoko da, hortaz, gaur egun Done Jakue (Bilbo) elizarako (gaur egun katedrala) Andre Maria Sortzez Garbiaren erretaula desagertua, Luis Paret 1786an diseinatu. Bertan, Juan Iturburu arkitektoak emandako baldintzen arabera, Mañariko eta Azpeitiko jaspeak erabili behar izan ziren. Obra horrek Gaspar Melchor de Jovellanosen arreta erakarri zuen, 1791ko abuztuaren 18an eliza horretara egindako bisitan<sup>5</sup>.

2. Mariano Jiménez Ruiz de Ael. *La Ilustración artística en el País Vasco : la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y las artes*. Vitoria-Gasteiz : Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura = Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila, 1993.

3. Bizkaiko Foru Agiritegi Historikoa (AHFB-BFAH), Urduñako Udal Artxibategia, C/007, d. g. Cfr. Julen Zorrozu Santisteban. *El retablo neoclásico en Bizkaia*. Bilbao : Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 2003, 101. or.

4. *Ibid.*

5. Santana Ezkerra, *op. cit.*, 124. or.; Zorrozu Santisteban, *op. cit.*, 72. or. Jovellanosen honela idatzi zuen bere *Egunerokoan*: “Marmol oneko bi erretaulatxo daude: Andre Mariarena Paretin marrazkia da, eta oso ederra...”. Gaspar Melchor de Jovellanos. *Diarios (memorias íntimas) : 1790-1801*. Madrid : Sucesores de Hernando, 1915, 22. or.



Kontua da XVIII. mendearen azken laurdenean hainbat erretaula mota landu zirela aldi berean: erretaula erabat rokokoak (1740-1780), trantsizioko hainbat adibide eta lehen erretaula neoklasikoak. Lehen multzoko ordezkari gisa, Erandioko Andre Mariaren erretaula da nagusia, 1762-1765ekoa, eta Loretoko Ama Birjinari eskainitako albo, Molinarreko San Joan Bataiatzailean (Gordexola), 1771. urte ingurukoa. Bi arkitektura horiek, osorik urre kolorekoak, rokokoaren berezko diseinua eta dekorazioa dute: oinplano ganbila, euskarri ildaskatuak eta dekorazio oparoa (arroka motiboak, landare zintzilikariak, lan zizelatuak –erronbo trazadurak espazio hutsetan– eta abar). Horietan, oraindik ere irudi ugari ikusten dira. Hala eta guztiz ere, estilo aldaketa ez zen traumatikoegia edo malkartsuegia izan, 1780ko hamarkadaren inguruan jada zenbait egilek, rokoko aldiaren barruan trebatuak eta obra asko eginak, emanak zituzten hainbat urrats estetika berrirako bidean, modu naturalean edo arazo handirik gabe. Hala gertatu zen Juan de Urquiza maisu bizkaitarrarekin eta Juan Ignacio semearekin Abadiñoko San Torkuatoko erretaulatan (1782-1783tik aurrera); José Ignacio de Urrutiarekin, zeinari etorkizun bikaina aurreikusten baitzitzaion –marrazkilari ona eta margolari zuzena ere bazen–, baina hogeita hamaika urterekin hil zen Ziortzako kolegiatan 1783an gertatutako istripu batean; edo Juan de Iturbururekin, Paretan kolaboratzailea Bilbon, zeina izan baitzen Muxikako erretaula aipatuen egilea (1781-1783).

Egile horien azken lanetan ikusten da leuntzen hasia dela landareen mugimendua eta murrizten hasia dela, halaber, erretaula rokokoaren berezko dekorazio karga. Hala azpimarratu zuen Iturburuk Muxikako multzoak egin zituenean, adierazi baitzuen apaingarriak “modakoak izango zirela, baina jaramalla handirik gabeak”, Neoklasizismoan alferrikakotzat jotzen ziren gehiegizko apaingarriei buruz ari zela. Ezaugarri horiek, marmolak edo jaspeak imitatzen dituen polikromia neoklasikoarekin batera, Gernika-Lumoko Mesedetako Komentuko elizako erretaula nagusian ere ikus daitezke (gaur egun San Bartolome Apostoluaren parrokia). Domingo de Lacak eta José Antonio de Bengoecheak eraiki zuten 1783an, eta bertan ezin hobeto ikusten da urre kolorea (edo urre koloreko brontzearen imitazioa) multzoetako apaingarrietarako baino ez dela erabiliko ordutik aurrera<sup>6</sup>. Azkenik, aipatutako 1777. urte horretan bertan Bizkaian erretaula neoklasikoa garatzen hasi zen, bai Zaldibarko San Andresko erretaula nagusiak eta alboko biek osatutako multzoan, Ventura Rodríguez arkitekto eta akademiko madrildarrak bidalitako diseinuari jarraitzen diotenak, bai Luis Paret 1786an Done Jakue elizaren (Bilbo) bururako egindako proiektuan, nahiz eta azkenean ez zuen Luis Paret berak egin [61. ir.]<sup>7</sup>.

6. José Ángel Barrio Loza. “La parroquia de Mugica : noticia sobre su ampliación y la confección de sus retablos en el siglo XVIII” in *Letras de Deusto*, 11. alea, 21. zk., 1981, 86. or.; Julen Zorrozua Santisteban. “Apuntes biográfico-artísticos de Domingo de Laca : el retablo mayor de la iglesia del convento de Mercedarias de Gernika” in *Ars Bilduma*, 5. zk., 2015, 29.-43. or.

7. Eskerrak eman behar dizkiogu berriro ere Juan Manuel González Cembellini eta Raquel Cilla López gure eskura jartzeagatik artistak Bilboko Udalarri igorritako ordainagaria, 1786ko martxoaren 16an, zeinak ordaindu baitzion 3.250 errealekin lan hari eta aurretik aipatutako Andre Maria Sortzez Garbiaren erretaulari zegozkion trazuak egiteagatik (AHEB-BEHA, Bilbo-

Jaurerriko hasierako makina neoklasiko horiek, garai hartako berrikuntza guztiak bezala, kanpoko artisten ekarpenen ondorio dira. Horietan guztietan nabarmenduko da egituraren soiltasuna dekorazioaren aurrean, euskarri leunak (kapitel korintoarrekin edo konposatuekin), gainazal apaindu urriak eta frontoi klasikoa nagusi den erremate sinpleak. Azken batean, tenplu klasikoetako fatxaden eskematizazio hutsa da. Rodríguezen eta Paretin diseinuek, gainera, Bizkaian erretaula neoklasikoaren oinarrizko bi ereduak inauguratzen dituzte: “zutabeen aldare” deritzona (Zaldibar) [62. ir.], zeina baita zutabe gaineko egitura bat, dekorazio garbiko taulamendu bat edo, maiz, frontoi bat, batez ere triangeluarra, eta eredu horren aldaera, zeina baita eredu berari (kale berrien erara) zirkuluerdi formako espazio baten bidez, tenpluaren itxituraren antolamenduari jarraituz, goitik itxiak diren bi gainazal angeluzuzen gehitzearen emaitza. Azken tipologia horren araberakoa da Done Jakueren aldare nagusirako Paretin marrazkia, zeinak irudikatzen baitu, besteak beste, Antiguako santutegiko aldare nagusia (Urduña) 1805ean<sup>8</sup>.

Bestalde, garai hartako eskultura egur polikromatuan zizelkatutako erliebe biribileko irudi erlijiosoei dagokie gehienbat. Salbuespen aipagarriren bat dago, hala nola Sebastián de la Quadraren bustoa (Villaríasako markesa) Somorrostroko San Joanen (Muskiz) edo Andrés de Orbe artzapezpikuaren hilobia Ermuan; XVIII. mendearen erdialdeko harrizko piezak dira biak. Eliza zen bezero nagusia, eta, haren ondotik, zenbait erakunde, hala nola udalak (Bilboko, adibidez), bere jurisdikzioko tenpluen zaindariak baitira, eta, azkenik, ondo kokatutako partikular batzuk (Elizako hierarkak, administrazio zentralako goi-karguak, Ameriketara emigratuak...), zeinak beren jaioterrietako tenpluetarako eskatzen baitzituzten eskulturak. Ikusiko dugunez, pintura lanen atzean ere bezero berberak egongo dira, eta Paret bera ere izaera erlijiosoko merkatu horretara egokitu zen Bilbon egindako egonaldian.

Batez ere erretaulak beteko dituzten irudiek bi jatorri oso nabarmenak dituzte. Alde batetik, Gorteko eskultoreei dagozkienak daude, Madrilgo San Fernandoko Akademiarekin zerikusia dutenak horietako asko, horiengana jotzen baitute lehen aipatutako mezenasek garai hartan goren mailako irudigileen zerbitzuak lortzeko. Eta, bestetik, tokiko ekoizpena dago, Jaurerrikan kanpoko maisuek ere egiten dutena, kasu honetan Kantabriakoek, oso gertu baitago. Lehenengo jatorriari dagokionez, eta betiere aztergai ditugun denbora mugak pixka bat gaindituz, Bizkaian XVIII. mendeko eskultura gortesau eta akademizistaren bi egile nabarmenenen lanak ditugu: Juan Pascual de Mena toledoarrarena eta Luis Salvador Carmona Valladolideko artistarena. Lehenengoak, garai hartan Akademiako Eskulturako irakasle eta zuzendariorde zenak, hitzarmen bat sinatu zuen Madrilen Bilboko Udalarekin, 1754ko otsailaren 17an, gaur egun San Nikolas elizako bost erretaulatan ikus ditzakegun eskulturak egiteko. Eliza hori mende horren erdialdean eraiki zen,

---

ko Done Jakue Jaunaren parroko Fakturen, igorpenen eta lantegi ordainagirien 38. liburua – Alde Zaharra. 1784 - 1786. Sign.: 0679/002-00, 74. ordainagiria).

8. Santana Ezkerra, *op. cit.*, 124.-126. or.; Zorrozua Santisteban, *op. cit.*, 2003, 69.-70., 72. eta 100.-101. or.



Plano para el Altar mayor de la Iglesia de Santiago en San Villa de Bilbao Luis Paret y Alcázar

61. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
Bilboko Done Jakue  
elizako aldare  
nagusirako trazak,  
c. 1782-1786  
BBK Banku Fundazioa



62. ir.  
San Andres elizako  
erretaula nagusia,  
Zaldibar, Bizkaia,  
c. 1777





liturgian erabilitako apaindura guztien premiarekin<sup>9</sup>. Begoñako Santutegian ere lan egin zuen, eta lan horretatik, zoritxarrez, oso gutxi geratzen da, besteak beste, gaur egun Bilboko Eleiz Museoan dagoen *San Joan Bataiatzailearen buruaren* tailu bitxia [63. ir.]<sup>10</sup>. Horrez gainera, beste piezaren bat ere esleitzen zaio, Bizkaiko hiriburuko San Anton elizako San Antonio Paduakoa esaterako, egile beraren beste hainbat lan gogorarazten dituen.

Luis Salvador Carmonak, bestalde, Matías Escalzo Ziortzako kolegiatako abadearen enkargua jaso zuen, gaur egungo monasterioko elizan bere izeneko erretaularen buru den Arrosarioko Ama Birjina zizelkatzeko (1745), eta irudi horri Bizkaiko beste udalerrri batzuetakoak gehitu behar zaizkio, horietan ere ikus baitaiteke aipatutako maisuaren lan nabarmenen bat. Hala gertatzen da Bilbon (*Birjina Haurrarekin*, Done Jakuetik ekarria eta Eleiz Museoan dagoena) edo Enkarterriko Sopuerta [64. ir.] eta Artzentales herrietan. Herri horretan dago *Ama Birjina arrosarioa Santo Domingo de Guzmáni ematen* multzoa; egoera txarrean badago ere, oso argi ikusten da gaztelar irudigilearen lanaren kalitatea. Jatorriz Artzentalesko haranekoa zen Domingo Antonio de Gorritik, Madrilgo hiribilduko oihalen merkatariak, agindu zuen lan hura. Bestalde, Arrosarioko erretaula ere bere kontura eraiki zen, aipatutako multzoa biltzeko helburuarekin

63. ir.  
Juan Pascual de Mena,  
egotzia  
*San Joan  
Bataiatzailearen burua*,  
1754-1756  
Begoñako Andre  
Mariaren eliza. Eleiz  
Museoa, Bilbo

9. Julen Zorrozueta Santisteban. *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao : Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1998, 345.-348. or. Kontratua Bilbon berretsi zen, urte bereko apirilaren 6an.

10. Jesús Muñiz Petralanda ; Raúl Esteban ; Hektor Ortega. *Begoña : historia, arte y devoción*. Bilbao : Sua Edizioak, 2013, 126. or.



64. ir.  
Luis Salvador Carmona  
Arrosarioko Ama Birjina,  
1745-1750  
Mercadilloko Andre  
Mariaren eliza,  
Sopuerta, Bizkaia

egina<sup>11</sup>. Aipatu beharra daukagu, halaber, Valladolideko tailugilearen Juan Antonio eta Manuel Salvador Carmona ilobek Luis Paretetik delineatutako lan bana grabatu zutela: lehenengoak, 1782an, Jaurerriko zaindari Begoñako Andre Mariaren irudia estanpatu zuen [65. ir.], eta Manuelek, berriz, Euskalerrriaren Adiskideen Errege Elkartearen lehenengo zuzendari Francisco Xabier María de Munibe e Idiáquez Peñafloridako X. kondearen erretratua [48. ir.]<sup>12</sup>.

Hala ere, aski ezaguna denez, XVII. mendetik aurrera, arte merkatu zabala zegoen gure lurraldean, erretaularekin zerikusia zuten lanbide guztiei zegokienez, eta horrek, aldi berean, eskulan espezializatua eskatzen zuen, logikoa denez. Eskulan hori kantabriarra zen gehienbat, bi lurraldeen arteko hurbiltasunaz baliatuta inondik ere, aipatutako salbuespenak eta beste batzuk izan ezik, esate baterako Arrosarioko Ama Birjinaren irudia, Paduako San Antonioren eta Paulako San Frantziskoren, Madrilen eginak (1787-1788) La Lamako (Karrantza) Viñapaterna jauregiko kaperarako, baina ondoren, Enkarterriko haran bereko Ahedoko parrokiara eramanak<sup>13</sup>. Hala, XVIII.

11. Lan hori honako lan honetan aztertzen da, Julen Zorrozueta Santisteban. “Luis Salvador Carmona y el grupo de la Virgen del Rosario y Santo Domingo de Arcentales (Vizcaya)” in José Javier Vélez Chaurri ; Pedro Luis Echevarría Goñi ; Felicitas Martínez de Salinas Ocio. *Estudios de historia del arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz : Arabako Foru Aldundia, Euskara, Kultura eta Kirol Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2008, 253.-259. or.

12. Juan Carrete Parrondo. “Luis Paret ilustrador de libros” in *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*, *op. cit.*, 160. or.

13. Julen Zorrozueta Santisteban. “Los retablos de la iglesia de La Lama (Carrantza) : un nuevo ejemplo del influjo de Serlio en el Neoclasicismo” in Rosa Ruiz Idarraga... [et al.]. *Karrantza : historia y patrimonio*. Bilbao : Asociación Gure Griña, 2003, 19.-26. or.





Retrato de la Milagrosa. Imagen de N. S. de BEGOÑA, sita en la Ante-Iglesia de su título, junto á la N. Villa de Bilbao.

Ludovicus Paret delin. anno 1782.

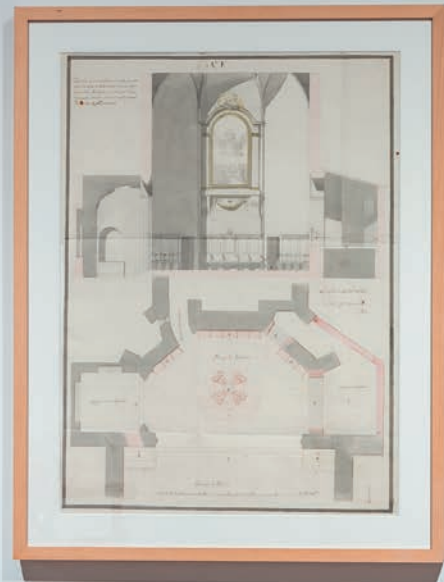
L. Ant. Salvador Carmona sculp. M. 80

07479



65. ir.  
 Juan Antonio Salvador Carmona, Luis Paret y Alcázarrek egindako marrazki batean oinarrituta  
*Begoñako Andre Maria*, 1782  
 San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademia, Kalkografia Nazionala

66. ir.  
 José Ignacio de Urrutia Chopitea  
*Ziortzako elizarako aulkiteria- eta tabernakulu-proiektua*, 1782  
 Bizkaiko Foru Aldundia





mendearen bigarren erdiko eskulturan, Bizkaian, eta irudien polikromia lanetan eta erretaulatan inguru hartako maisuak dira nagusi, eta horien artean modu berezian nabarmendu ziren Taller de Siete Villas lantegiko zenbait egile. Edonola ere, bertakotzat hartzen dira, beren tailerrak gure lurraldean zeudelako, eta horietako batzuk, gainera, hemen errotu ziren.

Alderdi estilistikoari dagokionez, eskultura barrokoa lantzen zuten artean, eta aurreko artisten (Ribera edo Rubens) grabatuetan eta estanpetan oinarritutako eredu jarraitzen zieten. Hala ageri da, esate baterako, Arteagako (Zamudio) San Martinen erretaula nagusiaren erliebean, zeinak jarraitzen baitio Schelte A. Bolswertek (1630-1645) Bruselako Arte Ederren Errege Museoetan dagoen maisu flandestarraren Jasokundearen (c. 1615) pinturatik egindako grabatuaren diseinuari. Estampa horrek izandako zabalkundearen berrespina da José Ignacio de Urrutia aipatuak Ziortzako kolegiatako harlanduzko lanerako 1782an egindako proiektuaren marrazkian gailentzen den irudian dagoen erreproduktzioa (gutziz neoklasikoa, baina gauzatu ez zena) [66. ir.]<sup>14</sup>. Imitatzeko eredu izan ziren, halaber, XVII. mendeko espainiar irudigile nagusien lanak, hala nola Pedro de Mena, edo kanpotarrenak, esaterako Gian Lorenzo Bernini. Hala ere, ezin ditugu ahaztu denboran hurbilen dauzkagun egile eta lanak, besteak beste Luis Salvador Carmonaren eskulturak eta ikonografia tipo batzuk (adibidez, Arrosarioko Ama Birjinarena), bertako artista askoren erreferente.

Jaureritik kanpo trebatutako hiru egileren irudiak azpimarratuko ditugu hemen; horietako bi Madrilen trebatu ziren. Hiru “santu egile” dira, hau da, irudi erlijiosoetan espezialistak: Juan de Munar, Merueloko bailararokoa jatorriz, 1748an Elorrion hartu zuena bizilekua (bertan hil zen 1786an) eta, lan ugari egin bazituen ere, hiruretan urriena ekoizpenari dagokionez; Jerónimo de Argos, “Islako santu egilea” deitua, bertan jaioa baitzen, uste dugu Madrilgo Errege Jauregiaren dekorazioan lan egin zuela<sup>15</sup>; eta, azkenik, Manuel de Acebo, Arnuerakoa jatorriz, Bilbon hil zen 1793an, bertan lanean ari zela; arte heziketa San Fernandoko Akademian jaso zuenetako bat izan zen garai horretan, eta, bertan, 1753. urteko ekainaz geroztik, Luis Salvador Carmonaren dizipulu izan zen<sup>16</sup>.

.....  
14. AHFB-BFAH, Eliza, Ziortza 0013/022. Hor bertan zehazten da Jasokundearen behe-erliebe bat dela. Aipatutako estanpari dagokionez, komeni da hemen kontsulta egitea: José Javier Vélez Chaurri. “Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca : el ejemplo del País Vasco” in Alejandro Cañestro Donoso (koord.). *Svmma stvdiorum scvlptoricae : In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola : materiales del II Congreso Internacional de Escultura Religiosa “La luz de Dios y su imagen” en Crevillent, 25-28 de octubre de 2018*. Alicante : Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019, 514.-515. or.

15. Virginia Albarrán Martín. “Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid” in *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 74. zk., 2008, 217. or.

16. Enrique Pardo Canalís. *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid : Instituto Diego Velázquez, 1967, 3. or. Cfr. María Concepción García Gainza. *El escultor Luis Salvador Carmona*. Iruñea-Pamplona : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, 125. or., 15. oharra.



67. ir.  
Manuel de Acebo  
*San Migel*, 1778-1780  
San Migel eliza, Ereño,  
Bizkaia

Hiru artista horiekin, eta noiz edo noiz haiekin bat egin zuten beste batzuekin (esaterako, Ramón del Solar Amorebietan), bete ziren XVIII. mendearen bigarren erdialdeko iruditeria erlijiosoaren premiak. Ez ziren “modernoak”, ikasitako eruedetan geratu ziren, Barrio Lozak esan bezala, “heldutasunean hartu zituen, bete-betean, gustu aldaketak”<sup>17</sup>. Horregatik, mugimenduz beteriko eskultura landu zuten rokokoaren hasieran (1740-1780), hori bai, zuzentasun handiarekin: oihal hautsiak, gozotasun handia emakumezkoen aurpegietan, etab. Baina geroago, horietako zenbait (mendearen amaiera hurbildu ahala) jarrera lasaigoak txertatzen joan ziren horietan, ez hain adierazkorrak, leuntasun handiagoarekin toles zabalen tratamenduan... Bilakaera hori bereziki aipagarria da Jerónimo de Argosen lanetan (1790ean lanean ziharduen oraindik ere); haren irudi batzuetako bizar luze zatituek eta bekozko iluneko begiradek azken batean Michelangeloren irudietara eramaten gaituztela esan liteke. Erakunde akademikoen zaintza bereziki zorrotza bazen ere arkitektura lanetan –erretaula egurrezko arkitekturatzat hartuta–, eskulturan ere gertatu zen San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademiaren esku hartzeren bat edo beste. Eta hala gertatu zitzaion Argosi: 1782an Durangoko Santa Anako eliza berrirako eskulturak egiteko eskaini zuen bere burua, eta agindu zitzaion “San Fernandoko Akademiara bidaltzeko landu behar zituen estatuen ereduak, beste batzuek beste ataletakoak bidaltzen zituzten bezala, edo Gortera etortzeko horiek egitera, bertan Akademiaren onespina jasoz gero lana esleituko baitzitzaion eta Errege Erakunde horrek arte noble horren merezimenduari

17. José Ángel Barrio Loza. “Algunos aspectos del arte” in Begoña Candina Aguirregoitia. *Bizkaia 1789-1814*. [Erak. kat.]. Bilbao : Diputación Foral de Bizkaia, 1989, 194. or.



68. ir.  
Juan Bautista  
Mendizabal II  
*Pietatea*, 1783  
Santo Tomas eliza,  
Arratzu, Bizkaia

ematen dizkion ohoreak lortzeko aukera izango baitzuen”<sup>18</sup>. “Bertako” tailugile talde horren barruan, Manuel de Acebok (1778-1780) Ereñoko elizako erre-  
taula nagusirako egindako San Migelen irudia azpimarratuko dugu [67. ir.],  
lanaren tasazioan Paretek berak esku hartu baitzuen<sup>19</sup>.

Aipatu ditugun kantabriar maisu horiez gainera, zeinak, Aulestiko  
erretaula nagusian<sup>20</sup> gertatu bezala, obra berean egokitu baitziren behin baino  
gehiagotan lanean, aipatu behar ditugu hastapenak estetika rokokoan eginda  
ere denbora luzeagoaz estetika erabat neoklasikoa lantzen amaitu zutenak.  
Hala gertatu zen Juan Bautista Mendizabal II.a gipuzkoarrarekin. Eibarko es-  
kultore dinastia bateko kidea zen, Bizkaian presentzia handia izan zuena, eta  
Durangoko Santa Anarako egindako lana galdu egin bada ere (1782), bes-  
teak beste Arratzuko Pietatearen multzo rokokoan utzi digu (1783) [68. ir.]; eta  
Mauricio de Valdivielso arabarrarekin, “Payuetako santu egileak” izenez eza-

18. San Fernandoko Errege Akademiaren Batzorde Berezia (1782ko urtarrilaren 6a, 217.-  
218. or.). Eskuragarri hemen: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/bellas\\_artes\\_san\\_fernando/obra-visor/actas-de-sesiones-particulares-y-de-gobierno-1757-1854-26/html/03457388-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/portales/bellas_artes_san_fernando/obra-visor/actas-de-sesiones-particulares-y-de-gobierno-1757-1854-26/html/03457388-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) [kontsulta: 2021.11. 22].

19. Julen Zorrozueta Santisteban. “El Monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)” in *Ondare*, 21. zk., 2002, 271. or., 21. oharra. 1982. urte bereko uztailearen 25ean, Durangoko Santa Anako elizan aztertuko zituen José de Bejés “pinturaren artearen irakasleak” eliza horretarako Isidro Graizabalek egindako erretaulak, gaur egun desagertuak. Era honetara aurkeztu zen “San Fernandoko Errege Akademiako pinturaren artearen irakaslea eta ohorezko akademikoa, bizilekua Bilboko hiribilduan duena” (Zorrozueta Santisteban, *op. cit.*, 2003, 71. or.).

20. Julen Zorrozueta Santisteban. “El retablo mayor de San Juan Bautista de Murelaga (Vizcaya): la incidencia del modelo cortesano en el rococó vasco” in *Letras de Deusto*, 21. alea, 49. zk., 53.-66. or. Multzoa 1755-1758 urteetakoa da, baina 1776. urtea arte itxaron behar izan zuen aipatutako hiru artista kantabriarren eskulturak jasotzen hasteko.



gutzen den irudigile leinuko kidea, zeinak lanak utzi baitzituen Urduñan eta guk, halaber, hari esleitzen diogu aurretik aipatutako Arteagako San Martingo (Zamudio) erretaula nagusiko Jasokundea (1771 eta 1774 urteen bitartean egin zuten erretaula Manuel de Moraza gasteiztarrak eta haren seme Josék)<sup>21</sup>.

Arte piktorikoei dagokienez, erretaulen eta irudien polikromiari dagokiona alde batera utzita –gorago ere azaldu baita–, artista kantabriarrak izan ziren nagusi merkatu horretan, baina azpimarratu beharra dago orain arte arreta gutxi eskaini zaiela arte horiei. Asto-pinturaren (dokumentazioan “irudigintzako pintura” izenez adierazia) garrantzi eta kalitate eskasa da arretarik ezaren azalpena. Jaurerrian lan egiten zuten maisuek egiten zuten lan hori; Euskal Herri osoan pinturak eskultura irudikapenak baino estimu txikiagoa izan zuelako gertatzen da, agian, horrela. Eskulturarekin gertatzen den bezala, piezarik aipagarrienak Madrildik ekarriak dira, batez ere beren etxeak eta jauregiak edo jaiotza herrietako parrokiak apaindu nahi zituzten pertsonaia aberatsek agintzen baitzituzten. Testuinguru horretan ulertu behar dira XVIII. mendeko margolari garrantzitsuenetako batzuen koadroak, hala nola Antonio Carnicero edo Francisco de Goyarenak, gaur egun Bizkaian ikus daitezkeenak, edo Ameriketara emigratutakoei lotutako gai ikonografiko berezi batenak, hain zuzen ere, Guadalupeko Ama Birjinarenak, zeinari buruzko ale ugari bidali baitziren Jaurerrira XVIII. mendearen bigarren erdian. Beraz, ulertzekoa da Pareti, Bilbon zegoen bitartean, behin baino gehiagotan egitea eskaerak, bere ospeगतik eta erakundeen, Bilboko burgesiaren edo landa eremuko nobleziako kideen aldetik jasotako aginduei erantzuteko trebetasunagatik, bertan ez baitzuen inolako lehiarik izango<sup>22</sup>. Hori bai, bere burua berasmatu egin behar izan zuen, gure hirian jardun aurretik ohikoa zuen pinturara galaiar haratago jardun ahal izateko; izan ere, bertan gai erlijiosoa ere landu behar izan zuen, hura baitzen eskaera gehien zuena garai hartan.

XVIII. mendearen amaieran gure herrialdean egindako pinturak barroko berantiarrekoak dira; erretaulatarako dira gehien-gehienak, eta ez dute sinadurarik izaten normalean. Aurreko garaietako egileen (Luca Giordano, Guido Reni, Rubens...) estiloa eta lanak erreproduzitzen dituzte, modu nahiko arkaikoan eta urrunekoan. Horietara erreprodukzio grabatuen bitartez iristen dira pintoreak. Aipagarria da gutxi direla, halaber, soilik asto-lanetan diharduten artistak, gehienek, beren soldatak osatzeko, erretaulak eta irudiak urreztatzen eta polikromatzen dituzte, tenpluak eta etxeak margotzen (barnetik eta kanpotik), ikuspegi topografikoak marrazten eta armarrietako motiboak egiten edo *post mortem* lanen eta ondasunen tasazioan parte hartzen, Paret berak egin zuen bezala 1785eko urrian, Londresko kontsul Miguel de Ventades y Gandaseguiren ondasunekin<sup>23</sup>. Aurretik aipatutako zereginetan Bizkaiko

21. Zorrozua Santisteban, *op. cit.*, 1998, 391.-392. or.

22. Agustín Gómez Gómez. “El coleccionismo en el Bilbao de finales del siglo XVIII : el caso de la familia Gortazar” in *Bidebarrieta : anuario de humanidades y ciencias sociales de Bilbao = Bilboko giza eta gizarte zientzien urtekaria*, 2. zk., 1997, 115.-124. or.

23. AHFB-BFAH, Judiziala, JCR 0469/021. Paretetik bilbotar honen margolanak (eta estanpen bildumak) ebaluatu zituen, zeina Karlos III.aren Ordenako zalduna eta haren Errege Arma-



hainbat egilek hartu zuten parte, hala nola Ildefonso de Bustrín presbiteroak, Francisco de Oleagak, Andrés de Zamarridak, Ignacio de Zumárragak edo Ramón de Villalón y Latatuk. Testuinguru labor horretan aipatzeko beste artista batzuk kanpotik etorriak dira, esaterako Domingo de Rada eta Juan José de Lanz nafarrak; José de Bejés, kantabriarra bazen ere Logroñon bizi zena; eta Antonio Jiménez y Echevarría, Arrasateko herritar dela aitortzen du bazuetan eta Gasteizkoa besteetan.

69. ir.  
 Ildefonso de Bustrín  
 Atsekabea Kristo  
 hilagatik, c. 1781  
 Andre Maria eliza,  
 Gernika, Bizkaia

Aipatutako Domingo de Radak erretaulen urreztatzea, arkitektura iragankorren pintura eta horma pinturak ere lantzen zituen, eta Euskalerrriaren Elkartearen Bilboko Marraski Eskolako irakaslea izan zen. Grabatu bilduma zabala zuen, eta horren barruan Paretan zenbait lan, besteak beste. Horrez gainera, hark 1786an Bilboko udaletxeko oratoriorako asmatutakoa landu zuen eta urtebete geroago gorago aipatutako Sortzez Garbiaren erretaulako apaingarriak urreztatu zituen<sup>24</sup>. Artista aipagarri horrez gainera, aurretik ere aipatutako bertako bi maisu dira nabarmentzekoak: Ildefonso de Bustrín eta Francisco de Oleaga Alexandre bilbotarrak. Azken hori ez zen hain ezaguna eta teknikoki ez zituen dohain hain onak, eta margolari lanarekin batera erre-

den komisario ordenatzailea izan zen. Hari buruzko datu gehiago: <https://dbe.rah.es/biografias/45070/miguel-de-ventades-y-gandasegui> [kontsulta: 2021.11.29].

24. Radari buruzko informazioa dago hemen: Myriam Ferreira Fernández. “La introducción de los modelos de Simon Vouet en la pintura de finales del siglo XVIII : el ejemplo de Domingo de Rada (1737-1824)” in *Liño : Revista anual de historia del arte*, 25. zk., 2019, 51.-62. or.; Gómez Gómez, *op. cit.*, 117. or.; Santana Ezkerra, *op. cit.*, 123. or.; Julen Zorrozueta Santisteban. “Las artes figurativas en el Neoclasicismo vasco : estado de la cuestión” in *Ondare*, 21. zk., 2002, 69. or. (hark Busturian egindako lanari buruz, zeinaren iturri grabatuei buruz hitz egiten baitu Ferreira Fernándezek). Berrikuntza gisa aipatzen dugu hemen “Andre Maria Sortzez Garbiaren erretaula berriko” apaingarriak urreztatzeagatik 1.200 erreal kobratzearen albistea (1787ko abenduaren 10a). AHFB-BFAH, Bilboko Udal Artxibategia, Bilbao Segunda 0548/003, 102. ordainagiria.



70. ir.  
Francisco de Oleaga  
Bilboko hiribilduaren  
armarria, Bilboko  
Udalaren Akta  
Liburuaren azalean,  
1778

ge eta zenbaki eskribau lana egiten zuen Bilboko hiribilduan. Madrilen ikasi zuten biek. Oleagak Akademian egin zituen ikasketak, 1757ko martxoaz geroztik, hau da, hemeretzi urterekin<sup>25</sup>. Bustrín, berriz, Flandesen jatorria zuen margolari erreztatzaileen familia bateko kide zen, zeina XVII. mendean kokatu baitzen Bilbon. Juan Santuen ospitaleko apaiz erretore izan zen, eta aurretik egiaztatu bezala, eskulturaz ere bazekien, haren peritu izan baitzen behin baino gehiagotan (Amorebieta, Aulesti edo Ereñoko erretaula nagusiak). Haren pintura XVII. mendeko madrildarraren oso hurbilekoa da, eta Reniren grabatuen eta obren mendeko ageri da Bolibarren edo Giordanorenena Gernikan [69. ir.]. Francisco de Oleagak, bestalde, adibide gisa balio digu garai hartako margolarien pinturaren gainerako alderdietan egiten zuten lana erakusteko; izan ere, mihiseko pinturaz gainera (Muxikako alboko erretaulak, 1781-1783 urteen inguruan), Bilboko Udaleko ezkutuak marraztu zituen –horren harro zegoen, sinatuta baitaude– Udaleko 1776. eta 1778. urteetako Akta Liburuaren portadetan [70. ir.], eta Zorrotzako bilbotar ontziolaren ikuspegia eskaini zion, 1787ko maiatzaren 16ko datarekin, horiek ere izenpetuak<sup>26</sup>.

Ezin amaitu dezakegu testu labur hau zenbait elizatako hormetan (Amorebietako Santa Maria sakristia edo gertu dagoen Etxanoko Andre Mariaren aldare nagusiaren atzean margotutako pabiloia, biak egile berarekin beharbada) eta gure lurraldeko goi mailako herritarren etxe batzuetako fatxadetan dauden freskoak eta tenpleak aipatu gabe. Normalean anonimoak izaten dira, baina horietako asko lehen aipatutako maisuetako batzuek eginak

25. Barrio Loza, *op. cit.*, 1989, 195. or., Bustrínek Madrilen ikasi zuela adierazten du, eta Oleagaren heziketari buruzkoa honako honetan aurkitzen dugu: Pardo Canalís, *op. cit.*, 81. or.

26. Ur kolorez egin, Miguel José de Maruriaren plano topografiko bati laguntzen dio. Eskuragarri dago webgune honetan: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/4167415> [kontsulta: 2021.11.25]. Bestalde, ohorezko irakasle izan zen Bilboko Euskalerraren Adiskideen Errege Elkarteko Marrazketa Eskolan, 1774ko azaroaren 4an zabaldu zenean. Jiménez Ruiz de Ael, *op. cit.*, 199. eta 430. or. Jakina denez, Pareteko armarraren bat ere marraztu zuen, esaterako Kontsulatukoa eta Bilboko Kontratazio Etxekoa, Juan Moreno Tejadak 1796an grabatua. Carrete Parrondo, *op. cit.*, 163. eta 446.-447. or.



izan zitezkeen (Villalón, Rada, Bejés edo Zumárraga)<sup>27</sup>, hala nola Durangoko udaletxean ikusgai daudenak eta azken horrek eginak –1777koa, baina Eloy Garayk 1946an berreginak–, frantziar komediatik ateratako eszena eta irudiekin, edo *Etxe Pintto* deiturikoa (Berriatua), XVIII. mendearen amaieran margotua, orain arte ezezaguna zen Idoquiliz abizeneko margolariarenak, gai eta estilo guztiz rokokoan.

.....  
27. Barrio Loza, *op. cit.*, 1989, 195. or.; Roberto Aspiazu Pinedo. “Las casas pintadas de Bizkaia : pintura figurativa externa en los edificios civiles del Antiguo Régimen” in *Narría : Estudios de artes y costumbres populares*, 61.-62. zk., 1993, 14.-24. or.; Javier Barrio Marro. *Horma pintura Bizkaian : izkututako ondarea, 1450-1850 : pintzeladuraren artea = Pintura mural en Bizkaia : un patrimonio escondido, 1450-1850 : el arte de la pincelada*. [Erak. kat., Ondare Aretoa]. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Bizkaia, 2013.

**ATETIK  
BARRURA. ARTE  
DEKORATIBOAK  
LUIS PARET Y  
ALCÁZARREN  
BILBON**



**Raquel Cilla López**

Duela gutxi arte, artearen historiak ez die arreta handirik eman deko-razio-artei. Historia orokorrakoak, aldiz, interes handikotzat jo ditu, esparru historikoa, ekonomikoa eta soziala, bizitzeko estiloa eta kultura materiala ulertzeko. Izan ere, alderdi dekoratibo edo funtzional hutsetik harago, adierazpen horien bidez, horien sortzaileen, bezeroen eta, azken batean, sortu ziren munduaren alderdi oso garrantzitsuak araka ditzakegu. Luis Paret y Alcázarren eremu kronologikoari (XVIII. mendearen azken hamarkadak) eta Bizkaiari dagokienez, eremu publikoan nahiz pribatuan gizartekoitasunerako sortu ziren espazio berriei zentzua eman zieten edo haien emaitza izan ziren objektu batzuk aztertuko ditugu labur-labur. Gizartekoitasuna praktika berrietan gauzatu zen, hala nola tertulietan, akademietan, aretoetan... Eta hori guztia Ilustrazioaren babesean, zeinak ohitura aldaketak bultzatu zituen, eta horiek, ondorio zuzen gisa, agertoki berriak eta altzari berrituak agerrarazi zituzten.

Garai hartako aldaketa handienetako bat etxeetan gertatu zen, elementu eta osagarri berriak behar zituzten gelak sortu baitziren. Estetika ikusgarriarekiko, luxuarekiko, exotikoarekiko eta tentazioarekiko interesa handitu egin zen. Ondorioz, objektuak ugaritu eta estiloak aldatu ziren aberastasunaren bila. Historia soziala, pentsamoldeak... Esan bezala, artearen historia ia ez da dekorazio-arteaz arduratu, baina etxebizitza horietako objektu asko, baliagarritasunaz harago, izaera artistiko ukaezinekoak dira eta halakotzat aldarrikatu behar dira.

Dekorazio-arteak marrazkiaren eskutik ibili izan dira beti, eta funtzio nabarmena izan zuten arte-irakaskuntzetan; San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademian, esaterako. Baina eremu horretan ere banaketa argia zegoen “letra larriz” idatzitako artisten –pintoreak eta eskultoreak– eta lanbide artistikoetako artean. Ceán Bermúdezek adierazi zuen, Bernardo de Iriarteri 1803an bidalitako gutun batean, Akademiako idazkariak (Isidoro Bosarte) esan ziola “irakasleek ospea kentzen diotela [bere *Diccionario* edo *Hiztegiari*...], esanez pintoreak eta eskultoreak nahasi ditudala beiragile, zilargile, brodatzaile, grabatzaile eta saregileekin, eta horiek beste maila batetakoak direla”. Ikusmolde gutxiesle hori aldatu egin zen Karlos III.aren eta Karlos IV.aren erregealdietan; garai hartan, funtzionaltasuna ez ezik nabarmenkeria-grina zuten objektuak ugaritu ziren zeharo.

Hemen azaletik baino ezin gara hurbildu obren azterketa artistikora, gaiak analisi luzeagoa beharko bailuke. Gure ibilbidea aberastasun-adierazle gisa duten balioan oinarrituko da, eta, beraz, prestigioan. Objektu horiei esker, XVIII. mendeko azken urteetako Bilboko hiri-bizitzaren nortasun-ezagugarriak aztertu ahal izango ditugu, inguruneak eta haien protagonistak ulertu ahal izango ditugu, gureganaino pieza gutxi iritsi badira ere, hiribilduko familia aberatsen (Gortazar, Gómez de la Torre, Carpioko konde-kondesak, Ventades...) edo, landa-inguruan, Muskizkoen (Villaríasako markesak) zerrenda oparoetan aipatutakoekin alderatzen baditugu; hainbat lehengairen (burdina, bakailoa, artilea...) merkataritzarekin lotutako jarduerak zituzten



familiak, kasurik gehienetan<sup>1</sup>, dirua modu pragmatikoan mugitzen eta inbertitzen zutenak, baina etxeak edertzeaz eta modan jartzeaz arduratzen zirenak. Alde horretatik, *post mortem* inbentarioek emango dute, batez ere, bizimoduak, gustuei eta objektuetan inbertitzen zenari buruzko informazioa. Eta jauregi handien irudi bat ematen digute, ia arrandiazkotzat har genezakeena, Bilboko austeritatearen topikotik urrun<sup>2</sup>.

## Etxe berrirantz: ohitura berriak, elementu berriak

Etxea aurkezpen-txartela zen, eta haren bidez nabarmentzen ziren ja-been maila soziala, gustua eta modernotasuna. Modan egotea aurrerabidearen seinale zen. Hala ere, badirudi hasieran luxuarenganako grina ez zegoela guztiz ondo ikusia, Euskalerrriaren Adiskideen Elkarteak berak ere kondenatu egin baitzuen, 1777an, eskandaluzkoa izateagatik eta “ondasunen erabilera lizun eta hondamenezkoagatik”. Baina laster aurkitu zioten alderdi positiboa: “Aberats eta dirudunek beren emariak gastatzen dituzte gauza garestiak kontsumitzeko, luzimendurako, erosotasunerako eta oparitarako [...], arteak sustatzen dituzte, eta horietan lan egiten dutenen okupazioaren iraupenari eta onestasunari laguntzen diote”. Eta erantsi zuten luxuak, “ondo ulertuta, gizabanako bakoitzari eta, oro har, nazioaren gorputzari zorionerako bideak ematen dizkiola”<sup>3</sup>.

Beraz, pentsamolde-aldaketa horrekin batera, etxeko guneak berritze-ko oinarriak sortzen hasi ziren, zaharra baztertuta eta nabarmentzen laguntzen zuten artefaktuen alde eginda<sup>4</sup>. Elementu exotikoek erakusten dute hori, hala nola Gortazarren inbentarioan jasotako tigre-larruak edo itsas lehoien larruz forratutako Miguel de Ventadesen bederatzi kutxek<sup>5</sup>. Tokiko produktua kontsumitzen jarraitzen zuten, baina interes handiagoa zuten kanpokoaz, frantsesaz edo ingelesaz, eta, batzuetan, bitxikeriez. Ez zen zaila Bilboko Portuan horrelako objektuak lortzea, eta, gainera, familia protagonista gehienek

1. Román Basurto Larrañaga. “Linajes y fortunas mercantiles de Bilbao del siglo XVIII” in *Itsas memoria : revista de estudios marítimos del País Vasco*, 4. zk., 2003, 343.-356. or.

2. Inbentario partikularretako objektuei buruzko erreferentzia guztiak honako dokumentazio honetatik atera dira: Gortazarrentzat, Bizkaiko Foru Agiritegi Historikoa (AHFB-BFAH), Familiak, Gortazar 2430/017 eta 2494/013; AHFB-BFAH, Kotsulatua 0893/005; Ventadesentzat, AHFB-BFAH, Judiziala, Korregidorea, JCR0469/021; Villariásentzat, AHFB-BFAH, Familiak, Villariásoko Markesa 2731/018; Gómez de la Torrarentzat, Bizkaiko Protokoloen Agiritegi Historikoa (BPAH), Antonio de Barroeta Notarioa, 3199, 383.-386. or.

3. *Extractos de las juntas generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Gasteiz, 1777, 9. or. Hemen eskuragarri: <https://www.euskalmemoriadigitala.eus/>; Máximo García Fernández. “La cuestión de un ‘traje nacional’ a finales del siglo XVIII : demanda, consumo y gestión de la economía familiar” in *Norba : revista de historia*, 24. zk., 2011, 163. or.; *Discurso sobre el lujo de las señoras y proyecto de un traje nacional*. Madrid : Imprenta Real, 1788.

4. Juan José Junquera. “Mobiliario en los siglos XVIII y XIX” in *Mueble español : estrado y dormitorio*. [Erak. kat.]. Madrid : Comunidad : Dirección General de Patrimonio Cultural, 1990, 133.-161. or.

5. Urte batzuk lehenago (1733) esaten zen modako larrua itsas lehoiarena zela, in Gonzalo Manso de Zúñiga. “Cartas de Bilbao” in *Boletín de la Real Sociedad de Amigos del País*, 1. koaderno, I. urtea, 1949, 40. or.

kanpo-merkataritzan (Cádiz, Estatu Batuak, Amerika hispanoa, Europa...) ziharduten, eta horrek asko errazten zuen haien inportazioa.

Gustu berriei eta etxea berritzeko nahiari jaramon eginez, profil profesional berri bat sortu zen, “apaintzailea”. Etxeko gelak eguneratzeaz arduratzen zen, aretoei leku berezia emanez; altzariz hornitu beharreko guneak ziren, funtzio eta gai dekoratibo berriekin. Barnealdeak portzelanaz eta zilarrez betetako altzariz, gortina handiz, alfonbraz... eta hutsune libre gutxi batzuek bete ziren, baina ez dugu pentsatu behar antzinako Bilboko etxe guztiak horrelakoak zirenik, ez baitziren berdinak Posta kalekoak, Bidebarrietakoak eta Santa Mariakoak –horietan bizi ziren familia nagusiak– eta Zazpikaleetakoak, herritarragoak. Halaxe kontatu zuen Fischerrek 1797an, esanez lehenengoak “trinkoak eta zenbait kasutan bikainak” zirela, eta haietan begien bistakoa zela gustu onaren aurrerapena; beste aldea, berriz, zaharra eta itsusia zen, eta kale estuak eta etxe eskasak zituen<sup>6</sup>.

Testuinguru horretan, Adiskideen Elkartek funtzio nabarmena izan zuen korrante ilustratuen bultzatzaile gisa. Jokoekin, askariekin edo kontzertuekin hornitutako tertuliek protagonismoa hartu zuten, eta emakumeak ere joan zitezkeen, baita haiek antolatzeaz arduratu ere –Jovellanos Josefa Barrenechea “la Brigadiera”ren etxean egin zen horrelako ekitaldi batera joan zen, eta Manuela Salcedo Samaniegoren emaztearenean ere izan zen<sup>7</sup>–. Aldaketak, beraz, bereziki esanguratsuak izan ziren haien zat, eta zuzeneko eragina izan zuten eszenografian; izan ere, taulada (emakumeen lanetarako ohiko espazioa) protagonismoa galduz joan zen, eta emakumeak, gizonak bezala, aulkietan edo jarleku-mota berri batean, kanapean, esertzen hasi ziren. Horrekin batera, gizartekoitasun-modu berri horietarako beharrezko beste elementu batzuk ere bazeuden: askarietarako mahaiak, eserlekuetatik hurbileko mahaitxoak, baxera edo bestelako objektu exotikoak erakusteko erakusleihoak (arasak), freskagarriak zerbitzatzeko erretiluak eta abar. Adibideak ugariak dira, baina Villaríasako markesaren inbentarioko zenbait datu baliagarri dira hori ilustratzeko; horretan, “txinatar txarolezko eta beirazko pieza bakanak dituen armairu bat” jasotzen da; orobat Gortazarrek hainbat erabile-ratarako zituen hamahiru erakusleihoak, kalitate desberdinetakoak.

Jokoak, batez ere karta-jokoak, estimu handia izan zuen garai batean; horregatik, erabilera horretarako mahaiak ugaritu egin ziren, funtzio askorekin (kartetarako, trikimailuetarako...) eta hainbat akaberarekin (marketeriaz apainduak, lakatuak, txinatarrak eta abar). Kafetegi eta tabernetan jokaten zen, baina baita etxe partikularretan ere –eta gero eta gehiago–. Gortazar jauregian hainbat joko-mahai zeuden, horietako bi “nakarrean kokatuak”,

6. Christian August Fischer. “Descripción de Bilbao en el verano de 1797” in *Boletín de la RSBAP : estudios vizcaínos*, 7.-8. zk., IV. urtea, 1973, 233. or.

7. Gaspar Melchor de Jovellanos. “Jovellanos en Bilbao en 1797” in *Bilbao : textos recuperados*, 72. zk., 1994, 32.-33. or. Hemen eskuragarri: <http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/28955/32-33.pdf?sequence=1&rd=00312363997900235> [kontsulta: 2021.12.15].

eta “jokorako zilarrezko platertxoak”. Ventadesek intxaur-zurezko beste bi mahai zituen.

Lehenago esan bezala, askariak, batzuetan jendetsuak, oso gustukoak izan ziren garai hartan. Horietarako, hainbat tresna erabiltzen ziren (baxerak, mahaitxoak, kafegailuak, txokolate-ontziak eta abar), eta altzariak behar ziren aniztasun hori kokatzeko, hasi rokokoan ebatzitako kontsoletatik eta frantziar erako tximinietaraino, gainean ispiluak zituztela, edo tresna baliotsuak erakusteko erakusleihoetaraino. Horiek, giroa berotzeaz gain, luxu-ikur ziren eta dekorazio-paper nabarmena zuten. Gortazarrenek eta Villariásenek, adibidez, akabera aberatsak zituzten, jaspezko edo marmolezko harriak, esaterako. Villariásen etxean, “bi mahai handi, urre kolorekoak, mota bereko harriekin, eta kristalezko bi ispilu haien gainean markoekin” ez ezik, “marmol zurizko tximiniaren apaingarri bat [hitza adierazgarria da]” zegoen, “bere tresneriarekin, eta bi ispilu handi, bakoitzaren gainean, urre-koloreko markoekin”. Gortazarrek, berriz, kaobazko tximinia-aurre bat zuen, eta beste bat “gutziz kaobazko atrilarekin”.

Askarietan, produkturik preziatuena txokolatea zen, etxe batzuetan asko kontsumitzen zena. XVIII. mendean berean, gure gaiari dagokion garaiari baino urte batzuk lehenago izan bazen ere, Pablo Francisco de Irisarrik, Bizkaiko familia batzuetako administratzaileak, adierazi zuen txokolate-jan ikaragarriak eskaintzen zirela, eta kontu horrek egonezina eragiten zion kostu handiengatik. Eta kexu zen esanez: “Jainkoak nahiko ahal du kakaoaren eta azukrearen droga kentzea!”. Txokolatea zerbitzatzeko, kobrezko edo zilarrezko txokolate-ontziak erabiltzen ziren, eta inbentarioetan presentzia nabarmena zuten: hamahiru Gortazarren etxean (kobrezkoak batez ere, baina burdinazkoak eta zilarrezkoak ere bai) eta hiru Ventadesen etxean (kafea eta tea hartzeko ere erabiltzen ziren). Produktu horren kontsumoa ez zen familia burgesena soilik, eta ageri da giro apalagoetan ere; adibidez, Manuel de Goicoechea zilargileak 1770ean bere ezkontzara atondutako arreoan, zeinean kobrezko bi txokolate-ontzi zeuden, eta beste zilargile batenean, Francisco de Lorena, 1771n, zeinean beste txokolate-ontzi bat ageri den, kobrezkoa<sup>8</sup>. Txokolatea hartzeko, toskazko katilu xumeak erabil zitezkeen, nahiz eta guztiak luxuzko baxerak, portzelanazkoak edo bestelako material bereziak edukitzen saiatzen ziren. Txinako portzelanazkoak ziren Villariásen markesaren katiluak, “urre koloreko txinatar zuriko 23 platerak eta 23 kafe-katiluk” osatutako jokoa. Edari horretarako, bi elementuk osatutako tipologia garatu zen: kikara (txokolaterako katilua) eta haren “mantzerina”, erdiko euskarria duen platertxo, hura ahokatzeko. Portzelanazkoak izan ohi ziren, Txinakoak edo produkzio nazionalekoak (Alcora). Villariásen Txinako hogeita hamaika kikara eta hamar mantzerina zituen, horietako lau zilarrezkoak; Gortazarrek, hogeita hiru kikara, horietako sei “Txinakoak”.

8. BPAH, Bernabé de Oleaga notarioa, 4524. leg., 101. or.; Martín Antonio de Arrien notarioa, 2780. leg., 95.-107. or.



Exotikoarekiko gustua ez zen soilik Ekialdeko piezen pilaketa gero eta handiagoan ageri. Kolonia amerikarretako objektuak ere inportatzen ziren, are bereziagoak. Indietako kokoak, adibidez, txokolatea edo bestelako freskagarriak kontsumitzeko erabiltzen ziren, eta koko landuak ziren, zilarrezko apaingarriekin aberastuak eskuarki. Villariásen etxean bi zeuden, eta Gortazarrek hamaika zituen, “zilarrezko sei tapa askez hornituak”. Era berean, Ventura Gómez de la Torre “sei koko zilar filigranatuan galkatu” zituen, “tapak ere filigranatura”.

Gaualdi haietan ez zen falta izaten ardoa, errioxarra, frantsesa edo Kanarietako, Irisarrik adierazi bezala. Garagardoak ere bazuen lekurik, Berrizko Villarealen kasuan, Lekeition, jada mendearen erdialdetik aurrera<sup>9</sup>. Paretak zaletasun horren berri jaso zuen zenbait koadrotan, hala nola *Komedia baten entsegua* eta *Jentilak jauregiko areto batean* [83. ir.] izenburukoetan; koadro horietan kubo baxu moduko elementu bat ageri da, ardoa eta beste edari batzuk hozteko erabiltzen zen gailu bat, metalezkoa izan ohi zena. Villariásoko markesak “bi ontzi zituen botilak elurrez hozteko”, eta elur hori, seguruenik, Pagasarriko edo Ganekogortako elur-zuloetatik ekartzen zuten.

Askariak, tertuliak, komediak... Etxea bilera-lekua zen eta eguneratu egin behar zen. Ez ziren bertan bizi zirenak soilik biltzen, beste “publiko” batzuei irekitzen zitzairen, eta, beraz, erosotasuna hobetu eta luxua erakutsi behar zen, ahal zen neurrian. Alde horretatik, aurrerapenetako bat, altzarien tipologiari dagokionez ez ezik ikuspegi sozialari dagokionez ere, kanapea agertzea izan zen. Frantziatik iritsi zen, eta Espainiara iristeak benetako iraultza ekarri zuen, emakumeak gizonek erabiltzen zuten modu berean erabiltzen hasi baitziren, tertuliarako ez ezik, baita gorteatzeko ere. Ventadesen inbentarioan bada bat, “bere koltxoi eta burkoarekin, zurda kizkurrez beteta”. Erosotasuna emateko sortuak ziren, “ohertatzeko edo sutondoan esertzeko”<sup>10</sup>, eta normala zen haiek erostea, nobedade gisa, bigundutako jarlekuekin batera. Rokoko estiloan landuak ziren, eta Bilbon finkaturiko artistek egindakoak izan zitezkeen, horietako batzuk jatorri frankofonokoak, hala nola Pedro Bourges (1750), Juan de Malda (1764) edo Juan Merrans (1793). Baina ez zen arraroa kanpotik ekarritako altzariak aurkitzea. Urte batzuk lehenago, Irisarrik adierazi zuen: “Modako aulkirik ez dagoenez, Herbehereei enkargatu dizkiete”<sup>11</sup>, eta horiekin batera mahaiak eta oihalak iristen ziren. Gortazarrek, bere inbentarioan, Herbehereetako jarleku eta mahai ugari jasotzen ditu zerrenda batean. Zerrenda horretan, larrua, damaskoa, tabureteak, besaulkiak, “ahuntz-oina daukan bizkarralderik gabeko aulki bat” eta abar daude. Jarleku-motek dibertsifikazio nabarmena dute, eta ikusten dugu aulki tapizatuak daudela, saretxodunak (askotan Ingalaterratik ekarriak), lakatuak (ingelesak edo Ekialdekoak izan zitezkeen), larruzkoak, lehen egiten ziren bezala... Villariásoko jauregian apuntatuta daude “Damasko gorriko hamabi aulki handi, ardi-larruzko estalkiekin, eta material bereko kanape bat eta material bereko zortzi taburete

9. Manso de Zúñiga, *op. cit.*, 190., 202.-203., 213. or.

10. *Diccionario de autoridades*, II. libk., C letra, Madril, 1729, 106. or.

11. Manso de Zúñiga, *op. cit.*, 27. or.



71. ir.  
 Juan de Iturburu  
 Nagusiaren aulkia, 1775  
 Arteagako San Martin  
 eliza, Zamudio, Bizkaia.  
 Eleiz Museoa, Bilbo

[...] Ingalaterrako ihizko hamabi txarolezko aulki urre koloreko [...] material bereko beste hamabi taburete”. Horretaz gain, “erabilitako Moskobiako hamar aulki txahal larruzko eta material bereko hiru taburete” zeuden, hau da, XVII. mendeko aulki-modelo bat, larru zurratuzkoa, erabiltzen jarraitu zena, nahiz eta beste modelo erosoago, barrubigunago batzuei utzi zien lekua. Larru bozeldukoa zen indiar-lusitaniar fabrikazioko beste aulki mota bat, zenbait areto garrantzitsutan gutxien zena, eta oraindik ere badira ale batzuk Bizkaiko etxebizitzetan. Baina dena ez zen arranditsua. Altzari arruntagoak ere bazeuden, hala nola Ventadesek zituen “gizonezkoentzako lastozko hogeita hamar aulkiak”.

Modako aulkiek rokoko ezaugarriak zituzten: ispiluak, harresia eta hantketako eta bizkarraldeko profil bihurria. Hala ikusten ditugu Paretan obra batzuetan, hala nola *Gutuna, Ama Birjina Haurrarekin eta Santiago Nagusiarekin* [51. ir.] lanetan, edo bere emaztearen erretratuan [7. ir.]. Zamudioko elizako patroiairen aulki arranditsuan ere bai [71. ir.]. Tenplu baterako bada ere, eredu zibil argia da. Baina, era berean, eredu soilagoak egiten ziren, hala nola Lezamako elizako fraide-besaulkien bikote bat, zeinetan idazkun batek adierazten duen “Errepublika honekiko fidel denaren jarleku” direla. Erlijio giroan erabilera instituzionaletara bideratutako eredu zibilak dira. Gustu eta moda berberak zituzten estamentu guztiek. Izan ere, erakundeak ere arduratu ziren altzariak berritzeaz. 1767an, Kontsulatuak agindu zuen “tamaina bereko lau jarleku egiteko, belus gorriminezko estalkiekin, eta aipatu Kontsulatuaren

armak urrez eta zilarrez brodatuak eremu [urdin] baten gainean<sup>12</sup>. Baina, jakina, giro guztiek ez zuten modako jarlekurik. Fischerrek dioenez (1797), Casa Antonio apopilo-etxeko aulkiak “formagabeak, patriarkalak eta oso-oso baxuak” ziren. Segur aski lastoz edo enez eginak ziren, Gasteizen 1773az geroztik Euskalerrriaren Adiskideen Elkarteak bultzatutako fabrika batean egiten zirenak bezalakoak<sup>13</sup>. Begoñan ere aulki-fabrika bat egon zen mende amaieraz geroztik.

Ohikoa zen tresna horiek etxeko arreoaren parte izatea, erosiak izatea, baina berritzeko eta azken modari egokituta egoteko nahiak altzarien alokairua bultzatu zuen. Hain zuzen, Paretaren aitagarrebak berak zuzentzen zuen horrelako negozio bat Madrilan, non “tapizak, gortinak, armiarmak, kornukopiak, alfonbrak eta letoizko erramuak, denak itxurazkoak” zeuden<sup>14</sup>.

Altzari berriz betetako areto horietan, ezin falta errezel arranditsuak, urtaroaren arabera aldatzen zirenak. Inbentarioetatik ondorioztatzen denez, badirudi gehien eskatzen zen ehuna damaskoa dela, batez ere gorri kolorekoa, nahiz eta zeta edo belus horiak edo berdeak ere agertzen diren. Villarías jau-regian hainbat motatako errezelak aipatzen dira, ateetarako eta leihoetarako (damasko gorriko zortzi sorta), baina baita balkoietarako ere (“balkoietatik kanpo biribilkatutako olanazko hamar errezel”) eta ohe-errezelatarako (“bere zeruarekin” batzuk). Are luzeagoa da Gortazarren inbentarioa, berrogei gortina baino gehiago aipatzen baititu: damaskoa, tafeta, eskarlatina, baieta, Frantziako sarga... Jostunak berak edo hiriko brodatzaile-sastre ugariak (297 ziren 1797an<sup>15</sup>) arduratzen ziren pieza horiek egiteaz, baina badirudi ehunak batez ere Frantziatik edo Italiatik iristen zirela. Gortazarren etxean, adibidez, Genovako Damasko aberatsezko bara kopuru handi bat aipatzen da errezelak egiteko. Gustu berriak Frantziatik iristen ziren, eta, beraz, hangoa oso estimatua zen, bertako profesionalak barne. Irisarrik dio Dantes izeneko jostun frantses bat zegoela Bilbon, eta trajeak egiteko eta oihalak aukeratzeko talentu berezia zuela<sup>16</sup>, eta pentsa dezakegu, segur aski, dekoratzaile-lanak ere egiten zituela gortina-kontuetan.

Gortinekin batera, eta aretoak handitzeko eta argitzeko ilusioa sortzeko asmoz, ispiluak indar betez iritsi ziren, horietako batzuk formatu handikoak eta dekorazio bikainekoak. Tximinien gaineko pieza handiak izan zitezkeen, leihateen arteko horma-atalak estaltzeko, edo kornukopia gisakoak,

12. AHFB-BFAH, Institutuzioak, Kontsulatua 0037/008, 68.-82. or.

13. Fischer, *op. cit.*, 232. or.; Donato Alfaro Martín. “Silla de Vitoria : origen y difusión de un asiento popular” in *Además De : revista online de artes decorativas y diseño*, 5. zk., 2019, 71.-86. or.

14. Álvaro Molina Martín ; Jesusa Vega González. “Adorno y representación : escenarios cotidianos de vida a finales del siglo XVIII en Madrid” in *Cuadernos dieciochistas*, 19. zk., 2018, 154. or. Hemen eskuragarri: <https://revistas.usal.es/index.php/1576-7914/article/view/cuadeci201718139166/19697> [kontsulta: 2021.12.15].

15. Mercedes Mauleón Isla. *La población de Bilbao en el siglo XVIII*. Valladolid : Universidad de Valladolid, 1961, 150.-151. or.

16. Manso de Zúñiga, *op. cit.*, 33. or.





72. ir.  
Egile ezezaguna  
Ispilua, XVIII.  
mendearen amaiera  
Eleiz Museoa, Bilbo

argimutilekin edo gabe. Ventadesen inbentarioak bi ispilu eta hemezortzi kornukopia aipatzen ditu. Gortazarrek beste zortzi kornukopia zituen, argimutilak, bost ispilu eta “kristalezko markoa” zuen formatu handiko beste bat. Objektu horien tasazioak merkatari germaniarrek (alemanek, austriarrek edo Bohemiakoek) egiten zituzten; izan ere, Bilboko kristalaren negozioaz Juan Cristóbal Gotscher (1784 eta 1788 artean dokumentatua), Wenceslao Groh (1791), José Krause (1769), José Miller (1772), Francisco Triesler (1783) eta Palme & Krause etxea (1762tik aurrera) arduratzen ziren; hain zuzen, Gortazartarren etxean, “alemanak” egin zuen ispiluen eta kristalaren tasazioa.

Ispilu-panoplia horri gutxi ikertutako *Bilbao Mirror* izeneko tipologia gehitu behar zaio<sup>17</sup>. Formatu bertikalekoak ziren, eta zurezko markoekin egiten ziren. Erremate eta/edo alboetan alabastro-plakak zituzten, eta, horrez gain, metalezko apaingarriak jartzen zituzten zigorretan, biribilkiekin, arrosarioekin, faunarekin edo kalatuekin. Ispilu horietako batzuei landa-eszena

17. Eskerrak ematen dizkiegu Javier de Migueli (Equipo 7 Restauración) eta Marian Álvarez (Euskal Museoa), emandako datu argitaragabeengatik. Beste albiste batzuk hemen: Amaia Mujika Goñi. “De nombre : Bilbao” in *Bidebarrieta : revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao = Bilboko giza eta gizarte zientzien aldizkaria*, 2000, 449. or.; Frances Clary Morse. *Furniture of the olden time*. London : Macmillan & Co., 1913, 356.-359. or. Hemen eskuragarri: <https://archive.org/details/furnitureofolden00mors> [kontsulta: 2021.12.15]; Joseph K. Hubbard. *The Eighteenth Century American & English Furniture Collection*. New York : The Metropolitan Museum of Art (MOMA), 1926, 24. or. Hemen eskuragarri: [https://archive.org/details/eighteenthcentur00ande\\_4](https://archive.org/details/eighteenthcentur00ande_4) [kontsulta: 2021.12.15].

edo eszena kostunbrista finak gehitzen zitzaizkien, ordurako Neoklasizismo hasiberrian. Hipotesi zabalduena da haien ekoizpena zeharo bilbotarra izan zela –batzuek Itxaropen kalean edo Askaon kokatzen dute tailerra–. Bilbon badira ale batzuk, Euskal Museoa eta Eleiz Museoan [72. ir.], baina gehienak Estatu Batuetan daude, bilduma partikularretan eta Ingalaterra Berriko eta Filadelfiako museoetan; 1790 eta 1810 artekoak dira<sup>18</sup>. Gai horretan gehiago sakondu gabe, teoria iradokitzaile batek Diego de Gardoqui bilbotarrak Amerikako lurretan enbaxadore emandako urteak, 1785etik aurrera, eta ispilu horiek Bilboko portutik merkatu amerikarrera esportatzea erlazionatzen ditu.

Barnealde nahasi horietan, ispilu, altzari eta gortina handiez gain, paretak ia erabat betetzen ziren. Ohiko baliabideetako bat paper pintatua erabiltzea izan zen. Desiratuenak jatorriz frantsesak edo motibo txinatarrak zituztenak ziren, Ekialdetik iritsi zitezkeenak, baina baita merkatu ingelestik ere. Zaletasun horren ondorioz, Madrilgo Paper Pintatuen Errege Fabrika sortu zen 1786an. Eugenio Larruga ilustratuaren hitzetan (1788), “jendearen gustuak, luxuak edo gutuziak paper horiek etxeen barruko apaingarrietan sartzeko ekarri du, halako moldez non maila apaleko jendeak ere haien friso batzuk dituen”<sup>19</sup>. Gune aberatsak erakusten dituzten Paretan obretan ikusten ditugu (*Jentilak jauregiko areto batean* margolanean edo emaztearen erretratuan), baina baita apalagoak diren beste batzuetan ere (*Arrosarioaren otoitza*). Fischerrek 1797an Bilboko herri-giro batzuetan nola erabiltzen zuten erakusten digu, Casa Antonioko gelak zezenketetako irudiz ilustratutako paper ezkoztatuz estalita zeudela esanez<sup>20</sup>. Hormak apaintzeko ideiaren ondorioz, beste estaldura aberatsago batzuk ere erabili ziren, hala nola larru bozelduak, aker-larruak. Horrela gertatu zen Barco-Landechotarren etxean, Somera kalean, haren hormak urre-koloreko baketa-frisoarekin forratuta baitzeuden<sup>21</sup>. Eta oihalak ere erabil zitezkeen horretarako, Lekeitioko Uriarte jauregian gertatzen den bezala, eszena txinatarrekin ilustratuta.

Egongelek eta, batez ere, areto handiek leihate zabalak eta balkoiak izaten zituzten, kanpotik argia sartzeko. Baina, gainera, areto nobleenetan lanpara hanpurutsuak zintzilikatzen zituzten: besoekikoak, letoizkoak, kristalezkoak, herbeheretar erakoak eta abar. Beste leku batzuetan, berriz, argimutil soilak –edo ez hain soilak– erabiltzen zituzten, eta erreferentzia dokumental ugari daude: zurezkoak, zilarrezkoak, metalezkoak... Adibidez, Gortazarren bost armiarmak, Villariásko markesaren zilar landuzko lau argimutilak, edo

18. Adibide batzuk hemen: <https://www.coulborn.com/?s=bilbao>; <https://collections.artsmia.org/art/8302/bilbao-mirror-spain>; <https://hammondharwoodhouse.org/mirror-bilbao-spain-c-1790/> [kontsulta: 2021.12.15].

19. Isidora Rose de Viejo. *La Real Fábrica de Papeles Pintados de Madrid (1786-1836)*. Madrid : Cátedra, 2015; Eugenio Larruga y Boneta ; Alberto Marcos Martín. *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Palencia : Caja de Ahorros Monte de Piedad, 1788, III. libk., 117.-118. or.

20. Fischer, *op. cit.*, 231. or.

21. Aingeru Zabala Uriarte. *Bizkaia y la Corte en la segunda mitad del siglo XVIII : el espíritu cortesano de una época*. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018, 165. or.



73. ir.  
 Juan Antonio de  
 Bidosola  
*Bilboko Kontsulatuaren  
 ikurrekin apaindutako  
 lanpara baten planoak,*  
 1778  
 Bizkaiko Foru Aldundia



74. ir.  
 Estanislao de Asurduy  
 Urquijo  
*Bilboko Done Jakue  
 elizako lanpara baten  
 marrazkia,* 1770  
 Javier Olmo Olañeta  
 jaunaren bilduma



Gómez de la Torre jauregian erregistratutako hoge argimutilak. Erakundeen eremuan ere lanpara-enkarguak zeuden. 1778an, Kontsulatuak Juan Antonio de Bildosola zilarbileari zilarrezko lanpara bat eskatu zion “bere kornukopiekin eta harlauzekin, argia erdian jartzeko, lan guztietan Kontsulatuaren ezaugarriekin hornitua” [73. ir.]. Eta mundu erlijiosoan lanpara ugari ditugu, 1770ean Done Jakue elizarako enkargatutakoak esate baterako, Estanislao de Asurduy pintoreak diseinatuak [74. ir.]. Bi kasu horietan besterik ez, jatorrizko diseinuak kontserbatu dira<sup>22</sup>.

Are gehiago bete zitekeen etxeko eremua, ez bakarrik ikusizkoari dagokionez, baita fisikoki ere. Adibidez, mota guztietako pitxer, erretilu edo azpiletan, mahai, kontsola edo tximinien gainean. Oso ugariak dira pieza horiei buruzko albisteak, eta beste azterketa bat egin dakieke. Zilarra, letoia edo zeramika eta portzelana zuten, batzuk erabilera praktikorako eta beste batzuk apaindurarako soilik. Izan ere, oparotasuna eta erakuskeria nahiak apaingarrien eta beste objektu funtzionalen arteko bizikidetzak ekarri zuen, azken horiek modaz pasatuak sarritan. Horixe zen, adibidez, su-ontzien kasua, frantses edo ingeles erako tximiniarik “modernoenak” baino praktikoagoak baitziren, eta azken horien funtzioa, batzuetan, apaintzea baizik ez zen.

Etxea apaindu behar zen, baita mahaia edertu ere. Alde horretatik, antza denez, atzerriko merkatariek berek hornitzen zuten kristalaren merkataritza, batez ere germaniarrek<sup>23</sup>. Pentsa dezakegu, neurri batean, Bohemiako kristal ospetsua emango zietela etxerik onenei. Villariasko markesak “urrezko listekin eta bere bikaintasunaren armekin” landutako edalontziak zituen; Gortazarren inbentarioan, berriz, 111 pieza daude, kopen eta ontzien artean. Beirateria finaz gain, Talaverako zeramika asko kontsumitzen zen, eta horrela deitzen zitzaion bai lantegi haietatik zetorrenari, bai kontsumo gutxi-asko arrunteko toska finari, bai 1776tik aurrera Erruki Etxean, gaur egun Euskal Museoaren egoitza denean, egindakoari. Labayruk dioenez, “kalitatezko toska, eta Talaveran margotutako dekorazioarekin” egiten zen, 1778an Malpicako markesarentzat egindako baxera armarriduna adibidez<sup>24</sup>. Dokumentazioan, Talaverako piezei buruzko apunteak ugariak dira –Villaríasek “Talaverako hiru katilu zituen zoparako, bere tapekin, eta gisa bereko hoge eta lau plater”–, baina idatziz jasota daude, halaber, Ingalaterrako eta Txinako zeramikak ere, eskusiboagoak, hala nola Ventadesen “Txinako baxera” edo Adiskideen Elkarteak Wedgwoodeko faktoriari 1788 inguruan eskatutako toska-baxera fina [75. ir.]<sup>25</sup>.

22. AHFB-BFAH, Institutuzioak, Kontsulatua 0037/008, 68.-82. or. eta 0367/003; *Bilbao : Bilboko Kontsulatua = el Consulado de Bilbao : la Universidad y Casa de Contratación de Bilbao*. [Erak. kat., Bilbo : Sala Ondare Aretoa]. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Bizkaia, 2011.

23. Fischer, *op. cit.*, 246. or.

24. Marian Álvarez... [et al.]. *Euskal lozak eta portzelanak : XVIII-XX mendeak = Lozas y porcelanas vascas : siglos XVIII-XX*. Bilbao : Euskal Museoa = Museo Vasco, 2009, 46. or.

25. *Ibid.*, 102.-106. or.



Mahaia handitasunez eta askotariko piezez osatzen zen. Eta ingurune finenetan zilarrezko mahai-tresna dotoreak zeuden, hainbat ontzirekin, askotan Bilboko egile trebeek eginikoak. Horren erakusgarri dira, besteak beste, “koilara, sardexka eta labanaren urrezko estalkia” eta Villariasko hamaika dozena mahai-tresna oso (lau dozena zilarrezko), Gómez de la Torreren zilarrezko kirtendun hamabi labana, Ventadesen zilarrezko berrogei pieza baino gehiago eta, erlijioaren alorrean, Berangoko Simón Pedro de Ochandategui elizgizonaren –herriko familia nagusiko kide– zilarrezko hogeita bat koilara eta zazpi sardexkak 1797an<sup>26</sup>. Zenbait objektuk armari heraldikoak edo anagramak izaten zituzten, beiraterian ikusi dugun bezala. Eta mahai-tresna horiek tokikoak izan zitezkeen, baina baita Madrildik, Frantziatik edo Ingalaterratik ekarriak ere.

## Luxu pertsonala

Etxea, mahaia... luxua berezko bihurtu zen. Eta nork bere burua ere apaindu behar zuen. Emakumeen apaingarriekin lotuta, bitxiak oso ugariak ziren, oparoaldi ekonomikoak bultzatutako inbertsioa<sup>27</sup>. Zilarginek eta filigrana-egileek eginak ziren, frantses eragin handia nabari da haietan, eta

75. ir.  
 Josiah Wedgwood  
 Euskalerrriaren  
 Adiskideen Elkartearen  
 baxerako plater  
 sakonak, c. 1788  
 Euskal Museoa. Bilbao.  
 Museo Vasco

26. BPAH, Juan Bautista Arias del Arco notarioa, 1193, 136.-149. or.

27. Rosa Creixel Cabeza. “Escenografías del habitar: casa y cuerpo en la primera mitad del siglo XVIII en Barcelona” in María Concepción de la Peña Velasco (zuz.). *Congreso internacional imagen y apariencia*. Murcia : Universidad de Murcia, 2009.

lehenetasuna ematen zitzaien bitxi kokatu eta zizelkatuei, diamanteei eta esmeraldei<sup>28</sup>. Berriro ere, lepoko bitxiekiko zaletasuna agertzen da, eskoteak apainduz, setean eginak saritan, belarritakoekin eta ilerako piezekin batera. Hala ikusten dugu Paretetek pintatutako *Dama baten erretratua* txikian.

Bitxigintzaren mundua beste artikulu baterako gaia izango litzateke, baina une horretan zuen ugaritasunari buruzko datu batzuk gogoratuko ditugu. Gortazar familiak perla eta harri bitxiz hornitutako bitxi-sorta zinez harri-garria bildu zuen. Edergarrien banaketa batean hauek sartu ziren: 480 perlako eskumuturrekoak, lepoko perla-haria, lau dardarkari (mugimenduarekin dardar egiten duten muntagak), 405 diamante urre-koloreko zilarrean kokatuak, botoitzat bi diamante dituen belarritako pare bat, beste belarritako batzuk bi kuia-perlarekin, lepoko bat urre koloreko zilarrean kokatutako diamanteekin, lepoko horretatik zintzilik dagoen gurutze bat, urrezko zilarrean kokatutako hemezortzi diamanterekin, bularraldeko bitxi bat bere dardarkariekin, urre-koloreko zilarrean kokatutako 303 diamanterekin, buruko bitxia berrogeita bost diamanterekin urre koloreko zilarrean, eta bi eskuleku gainetik urreztatutako zilarrean kokatutako 143 diamante arrosarekin. Gómez de la Torrek filigranazko bitxiak, esmeraldazko eraztuna eta apaingarri maskulinoko piezaren bat zituen, hala nola “diamantezko panpinen botoi-sorta zilarrean”, baita Ventadesek ere, hainbat bitxi eta belarri, zilarrezko edo urrezko kirtendun makilak, botoiak, ezproiak edo ezpata txikiak baitzituen. Paretetek berak bere emaztea bitxiren batekin, eraztun batekin eta buruarentzako perlazko bitxiarekin apainduta margotu zuen.

Apaindura horiekin batera, paseoarekin zerikusia duten elementu batzuk ere bazeuden, hala nola eguzkitakoak, haizemaileak eta erlojuak. Ventadesek hogeai haizemaile zituen, bolizkoak, filigranazkoak edo ahokatze-koak. Erlojuei dagokienez, urrezkoak zeuden, zinta eta giltzarekin, zenbait inbentariotan, eta horietako bat edo beste ingelesa, hala nola “Daniel Fleu London maisuaren sakelako erlojua” eta “Elicot maisuaren errepikapen-urrezko beste erloju bat” (Ellicott Ingalaterrako Jorge III.aren erlojugilea zen), Ventadesen etxean. Bilboko gune publikoetan luxurako eta limurkeriarako paisaiak irudika ditzakegu. Baina Paretetek Arenaleko ikuspegian irudikatutako irudi bukoliko eta ia erromantikotik urrun, frantses erara jantzitako damengandik urrun, kontrapuntu errealista Fischerrek eman zuen 1797an, Bilbon emakumeak beltzez eta mantelaz janzten zirela esanez<sup>29</sup>. Nolanahi ere, modako traje dotoreak egon ziren, dudarik ez<sup>30</sup>.

Damek eta etxe onenetako gizonen esku-aulkiak erabiltzen zituzten hirian ibiltzeko, ibilbide laburretan. Hain zuzen, Bowlesek dio ezin zela Bilbora

28. Ignacio Miguélez Valcarlos. *Joyería en Navarra : 1550-1900*. Pamplona : Universidad de Navarra ; Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2018, 54.-65. or.

29. Fischer, *op. cit.*, 241. or.

30. Ikus Amelia Leira Sánchezen artikulua argitalpen honetan.





76. ir.  
Bilboko ordenantzen  
apaingarriak, 1791  
Bilboko Udala

.....



77.-78. ir.  
Mariano Garín Sanz  
Bilboko Done Jakue  
elizako kustodiarako  
birila, 1774, eta pieza  
horren beraren diseinua,  
1771  
Eleiz Museoa, Bilbo,  
eta Bizkaiko Foru  
Aldundia / Diputación  
Foral de Bizkaia

gurdian sartu, lauzadura hausten zelako<sup>31</sup>. Aulki horietako bat Bilboko Arte Ederren Museoan kontserbatzen da (82/2429 inb. zk.).

## Etxekotik kanpo: erakundeak eta erlijio-mundua

XVIII. mendearen amaierako dekorazio-artearen errepasso labur honetan, ezin dugu ahaztu, eliteko eta burgesiako etxeko guneez gain, erakundeetara eta Elizara ere moda berrien oihartzuna iritsi zela –adibide batzuk aurreratu ditugu jada–. Hain zuzen ere, esparru horietan gorde dira pieza gehien, bereziki erlijiosoak. Tenpluek, pintura, eskultura edo erretaulez gain, urregintzako, ehungintzako eta altzarigintzako lan garrantzitsuak dituzte. Kasu bikain batzuk aipatzearen, eta orain arte aipatutakoaren ildo beretik, Zornotzako elizako kaxoiak aipatuko ditugu, parafernalia rokokoaren dutenak. Antzeko kaxoi edo armairuak jartzen ziren logela burgesetan, ohiko *kutxen* ondoan. Bestalde, 1791n Bilboko Udalak hiribilduko ordenantza batzuk zilarrezko apaingarriekin koadernatu zituen [76. ir.]. Eta beste udal batzuek, berriz, hauteskundeetako lantzak eta gurbilak kontserbatzen dituzte, ekintza zibil eta erlijiosoetarako eta bozketetarako<sup>32</sup>.

Metalaren arteek gorakada handia izan zuten. Zilargintzan, bertako tailerrek luzaroan iraun zuten rokokoari atxikita. Aipatzekoa da “Sakramentu Txit Santua zaintzeko erabil daitekeen beira preziatuen”, 1771 eta 1774 artean eginak Done Jakue elizarako, zeinaren diseinua kontserbatzen den [77.-78. ir.]<sup>33</sup>. Aurreratuagoa da, guztiz neoklasikoa, tenplu bereko kabildorako bozketakutxa, 1792koa<sup>34</sup>. Gainera, Madrilgo, Kordobako, Arabako... piezak maizten hasi

31. Guillermo Bowles. “De Bilbao en particular y de sus cercanías” in *Revista de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 38. libk., 615. zk., XVIII. urtea, 1797, 33.-34. or. Hemen eskuragarri: <https://w390w.gipuzkoa.net/WAS/CORP/DBKVisorBibliotecaWEB/visor.do?ver&contenido=meta&amicus=178878&amicusArt=317385> [kontsulta: 2021.12.16].

32. Raquel Cilla López. “Los chuzos del ayuntamiento de Sopela : más allá del objeto, símbolos de autoridad” in *Sopela : nuestras historias*. Sopela : [z. g.], 2021, 53.-62. or.; *Cántara de elecciones del concejo de Galdames*. [Erak. kat.]. Bilbao ; Sopuerta : Bizkaiko Batzar Nagusiak = Juntas Generales de Bizkaia ; Enkarterrietako Museoa = Museo de las Encartaciones, 1998; Raquel Cilla López. *Investigación y puesta en valor de la platería antigua en Bizkaia* (prentsan).

33. Javier de Ybarra y Berge. *Catálogo de monumentos de Vizcaya*. Bilbao : Junta de Cultura de Vizcaya, 1958, 278. or.; José Ángel Barrio Loza. “El pleito sobre el viril de la custodia de la iglesia de Santiago” in *Letras de Deusto*, 1986, 16. libk., 36. zk., 135.-145. or.; José Ángel Barrio Loza ; José R. Valverde Peña. *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986, 66.-67. or.; José Manuel Cruz Valdovinos. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, 240.-241. or.; José Ángel Barrio Loza. “El brillo de la plata” in *La catedral de Santiago : Bilbao*. Bilbao : Obispado, 2000, 163.-164. or.; Raquel Cilla López. *Bilboko Santiago Katedralaren gida = Guía de la catedral de Santiago de Bilbao*. Bilbao : Eleiz Museoa = Museo Diocesano de Arte Sacro, 2004, 109. or.; José Ángel Barrio Loza. “Platería barroca” in Raquel Cilla López... [et al.]. *Urregileak eta zilargileak = Orfebres y plateros : el taller de Eloy García*. Bilbao : Kultura Saila = Departamento de Cultura, 2006; Raquel Cilla López ; Juan Manuel González Cembellín. *Museo Diocesano de Arte Sacro : guía de la colección*. Bilbao : Museo Diocesano de Arte Sacro, 2008, 268.-269. or.

34. Jesús Muñiz Petralanda. *La orfebrería neoclásica en Bizkaia : una aproximación a través de los fondos del Museo Diocesano de Bilbao*. Donostia : Eusko Ikaskuntza, 2002, 309.-310. or.; Cilla López ; González Cembellín, *op. cit.*, 284.-285. or.; Cilla López, *op. cit.* (prentsan).





ziren. Madrilgo tailerrek obra soilagoak egin zituzten, 1788ko Zallako kaliza bat<sup>35</sup>, 1785eko Beziko (Sopuerta) zaintza edo 1784ko Joan Santuen elizako kaliza bat [79. ir.], adibidez. Azken biek eredu paretarrak gogorarazten dituzte<sup>36</sup>.

Luxuaren eta arrandiaren bilaketa gainerako dekorazio-arteetara ere hedatzen zen, ehunetara, esaterako. Lyongo oihalak, Valentziako zetak, Toledoko edo Aragoiko brodatuak, Bizkaiko tenpluetara iritsi ziren. Horixe da José Gualba zaragozarrari Lekeitiorako enkargatutako hiru ataleko trajearen kasua, brodatuaren kalitatea agerian uzten baitu [80. ir.]<sup>37</sup>. Kapera partikular batzuek ere bazuten ehun-apaingarririk, Gortazarren kasuan gertatzen zen bezala, damaskozko bederatzi kasula baitzituen. Eta ehun horiei Filipinetatik eta

79. ir.  
Domingo Ignacio  
Conde Biquendi  
Kaliza, 1784  
Joan Santuen eliza,  
Bilbo

35. Cilla López ; González Cembellín, *op. cit.*, 281. or.

36. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000164524>; <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000164525> [kontsulta: 2021.12.16].

37. Jesús Muñiz Petralanda. *Guía del patrimonio religioso de Lekeitio*. Bilbao ; Lekeitio : Museo Diocesano de Arte Sacro ; Ayuntamiento de Lekeitio, 2008, 76. or. Lantegi berekoa eta ia berdina, kasulla bat dago Lizarrako (Nafarroa) Santa Klara komentuan eta beste bat Zaragozako San Pablo elizan. Ikus Alicia Andueza Pérez. *El arte al servicio del esplendor de la liturgia : el bordado y los ornamentos sagrados en Navarra : siglos XVI-XVIII*. Pamplona : Nafarroako Gobernua ; Kirol eta Gazteria Departamentua = Gobierno de Navarra ; Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, 2017, 280. or.; Ana María Ágreda Pino. *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas : siglos XVI-XVIII*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2001, 627. or.





Txinatik ekarritakoak batu zitzaizkien<sup>38</sup>. Gainera, ehunak imitatuz baina denboraren joanari gehiago eusteko pentsatuta, larruzko lanak egiten ziren, hala nola aldare-frontalak edo guadameziak esaterako. Goikolexeatik (Larrabetzu) heldutako bat kontserbatzen da<sup>39</sup>, eta ezagutzen dugu Gortazarren kaperan zegoen beste “guadamezizko aldare-aurre bat bere marko jaspeztatuarekin eta mahaiarekin”.

80. ir.  
José Gualba  
Eliz kapa eta meza-  
jantzia, 1775  
Jasokundeko Andre  
Mariaren eliza, Lekeitio,  
Bizkaia

Honaino, Paretek ezagutu zuen Bizkaiko dekorazio-arteetan barrena egindako ibilbide bizkorra. Ikusi dugunez, funtsezko helburuak izan ziren berrikuntza estetiko eta luxuaren, erosotasunaren eta gozamenaren zerbitzurako artea bilatzea. Ikuspuntu artistikotik, estetika rokokoaren lehenetsi zen, hain ondo egokitzen zena itxurakeriagatiko eta arrandiarekiko gustu finarekin. Baina berrikuntza neoklasikoak iristen hasi ziren, San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademiak eta Euskalerrriaren Adiskideen Elkarteak sustatuak. Dekorazio-artearen esparru horretan ere, Paretek Bilbon izan zuen presentzia une hibrido batean gertatu zen, hiribilduaren eta, oro har, Bizkaiaren aurreko trantsizio eta jauziarekin.

38. Era honetako pieza batzuk Bilboko Eleiz Museoa kontserbatzen dira, Otxandiotik hara eramanez (452, 1146, 1147 inbentario zk.). Ikus Cilla López ; González Cembellín, *op. cit.*, 330.-331. eta 333. or.

39. *Ibid.*, 136.-137. or.

**ERRUTINA  
MUNDUTARRAK EDO  
BIZIMODUAK, LUIS  
PARET Y ALCÁZARREN  
GARAIA.  
EGUNEROKO BIZITZA,  
XVIII. MENDEAREN  
AMAIERAN**

.....

**María Jesús  
Cava Mesa**

Hasi baino lehen, ohartarazi nahi nuke eguneroko bizitzaren historiarik ikusgarriena ikonikoki eliteei lotu izan zaien arren, ez direla eliteetara mugatzen Antzinako Erregimenaren garaiko gizartea ebaluatzeko egunerokotasuneko alderdiak. Alegia, aristokrazia eta erregetza ez ziren izan garai hartako ezaugarrien eta baldintzen protagonista eskusiboak. XVIII. mendean, gogoeta berri eta askotarikoei bide eman zien burgesiak. Egia da, halaber, Espainiako gizartean oro har nagusi ziren krisiak eta atzeraldiak gorabehera, bizimodu berri bat nabarmentzen hasi zela, mendearen amaieran, zeinari behatu baitzion eta zeinetatik ikasi baitzuen gizarteak. Klase ilustratuak estetika, moral nahiz pentsamolde aldaketaren sintomak erakusten hasi ziren, zeinak ezaugarritu baitzuten XIX. mendea. Historialariarentzat lantegi zaila da, beraz, gizarte jokatibide horiek eta haien metamorfosia zatikatzea. Kontuan hartu behar dugu, gainera, “eguneroko bizitza” kontzeptuaren erabilera zabal eta bereizgabeak nolabaiteko hustea eragin duela haren inplikazio teoriko nagusietan. Norbert Eliasek duela urte batzuk planteatu zuen egunerokoa eta egiturazkoa giza jardunaren eta haren zentzuen osagai bereizezinak direla. Gaur egun ospe handia badu ere, eguneroko bizitzaren historiak hutsune izugarriak ditu oraindik – Espainiako gizarteari dagokionez –, eta horrexegatik azpimarratu nahi dut, ezer baino lehen, esparru honetan gabeziak direla aurkikuntzak baino ugariagoak. Edonola ere, non daude lantegiaren mugak? Horixe galdetu beharko genioke geure buruari. Nire ustez, iturrietan dago muga beti. Denak ez du balio, eta denak ez die erantzuten funtsezko galdera eta hipotesiei.

Eguneroko bizitzari dagozkion gaien zerrendak ezin konta ahala alderdi bildu beharko lituzke. Baina oinarritzkoak diren alderdi horietako batzuei helduko diet hemen, garai hartako pinturako adibideez baliatuta. Jakina, Luis Paretin obran, agerikoa da estilo galant edo xaloa, zeinak adierazten baitu pentsamendu ilustratua, Europako gustuen estandarretik hurbilekoa, eta zeinetan nabarmentzen baitira aipatu nahi ditudan errutina horiekin bat datozen hainbat ezaugarri.

## Eguneroko bizitzaren kontzeptua eta hura ikertzeko iturriak

Historiografia anglosaxoiak *everyday life*, *daily life* edo *routine life* deritzonak bere baitan biltzen ditu jendeak eguneroko bizitzan nola jarduten, pentsatzen eta sentitzen duten modu tipikoan. Eguneroko bizitza definitzeko, esan liteke mundutarra, errutinazkoa, naturala, ohikoa edo normala dela. Hori esanda, bizitzaren historia da, bizitzari alderdi guztietatik begiratua; edozein indibidualtasun eta kolektibitatearen bizitzaren historia, barne harturik zentzu, gaitasun, sentimendu, ideologia, kultura material, bizitza pribatu, elkarreragin, askotariko eremuetako errutina, behar biologiko, fisiologiko, familiarreko eta komunitate eta gizarte zirkuluen barneko aldaketa eta jarraitutasun guztiak. Osagai horiek eta askoz gehiago sartzen dira dimentsio honen barruan. Labur esanda, bizitza errearen esparruan kokatuko gara. Baina Paretik bere pinturan egin zituen moduko distortsiorik edo ideologizazio gehiegizkorik gabe, horiek justifikatu arren. Eguneroko bizitzak orobat eskatzen du



egiaztatzea identitateari buruzko sentimenduak eta jarrerak, sinesmen sistemak eta pentsamoldeak, “boterea” bera kolokan jartzen duen estrategia sorta oso bat ez ezik.

Artikulu labur honen aztergaia bat dator, halaber, tokiko zenbait artxibotan eskuragarri dauden dokumentuekin. Baliagarritasun handiko erregistroak eskaintzen dituzte parrokia liburuak, notarioen protokoloek, legedi orokor nahiz foru legediak, dokumentazio judizialak, fiskalak, militarrek eta abarrek. Era berean, funtsezkoa da arkitekturak hirian dituen eraginak ulertzea. Arte, literatura eta memoriak ere bitarteko deskribatzaile baliagarriak dira, halaxe diren bezala bidaiarien kontakizunak eta XVIII. mendeko prentsa, eta, ahaztu gabe, halaber, dokumentazio instituzionala –udal erabakien liburuak, Bilboko Kontsulatuarenak, etab.–. Iturrien ugaritasun horrek partez soilik ebazten du bizimodu baten eta eguneroko bizitzaren berreraikitze historikoa. Hortik elezaharra, mitoa, asmamena, eta are bertsio irudizkoa edo, okeragoa dena, gezurrezkoa. Horrenbestez, eguneroko bizitzaren ikerketa ez da ikerketarako objektu atsegin bat *per se*. “Eguneroko bizitza” esapidea aipatze hutsak bide eman balezake ere gauza bitxi eta are dibertigarri batean pentsatzeko, historia politiko edo ekonomiko idorrekin alderatuta. Errepara diezaiegun erkatu beharreko aldagai aldakorrei (gizarte klase, herrialde eta etapen araberakoak), hala nola gizabanakoa, gorputza, mezu sentsozialak, janzkera, moda, edertasuna, ohiturak, sinesmen erlijiosoak, sekularizazioa, gizarte harremanak, moralak, gorteatzea, limurkeria, aisia, festa, gustuaren zentzua, protokoloa eta gizarte errituak eta abar. Halaber aztertu behar dira arlo publikotik pribaturako transferentziak, gizonen eta emakumeen arteko harremanak, generoaren auzia. Eta konbentzioei antzeman: mahaian nola eseri, adibidez, adeitasuna, higiena (zein garrantzizkoak xaboia eta soda!).

Eguneroko bizitza da aztertzea hiria eta haren diseinua, zer-nolako bilakaera izan duen barruti eta auzo bakoitzean (elkar-ezagutzarako espazioak), urbanitatearen kontzeptua, eta modernizazioarena (ur kanalizatutik hasi eta alfabetatzeraino), baita osasunarekin eta elikadurarekin loturiko beste hainbat ere, eta gaixotasunak eta zientzia. Bilbori dagokionez, zentzu hertsian, eta artikulu honen xede ez diren gaiak alde batera utzirik, gogoratu nahi dut “hiri barrokoak” estilo urbanoaren ikuspegi berri bat finkatu zuela. Klima ere garrantzi handiko itema da hiribildu honen bilakaera urbanoa ulertzeko, euri zaparraden eraginak etengabe eskatzen baitu hiria egokitzea (zubi hondatuak, uholdeak eta abar). Eta, horrela, klimatologiatik biologiara eta demografiara iritsi, Bizkaiko hiriak ezin saihestuzko kontraesanak bizi izan baitzituen XVIII. mendetik XX. mendera bitartean. Jaiotza eta heriotza *iter* konplexu bihurtu ziren hiriburuko biztanleentzat.

Bestalde, Borboiko Etxea tronura iristeak eragin nabarmena izan zuen Bilboren loraldian, borboikoek asko negoziatu baitzuten Ingalaterrarekin eta Holandarekin, zeinak baitziren Bilboko merkataritzaren hartzaile tradizionalak, eta harremanetan hasi Amerika iparraldeko koloniek. Udallerria eta biztanleria txikiak ziren arren –XVIII. mendearen amaieran ez ziren hamaika mila biztanle baino gehiago (1787an, 9.494 biztanle zituen)–, hedapen

ekonomikoak biztanle berriak erakarri zituen, eta Udalak kale eta etxadi berriak trazatu behar izan zituen. Pixkanaka nabarmentzen hasi ziren Bilboren garroak, hiria beste “errepublika” batzuetara hedatu ahala. Nolanahi ere, Alde Zaharrak bazuen Goyaren akuaforteen halako kutsu bat. Barrenkale, Dendarikale eta Belostikale kaleetan artisauen lantegiak mantentzen bide ziren, Artekalen bezala, zeinetan saltzen baitziren, zilarginen lanez gainera, lantzeria fina, Holandako popelina zuria, parpailak, landako bezeroentzako laneko arropa eta gonazpikoak, zaia oihalak eta jakiak, jakina. Goienkale “amiliko” bihurtu zen, jendea erruz ibiltzen baitzen hango “tabernakulueta” –bertako *txireneek* ziotenez-. Eta Plaza Zaharreko hirukia, ibaiadarraren ibilguari jarraituz, hiriaren bihotzaren bihotza, protagonismo politiko-ekonomiko eta erlijioso handiko eremua bihurtu zen. Mende hartako zenbait egilek, hala nola aita Feijook, hiri nabarmen gisa deskribatu zuten Bilbo, hainbat alderditatik. Ch. A. Fischer bidaiari ahaztezinak ameskeriatik goretsi zuen Bizkaiko hiriburua eta hari buruz esan zuen “harmonikoa” zela, alajaina. Eta Bilbora etorritako irlandarrak, Guillermo Bowlesek, gorapatu zuen hiribilduaren kokagune geografikoa eta txikiagotu hilkortasunaren inpaktua, sukar ustelarena, tertzianena eta kuartanena; eta horri esker egokitu zitzairen bilbotarrei etiketa hau: “ezagutzen dudak herririk osasuntsuena, zeinetako biztanleek baitituzte edonolako klimetan preziatuen diren lau ondasunak, hau da, indarra eta sasoa, gaixotasun gutxi, bizitza luzea, poza eta gogo alaitasuna”. Nolanahi ere, erromantikoek hedatutako ikuspegi idiliko hura gorabehera, Aro Modernoko Bizkaiko gizartean ohikoak izan ziren berdintasunik eza eta gatazka.

Kontuan har dezagun laburpen bizkor honetan gertaera bat soilik, alderdi efektistagoetan murgildu aurretik, nola diren jana edo janzkera: BPGaren bidez ondorioztatutako maila ekonomikoan desberdintasun handiak ikusten dira XVIII. mendeko Espainiako gizartean. Edonola ere, ez ditugu ezagutzen datu esanguratsu asko, esate baterako salgaietan jasotzen ziren soldatak, emakumeen edo haurren jornalak, etxeko gaien salmentetatik jasotzen zena, eta abar. Hain zuzen ere, elementu horiek definitzen dituzte biziraupeneko kontsumo saskiak (*barebone baskets*); R. Allenek adierazle modura planteatutako proposamena, baina historia lokal honetan praktikara eramaten oso zaila<sup>1</sup>.

## Jan-edana

“Esan zer jaten duzun, eta esango dizut nor zaren”, esaten zuen Anselmo Brillat-Savarinek. Jakina, interes handikoa da desberdintasun biologiko-nutrizionalaren bilakaera. Abiapuntuko batez besteko garaiera 1,63 cm-koa dugu, XVIII. mendearen amaieran eta hurrengoaren lehen erdian Europako gainerako lurraldeetan topatutakoaren antzekoa. Hortik aurrera, tratatu oso bat idatz liteke “jan-edana” izenburupean bildu ditudan alderdiekin soilik.

1. Robert Caron Allen. “The Great Divergence in European Wages and Prices from the Middle Ages to the First World War” in *Explorations in Economic History*, 38. libk., 2001, 411.-447. or. Hemen eskuragarri: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0014498301907752> [kontsulta: 2021.12.16]; Héctor García-Montero. *Los niveles de vida en España en el siglo XVIII*. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2019, 243.-266. or. (Cuadernos dieciochistas, 20. zk.).

Funtsezko aldagai honetan sartzen dira elikagaiak (haragia, arraina, fruta eta barazkiak) eta edariak (ura, ardoa, likoreak, sagardoak, garagardoak), hasi haien kaloria, bitamina nahiz proteina baliotik, eta haien prestaera eta kontsumora. Goitik beherako artea da gastronomia, eta benetako espezializazioa eskatzen du haren historiak. Mahaia prestatzeko *modus operandia*, mahai-zapiak, mahai-tresnak, baxera eta kristaleria, jakiak banatzeko (*Arte cisoria*) eta zerbitzatzeko errituak zuzenean lotuta daude maila sozial eta ekonomikoekin. Imajina ditzagun Bilbo “zaharreko” meatzari bat, zeinaren mahaian ez baita falta ardorik, ongi elikatutako merkatari aberats bat, komentuko errefektorioa eta nobleen jangela, zeinetan, jan bitartean, mahaikideek entzuten baitute musika edo egiten baitute dantzan, klabikordioen edo Paretek *Komedia baten entsegua* koadroan margotutako birjinalaren doinuan; eta pentsa dezagun zer-nolako desberdintasunak izango ziren haien artean.

Garai hartako elikadurari buruz eta “mahaiko jendetasunari” buruz jarduteak errezetak ikustea eskatzen du. Karlos III.aren zerbitzuko Juan Laglancé diplomazialaria Bilbon izan zen 1778ko uztaila eta iraila artean eta, itxura denez, hiriburuko jaun handikiek harrera egin zioten, eta aukera izan zuen dastatzeko txipiroiak “itsastar erara, beren likore beltzarekin” eta neguko angula zoragarriak. Artxiboko dokumentuetan ikus daitekeenez (udal funtsak), Juan Antonio de Jaureguizuriak izokinen bidalketei buruz idatzi zion 1766an José Ignacio de Ansoteguirri; adibide horrek erakusten du, besteak beste, ohikoa zela izokina kontsumitzea, baita bakailaoa ere. Berez, bakailao ondua zen bijiliako egunetan gehien jaten zen arraina eta Ostiral Santuko jaki tipikoa. Oro har, aberatsek haragi ugari jaten zuten. “Baita egunean kilo erdia ere...”, Pérez Samperrek kontatzen duenez, eta kontsumo gehiegizko horrek osasun arazoak sortzen zizkien, haragi dieta “izugarri” hura zela-eta. Bilbon, jakina da “Harategi Zahar” izendatu zutela kale bat. Ogi asko jaten zuten, hura baitzen elikaduraren oinarria (garagar, olo, espelta edo arto ogia), baina gari zuria luxu erabatekoa zen. Ardoa ere oso oinarrizko elikagaia zen, eta gizartean oro har onartutako formula, animalia proteinetan urriak ziren dieten kaloria gabezia ordezkatzeko<sup>2</sup>. Bestalde, elikadurari buruzko adibide ikusgarrien artean, Luis Egidio Meléndezen [81.-82. ir.] natura hilek ezin hobeki ilustratzen dute fruta eta barazki bikainen sorta oparoa, haietako batzuk Ameriketatik iritsi eta XVIII. mendean exotiko izateari utzi ziotenak. Tomatea nagusitu zen, mila modutan kontsumitua, entsaladan, saltsan eta orotariko gisatuetan. Artoari dagokionez, haren zabalkundeak eragin handia izan zuen Kantauri aldeko nekazaritza iraultza handian. Bazkarako ereiten zuten, eta nekazariak kontsumitzen zuten, garestitasun handiko urteetan, ogi, borona eta morokil eran.

Txokolateak XVIII. mendearen amaieran galdu zuen gai exotikoaren ospea. Europa osoan hartzen zuten, eta edari hark egin zuen posible Argien Mendeko iraultza intelektuala. Dama handikiek topaketak antolatzen zituzten beren saloietan, non zerbitzatzuten baitzuten kafea edo txokolatea.

2. Fray Jerónimo Feijoo. “Cartas eruditas y curiosas” in *Carta XIV : origen de la costumbre de Brindar*. Madrid : Imprenta Real de la Gazeta, 1773.





81. ir.  
Luis Egidio Meléndez  
*Natura hila*,  
c. 1760-1777  
Eskulturaren Museo  
Nazionala, Valladolid

---



82. ir.  
Luis Egidio Meléndez  
*Natura hila*,  
*txokolaterako mahai-  
tresneriarekin eta  
opilekin*, 1770  
Prado Museo  
Nazionala, Madril

Tertuliakideak politikaz eta gaurkotasunaz eztabaidan aritzen ziren, txokolate hotza edanez. Baita komentuetan ere. *Natura hila, txokolaterako mahai-tresneriarekin eta opilekin* koadroa Meléndezek 1759 eta 1774 bitartean orduko Asturiasko printzearentzat –gerora Karlos IV.a– sortutako berrogeita lau natura hilen serieko obretako bat da. Haren asmoa izan zen, jakina denez, proiektu bat sortzea gure herriko produktu naturalak biltzeko, bat etorritz ilustratuek jakintza zientifikoarekiko eta ordena naturalak biltzen duen guztiaren sailkapen sistematikoarekiko zuten pasioarekin. Txokolatea garestia zen, eta afrodisiakotzat hartu izan zuten hainbat mendez. Frantsesek uste zuten kafeak inpotentzia eragiten ziela gizonei, eta ingelesen kezka izan zen kakaoak eragin kaltegarria izan lezakeela emakumeen kastitatean. Tea ere ez zen merkea. Halako nagusitasuna hartu zuen, Ingalaterran bereziki, jokamoldeen eskola oso bat sorrarazi baitzuen. Bilbon, egiaztatuta dago Herbehereetako herritarrek bultzatu zutela gai haren inportazioa.

Esan beharrik ez dago garagardoa ur ezinbestekoa bezain arrunta zela. Zaletasun etilikoa XVI. mendea baino lehenagotik ezaguna zen hiribilduko klase guztien artean. 1701etik 1813ra arte, estatuaren monopolioa izan zen Espainian garagardo ekoizpena, eta, hala, erregearen beraren baimena edo dispensa behar zen garagardoa ekoizteko<sup>3</sup>. Estatuak Bilbon garagardoa ekoizteko eta saltzeko partikularrei emandako lehen pribilejioa Pedro Beekvelt holandar merkataria eskuratu zuen; Bolduc herrikoa zen, jatorriz, Bredatik hurbilekoa, baina Bilbon finkatu zen XVIII. mendearen hasieran. María Joaquina de Croze y Tournalonekin ezkondu, eta garagardotegi bat jarri zuten Deustuko Erriberako beren etxean, eta hura izan zen lehena, ez soilik hiribilduan, Euskadi osoan baizik. Gertaera hari dagokionez, interesgarria da ibaiadarreko paraje haietako tradizio garagardogile sendoa azpimarratzea. Horren lekuko da Goossens merkataria familia, flandestar jatorrikoa (Anberes), zeinak eraiki baitzuen bere etxe-jauregia hantxe. Harrezkero, “[...] eta XIX. mendearen amaierara arte, gaur egungo zubiarekin muga egiten zuen Deustuko eremu hari ‘La Cervecería’ zeritzoten”, M. A. Santosek adierazi bezala. Guillermo Bolt Herbehereetako garagardogileak beste garagardo, pattar eta mistela fabrika bat izan zuen 1725ean Atxuri auzoan, Harategi kalearen parean<sup>4</sup>. Kontsulatuko funtsen artean bada, halaber, Bilboko hiribilduaren alde emandako Errege Eskumen bat, urte berekoa, non aipatzen baita ardo beltz, gorri eta zuriko pitxerreko, garagardo, balea gantz eta izokin gantz barrikako eta zezina eta bakailao kintaleko arielen luzapena, haren bidez aurre egiteko errolda jakin batzuen salbuespenari eta erietxe, umezurztegi, mediku,

3. María Jesús Cava Mesa ; Miguel Ángel Santos Crespo. “Gaseosas y espumosos del Botxo (I) : La Vizcaína S.A., Fábrica de cervezas, hielo y bebidas gaseosas” in *Bilbao*, 2011, 13. or. Hemen eskuragarri: <https://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/10260/pag13.pdf?sequence=1> [kontsulta: 2021.12.16]. Bizkaiko Foru Agiritegia (AFB-BFA). Bilbao Municipal. Bilbao Antigua 0030/001/022.

4. AFB-BFA. Bilbao Municipal. Bilbao Antigua 0031/001/001. *1725 Provisión Real del Rey Felipe V y el Consejo de Castilla prorrogando a la villa de Bilbao durante diez años la facultad para imponer los arbitrios de cuatro maravedíes en azumbre de vino blanco, tinto y clarete, dos ducados en cada barrica de cerveza (...)*. AF. CONSULADO 0615/001. *Cuentas de Luis de Ibarra Larrea de los arbitrios exigidos por la Real Provision de veintiséis de noviembre de 1738.*

zirujau eta beste lanbide batzuen gastuei nahiz hoditeria, espetxe eta beste udal eraikin batzuk konpontzeko obrei.

Mundu konplexua da Gortea, baita elikadurari dagokionez ere. Errege mahaiaren azterketaren bidez ikus daiteke pertsonaren eta erakundearen arteko identifikazioa eta kontrastea. Felipe V.a tronura iritsi zenetik, frantses sukaldaritza nagusitu zen. Pérez Samperrek aipatzen du –eta hemen jasotzen dut aipua, argigarria iritzita– Karlos III.aren kontrata bakarraren erreferentzia dugula, 1761ekoa, Maria Amalia Saxoniakoa erreginaren heriotzaz geroztikoa, non ageri baitira erregearen eta haren seme-alaben menuak<sup>5</sup>. Erregearen Ahoaren Erret Sukaldeko sukaldariburu Antonio Catalán, Juan Tremovillet eta Mateo Hervérrek egin zuten, 1761eko irailean. Menuen prezioa 2.309 errealekuartekoa zen. Menu haien izaera askotariko eta ugariak gainezka egingo zion garai hartako edozein mahaikideri, baita gure garaikoei ere. Karlos III.aren errege otorduaren erritualari buruz –Paretek margotu zuen– baditugu zenbait lekukotasun aski ezagunak, eta horrexegatik ez ditut hemen aipatu. Haren deskribapenean bat datoz Fernán Núñez eta, batez ere, Whiteford Dalrymple maior ingeles bidaiaria<sup>6</sup>.

## Gizartekoitasuna, festa eta lana

Bizi maila neurtzeko beste faktore adierazgarrietako bat lanegunen kopuruaren estimazioa eta bilakaera da, zeina baita familien diru-sarrerak kalkulatzeko oinarrizko osagaietako bat. XVIII. mendeko Espainiari buruz ezin konta ahala topiko erabili izan dira, ilustratuek eta liberalek kritikatu egin baitzuten “espainiar” erako festa amaigabearen jarrera kalkulatu hura. Zalantzarik gabe, hainbat bitxikeria daude jaiegunen egutegiari buruz. 1780an, nahitaezko hogeita bost jaiegun zeuden, igandeez gainera. Lanegunen kopurua pixkanaka igoz joan zen, eta mendearen amaierarako berrehun eta laurogei inguru ziren. Alderdi ludikoari buruz askotariko ikuspegiak daude, bistan denez.

Jaiek eguneroko bizitzaren errutina hausten dute. Igandeko atsedena jainkozko agindua da, eta herriko jaieguna eta lanbidearen zaindarienak gehitzen zaizkie gertaeren omenezkoei eta arrazoi politikoengatik proiektio publikokoei: koroatzeak, ezteiak, jaiotzak, aliantzak, garaipen militarrik, ospakizun onomastikoak, urteurrenenak eta bestelakoenak, hileta eta ehorzketek gainera. Karlos III.aren garaian, ordea, ohitura haien gaineko kontrol moralizatzailea ezarri zen. Bilboko Kantsulatuak Bizkaiko Aldundiak emandako dekretu bat berretsi zuen 1787ko urrian, zeinak debekatzen baitzituen hala azokak nola idi-probak azoka egunetan, meza aurrean nahiz ostean, bai eta gaueko lehen orduaz geroztik tabernetan egotea ere, sortzen zen

5. María de los Ángeles Pérez Samper. “La alimentación en la corte española del siglo XVIII” in *Cuadernos de Historia Moderna*, 164. zk., 2003, 153.-197. or.; Carlos Gutiérrez de los Ríos (Fernán Núñez kondea). *Vida de Carlos III*. Madrid : Fundación Universitaria española, 1988, 53.-54. or.

6. José García Mercadal. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid : Aguilar, 1962, 3. libk., 663.-664. or.





eskandaluagatik eta desordena publikoagatik. Erromerietan eta txakolinetan eragina izan zuen sektorerik zorrotzenen presioak, eta oztopoak ezarri zitzaizkien, garapen “moral” eta zuhurragoaren mesedetan. Luis Parete nahita marraztu zituen –nire ustez– jai giroko bi eszena oso adierazgarri. Batean, plaza batean festan ari dira pertsonaiak, koreografia ikusgarriki adierazgarri bat eratuz (1772-1775): gitarrajolea, espainiar tankera bete-betean jantzitako dantzari bikotea, txakurra, etab. Beste marrazkiarekin alderatuta, zeinetan agertzen baita jauregiko festa bat, alde ikusten da pertsonaien janzkeran, baina antzekoa da konposizioa, dekoratua alde batera utzirik. Era askotako jai profanoak daude, beraz, urteko oturuntzekin batera, ospatzeko duin diren gertaerei atxikiak (zeinetan izaten baitziren sokamuturra, su artifizialak, dantzak, kukañak eta bestelako olgetak). Hala ere, “1783an, debekatu egin zituzten kofradietako urteroko oturuntzak”.

83. ir.  
Luis Parete y Alcázar  
*Jentilak jauregiko areto batean*, 1770-1775  
Bilduma partikularra

Jai giroko gizartekoitasunak elkartzeko eta olgetarako tartea ematen zien neskame, garbitzaile, urketari, arrain saltzaile eta abarri, iturri eta garbitokietan. Taberna, ostatu eta bentak izan ziren bizkaitarren espaziorik gogokoena. Ardo beltza, Errioxakoa, txakolina eta pattarra kontsumitzen ziren haietan. Bizkaiko foruak ez zuen debekatu joko, ezta apustuak ere, non eta ez ziren bi errealetik gorakoak eta ez ziren jokatzeko tabernetan. Arautegi hura argiki urratu zen, ordea, Aro Modernoan zehar, L. M. Bernalek adierazi





bezala<sup>7</sup>. Sexuen arteko harremanak garapen bide berriak ibili zituen, bai espazio publikoetan bai pribatuetan. Saloia da horren lekuko, zalantzarik gabe. Paret *Jentilak jauregiko areto batean* [83. ir.] koadroan, burgesia jakin bateko etxeetan musikaz lagunduta antzezlanak inprobisatzeko zaletasun ordezkaezinaren adierazpena egiten da. 1770eko hamarkada hasierako koadro horretan, bada xehetasun bitxi bat, bestalde: edari hozkailu handia.

84. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Mozorro dantza*, c. 1767  
Prado Museo  
Nazionala, Madril

Aristokraziarekiko zaletasunak bultzatuta, akademia literarioak sortu ziren, aditzeko eta errezitatzeko guneak. Komediak eta autoak ikusten zituzten, baita tertulia eta batzarretan parte hartu ere, eta poesia lehiaketak antolatu edo kantatu. Mozorro dantzaldiei dagokienez, berriro begiratu nahi nioke Paret, eta haren *Mascarade* obrari [84. ir.], eta arreta eman Prado Museoa koadro horri buruz argitaratutako oharriari: “[...] jaialdian, zeina egin baitzen, seguru asko, Madrilgo Teatro del Príncipean, platean dantzan ari da jende multzo handi bat, askotariko emozioak eta sentimenduak igartzen zaizkiela, palko nagusitik orkestrak jotako musikaren doinuan gortea egiten. Rokoko estiloa eta konposizio konplexua egilearen etaparik goiztiarreneko ezaugarri bereizgarriak dira”.

7. Luis María Bernal Serna. “Los espacios de la violencia : tabernas y fiestas en Vizcaya (1560-1808)” in *Vasconia : Cuadernos de historia y geografía*, 33. zk., 2003, 411. or. AFB-BFA, Bilbo, Sección Antigua, 0007/001/013. Hemen eskuragarri: <http://ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/vasconia/article/viewFile/255/252> [kontsulta: 2021.12.16].





85.-86. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Bilboko Arenalaren bista*  
eta *Bermeoko bista*,  
1783 (xehetasunak)  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa



Hiriko bizitzan, alderdi asko biltzen zituen lanak. Eskulangintzari dagozkionen lekukotasuna argia da kale izendegian aipatzen diren jardueretan (Dendarikale, adibidez). Portu honetan eta beste hainbatetan, egunerokotasuneko irudi bitxiak eragiten ditu bidezko, saltzaile, gurdi, salgai, eskale, animalia eta abarren presentziak, baita Paretak halakoak irudietan jaso ere. Arenaleko gizon eta emakume zamaketari eta soinkariak, Bermeoko [85.-86. ir.] edo Portugaleteko arrantzaleak eta saregileak ez dira egun eguzkitsuak olgetan ematen dituzten markesak, baina halako duintasun eta edertasun aparteko batez hornitzen ditu Luis Paret y Alcázarrek. Hondarribiko ikuspegi-tako pertsonaiak eta Lutzana pareko ibaiadarrekoak bitartekari dira haren eszenetan lasaitzen den laborantza lanean. Bilboko Arenalean, ahaltzuen elkarretaratzea langileen jardunarekin nahasten da. Gizarte koreografia hori nabarmentzea interesatzen zait.

Eta, luzatzerik ez dudanez, aipatu beharra daukat Ensenadaren Katastroak (1750 eta 1755) balio handiko hainbat datu ematen dituela emakumeari eta lanari dagokionez. Jarduera tradizioaletan ez ezik, bigarren sektorean ere nabarmentzen hasi ziren emakumeak, portzentajetan. *Putting-out system* sisteman ziharduten, emakumeek egindako eskulana erakarri baitzuten manufakturrek (espartzu, artile nahiz oinetakoenek, besteak beste). Euskadin, hainbat jardueratan sumatu zen joera hura proto-industrialiazioan zehar.

## Moda eta janzkera

Janzkera –berotzeko premia eta gorputz apainketa– da giza bizitzaren funtsezko atributu-tako beste bat. Eta trajeak eragin harrigarriki ugariak biltzen ditu, ehungintzatik, gizarte egituretatik, merkataritza truketik edo pertsona batek betetzen duen funtzio sozialaren arabera eskakizunetatik (langilearen edo soldaduaren jantzia, neskamearena edo dukesarena eta abar) eratorriak; baita sexuen arteko desberdintasunen, jarrera psikologikoen, ideologikoen, politikoen, erlijiosoen eta abarren arabera ere; izan ere, ez baita gauza bera *pouf* orrazkera [87.-88. ir.] eta frigiari txanoa edo txano pileoa janztea. Frantzian eta Ingalaterran modarekiko sortutako irrikaren lekukotasuna eman zuen pintura rokokoak, eta Maria Antonieta Frantziako erregina ezkontideak ez zuen markatu soilik Versaillesko modaren erritmoa; goitik beherako *influencerra* izan zela esango genuke gaur egun. Paretaren emazte María de las Nieves Micaela Fourdinerrek, zeina ageri baita 1783ko kobrezko xafla batean [7. ir.], frantses tankerako orrazkera eta janzkera ditu, zeinak baitziren garai hartako gustu onaren eredu.

Ingalaterran, edertasunagatik eta janzkeraren estiloagatik gehien gailendu ziren dametako bat Georgiana Cavendish Devonshireko dukesa izan zen. Haren soinekoak ikusgai izaten ziren, bereziki, jai galant, maskarada eta dantzaldietan, non berebiziko garrantzia baitzuten luxuak eta apaindura finak. Artifizioa gakoa zen, eta modak punparen eta sofistikazioaren isla behar zuen izan. Jauregi-tako apaindura jantziekin harmonian zegoen, oihal ikusgarriak erabiltzen baitziren jantzi haiek egiteko eta biziki oparoak baitziren. Frantzian eta Ingalaterran gehien erabilitako soinekoa frantses tankerakoa



COIFFURE A L'ÉCHELLE, CARICATURE DU XVIIIÈME SIÈCLE

(D'après une estampe du temps.)

N° 89.

F. Rey, éditeur.

87. ir.  
*Coiffure a l'échelle, caricature du XVIII<sup>ème</sup> siècle.* Hemen: Gourdon de Genouillac. *Paris à travers les siècles : histoire nationale de Paris et des Parisiens depuis la fondation de Lutèce jusqu'à nos jours...* Paris : F. Roy, 1882-1889, 5. libk., 89. zk.  
Bibliothèque nationale de France, Paris



88. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Bilboko Arenalaren bista, 1784*  
(xehetasuna)  
The National Gallery, Londres

izan zen, etiketako trajea izan baitzen Gortean 1789ko Iraultzara arte. Haren osagaiak ziren gona, gona gaina eta peto triangeluarra, soinekoaren aurrealdeko irekiunearen azpian, bularra eta sabela estaltzen zituena. Kortsearen gainean janzten zuten. Espainian, *tontilloak* hartu zuen gonak harrotzeko erabiltzen zen *guardainfante* uztaiaren tokia. *Panier* hura izan zen merinakearen eta krenolinaren aurrekaria. Alboko metro bete inguruko neurria izaten zuen. Pentsa zer ondorio izan zitzakeen.

Ingeles tankerako soinekoa edo *robe à l'anglaise* deritzona soingaineko bat zen, bere balea-bizarrak atxikita zituena, zeinari esker erabil baitzitezkeen *cotillarik* (balea-bizarrak zituen kortse edo gerruntzerik) eta petorik gabe. “Poloniar” erako soinekoak bistan uzten zituen oinetakoak. Gona jasotzeko, hiru toles jarri zitzaizkien soinekoei aldaken gainean. Baina gaiari buruzko historiografian onartuta dago soineko rokoko nagusia *watteau* zela, “altxatzeko edo ganberako” arropan oinarritua, Espainian “bata” gisa itzulua. Erosotasunaren ikur zen, eta zimur batzuk zituen bizkarrean, gonaren altuerara iristen zirenak, isats modura. Orobat da jakina, bildumari eta museo askoren piezei esker, askotariko damasko erako jipoiak<sup>8</sup> eta jakak, gizonentzat, zeta brodatuz eta lihoz apainduak, eta hiru adarreko kapela. Eta emakumeentzat, berriz, xalak, muse-linak, satinak, parpailak, haizemaileak (hura izan zen osagarri horren urrezko aroa) –nakar eta marfilezko hagak, Valentziakoak, baita Frantzia, Italia nahiz Ingalaterrakoak ere, beltxarga larruan, zetan nahiz kareian margotutako miniaturez apainduak, eta askotariko *adierazpen diskurtsoak* ageri zituztenak–, zilarrezko belarridun zapatak eta abar. Eta azpiko arropari dagokionez, gizon, emakume nahiz haurren artean nagusi dira zaiak eta galtzak; ohikoa zena. Hala ere, garaiko karikaturek, zehazki ingelesek, ironiaz adierazten dute azpiko galtzarik ez dagoela eta azpikogona baino ez dela erabiltzen.

Gizarte okasioaren arabeko arau jarraibideei dagokienez, jakina, ez da gauza bera elizara, duelu batera, festa aristokratiko batera, landara, kafe etxera, herriko plazara, ehizara edo nabigatzera irtetea. Janzkerarekin batera, aintzat hartu behar dira edergailuak eta bestelako gorputz zaintza batzuk (orrazkera, azazkalak, garbiketa, oro har). Eta orrazkerari dagokionez, hamarkada haietako modaren ezaugarri bereizgarrietako bat sormen askatasuna izan zen; askatasun hura bat zetorren orduko jauregietako gela askotako *horror vacuiarekin*, zeinak bultzaturik apaindu ohi baitziren marmol eta apaingarri rokoko ugariz eta bihurtu baitziren garaiko pentsamolde apetatsuenaren ikur. Ilea arroz irinez hautsezatzeko ohitura oso zabalduta zegoen gizonengan, emakumeengan eta haurrengan Luis XV.aren Gortearen eraginez (1715-1774). Hautsezaturik, tonu grisaxka hartzen zuen ileak, eta horrek ematen zuen zahartzaro goiztiarraren itxura bihurtu zen orduko edertasunaren ideala. Mende hartan, ileordeak bilakatuz joan ziren, *pouf* deritzona sortu arte, zeina baitzen garai hartako Frantziako orrazkera estilo oso ezaguna. Léonard Autié ile-apaintzaileak asmatu zuen, eta Maria Antonieta erreginak ezagutarazi zuen –Luis XVI.a koroatzeko ospakizunean erabili zuen–.

8. 2014an, San Telmo Museoa *Frivolité* izeneko erakusketa bat antolatu zuen, zeinetan erakutsi baitziren zenbait bildumatako pieza arras interesgarriak, museoaren beraren bildumakoak barne.





89. ir.  
Francisco de Goya  
*Bernarda Tavira*,  
c. 1787-1788  
Bilboko Arte Ederren  
Museoa. Bizkaiko  
Foru Aldundiaren  
komodatua, 2020an

*Poufari* tamaina handiagoa emateko, ahuntz ilea, artilea nahiz lumatxa erabili ohi zituzten. Konposizio arras sofistikatua zen, apaingarri ugari sartu ohi baitzituzten haren barruan, hala nola lumak, perlak, xingolak, baita animalia txikiak (txoritxoak), barku txikiak nahiz askotariko elementu berritzaileak. Behin orrazkera eginda, astebetetz edo biz erabiltzen zuten, zikindu edo forma galtzen zuen arte, eta, ondoren, ilea askatu, garbitu eta orrazkera berregiten zuten, besterik gabe. Osagarrietan, aipatzekoak ziren kapela, eskularru, xingola eta bitxiak.

Garrantzia du gorputz hizkuntzak ere. Irribarre egiteko, ibiltzeko, korrika egiteko, begiratzeko, agurtzeko eta jateko moduak. Laburbilduz, gorputzaren kontrolak; nortasuna zehazten du. Kosmopolitismo moduko bat gehitzen zaio horri, ohiturak arrotzeko joera nabari baita hemen eta han. Bilboko Arte Ederren Museoa biltzen dituen Zubietako Goyetan nabarmentzekoak dira orrazkera eta janzkera. María Ramona de Barbachano, Antonio Adán de Yarza eta Bernarda Tavira [89. ir.], Adán de Yarza familia bizkaitar ospetsuko kideak guztiak, mende hartako modarekin bat datozen apaingarriez hornituta ageri dira: erlojuak gerrian eta diamanteak (Bernarda Tavira), orduko bitxi-gintzaren adibide bikainak.

## Maitasun erritualak

Ikerketa historikoak giza bizitzaren faseak eta maitasunari eta sexuari dagokienez fase horiek esperimentatzeko modalitate ugariak hartu izan ditu

aztergai. Hainbat hamarkada dira Frantziako historiografiak bikotea osatzeko errituak aztertzen dituela. Zehazki, Roger Chartierren (2002) lan batetik gaur arte, biderkatuz joan dira “emakumearen zereginari eta gizartekoitasunari” buruz kongresuetan egindako ekarpenak eta aldizkarietan –aldizkari gutxi-asko aipagarrietan– argitaratutako artikuluak. Bereziki, maitatzeko eta gozatzeko alderdiari buruzkoak.

Euskadin, zehazki, foru zuzenbidean zorionez bildu diren notario agiriak –ezkontza itunei dagozkienek barne–, Antzinako Erregimenaren berezitasun juridiko-sozialak eta ohiturazko inguruabarrak erakusten dituzte. Ezkonsaritik haratago, ohiko ereduak izan dira kontsiderazio ekonomiko eta endogamikoak. Era berean, ezkontzaren esanahi sakona eta senar-emazteen rola nabarmentzen dituzten errituak identifikatzen dira, erlijio arau oso agerikoen barruan. Espainian, oso gutxi idatzi da etxeko harremanen historiari buruz edo seme-alaben hazkuntzari loturiko jarrerari buruz, are gutxiago ahaidetasun loturari buruz, familia sagek gizartean eta ekonomian ospea duten kasuetan izan ezik. Nolanahi ere, izaera plutokratikoa bereizgarri zuten XIX. mendeko familien artean ardaztu da prozesua.

Berriro esan beharrekoa da Antzinako Erregimenean askatasun handia zuela ezkontutako emakumeak. Eta ilustrazioak emakumei buruz defendatzen duen diskurtsoa, harrigarria bada ere, anbiguo samarra da. Hala ere, harrimena sortzen du gortea egiteko moduak, onartuta baitzegoen emakumei bisita egitea haien logelan, jaiki berritan edo kabinetean, baita haien bainuan presente egotea ere.

Jakina da klerikoek ukatu egin zutela emakumearen arrazoimena, aita Feijook izan ezik, zeinak kapitulu osoa eskaini baitzion haren defentsari, *Teatro crítico* lanean. Joan Landesek zehaztu bezala, ideologia rousseautarrak ere sexu bakoitzaren espazioak eta rola zorrotz banatzea aldeztu zuen. Mónica Boluferrek nabarmendu zuenez: “Espainiako XVIII. mendeko historia aztertzean, beren bizi baldintzen eta feminitatea irudikatzeko moduen baitan azertu dira emakumeak”. Eztabaida argigarriak ere badira: Sociedad Económica Matritense elkartearenak, esaterako, emakumeen onarpenari buruz (eta gerora Damen Batzordea fundatzeari buruz) eta emakumezko pertsonaien protagonismo bereziari buruz (Moratínen *El sí de las niñas* lana, horren lekuko). Gizartekoitasun molde berriak, gutxi-asko formalak (tertulia eta saloietatik hasi eta ongintza erakunde, akademia eta elkarte ekonomikoetara), beraz, arlo pribatuaren eta publikoaren eta, tarteka, arlo zibikoaren artean kokatutako harreman moldetzat hartu behar dira, zeinetan, oro har, emakumeen presentzia onartu eta erreklamatzeko baitzen, aldi berean zedarritzen zelarik arau jakin batzuetara eta diskrezioaren mugetara eta hartzen zelarik etxean betetzen zuten rola hedapen gisa<sup>9</sup>.

9. Mónica Bolufer Peruga. *Las mujeres en la España del siglo XVIII : trayectorias de la investigación y perspectivas de futuro*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.







Bestalde, Bilbok betidanik erakarri zituen kanpotar asko, jarduera komertzialari esker, eta ugaritu egin ziren prostitutak [90. ir.]. Portu jarduera handieneko eremuetan kokatu ohi ziren, hala nola Olabeagan edo Deustuko Erriberan, bazter auzo eta kaleetan (Askao, Zingira, Atxuri eta Bilbo Zaharra). Gune aproposak ziren delinkuentziarako. Artxibatutako dokumentazio judizialean ikus daitekeenez, agerikoa zen tabernen jabeen konplizitatea.

## Gaixotzea eta hiltzea

Heriotzaren historia gure garaitik hurbil samar gorpuzten hasi zen historiografian. Ezohiko faktoreengatik heriotzei dagokienez, hirien dinamikaren seinale dira istripuek, dueluek, liskarrek, delinkuentzia antolatutako eta abarrek eragindako heriotzak, Bilborenak bezala mende honetako jarduera handiko beste portu batzuenak. Egia esan, delinkuentzia-indizea altua zen garai hartarako Ollargango meategien eta goi auzoen inguruko eremuetan. Pobreziari loturik zegoen. Bizkaian, pertsonen aurkako kriminalitate mota horrek (hilketak) gora egin zuen 1760tik aurrera<sup>10</sup>.

Ez dago hain zehaztuta gaixoaren bizitzaren historia, ez gaixoari berari dagokionez ezta gizarteak hari buruz zituen jarrerei dagokienez ere, J. Gondrak adierazi bezala. Interesa dute hiltzeko moduak, hil aurreko eta osteko parafernaliak eta hil hurrenaren gizarte inguruneak. Mende hartan piztu edo modu esponenzialean handitu zen jakin-min zientifikoa. 1661. eta 1838. urteei dagokienez, ospitalean hildako pertsonen kopuruak ez ziren erregularrak, gorabehera handiak dituzte; horrek adierazten du maiz gertatzen bide zirela sukar ustelari, nafarreriarri, gripearri, elgorriari eta beste gaixotasun infekzioso batzuei egotz dakizkiekeen izurriteak. Heriotza tasa zertxobait handiagoa da udako hilabeteetan neguko hilabeteetan baino (urak transmititzen dituen gaixotasun infekziosoengatik, hala nola beherakoak eta sukar tifoidea). Bilboko baztangari buruzko lehen datuak Euskalerrriaren Adiskideen Elkarteko Batzar Nagusietako aktetan jasota daude, eta XVIII. mendea oso aurreratuta zegoenekoak dira. Sexu bidez transmititzen diren gaixotasunei dagokienez, Bilbok politika errepresiboa bideratu zuen prostituzioarekiko, eta *galera* espetxean sartu ohi zituen ezustean ofizio horretan harrapatutako emakumeak; sorlekura bidali, atzerritarrak, eta beraiantzat bereziki antolatutako ospitale gela batean ingresatu, berriz, gaitz benereoeak jota zeudenak.

Azkenik, adierazi behar dugu eguneroko bizitzari buruzko ikerketaren bidea jaiotzarekin hasi eta heriotzarekin amaitzen dela. Eta Bilbon hiltzeak bazituen hainbat berezitasun. Gaixotasunek, beste edozein portu hiritan bezala, ziklo demografiko larriak eragin zituzten. Ezkabia, tuberkulosia, kolera edo tifusa ohikoak ziren. Baita txantxarrak jotako hortzeriak ere. Kristau legez hiltzeak funtsezko esanahiak zituen nagusiki katolikoa zen populazio harentzat, zeinak kleroa ahalduntzen baitzuen. Bereziak izan ziren, halaber, bertako

10. Andoni Vergara. "Delincuencia, agentes urbanos y prostitución en Bilbao a fines del siglo XIX" in *Bidebarrieta : Bilboz giza eta gizarte zientziak = de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 23. zk., 2012, 90. or.

tradizioetan, hileta segizioa eta erruki barrokoa. Sakon errotutako ohitura zen erakunde erlijiosoei limosnak uztea testamentuan; hala ere, batzuek diotenez, mende hartan nabarmen urritu ziren *manda pia* legatuak. Dena dela, herstura ikusten da alderdi horri dagokionez, “heriotzaren trená” deritzonaren aldean.

Eta azkenik, Jovellanosek dio: “Benetako ohorea da bertutearen ariketatik eta norberaren eginbeharrak betetzetik ateratzen dena”. Luis Paretek erretratatu zuen gizarteak iradokitzen duen guztiaren berri hain espazio mugatuan ematea berebiziko erronka da; izan ere, patxadaz eta zorrotz aztertze-ko moduko datu berrituak ematen ditu, beti, ikonografiaren bidez egiten den memoria historikoak. Errealitate aldi berean ametsetako eta egiazko horretan, hainbat eta hainbat giza tesela bereizten ditugu, baita haien egunerokotasuna eratzen duen hori ere, aporia dirudien arren. Eguneroko bizitzari buruzko gogoratze azkar honetan deskribatutako alderdiak artista handi honen pinturaren argitasun narratibo berarekin hauteman daitezten espero dut.

Errutina  
mundutarrak edo  
bizimoduak, Luis  
Paret y Alcázarren  
garaian. Eguneroko  
bizitza, XVIII.  
mendearen  
amaieran  
María Jesús  
Cava Mesa

**ESPAINIAKO MODA,  
LUIS PARETEK  
MARGOTU ZUEN  
URTEETAN**



**Amelia Leira Sánchez**



Herrialde nagusiek beti izan dute eragina inguruko herrialdeetan. Horixe gertatu zen Espainiako modarekin XVI. mendean eta XVII. mendean hasieran; hain zuzen ere, Europa osoan zehar barreiatu zen. Hala ere, mende horren amaieratik aurrera, Luis XIV.aren Frantziako Gortea kontinenteko erdigune artistiko eta intelektual bilakatu zen, eta, XVIII. mendean, Frantziako erregeak, helduaroan, “jantzi frantsesa” janztea erabaki zuen, bere jatorriagatik “jantzi militarra” ere deitua, zeina aurretik erabili zituen jantzi fantasiatsuak baino erosoagoa eta praktikoagoa zen. Europako gizon guztiek imitatu zuten. Beraz, Espainiako XVIII. mendeko moda Frantziako modaren kopia izan zen. Dena den, mendearen azken hamarkadetan beste eragin bat nabari da, Ingalaterrakoa; herrialdea itsas eta merkataritza inperioa eraikitzen ari zen eta gero eta nazio garrantzitsuagoa zen. Ingelesen janzkera Europa osoan hasi ziren kopiatzen.

## Gizonezkoen moda

Iraganean, gizonezkoen janzkera emakumeena baino aberatsagoa eta ikusgarriagoa izan zen, baina XVIII. mendean bi generoak berdindu ziren alderdi horretan. Gizon eta emakumeek rokoko estiloko zeta ederrak, parpailak eta apaingarriak eramaten zituzten. Alabaina, mende amaieran, gizontasuna soiltasunarekin lotzen hasi zen eta gizonak apaindura gutxiko jantzi ilunak hasi ziren janzten. Koloreak eta apaingarriak emakumeentzat soilik utzi zituzten. Ildo horretan, erabakigarria izan zen ingelesen eragina. Ingeles dotoreek ez zuten frantsesek bezainbesteko arreta jartzen Gortean. Gainera, urtearen zati handi bat landa-eremuan igarotzen zuten eta, horregatik, haien jantziak praktikoagoak eta erosoagoak ziren, oro har, oihalezkoak eta tonu neutroetan eginak.

Jantzi frantsesak hiru pieza zituen: kasaka, *chupa* eta galtza motzak. Beraz, gure garaira, edo gutxienez nire garaira, heldu den gizonezkoen jantziaren aurrekaria da; gaurkoak, hain zuzen, jaka, txalekoa eta galtzak ditu. Dena den, XVIII. mendean zenbait aldaketa izan zituen; izan ere, gero eta ehun gutxiago eta silueta estilizatuagoa zuen, pauta konstante bati jarraikiz. Jantzi horren patrioiak primeran eta “arrazoiz” azalduta zeuden –ez da ahaztu behar XVIII. mendea Arrazoiaren Mendea izan zela– Diderot eta D’Alemberten Entziklopedian (1750 eta 1770 artean argitaratua), jantziaren arteari buruzko liburukiko grabatuetan.

Goyak Floridablancako kondeari egindako erretratuak [91. ir.] ezin hobeto erakusten digu garaiko gizonezkoen moda, hain zuzen, Paretek margotzen zuen berbera. **Ileordea** Luis XIV.aren beste herentzia bat zen; hark ilea erortzen hasi zitzaionean erabili zuen eta Europako dotore guztiek ere gauza bera egitea eragin zuen. 1783an jada ez zen hain handia eta kiribilak ez ziren sorbalda gainera erortzen. Alboetan soilik zituen kiribilak eta ilea atzean biltzen zen, garondoan; halaber, kolore beltzeko zetazko poltsa batean sartzen zen eta kolore bereko zinta batez lotzen zen, zeinaren muturrak, batzuetan, aurretik erortzen ziren, gorbata baten moduan. Aldiz, ez zuten gorbatarik erabiltzen, **tximeleta-begizta** baizik: atzetik belarri batez ixten zen oihal zurizko pieza bat, horizontalki zimurtua.



91. ir.  
Francisco de Goya  
José Moñino y Redondo,  
Floridablancako kondea,  
1783  
Prado Museo  
Nazionala, Madril

**Kasaka** jantziaren kanpoaldeko pieza zen, belaunetaraino heltzen zen eta lepoa biribila zuen. Poltsako ileordea erabiltzea zabaldu zenean, lepo-zerrenda txiki bat edukitzen hasi zen, eta denborarekin altuago bihurtu zen. Lau pieza bertikal zituen: bi aurrean eta bi bizkarrean. Gerritik behera geratzen zen zatiak tolesturak eta irekidurak zituen bizkarraldean eta aldaketan, oinez eta zaldi gainean eroso ibiltzeko. Tolestura horiek 1780an baino askoz ere sakonagoak ziren jatorrian; hain zuzen ere, garai hartan kasaka aurrealdean kanporantz irekitzen zen, gerritik behera. Aurrealdean botoiak eta botoi-zuloak zituen, zeinak oso garrantzitsuak ziren apaingarri gisa, baina gehienetan ez zen lotuta eramaten. Garai hartan, mahuka luze eta estuek bira txiki bat zuten amaieran, eta horren azpian parpailazko edo oihal finezko zabaltasunak ikusten ziren. Poltsikoez kanpoko estalkia zuten eta funtzionalak ziren, eta barruan bi poltsa zituzten, gizonak barruan gauzak gorde zituzten.

**Chupa** kasakaren azpian jartzen zen pieza zen. Hasieran kasakaren oso antzekoa zen, baina tolesturarik gabea eta ia luzera berekoa. Hala ere, urte haietan mahukak galdu zituen eta bizkarreko zatia beste oihal merkeago eta finago batekin egiten zen, gorputzari hobeto itsas zekion. Denborarekin gero eta laburrago bihurtu zen, eta aurrealdean bi punta agertu zitzaizkion; azkenean, laurogeita hamarreko hamarkadan, gerriraino iritsi zen eta ebakera zuzena egin zioten. Orduan, jantziari “txaleko” deitu zioten. Gizon aberatsek barruko alkandoraren gainean (galtzontziloekin batera eramaten zituzten, eta lihozkoak izaten ziren biak) oihal finezko **alkandora arin** bat janzten zuten;

alkandorak *girindola* izeneko paparreko parpaila bat izaten zuen *chuparen* aurrealdean agerian, goitik askatua egoten zelako.

Jantziak hirugarren pieza bat zuen: **galtza motzak**, belarri txiki batekin itxitako galtza-korda batez belaun azpian errematatuta. Gerri-zerrenda eta zirritua izaten zuten. Mendearen hasieran ia ez zen ikusten, beste jantzi batzuek estaltzen zutelako, baina laurogeiko hamarkadan, *chupa* gero eta laburragoa hasi zen bihurtzen, eta galtzak gero eta estuagoak, eta gero eta age-riago geratu ziren. **Galtzerdiak** oso osagarri garrantzitsuak ziren, zaldunen bihurgune leuneko zangarrak nabarmentzen laguntzen baitzuten. Gizon guztiek zituzten galtzerdiak, zetazkoak, artilezkoak edo estanbrezkoak. **Zapatak** itxiak ziren, takoi pixka bat zuten eta belarri handi batez apainduta egoten ziren. Mertzerietan bost belarriko jokoak saltzen zituzten: bi zapatetan jartzeko, bi galtza-kordetan jartzeko eta beste bat tximeleta-begiztan jartzeko.

Goyaren pinturan, kondeak **trikornio** bat dauka, gorantz itzulitako hegala zabaleko kapela bat, hiru adarrekoa, XVIII. mendean ohikoa. Kasu horretan, Gorteko jantzi bat zenez, trikornioa txikia eta zapala da, eta osagarri gisa darama besapean, ez buru gainean. Gorteko jantziaren barruan, ezpata-txo bat ere badarama, eta kasakaren ezkerreko aurrealdea altxatzen du airoski.

Floridablancaren jantzia zetaz egina zegoen eta zilarrezko hari arin eta estilizatu baten brodatua zuen apaingarri, Karlos III.aren erregealdian oso ohikoa. Eguneroko bizitzarako oihalezkoak ere egiten ziren; halakoak ohikoagoak dira gizonezkoen jantziak deskribatzen dituzten dokumentuetan –ezkondu aurreko ondasun-kapitalak, hil ondorengo inbentarioak, etab.–, zeinetan zetazko jantziak eta brodatuak ere agertzen diren, gutxiago badira ere. Hala ere, deigarriagoak diren azken horiek kontserbatu dira gehien, narriadura gutxiago jasan baitute. Ez da ahaztu behar oihalak etsai oso berezi bat duela: sitsa.

Paretek erretratatuak zaldun guztiek jantzi frantsesa dute jantzita. *Karlos III.a bere Gortearen aurrean jaten* (c. 1775) koadroan, jantzi hori daramate erregeak, gortesauk eta morroiek, azken horiek uniforme moduan. Moda ez zen herriko jendearengana heltzen, eta jendeak ez zituen bere ondasunak eskribauaren bidez dokumentatzen; hala, esan daiteke ez zuela halakorik erabiltzen. Haatik, herritarren jantziak ezagutzeko oso liburu garrantzitsuak dago: *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos*, Juan de la Cruz Cano y Olmedillarena (Ramón de la Cruzen anaia). Zenbait koadernotan argitaratu zuen 1777 eta 1788 bitartean; horietan, egilearen eta garaiko beste margolari batzuen grabatuak jasotzen dira, besteak beste, Luis Paretenak [18.-21. ir.]. Espainiako zenbait eskualdetako eta kolonia batzuetako jantzi tipikoak dokumentatzen dituzte, Ilustrazioko berezko interes zientifikoarekin lotutako ariketa batean. Argitalpenean zenbait motatako jantziak biltzen dira: toreatzailea, ile-apaintzailea, *manteista* eta beste batzuk, bai eta gaurkotasuneko gaiekin lotutako beste grabatu batzuk ere.



Herri xeheko gizonak, oro har, oihalezko jantziak erabiltzen zituzten, hala nola jipoiak eta jakatxoak, eta sarritan zapiak jartzen zituzten lepoan eta gerri inguruan, berotzeko eta gauzak gordetzeko. Galtza motzak ere jantzen zituzten, jaunek bezala, garai hartan orkatiletarainoko galtzak marinel batzuek baino ez baitzituzten erabiltzen.

Eta, azkenik, guztiek, aberatsek eta pobreek, Europako gainerako herrialdeetan erabiltzen ez zen jantzi oso berezia jantzen zuten: **kapa**. Herriko gizonak eta zaldunek eramaten zuten beren jantzi frantsesaren gainean, eta garai hartako kaleetako bizitza islatzen zuten dokumentu eta koadroetan ikus dezakegu, esaterako, Errege Fabrikako tapizentzako kartoietan. Ehunaren eta apaingarrien kalitatea baino ez zen aldatzen.

## Emakumezkoen moda

Espanian, XVIII. mendean, ohikoak ziren ezkonsari-gutunak; hau da, emakumeek, ezkontzera zihoazenean, eskribau aurrean egiten zituzten agiriak, zeinetan ezkontzara ekartzen zituzten ondasunak zehazten zituzten. Horien zatirik zabalenean arropa deskribatzen zen; beraz, funtsezkoak dira emakumezkoen jantziak aztertzeko. Dokumentuok andre garrantzitsuenak izaten ziren, baina baita oso emakume xumeenak ere.

XVIII. mendeko emakumeen jantzi nagusia *robe à la française* izeneko zen, eta Europa osoan erabili zen galako jantzi gisa. Soineko (*robes*) garrantzitsu guztien moduan, luzea zen, oinetaraino heltzen zen, eta aurretik irekita zegoen, gerri aldean soilik ixten zen; azpitik, oihal bereko edo kontraste egiten zuen beste oihal bateko gona agertzen zen, *brial* izeneko, eta goialdeko triangelu-formako hutsunea ederki apaindutako forma bereko pieza batez betetzen zen, **petoaz**, edo, batzuetan, tamainaz txikitzen zihoan begizta errenkada batez. Mahukak ukondoraino heltzen ziren, estuak ziren eta bat, bi edo hiru ordenako parpailazko zabalatasunekin amaitzen ziren. Alderik bereziena atzekoa zen: oihalaren zabalera aprobetxatzen zuen eta andreen bizkarrera egokitzen zen tolesturen bidez, zeinak aske geratzen ziren eta lurreraino iristen ziren. Joskera hori zela-eta, Espainian “*bata*” deitu zioten, gizonak ohetik atera eta etxean egoteko erabiltzen zituzten etxe-jantziekin zuen antzekotasunagatik. 1726-1739 arteko *Diccionario de autoridades* hiztegiak honela definitzen du gaztelaniazko *bata* hitza: “Mahukak dituen jantzi luzea. Gizonak ohetik jaikitze eta etxean eroso ibiltzeko erabiltzen dituzte. Emakumeek ere halakoak erabiltzen dituzte, dandardunak, bisitei harrera egitera eta funtzioetara ateratzeko, eta etxean ibiltzeko laburragoak erabiltzen dituzte”. 1817ko edizioak jadanik iraganean aipatzen zuen: “Emakumeek halakoak erabiltzen zituzten...”.

Emakumeen silueta ondo ulertzeko, *bataren* azpian zer jantzen zuten jakin behar da. Azpiko arropa alkandora batek eta lihozko azpiko gona batek osatzen zuten. Horien azpian ez zuten ezer jantzen, emakumezkoen barruko galtzak ez baitziren XIX. mendea ondo sartu arte zabaldu. Alkandoraren gainean, *cotilla* izeneko kortsea, mahukarik gabeko gorputza eta sorbaldakoak zituena, balea-bizarrez armatua, zeinak gorputz-enborra eta bularra estutzen

zituen. Gerrian amaitzen zen, *tontillo* gainean zabaltzen ziren zenbait gona-  
tan; *tontilloa* barneko armazoi bat zen, zintaz eta balea-bizarrez edo kanabe-  
raz egina, aldaketan gonak alboetara zabaltzen zituena. Janzteia ez zen batere  
erraza. Andre batek *cotilla* eta *tontilloa* jarrita zituenean, beste norbaitek pe-  
toari eta aurreko aldean goialdeari heldu behar zien orratzez edo josiz, *cotilla*  
gainean. Argi dago dama batek ezin zuela bere kabuz jantzi<sup>1</sup>.

Entziklopedia Frantsesaren grabatu batek argi erakusten du *bata* au-  
rretik eta atzetik [92. ir.]. Eta Lázaro Galdiano Museoaren bildumako koadro  
bat [93. ir.], ustez Pareten imitatzaile batena eta garai berean girotua, orain  
arte aztertutako soinekoen adibide ona da: zenbait zaldun agertzen dira jantzi  
frantsesa jantzita, eta andreak *bata* jantzita. Emakumeen orrazkerek bi iru-  
diak 1765 inguruan kokatzen dituzte.

*Bata* beti zetaz egiten zen eta, sarritan, kimikaren aurrerapenei esker  
mende horretan lortu ziren pastel kolore ederretan. Batzuetan, oihalak ma-  
rrazkiak izaten zituen ehunduta; rokokoaren berezko apaindura sigi-saga-  
tsuak izaten ziren. Lepoa inguratu eta aurreko ertzetatik lurreraino heltzen  
zen apaingarri bat izaten zuen beti. Apaingarriek era guztietako elementu  
edergarriak izan zitzaizketen: brodatuak, parpailak, margoak, lore artifizialak,  
begiztak, lumak... Irudimenez beteta egoten ziren. Jantzi honek rokokoaren  
gailurra irudikatzen du, eta Madame de Pompadour izan zen hobekien jantzi  
zuen emakumea.

Eguneroko bizitzan, emakume dotoreek *desabillés* direlakoak (ter-  
minoa *Diccionario de autoridades* hiztegian jasota dago) erabiltzen zituzten;  
bizkarraldea aske zuten, *batek* zuten bezala, baina aldakaren parean moztuta  
zeuden eta oihal bereko gona batekin batera janzten ziren. Era berean, asko  
erabili zen konbinazio hau: *basquiña* izeneko gona eta gizonezkoen jantzien  
joskera imitatzen zuen kasaka, zeinak gerri azpiko tolesturak, irekidurak eta  
poltsikoko estalkiak zituen, gizonenak bezala. Herri xeheko emakumeek as-  
kotariko gonak janzten zituzten. Soinaren gainean, mahukak zituzten jipoiak  
edo mahukarik gabeko gerruntzeak janzten zituzten, lihozko alkandora age-  
rian uzten zuten zuloz eta xingolaz itxita.

1780ko hamarkadan ingelesen eragina hasi zen ikusten arropan. Orduan,  
*robe à l'anglaise* motako soinekoa jarri zen modan; Espainian “ingeles erara  
egindako bakeroa” edo, besterik gabe, “bakeroa” deitu zitzaion. Jantzia bi pie-  
zaz osatuta zegoen, *bata* bezala: barruko gona bat eta soineko luze eta ireki bat  
gainean, baina bizkarraldea “ingeles erara” zuena; hau da, balea-bizarrak zituen  
erantsita, gorputz-adarrera asko estutzeko. Soinekoaren gorputza gerri azpian  
puntan amaitzen zen aurretik eta atzetik, eta gonaren zabaldua zenbait toles-  
tura txikitzen ziren zimurtzen zen atzealdeko puntaren inguruan. Hala, lehen *tontilloa*

1. Stephen Frearsen *Harreman arriskutsuak* filmean (1988) XVIII. mendearen amaierako  
Frantziako gizartea ezin hobeki islatzen da; horretan, neskameek emakumezko protagonis-  
tetako bat nola janzten duten ikusten da. Pierre Choderlos de Laclosen izen bereko obran  
oinarritua dago eta Frantziako Iraultza baino lehentxeago herrialdean zegoen aristokraziaren  
moraltasun faltaren eta ustelkeriaren kritika da.





92. ir.  
 Gravure sur  
*L'Encyclopédie: arts de  
 l'habillement*, c. 1751-  
 1780 (xehetasuna)  
 Bibliothèque nationale  
 de France, Paris

93. ir.  
 Luis Paret y Alcázarren  
 jarraitzailea  
*San Antonio plaza  
 Aranjuezen*, c. 1775-  
 1850 (xehetasuna)  
 Lázaro Galdiano  
 Museoa, Madril







94. ir.  
Francisco de Goya  
María Josefa de  
la Soledad Alonso  
Pimentel, Benaventeko  
kondesa-dukesa,  
Osunako dukesa, 1785  
Bilduma partikularra

erabiltzean aldakak puzten zituen tontorra atzealdera mugitu zen orain; itxura horrekin, ehun urte geroago erabiliko zen polisoia iragartzen zuen.

Soineko hori zeraman Osunako dukesak 1785ean, Goyak egin zion erretratuan [94. ir.], kapela ingeles handi batekin, Reynoldsek eta Gainsboroughek erretratatuak andreak dituztenen antzekoa. Begi hutsez ez dirudien arren, soineko sinpleagoa eta praktikoagoa zen, ez baitzen *cotillarik* behar eta, jakina, *tontillorik* gabe erabiltzen zen. Gainera, gorputza krisketaz itxita zegoen aurretik eta, beraz, emakumeek beren kabuz janzteko aukera zuten, behar izanez gero. Eskotea biribila eta handia zen, baina ez zen agerian eramaten; aldiz, oihal fineko zapi batez betetzen zen, eta, urteen poderioz, gero eta handiago bihurtu zen. Apaingarriak askotarikoak ziren oraindik ere, eta gonaren aurrealdeko ertzean, papar gainean eta gorputzaren irekidura estaltzen jartzen ziren. Goyaren koadroan, dukesaren eskotea ixten duen begizta handia nabarmentzen da. Halako apaingarri soilak ikaragarri erabiltzen ziren. Mertzeriek askotariko zinta ugari saltzen zituzten, eta ohikoak ziren eskote eta mahuketarako hiru lokarriko jokoak.

Beste soineko arrunt batek, **polonesak**, bakeroaren silueta bera zuen: bizkarraldea ingeles erara eta atzean tontorra; aldiz, horretan, kanpoko gona hiru buloitan bilduta zegoen, gortina batean bezala, eta lokarriak eta borlak zituen. Hirurogeita hamarreko eta laurogeiko hamarkadetan, horrelako jantziak zabalduta ziren, elkarren oso antzekoak eta izen exotikokoak. Frantzian *robe à la*

*polonaise*, *robe à la circassienne* eta *robe à la turque* deitu ziren, baina Espainian “polonesa”, “zirkasiarra” eta “turkiarra” esaten zitzaaien, hurrenez hurren.

Jantzi horiek guztiak ondo jasota daude Frantziako modari buruzko lehen argitalpenean: *Galerie des modes et costumes français*; 1778tik 1787ra argitaratu zen. Aldizkari bat baino gehiago, azalpen txiki batez lagunduta zihoa-zen kalitate handiko grabatuen bilduma bat zen; horri esker, berehala zabaldu zen moda frantsesa Europa osoan, Maria Antonieta erreginak eta Rose Bertin haren jostunak emakume dotoreei jantzi behar zutena inposatzen zieten une betean. Espainian jantziei eta osagarriei eman zizkieten izenak, sarritan, frantsesezko terminoetatik datoz; horixe gertatzen da, esaterako, *mantelet* hitzarekin: gainerako arroparen gainean jarri ohi zen, eta Espainian *manteleta* deitu zitzaion. Gauza bera *paletina* eta *parlamentaria* piezekin, hain arruntak ez diren arren.

Ezkonsari-gutunetan, Europako emakume guztiak jantzten zituzten *batak*, bakeroak, polonesak eta jantzi frantsesak deskribatzen dira. Gona asko ere bai: *brialak*, zetaz eginda bazeuden, edo *guardapiés* izenekoak, kotoizkoak edo artilezkoak baziren. Eta gorputzerako jantziak, hala nola, bizkarraldea askea duten *desabillé* motako jantziak, esaterako, *batak* eta *jipoiak*; azken hori da soina estaltzeko gehien erabilitako jantzia, eta 1780ko hamarkadan bizkarraldea ingeles erara zuela ere egin zen.

## Oihalak

Honaino iritsita, modak giza jarduera guztiarekin zerikusia duela eta aldaketa sozial eta historikoetan parte hartzen duela erakusten duen gertara bat azpimarratu nahi dut. Europan, XVIII. mendera arte, hiru ehun-zuntz erabiltzen ziren tradizioz: **zeta**, zeina aberatsenek soilik erabiltzen zuten, zuen prezioagatik; **artilea**, zeina kalitate hobekoa edo txarragokoa izaten zen eta biztanle guztiak erabiltzen zuten; eta **lihoa**, hori ere askotariko kalitateetako, zeina barruko arroparako eta oihal finetarako erabiltzen zen. Ordurako kotoia ezagutzen zuten, baina bigarren mailako zuntza zen, eta batez ere pieza barrubigunak egiteko erabiltzen zen. Hala ere, une horretan Ingalaterra Indiarira iritsi zen eta han kolore biziz estanpatutako **kotoizko** ehunak aurkitu zituen. Herrialdearen ehungintza hasiberriak teknika koptatu zuen eta Europa osora esportatu zituen kotoizko oihalak, indiana eta kotonia bihurtuta; horri esker, emakumeek ehun merkeagoak janzteko aukera izan zuten, lehen zetan soilik ikusten ziren marrazki eta koloreekin. Bakeroak eta, are gehiago, polonesak, kotoizko ehunez egiten hasi ziren eta emakume xumeen ezkonsarrietan agertzen hasi ziren. Moda demokratizatu egin zen.

Ingalaterrak **muselina** ere ekarri zuen Indiatik; oihal fin eta garden bat da, eta Europako emakumeen gurari bihurtu zen. Inportazioko ehuna zenez, oso garestia zen, eta Espainiako elkarren segidako zenbait gobernuk pragmatikak eman zituzten mende horretan, muselinen erabilera debekatzeko. 1787an baimendu zuten, Filipinetako Konpainia sortu eta muselina koloniarekiko

merkataritza-ondorio garrantzitsuena izango zela pentsatu zutenean. Honela defendatu zuen Jovellanosek, misogino handi batek, neurri hori:

“Honaino helduta beharrezkoa zen emakumeetara jotzea; izan ere, beren ohiturei gehien atxikitzen zaien klasea dira, apetatsuena, de-segokiena eta gobernatzen zailena... Genero horrek dirua mahuka-apaingarritan, mantelintan, zapitan, manteletatan eta mantaletan xahutzeaz gain, *desabillés* direlakoak, polonesak, *batak* eta bakeroak erosten xahutzen du”<sup>2</sup>.

Kotoi ugari izateko, ingelesek Amerikako kolonietako plantazioetan landatu zuten, esklabo beltzen eskulan merkea erabiliz, eta horren guztiaren ondorioak gaur egunera arte iritsi dira.

## Emakumeen jantzi nazionala

Garaiko Espainiako emakumeen ezkonsari-gutunetan inoiz falta ez diren beste jantzi batzuk *basquiña* izeneko gonak eta **mantelinak** dira. Egia da Espainian damek jantzi frantsesak jantzen zituztela, baina herrialdean moda berezi bat egon zen eta ez zen zabaldu Europako gainerako lurraldeetara; hala, Espainia bisitatu zuten atzerritarren arreta erakarri zuen eta pentsatu zuten jantzi hori “jantzi nazionala” zela. Bourgoing frantziarra bere herrialdeko enbaxadan destinatuta egon zen 1777tik 1785era, eta zera idatzi zuen:

“Toki guztietan imitatzen gaituzte, isekatu edo gorrotatzen gaituzten arren. Gure modak, adibidez, Espainian eta beste leku batzuetan sartu dira”<sup>3</sup>.

Eta, geroago, zera gehitu zuen:

“Jantzi eta orrazkera nabarren orde, Pradon oinez doazen emakume guztiak uniformeki jantzita ikusten dira, begitartea estaltzen dieten mantelina beltz eta zuri handiekin. Pradok, oso ederra izan arren, Gaztelako seriotasunaren agertokia dirudi”<sup>4</sup>.

1786an eta 1787an Espainia bisitatu zuen elizgizon ingeles batek, Townsendek, honako hau esan zuen:

“Goi mailako emakume gehienek jantzi frantsesak erabiltzen dituzte, eta horiek erabiltzen dituzte etxean eta zalgurdietan, bisitetara, dantzaldietara eta ikuskizun publikoetara joateko. Espainiako jantzia kalean

2. Gaspar Melchor de Jovellanos. “Voto particular del autor sobre permitir el uso de y la importación de las muselinas, al cual unieron al suyo otros miembros de la Junta de Comercio y Moneda” in *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos, vol. 2*. Madrid : Atlas, 1952, 48. or. (Biblioteca de autores españoles bil.; 50).

3. Jean-François de Bourgoing. *Nouveau voyage en Espagne ou le tableau de l'état actuel de cette monarchie*. Paris : Regnault, 1789, 1. libk., 318. or.

4. *Ibid.*, 235. or.



ibiltzeko edo elizara joateko soilik jantzen dute; jantzi hori, gaur egun, zati hauek osatzen dute: gorputz edo kortse moduko bat, oinbularra ozta-ozta estaltzen duen gona motz bat, antzinako mantua ordezkatu duen mantelina buruan, aurpegia nahieran ezkutatu edo agerian jartzeko, eta arrosario bat esku batean eta haizemaile bat bestean”<sup>5</sup>.

Laborde frantsesa 1800. urtean Espainiara etorri zen, Luciano Bonaparteren enbaxadarekin; Paret ordurako hilda zegoen, baina haren testigantza oso esanguratsua da:

“Espainiar emakumeek ez dute inoiz *basquiña* etxe barruan jantzen, sartu eta berehala kentzen dute, baita zenbait orduz egongo diren etxe batera heltzen direnean ere; azpian beste gona bat daramate, laburragoa eta askotariko apaingarriduna. Batzuetan, erabat frantses erara jantzita joaten dira; hala, kendu besterik ez dute egin behar, guztiz jantzita egoteko”<sup>6</sup>.

Kalera irteteko edo elizara joateko, emakumeek *basquiña* jantzen zuten arroparen gainetik, eta XVIII. mendearen azken herenean beti beltza izaten zen. Termino hori erabilera arruntekoa zen aspalditik. Hain zuen ere, *Diccionario de autoridades* hiztegiaren lehenengo edizioan, kasakarekin batera jantzen den gona gisa definitzen da, baina 1791ko edizioan honako hau gehitu zuten: “Gainerako arropen gainetik jantzen da eta kalera irteteko erabili ohi da”. Gainera, damek burua eta sorbaldak mantelina batez estaltzen zituzten; gehienetan beltza izaten zen, baina zuria ere izan zitekeen. Etxe batera sartzen baziren, tarte baterako bazen ere, arropa horiek kentzen zituzten.

*Basquiña* motako gonak eta mantelinak aldatzen joan ziren denboraren eta modaren poderioz, eta emakume guztiek erabili zituzten, hala aberatssek nola behartsuek. *Basquiña* zetazko oihal sendo batez egina izaten zen, bereziki, muarez edo *grodetur* izeneko material batez, eta ezkonsari-gutun apaletako jantzirik garestiena izaten zen ia beti. Azkenerako, mantelina nagusiki muselinazkoa izaten zen, modazko oihal bihurtu baitzen, edo amukozko oihalezkoa emakume pobreenen kasuan. Batzuetan, parpailaz apaintzen zen edo guztiz parpailazkoa zen. Azken horiek oso garestiak ziren eta emakume aberatsenek soilik erabiltzen zituzten.

Pareten koadroak dokumentu bikaina dira espainiar erako soineko hori erakusteko. *Errege bikoteak* obrako [95. ir.] xehetasun batean, emakume bat ikus daiteke, satinezko *bata* bat *tontillo* gainean jantzita duela, eta ileordea eta jantzi frantsesa dituen zaldun batek bizkar askeko soinekoaren dandarrari eusten dio. Bitxia da ikustea nola *brial*a aurretik soilik dagoen apainduta,

5. Joseph Townsend. *A journey through Spain in the years 1786 and 1787*. London : C. Dilly, 1792, 1. libk., 335. or.

6. Alexandre Laborde. *A View of Spain, comprising a descriptive itinerary of each province and a general statistical account of the country*. London : Longman, Hurst, Rees and Orme, 1809, 5. libk., 316. or.



95. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Errege bikoteak*, 1770  
(xehetasuna)  
Prado Museo  
Nazionala, Madril

.....



96. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Antikuarioaren denda*,  
1772  
Lázaro Galdiano  
Museoa, Madril





atzeko aldea ez baitzen ikusten. Emakumeak 1770eko hamarkadako berezko orrazkera altua du. Haren ondoan, kategoria bereko beste dama bat dago –beste “kalitatezko andre” bat, orduan esaten zen bezala–, eta “jantzi nazionala” darama soinean: *basquiña* beltza *tontillo* gainean, bi puntatan amaitzen zen jipoia soinean, puntetatik zintzilik bi erloju, eta mantelina zuri bat oso aurrerantz jarrita, garai haietan oso modan zegoen moduan, aurreko damaren orrazkera altu beraren gainean.

*Antikuarioaren denda* lanean [96. ir.], zaldun bat agertzen da eserita eta ileordea jarrita, eta soingaineko bat dauka jantzi frantsesaren gainean. Haren ondoan, emakume batek jantzi oso frantsesa darama, kabriolet izenekoa: zabaltasunik gabeko kapa bat, zeinak besoetan irekidurak zituen. Kalera irten denez, *basquiña* darama *tontillo* gainean, eta muselinazko mantelina bat, brodatua edo parpailazkoa. Haren neskamea ere berdin jantzita doa, baina argi dago haren *basquiña* motako gonaren oihala kalitate txarragokoa dela eta beltza ez dela hain bizia. Mantelina ez da andrearena bezain gardena, eta sorbalda gainera erortzen utzi du; hala, herri xeheko emakumeen ohiko burukoa ikus daiteke: kofia.

Pareten beste koadro bat laurogeita hamarreko hamarkadaren hasierakoa da, erbestera ondoren Madrilera itzuli zenekoa, eta garai hartako modaren aldaketak argi eta garbi ikusten dira horretan. *Lorategi Botanikoa Prado Pasealekutik ikusita* [97. ir.] obran, zalgurditik jaisten den andreak ingeles erara egindako jantzi bakeroa darama. Garrantzitsua da azpimarratzea pintura batean soineko frantsesak dituzten damak agertzen direnean haiengandik gertu auto bat egoten dela. Atzerriko idazleek behin eta berriz dioten moduan,

97. ir.  
Luis Paret y Alcázar  
*Lorategi Botanikoa  
Prado Pasealekutik  
ikusita, c. 1790*  
Prado Museo  
Nazionala, Madril



emakumeak ez ziren kalean zehar horrela jantzita ibiltzen. Jantzi frantsesa duten gizon batzuk ari dira andreari jaisten laguntzen. Eskuinerago eta bizkarrez dagoen beste zaldun batek marradun kasaka darama, jada igarotako rokokoaren lerro makurren aurrean artearen munduan gailentzen hasia zen Neoklasizismoaren lerro zuzenen adibide garbia. Gizon bat ikusten da zaldi gainean, hura ere bizkarrez, kasaka gorria jantzita eta hiru adarreko kapela buruan duela. Haren ileordea bestelakoa da, poltsarik gabea, eta ilea xingola beltz batez bildua du motots luze batean; horrek esan nahi du militarra dela. Ate aurrean dagoen emakume taldeak *basquiña* motako gonaz eta mantelinaz osatutako jantzi nazionala darama, baina moda jantzi horientzat ere aldatu da: *basquiñak* gorputzari itsatsiago daude, ez baitago *tontilloaren* arrastorik, eta mantelina askoz ere luzeagoak dira, batzuk oinetaraino ere heltzen dira. “Toalla motako mantelina” deitzen zitzaien.

Ez da nahastu behar jantzi nazional hori *Discurso sobre el lujo de las señoras y proyecto de un traje nacional* argitalpenak damei inposatu nahi zien jantziarekin; liburuxka hori 1788an argitaratu zuen Errege Inprentak. Despotismo ilustratuaren berezko jarrera batez, Espainiako emakumeak zuten kategoria sozialaren arabera jantzi nahi zituen, jatorrizko eta, batez ere, bertako salgaiarekin fabrikatutako jantziekin. Jantzien hiru adibide ematen zituen: “Espainiar erara”, “Karolinar erara” eta “Borboitar edo Madrildar erara”. Gainera, zera gomendatu zuen: “Espainiako andre Handiek [...] lehen mailako Borboitar edo Madrildar erara jantzi behar dute kalera irteteen, *basquiña* eta mantelina jantzita, horretarako jantzirik egokiena baita”<sup>7</sup>, eta halaxe egingo zutela ziurtzat eman zuen.

## Majismoa

Paretek margotu zuen garaiko Espainiako jantzien azterketa hau amaitzeko, XVIII. mendearen azken hereneko berezko beste moda bat aipatuko dut: goi mailako klaseek Madrilgo herri xehearen –majoen– jantziak eta jarre-rak imitatzea atsegin zuten. Artista eta pentsalariei ez zitzaien gustatzen eguneroko arroparekin erretratatzea. Ohikoa da beren koadroetan *bata* (gizona, etxean egotekoa) edo jantzi exotikoak jantzita ikustea. Luis Paret 1770eko hamarkadaren erdialdeko bere autorretratuan [3. ir.] majo baten moduan dago jantzita, baina satinezko arropekin –Paretek oso gustuko zuen satin distiratsuko oihalak margotzea–. Ile gainean saretxo bat darama, eta orrazkeran, hain ohikoak ziren belarrondoko ileak. Alkandoraren lepoaren puntak ikusten zaizkio, hori ere beste xehetasun bereizgarria da, eta janzkera horren berezko jantziak daramatza: jakatxoa, mahukak goitik nabarmenduta, txalekoa, galtza motzak, lepoko zapia eta gerri azpian gerriko bat ere igartzen zaio. Hala ere, Paretan jarrera malenkoniatsua ez da inolaz ere majo baten ohiko jarrera seguru eta erronkaria, goi klaseek aldi berean kritikatu eta miresten zutena.

7. *Discurso sobre el lujo de las señoras y proyecto de un traje nacional*. Madrid : Imprenta Real, 1788, 47.-48. or.

**LUIS PARET BILBON.  
ARTE SAKRATUA ETA  
PROFANOA  
2021.06.09-10.17**



**Ikusgai zeuden  
artelanen zerrenda**

José Luis Merino Gorosperen eta  
Juan Manuel González Cembellínen testuak

## BILBOKO ARTE EDERREN MUSEOA

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Jentilak jauregiko areto batean*

1770-1775

Olioa mihisean

Bilduma partikularra

[83. ir.]

Barnealde honek, simetrikoki jarritako koadroez apaindurik, garaiko barnealde aristokratikoak nolakoak ziren adierazten digu. Antzeztoki bat gogorra dakarren konposizioan jai bat ageri da, zeinean, hain zuzen ere, anfitrioiak eta gonbidatuek antzeztan bat egiten duten, zale gisa. Pertsonaiek, gizabidezko jarrerekin, luxuz baina kolore apalez jantzita, zenbait rol jokatzen dituzte. Bileraren gidariak dira gizonezko bat, ezkerrean, eszenari begira dagoela birjinala jotzen ari dena, eta emakumezko bat, eskuinean, gitarra eskuetan. Lurrean botilak hozteko ontzi handi bat dago. Txakurrarekin jolasean ari den neskatok kontrastea sortzen du, modu apur bat harrigarrian. Margoaren tratamendua, kolore-ukitu azkarrak egitea eta argia trebeziaz erabiltzea barne, teknika impresionistaren oso gertukoa da.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Autorretratu estudioan*

1775-1778

Olioa mihisean

Prado Museo Nazionala, Madril

[3. ir.]

Artista jarrera malenkoniatsuan agertzen da, bere estudioaren barruan eta objektuz inguratuta: bere paleta, bi busto klasiko, liburuak eta, atzealdean, koadro bat, itsasontzi bat hondoratzen erakusten duena. Jantzi finak eta pose pentsakorra gehituz, Paretetek intelektual gisa irudikatzen du bere burua eszenografian. Leiho moduko pintura obalaren barruan, beste koadro etzan bat dago, harkaitz baten gainean jarria, garai hartan margotu zuen itsasaldeko ikuspegietako bat izan zitekeena.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Luis Paret margolariaren autorretratu*

c. 1780

Olioa mihiseari itsatsitako paperean

Abelló bilduma, Madril

[4. ir.]

Galeoi bat itsaso harrotuaren aurka borrokatzen, zero grisaren azpian. Mastaren makurdurak eta hodei zero argitsuan agertzen den zero urdineko orbanarenak diagonal-jokoa eratzen dute pertsonaiarekin, eta asalduraz betetzen dute eszena. Landaredia ere sigi-sagan jaisten da haren atzetik. Paretetek, aginte makila bat daramala, luxuz jantzita irudikatzen du bere burua, materia bakoitzarentzat ñabardura desberdinak dituzten tonu urdinetan islatutako zeta eta belusezko ehunekin eta hari metalikozko eskudelekin. Fintasun horren ondorioz, ia ahaztu egiten dugu gertaeraren dramatismoa.



Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790), Luis Paret y Alcázarrek (1746-1799) egindako marrazkietan oinarrituta

*Bilboko herritarra*

Javier Olmo Olañeta jaunaren bilduma

*Bilboko neskamea*

*Bilboko herritarra*

*Bilbo inguruko baserritarra*

*Bilbo inguruko "jebo" edo baserritarra*

Euskal Museoa. Bilbao. Museo Vasco

*Colección de trajes de España seriekoak*

1780-1783

Akuaforteia eta xixela

[18.-21. ir.]

Eskualdeetako jantzien irudi hauek herrialdearen irudi berria erakusteko garai hartan zegoen interes instituzionalaren ondorioa dira. Bestelako aurrekaririk gabe, arrakasta lortu zuen berehala, baita Espainiatik kanpo ere, eta iruzurrezko kopiak egin zituzten. Marrazkiak Manuel de la Cruzek, Antonio Carnicerok, Luis Paretok eta hain ezagunak ez diren beste artista batzuek egin zituzten. San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademiaren pentsio batekin Frantzia izandako Juan de la Cruz izan zen grabatzailea, eta emanaldikako bilduma gisa proiektatu zuen obra, bi liburukitan banatutako laurogeita hamasei estanparekin. Obra amaitu gabe geratu zen 1790ean, Cruzen heriotzagatik. Lau irudi hauek Paretok Euskal Herriko janzkerari eskaini zituztenak dira. Eredu gisa aukeratu zituen Bizkaian egon zenean ezagutuko zituen hainbat eredu. Lan hau oso lotuta dago bere ikuspegiekin, non klase sozial desberdinak irudikatzen dituzten pertsonaiak sartzen dituen. Garai hartako lurraldeko bizimoduari buruzko dokumentu interesgarri bat da. Tinta beltzez estanpatu zituzten; koloreztatzea –halakorik badago– ez da jatorrizkoa, baizik eta geroagoko esku-hartzeen emaitza.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Bermeoko bista*

1783

Olio kobrean

Bilboko Arte Ederren Museoa. BBKren babesari eta Museoaren Lagunen ekarpenari esker eskuratua 2017an

[12. ir.]

Paretok itsasbeheran islatzen du gaur egun Bermeoko (Bizkaia) “portu zaharra” izenez ezagutzen duguna, kaietako batetik ikusita. Ezkerrean, Santa Eufemia eliza gotikoa ikusten da, dorrea eraikitzen ari direla; erdian, Ertzilla dorretxea; eta, eskuinean, Talaiako Andre Maria, erortzeko zorian. Olio-pintura honek Printzearen Etxetxea apaindu zuen, herri bera ekaizpean irudikatzen duen beste batekin batera. Kobre gainean margotuta akabera bikainarekin, eredu gisa erabili zuten, Prado Museoan kontserbatzen den harri gogorrez egindako mahai-taula baterako.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*María de las Nieves Micaela Fourdinier, margolariaren emaztea*

1783

Olíoa kobrean

Prado Museo Nazionala, Madril

[7. ir.]

Luis XVI.aren frantziar modari jarraikiz jantzita, ileorde landuarekin eta perla, lore eta tulez apaindutako buruko ikusgarriarekin, emakume dotoreak musika kaxa bat dirudien zerbaiti eragiten dio. Atzealdean, lore bat eta liburuak dituen erredoma ikusten da, giro eruditua gogora ekartzeko. Grezierazko eskaintzak honela dio: “Luis Paretek, bere emazte maite-maiteari, koloretan pintatu nahian, 1783an egin zuen”. Birtuosismo teknikoa, xehetasunen deskribapen zorrotza eta hizkuntza landu batean egindako inskripzioa ikusita, lan hau pintorearen asmo artistiko eta intelektualen adierazpena da, eta estatusaren ikurra, bere emaztearen irudiaren bidez islatua.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*María eta Ludovica, artistaren alaben erretratua*

1783

Olíoa kobrean

Bilduma partikularra

[8. ir.]

Pintorearen alaben erretratu honek bikotea osatzen du emazteari eskaini zionarekin batera. Kobrezko xafla beretik ere egin ziren. Besteak bezala, honek ere inskripzio bat du, oraingoan latinez. Hurrenez hurren lau eta bi urte dituzten neskatok landarez osatutako toki batean agertzen dira, non elementu arkitektoniko bat gailentzen den: zutabe klasiko baten oinarria goialdean. Alaba nagusiak pandereta bati eusten dio, eta txikia, berriz, txakurtxo batekin ari da jolasean. Paretek leiho bera erabiltzen du *trompe-l'œil* moduan, lore eta oihalen marko aberatsa osatzeko, eta elementu horiek bide ematen diote birtuosismo teknikoa erakusteko, ehundura eta distirak nahasiz.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Bilboko Arenalaren bista*

1783

Olíoa mihisean

Bilboko Arte Ederren Museoa

[14. ir.]

Paretek, pintura honetan, ilunabarreko argia hartzen du kolore saturatuen sorta baten bidez (berde esmeralda, urdina...) eta lurrean irristatzen diren itzalekin argi-ilun efektuak eginez. Zuhaitzen hostoetan dauden urre-koloreko distirak haren teknikaren bereizgarriak dira. Lehen planoan, zamaketariak eta merkatariak hizketan edo lanean ari dira, fardoan eta zamalanetako animalien artean. Eskuinean, zuhaizdun bidea San Nikolas elizarantz doa, zeina ezkutuan geratzen den. Ondoren, Zingira, desagertutako Quintana Jauregia eta San Agustin komentua ikus daitezke, zeinak gaur egun udaletxea dagoen orubea hartzen duen; ezkerrean, Erripako kaia ikusten da.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Portugaleteko bista*

c. 1783

Olioa mihisean

Cerralbo Museoa, Madril

[15. ir.]

Mihise honek Bizkaiko itsasaldeko ikuspegi bat hartzen du, Portugaleta eta Santurtzi artekoa, atzealdean Santurtzi ikusten baita. Eguzkia lanbro artean dagoela, hodei zero argitsu zabalak urrezko tonuak hartzen ditu, baina zaila da zehaztea eszena goizean edo iluntzean den. Lehen planoko ekintzan, txangozale dotore batzuk agertzen dira, estalitako txalupa batean ibili ondoren mutil baten bizkarrean lehorrera iristen ari direla, emakume batek lurrean bazkari edo askari bat eskaintzen dien bitartean.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Bilboko Arenalaren bista*

1784

Olioa oholean

The National Gallery, Londres

[13. ir.]

Paretek Bilboko Arenalaren beste ikuspegi hau pintatu zuen museoko bertsiorekin konparatuta urrunago zegoen puntu batetik. Kolorea hotzagoa da, baina itzalen luzerak eta norabideak ilunabarretik gertu dagoen une bat adierazten dute era berean. Artxanda mendiaren gaineko hodei zero argitsuaren zabaltsunak handik urte gutxira egin zuen Kantauri itsasoaren ikuspegira hurbiltzen du konposizioa. Lehen planoan, kaxa bat daraman emakume batek kopa bat ardori eusten dio, eta bi gizonengana jotzen du, mugimendu handiko eszena batean. Eskuinean, modako jantziz atondutako pertsonaia batzuk paseatzen ari dira. Emakumeek soineko zabalak eta rokoko orrazkera landuak dituzte.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Lehorreratzea itsasadarrean*

1785

Tinta eta ur-kolore gris eta urdina paperean, ikatz-zirien arrastoeekin

Bilduma partikularra

[28. ir.]

Konposizioaren eskuinaldeko haitz bitxiak –agian, dorre bat erortzeko zorian, goragune baten gainean kokatua– ez du, hala ere, aukerarik ematen identifikatzeko Paretek ikuspegi honetan islatutako tokia, itsasotik gertu-gertu dagoena. Marrazketarako duen trebetasun bereziarekin, badirudi artistak denbora gelditu duela eszena honetan, itsasontziko salgaiak lehorrera eramaten dituzten pertsonaiengatik ez balitz. Ur-kolore urdina erabiltzeak efektu kromatiko interesgarria ematen dio obrari.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Bilboko itsasadarra Lutxanako Dorrearen parean, eta Aita Karmeldar Oinutsen desertua*

1785



## Tinta eta ur-kolore gris eta urdina paperean, ikatz-zirien arrastoekin

Juan Várez bilduma, Madril

[27. ir.]

Margolariaren laguna zen Josef Patrasi eskainitako marrazki honek Arrontegi mendiaren eta Lutxanako dorrearen ikuspegi bat jasotzen du, itsasadarraren eskuinaldetik egina. Atzealdean, Barakaldoko Basamortua ikusten da. Lehen planoan, pertsonaia batzuek eszena animatzen dute, artistak egin ohi duenez. Gotorlekua, Aiarako jaunena lehenik eta Velascotarrena gero, XIV. mendean eraikiko zuten ziurrenik, kokapen estrategiko horretatik ontzien joan-etorria kontrolatzeko. 1871n eraitsi zuten, eta, beraz, balio historiko handiko dokumentua da.

Manuel Salvador Carmona (1734-1820), Luis Paret y Alcázarrek (1746-1799) egindako marrazki batean oinarrituta

*Xabier María de Muniberen erretratu*

1785

Zizelkatze leuna paperean

Javier Olmo Olañeta jaunaren bilduma

[48. ir.]

Filakteriako “Irurac Bat” testuak, “IB” monogramarekin, Xabier María de Munibek, José María de Eguíak eta Manuel Ignacio de Altunak osatutako triunbiratoari egiten dio erreferentzia, horiek, 1765ean, Euskalerrriaren Adiskideen Elkarte sortu baitzuten, eta Munibe izan baitzen presidentea. Haren irudiak erliebe klasikoaren itxura du: proflez irudikatua dago, ereinotz-hostozko girlanda batez inguratutako tondo batean jarria, basamentu baten gainean, eta hori guztia oba-marko batekin. Erretratu idealizatu honen lerro garbiak ideologia ilustratuari lotutako gustu neoklasikoaren adierazgarri dira.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Bilboko hiribilduko Done Jakue plazarako iturriaren oin- eta altxaera-planoa*

*Bilboko hiribilduko plaza Zaharrerako iturri berriaren oin- eta altxaera-planoa*

*Plaza Zaharreko iturriko karel edo barandaren oinplanoak*

1785

Ur-kolorea eta grafitoa paperean

Bilboko Udal Artxiboa-Archivo Municipal de Bilbao

[49.-50. ir.]

Bilboko Udalak Paret eskatutako bi iturriren diseinuei dagozkie marrazki hauek. Done Jakue plazan dagoen irudi ederrak erdian gurutze-forma duen aska erakusten du; horren gainean, angeluak kuxinduta dituen zutabea altxatzen da, eta haren aldeetan marmol zurizko lau plaka daude. Horiek koroatutako medailoi batzuk dituzte apaingarri –azkenean egin ez zirenak–, girlanden artean jarrita. Multzoa girlandaz apaindutako kutxa batez errematatuta dago. Bigarren iturria San Anton zubiaren inguruko kaietan porturatzen ziren ontziei eta herritarrei edateko ura emateko proiektatu zen. Karelaren eta zubiaren barandaren trazatuetan ikusten denez, sarrerari atxikita joan behar zuen, baina XX. mendearan hasieran Donibane plazatxora aldatu zuten. Iturriaren trazadura, eskultura batek errematatzen du multzoa: amodio txiki bat eta Bilboko armarrria duen medailoi bat irudikatzen ditu; alabaina, horren ordez

pinaburu-formako errematea egin zuten. Brontzezko girlanda batez apaindu-tako marmol zurizko plakan, hau irakur daiteke: “REINANDO CARLOS III. LA N. VILLA DE BILBAO POR EL BIEN PUBLICO AÑO MDCCLXXXV”. Juan de Iturburu eta Ignacio de Albiz maisuen zuzendaritzapean gauzatu zen Pareten proiektua. Azkoitiko Ignacio de Artamendi, José de Iparraguirre eta Juan Francisco de Lapazaran harginak arduratu ziren lana egiteaz, eta Ereñoko marmola erabili zuten. Brontzezko elementuak José de Ballerna zilargileak egin zituen. Pareten diseinu hauek estilo neoklasikoa islatzen dute, eta agerian uzten dute bere gustu findua eta trazatzaile gisa zuen trebetasuna.

**Luis Paret y Alcázar (1746-1799)**

*Baserritarren eszena (Hondarribiko bistaren zatia)*

*Hondarribiko bista (zatia)*

1786

Olioa mihisean

Bilboko Arte Ederren Museoa. Plácido Arango jaunaren dohaintza 1996an (*Baserritarren eszena*)

[56.-57. ir.]

1991-1992an Bilboko Arte Ederren Museoan egin zen Pareti buruzko erakusketan ikusi zen *Baserritarren eszena* eta *Hondarribiko bista*, hasiera batean, margolan bakarra izan zirela. Agian, José Bonaparteren funtsen zati batekin batera 1845ean New Jersey enkantean ateratakoa, zeinaren egozpena eta deskribapena multzo honekin bat datozen. Adierazitako neurriek, aldiz, bat egiten dute 1786ko uztailaren 4an Karlos III.ak Pareti eskatu zion Kantauriko portuen saileko neurriekin. Hartara, horrek esan nahi luke, jatorrizkoa erdi-bitzeaz gainera, hodei-multzo zabal baten zati bat ezabatu zela, bereizita ego-ki funtzionatuko luketen konposizioak lortze aldera. Museoak 1986an erosi zuen *Hondarribiko bista*, eta *Baserritarren eszena* bildumagile partikular bategi eman zion dohaintzan, eskuzabaltasunez, aurkikuntza hori egin ondoren. Multzoak Irundik Hondarribirako bidea erakusten du, Amute auzoan, eta, atzeko aldean, Txingudiko padurak eta harresitutako hiria ikusten dira. Koloreak eta pintzelkada goxo eta trebea, baita figuren idealizazioa ere, artistaren lengoia plastikoaren berezko ezaugarriak dira.

**José Antonio Jimeno (1757-1818), Luis Paret y Alcázarrek (1746-1799)**  
egindako marrazki batean oinarrituta

*Ustekabeko zoritxarra eta ezusteko zoriona*

1795-1799

Zizelkatze leuna paperean

Dámaso Escudero jaunaren bilduma

[52. ir.]

1786an Lisboatik gertu, Peniche haitzetan, *San Pedro de Alcántara* urperatu ondoren, urperatutako merkantziak berreskuratzeko egin ziren lanak islatzen ditu irudi honek. Altxor baliotsu bat garraiatzen zuen Limatik Cádizera, Peruko meategietako urre, zilar eta kobrea, baita zeramika, landare eta beste salgai exotiko batzuk ere. Urperatzean, lauhun tripulataile baino gehiagotik 152 hil ziren. Francisco Javier Muñoz Goossens Cádizeko ontzi-kapitainak –Flandestik zetorren bere familiak jauregi bat zuen Deustun– bost hilabetez

zuzendu zituen lan horiek, eta urpekariek ere parte hartu zuten, konposizioaren behealdean ikus daitekeen bezala.

Juan Moreno Tejada (1739-1805), Luis Paret y Alcázarrek (1746-1799) egindako marrazki batean oinarrituta

*Bilboko hiribilduko Unibertsitate eta Kontratazio Etxe Ohoretsuaren Ordenantza* libururako ikurra

1796

Bilboko Arte Ederren Museoko Liburutegia

[22. ir.]

Kobrezko plantxa, *Bilboko hiribilduko Unibertsitate eta Kontratazio Etxe Ohoretsuaren Ordenantza* libururako

Jesús María Santiago jaunaren bilduma

Bilboko Kontratazio Etxearen ordenantzek Kotsulatuko Auzitegiaren aurreko merkataritza-harremanak eta ekintza judizialak arautzen zituzten. Gaztelako erregeak berretsi behar zituen. Paret marraztutako ikurrak hosto-girlandez inguratutako itsasontzi baten irudia duen idulkia du. Gailurrean, emakume batek aingura bat darama, eta lurrean mundu-bola bat, iparrorraz bat eta Kantauri itsasaldeko mapa bat agertzen dira, nabigazioari erreferentzia egiten dioten elementuak. Gainera, Espainiako armarriak, lantzak eta kanoiak dituzten estandarteak agertzen dira. Hori guztia artistak Erroman ezagutuko zuen Antzinaro klasikoko garaikur militarretan inspiratutako multzo batean biltzen da. Estanziazorako balio izan zuen kobrezko xafla grabatua egoera onean kontserbatzen da, eta hori ez da ohikoa izaten.

Juan Moreno Tejada (1739-1805), Luis Paret y Alcázarrek (1746-1799) egindako marrazki batean oinarrituta

Espainiako armarrria eta Bilboko Kotsulatuko armen zigilua

c. 1796

Zizelkatze leuna paperean

San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademia, Madril. Artxibo-Liburutegia

[23. ir.]

Bilboko Kotsulatuak Juan Antonio de Ugarrizaren alde egindako "pilotín" titulua. Luis Paret y Alcázarrek (1746-1799) egindako marrazki batean oinarrituta, Juan Moreno Tejadak (1739-1805) inprimatutako formulario baten gainean egindakoa

c. 1796

Zizelkatze leuna paperean

Bilboko Udal Artxiboa-Archivo Municipal de Bilbao

Bilboko Nautika Eskolak ziurtagiriak egiteko erabiltzen zuen inprimakia da. Zigilu estanzatua du, Espainiako armarriarekin eta Bilboko Kotsulatuaren armen zigiluekin, fardelen eta salgai-kutxen gainean jarrita. Horrek, upel, aingura eta iparrorrazarekin eta koadrante bati eusten dion marinel gaztearekin batera, itsas merkataritzari egiten dio erreferentzia. "Plus Ultra" (harago) Espainiako ikurra da, Gibraltarko itsasartea zeharkatzera animatzeko erabilia, han, greziar mitologiaren arabera, Herkulesek bi zutabe altxatu baitzituen



Lurraren amaiera adierazteko. “Pilotín” titulua Kotsulatuak ematen zuen, eta Ameriketarako nabigaziorako gaitzen zuen.

### San Anton Abad elizako Bataio liburuak, Bilbo, 1776-1793

#### Bizkaiko Elizaren Histori Artxiboa, Derio

Bilboko San Antonio Abad elizako 1776-1793 aldiko Bataio liburuak Pareten bi alaben jaiotza eta bataioa jasotzen ditu. Hortaz, familia Zazpikaleetako batean bizi zen, ziur aski, garai batean hiribilduko udaletxea egon zen eta orain Erriberako Merkatura dagoen plazatik gertu. Alaba nagusiari dagokion oharra 152. orrialdean dago, eta alaba txikiari dagokiona, 185. orrialdean.

## ELEIZ MUSEOA

### Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

#### *Done Jakue elizarako egindako Aste Santuko monumentu baten diseinua* 1780

Arkatza, luma eta pintzelez emandako tinta txinatarreko ur-kolorea, paper berjuratua

José Ignacio Saldaña jaunaren bilduma  
[45. ir.]

### Luis Pareten ordainagiria, Bilboko Done Jakue elizako Aste Santuko Monumentua eraikitzeagatik 12.055 erreal kobratu izanaren truke emana, 1780ko azaroaren 17an

#### Bizkaiko Elizaren Histori Artxiboa, Derio

Bilboko Done Jakue elizako Aste Santuko monumentua 10 metrotik gorako altuera zuen oihal handia zen, urtero muntatu eta desmuntatzen zena data iristean. Haren atzean Txit Santua ezkutatzen zen –Kristo ostian irudikatua– Ostegun Santutik Pizkunde-igandera arte. Eszenografia barrokoa duen arren, Paretek, hemen, jada neoklasikoak diren motiboetara jotzen du, langa eta lehen planoko pitxerrak kasu. Badakigu monumentua eraiki eta erabili egin zela, baina, arkitektura iragankorretan ohikoa den bezala, ez da kontserbatu.

### Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805), Luis Paret y Alcázarrek (1746-1799) egindako marrazki batean oinarrituta

#### *Begoñako Andre Maria* 1782

Zizelkatze leuna paperean

San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademia, Kalkografia Nazionala, Madril

[65. ir.]

Begoñako *amatxu*arekiko debozioak haren irudia duen artelan ugari sortu ditu denboran zehar: margolanak, eskulturak, urregintzako piezak... bai eta grabatuak ere. Pareten marrazki baten zati hau Juan Antonio Salvador Carmonak estanpatu zuen, artista-familia ospetsu bateko kideak. Ama Birjina, mantuz jantzita, idulki baten gainean dago, eta aingeruen gorte batez inguratuta.

Eszena arkitektura neoklasiko batean kokatzen da, alboetan zutabeak eta gortina bilduak dituela; hori guztia, arbelez, lorez eta hostoz apainduta dago.

**Luis Paret y Alcázar (1746-1799)**

*Artzain jainkotiarra*

1782

Olioa oholean

Bilboko Arte Ederren Museoa

[11. ir.]

Kristo zutik ikusten dugu hemen bi ardiren ondoan, Artzain jainkotiar gisa. Keinu mantsoa eta gelditasun imintzinoa erakusten ditu, berriro ere, iristen ari zen Neoklasizismoaren gustu bareagoak eta erritmo ez hain asalduak irudikatzen dituztenak. Margolan hau taula ganbil baten gainean egin zen, Bilboko San Anton elizako sagrarioarako atea baitzen. Hori, zalantzarik gabe, baldintzatzaile espaziala eta konpositiboa izango zen Paretentzat.

**Luis Paret y Alcázar (1746-1799)**

*Bilboko Done Jakue elizako aldare nagusirako trazak*

c. 1782-1786

Arkatza, luma eta pintzelez emandako tinta txinatar gorrixkako ur-kolora, garbantz-itzurako paper berjuratua

BBK Banku Fundazioa

[61. ir.]

Bilboko Done Jakue elizak XVI. mendeko erretaula bat zuen, baina badirudi Pareten garaian oso hondatuta zegoela. Izan ere, 1805ean desegin egin zuten. Ziur aski, altzari hura ordezkatzeko asmotan, Paretok erretaula berri hau diseinatu zuen, lerro soil eta garbi batean, Neoklasizismoaren axiomei zegokien bezala. Ez zen eraiki, baina bai Andre Maria Sortzez Garbiarena, eliza berean 1786an egina, Jovellanosen “marmol onekoa [...] eta oso polita” zela esango zuena.

**Luis Paret y Alcázar (1746-1799)**

*Santa Luziaren martirioa*

1784

Olioa mihisean

Larrabetzuko (Bizkaia) Jasokundeko Andre Mariaren eliza. Eleiz Museoa, Bilbo

[54. ir.]

Luzia Sirakusakoa martirizatu izan zen jainko jentilak gurtzera behartzeko, baina bera irmo mantendu zen, torturengatik kalterik jasan gabe. Begiak erauzi ere egin zizkieten –erretilu batean ikusten ditugu lurrean–, baina beste batzuk agertu zitzaizkion berriro. Azkenean, ezpataz moztu zioten burua; horixe da Paretok irudikatzen duen unea. Arretaz aztertutako konposizio zainduak protagonistarengana zuzentzen du begirada, alboetan gorputz kurbatuak dituzten pertsonaiak dituela, ia parentesi gisa. Horrez gain, ezkerreko pertsonaiek eta eskuineko enborrak diagonal batean kokatzen dute. Hori guztia kromatismo dardartiak indartzen du, bereziki santaren jantzietan nabarmentzen dena.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean [I]*

1784

Olioa mihisean

Bilboko Arte Ederren Museoa. Alicia Koplowitz Romero de Juseu andrea-  
ren dohaintza 2018an

[58. ir.]

Luneta hau eta bere *pendanta* barnealde dotore bateko ate gaineko taula bezala jarriko zituzten, apaingarri gisa. Maitasunari eskainitako ziklo bat osatzen dute, Cupidon pertsonifikatua, zeina, hemen, Artizarraren ikurra diren hiru arrosez zeharkatutako gezi bat jaurtitzeko prest agertzen den. Geziak dituen geziointzia ere Maitasunaren irudikapenari lotutako elementu ikonografikoa da. Atzealdea gustu neoklasikoko arrosa-leihoez apainduta dago, eta gangaz estalitako espazioa ekarri nahi du gogora, zeinaren arkutik lore-girlanda aberats bat dagoen zintzilik. Horrek guztiak *trompe-l'œil* moduko bat osatzen du.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Maitasunaren garaipena Gerraren aurrean [II]*

1784

Olioa mihisean

Bilboko Arte Ederren Museoa

[59. ir.]

Luneta honek, bere bikotekideak bezala, ikonografia aberatsa du. Cupido etzanda agertzen da, garaile, gerrarekin eta Marte jainkoarekin lotzen diren elementuez inguratuta: kasket bat luma batekin eta anagrama bat duen ezkutu. Gainera, garaipenari eta maitasunari erreferentzia egiten dion ereintz-koroa bati eusten dio. Zikloa abiatzen duen obraren eszenografiaren antzekoa da: uso bat Cupidori musu ematen, eta beste bat olibondo-adar bat daramala, garaipenaren osteko bakearen ikurra.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Zakarias apaiza*

c. 1785-1787

Arkataz, luma eta pintzelez emandako tinta txinatarreko ur-kolorea, pa-  
per berjuratuan

Artur Ramón bilduma, Bartzelona

[31. ir.]

Luis Paret formatu handiko bi mihise egin zituen San Joan Erramukoaren kaperarako Vianako Andre Maria elizan (Nafarroa). Horietako batek Gabriel arkanjeluak San Joan Bataiatzailearen aita Zakariasi egindako Agerkundera irudikatzen du. Apaizaren zirriborro xehea ikusten dugu, bere emaztea Juan deituko dioten haur batez haurdun dagoela jakiten duen unean irudikatua. Urrezko efoda du jantzita, apaiz juduena, eta luxuzko paparrekua. Bekoki gainean, hebreeraz, “santutasuna Yahvehri” idazkuna erakusten du.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

*Ama Birjina Haurrarekin eta Santiago Nagusiarekin*

1786



## Olíoa mihisean

### Bilboko Arte Ederren Museoa

[51. ir.]

Luis Paret arduratu zen Bilboko udaletxeko kaperarako apaingarriak egiteaz. Espazio honetarako margolan hau ere margotu zuen, non Ama Birjina eta Haurra Santiago apostoluari agertzen zaizkion. Margolan honek marrazkiaren erabilera miresgarria erakusten du, zehaztasun handiz definitzen dena, askoz ere lausotuagoa den hondo baten gainean. Kromatismo bikainarekin, gainera, agerian geratzen da Pareték detailearekiko eta preziosismoarekiko duen zaletasuna, loreak, gortinak, Mariaren aulkia eta horien gisako elementuetan.

## Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

### *Ama Birjina Haurtxoarekin*

1786

## Olíoa kobrean

### Abelló bilduma, Madril

[105. orrialdeko ir.]

Ama Birjinaren eta Haurraren irudikapenak hainbat forma ezagutu ditu historian zehar: Andra Mari erromaniko klasikoa, Barrokoko berezko eredu asaldatua edo Neoklasizismoko bareagoa, besteak beste. Kasu honetan, Pareték rokokoaren paleta kromatikoa –hain gustura erabiltzen zuen urdinarekin–, pintzelkada delikatuak eta lausotuak mantentzen ditu, Frantziako estetika gogorazteko balio diotenak. Hala ere, badirudi konposiziorik lasaienak, Ama eta Semearen arteko intimitate eta hurbiltasun unea islatuz, eredu klasikoetara hurbiltzen duela.

## Luis Paret y Alcázar (1746-1799)

### *Bilboko hiribilduko udaletxea apaintzeko ideia baten planoak*

c. 1786

## Akuarela eta grafitoa paperean

### Bilboko Udal Artxiboa-Archivo Municipal de Bilbao

[232. orrialdeko ir.]

Eraikin publiko guztiek bezala, Bilboko Udalak kapera bat zuen. Hura berriro dekoratzeko, “San Fernandoko Errege Akademiako Merituzko akademiko” gisa agertzen zen artista ospetsuarengana jo zuten. Pareték proposamen guztiz neoklasikoa egin zuen, dekorazioa berriz kargatzeko kontzesio eskasarekin: girlandak eta grekak dituzten profilak, panel lauak definitzen dituztenak, beharbada margolanetarako direnak. Aldareetako hankek eta mentsulek baino ez digute gogorazten oraindik ere rokoko mundua.

## Juan Pascual de Mena (1707-1784), egotzia

### *San Joan Bataiatzailearen burua*

1754-1756

## Egur zizelkatu eta polikromatua

### Begoñako Andre Mariaren eliza. Eleiz Museoa, Bilbo

[63. ir.]

Kristo bataiatuz edo basamortuan anakoreta gisa irudikatua izan ohi da San Joan Bataiatzailea. Hala ere, ez dira falta haren martirioari buruzko irudi

labain samarrak, honako hau bezala; Barrokoan protagonismoa irabazi zuen ikonografia bat, grinatsura eta erraietakoari hain emana. Tailuak patetismo eta errealismo handiko azterketa anatomiko zehatza erakusten du, Juan Pascual de Mena egile handia azaleratzen duena, San Nikolas elizako eskulturak egiten ari zen bitartean Bilbon 1754 eta 1756 urteen artean bizi izandakoa.

#### **Antonio Carnicero Mancio (1748-1814)**

*Sortzez Garbia*

1769

Oltoa mihisean

**Molinarreko San Joan Bataiatzailearen Lepo-Moztearen eliza, Gordexola, Bizkaia. Eleiz Museoa, Bilbo**

[233. orrialdeko ir.]

Antonio Carnicero Karlos IV.a eta Jose I.a erregeen ganbera margolaria izan zen, baina, errege-konpromisoez gain, gai erlijiosoak ere landu zituen obra askotan. Kasu honetan, XVII. mendeko erduei jarraituz, sinbolismoz betetako Ama Birjina Sortzez Garbia irudikatu zuen: alde batetik, hura inguratzen duten elementuetan, Apokalipsiari erreferentzia egiten diotenak (izarrak, lirioak, herensuge bat... Mariaren gozamenetara, haren birjintasunera eta gaizkiaren gaineko garaipenera bideratzen gaituztenak); bestetik, koloreen erabileran (purutasunezko zuria, Erreginarene eta egiaren urdina...).

#### **Estanislao de Asurduy Urquijo (1733-1787)**

*Bilboko Done Jakue elizako lanpara baten marrazkia*

1770

Tinta paperean

**Javier Olmo Olañeta jaunaren bilduma**

[74. ir.]

Eskuarki zilargileak arduratzen ziren piezen diseinuaz, baina Done Jakue elizarako (Bilbo) lanpara hau Estanislao de Asurduy margolariak diseinatu zuen. Bat baino gehiago izan behar zuten (kondairak pluralean aipatzen ditu), baina, zoritxarrez, bat bera ere ez da kontserbatu. Rokoko formak nagusitzen direla ikusten dugu, hala nola “c”ak eta begetalak, eredu neoklasikoak eta haien apaingarriak laster egin baitziren ohikoak urteetan zehar eskema barrokoetan ainguratuta egon ziren bertako lantegietan.

#### **Mariano Garín Sanz (1750-1807)**

*Bilboko Done Jakue elizako kustosiarako birilaren diseinua*

1771

Tinta eta akuarela paperean

**Bizkaiko Foru Aldundia / Diputación Foral de Bizkaia**

[78. ir.]

Zilargintzako obra bat egiteko prozesua bezeroak paperaren gainean egindako diseinua onartzearekin hasten zen. Haren eta zilarginaren arteko kontratuan, traza edo diseinu hori aipatzen zen, eta eskribauak aurkeztuta zegoela egiaztatzen zuen. Baina zilarginak gordetzen zuen marrazkia, eta, horregatik, oso gutxi dira gaur egun arte iritsi direnak. Done Jakueren zaintzarako birilaren

traza hori salbuespen bikaina da, eta, gainera, balio erantsia du, kontserbatzen den obra bati baitagokio.

**Mariano Garín Sanz (1750-1807)**

**Bilboko Done Jakue elizako kustodiarako birila**

1774

**Zilarra, bere kolorean eta gainurreztatua, eta harribitxiak**

**Done Jakue Katedrala. Eleiz Museoa, Bilbo**

[77. ir.]

Bilboko Done Jakue elizako XVII. mendeko zaintza bati amaiera emateko sortu zen biril aberats hau. 1756an, merkatari baten alargunak utzitako diru eta bitxien ondare garrantzitsu bati esker egin ahal izan zen, baina 1771ra arte ez zen haren eraikuntza hasi. Horretarako ardura Mariano Garínek hartu zuen, bilbotar zilargin familia garrantzitsu bateko kideak. Obraren kostua 25.000 errealekoa izan zen. Gorabehera batzuen ondoren, Marianoren aita hil zuen lantegiko leherketa bat kasu, hau ere zilargina, birila 1774an amaitu zen.

**José Gualba (??-1783)**

**Eliz kapa eta meza-jantzia**

1775

**Satin zuria, urrea, zilarra eta koloretako zetak**

**Jasokundeko Andre Mariaren eliza, Lekeitio, Bizkaia**

[80. ir.]

XVIII. mendearen bigarren erdian, Espainiako ehungintza zentrorik nabarmentenak Madrildik kanpo zeuden: Valentzia, zetarekin lan egiten espezializatu; Toledo, non Medranotarren tailerra Errege Fabrika bihurtu zen; edo Zaragoza, nondik José Gualbak, garaiko artista handienetako batek, brodatutako lan bikainak atera ziren. Materialen aberastasunak agerian uzten du ehun erlijiosoetako luxuarekiko zaletasuna. Pieza hauek Corpus eguna ospatzeko izango lirateke, ziklo liturgikoko garrantzitsuenetako bat.

**Juan de Iturburu (1724-1796)**

**Nagusiaren aulkia**

1775

**Zur landua, urreztatua eta polikromatua**

**Arteagako San Martin eliza, Zamudio, Bizkaia. Eleiz Museoa, Bilbo**

[71. ir.]

Bizkaian eliza batzuk “patronatukoak” ziren: partikular batek hamarrenak kobratzen zituen eta trukean tenplua mantentzeko konpromisoa hartzen zuen. Patroiak eserleku berezia zuen, besteengandik banandua eta aldaretik –Jainkoarengandik– hurbilago. Honako hau Zamudiotarra da. Juan de Iturburuk egin zuen, frantses erako rokokoaren formak ondo ezagutzen zituen hargin eta ebanista maisuak. Iturburuk bat egin zuen Paretekin hainbat lanetan, hala nola madrildarrak Bilboko Udalarentzat diseinatutako iturrien gauzatzea zuzendu zuenean.



**José Ignacio de Urrutia Chopitea (1750-1783)**

*Ziortzako elizarako aulkiteria- eta tabernakulu-proiektua*

1782

**Tinta txinatarrak eta ur-kolorea paperean**

**Bizkaiko Foru Aldundia / Diputación Foral de Bizkaia**

[66. ir.]

Bizkaian arkitektura neoklasikoa nagusitu zen, inolako erreparorik gabe, Barrokoan eta gremio-tailerretan ainguratutako tokiko ekoizpen-ereduak eta -moduak ezabatuz. San Fernandoko Akademiaren eta Euskalerrriaren Adiskideen Elkartearen laguntzarekin, arkitektura soila eta funtzionala ezarri zen, akademikoki trebatutako artistek diseinatu eta ez tailerraren tradizioan. Horren adibide ona da proiektu guztiz neoklasiko goiztiar hau, bai diseinuan, bai forma soiletan. Bide batez esanda, egilea gauzatze lanetan hil zen hogeita hamahiru urte zituela.

**Juan Bautista Mendizábal II (1753-1824)**

*Pietatea*

1783

**Egur zizelkatu eta polikromatua**

**Santo Tomas eliza, Arratzu, Bizkaia**

[68. ir.]

Juan Bautista Mendizábal II.a, “Eibarko maisu santu-egilea” ezizenez ezaguna, eskultore gipuzkoarren familia batekoa zen, eta Araban eta Bizkaian ere lan egin zuen. Arratzuko parrokiarako (Bizkaia) egin zuen Pietate hau, zeina Juan Ignacio de Urquiza arkitektoak diseinaturako erretaulan jarri zuten urte batzuk lehenago. Tailuak modelatze lan bikaina erakusten du, forma biribil baina leunekin, Mariaren adierazkortasuna Semeak, gorputz guztia Amaren magalean erortzen uzten duela, erakusten duen aurpegiera lasaiagoarekin kontrastea.

**Isidro Carnicero Leguina (1736-1804)**

*Arrosarioko Ama Birjina*

1784

**Egur zizelkatu eta polikromatua**

**Molinarreko San Joan Bataiatzailearen Lepo-Moztearen eliza, Gordexola, Bizkaia**

[233. orrialdeko ir.]

Isidro Carnicero artista-leinu nabarmen bateko kidea zen. Haren heziketa familiarren tailerrean hasi eta Erroman osatu zen. Eliza berean Antonio anaiordearen Sortzez Garbiarekin bat egiten duen lan honetan, deigarria da Ama Birjinaren tunikaren polikromia, zilar korlatuan –zilarrezko xaflen gainean koloreztatutako berniza, hondoaren isla aprobetxatzeko-. Hala ere, ez zuen berak aplikatu; inskripzio batek dioenez, “Ysidro Carnicero Leginak egin zuen eta haragiak margotu zituen”.

Domingo Ignacio Conde Biquendi (1751-c. 1808)

Kaliza

1784

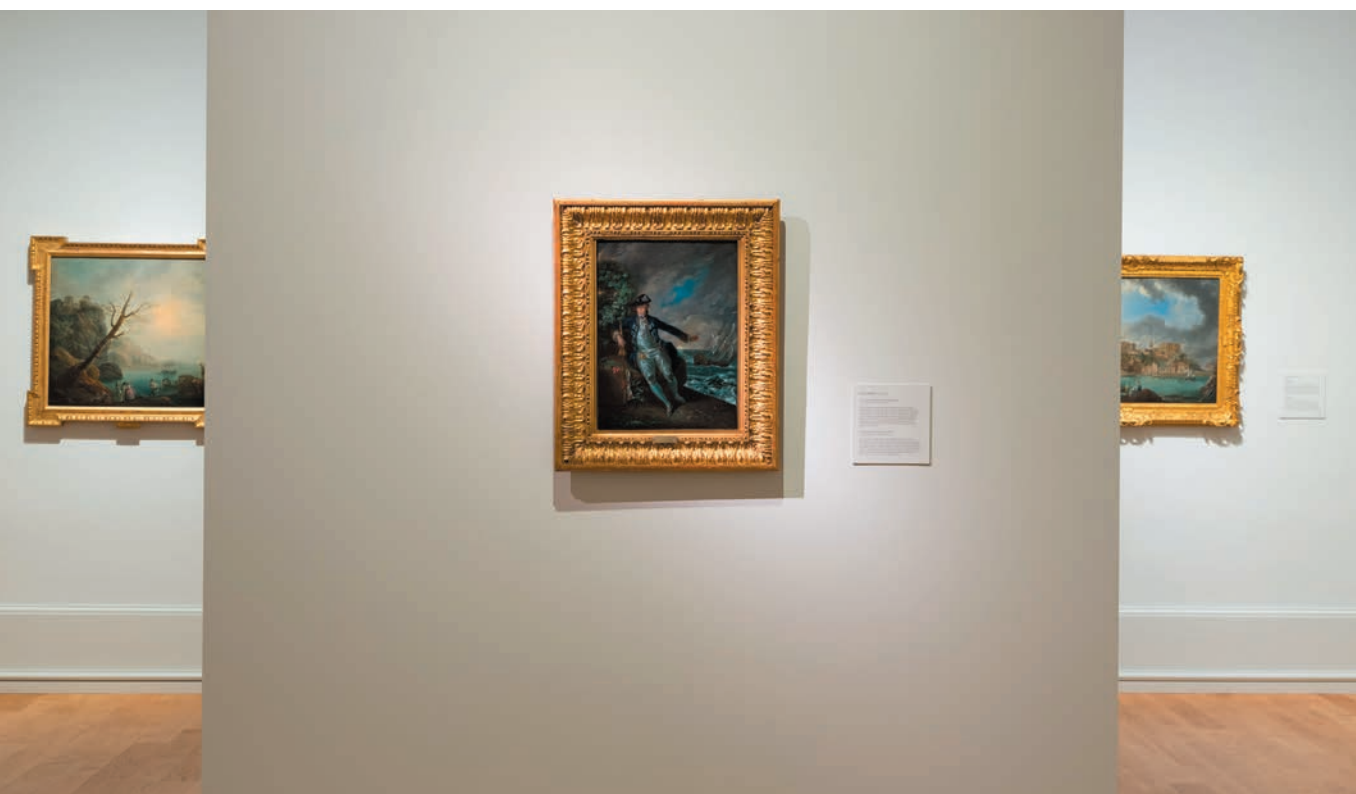
Zilar urreztatua

Joan Santuen eliza, Bilbo

[79. ir.]

Domingo Condek Euskalerrriaren Adiskideen Elkartearen dirulaguntza jaso zuen Madrilen trebatzeko. Han, Zilargintzako Martínez Errege Eskolan ere lan egin zuen, eta bertako tailerretan bereganatu zituen Neoklasizismoaren berrikuntzak. Kaliza honetan, oraindik bizirik diraute azken rokokoaren postulatuek, haren profil bihurtun eta hosto eta kerubinen apainketan, estilo berriaren etorrera salatzen duten beste motibo batzuk agertzen hasi diren arren, hala nola ereinotzak, zintak eta bola-sortak. Piezak, bide batez esanda, Paretek diseinatutako beste pieza baten antza du.

# Bilboko Arte Ederren Museoa







# Eleiz Museoa









## Edizioa

Bilboko Arte Ederren Museoa  
Museo de Bellas Artes de Bilbao

## Testuak

María Jesús Cava Mesa  
Raquel Cilla López  
Javier González de Durana  
Amelia Leira Sánchez  
Alejandro Martínez  
Manuela B. Mena Marqués  
José Luis Merino Gorospe  
Javier Novo González  
Aingeru Zabala Uriarte  
Julen Zorrozuza Santisteban

## Itzulpenak

Labayru Fundazioa

## Diseinua eta maketazioa

Maite Zabaleta Nerecán  
Renata Laszczak

Testu hauek Creative Commons aitortu-ez komertziala-lan eratorririk gabe (by-nc-nd) 4.0 international lizentziapean argitaratu dira. Horrenbestez, zabaldu, kopiatu eta erreproduzitu egin daitezke (edukia aldatu gabe), betiere, irakaskuntza- eta ikerketa-helburuetarako bada, eta egiletza eta jatorria aitortuta. Erabilera komertziala ez dago baimenduta. Lizentzia honen baldintzak hemen ikus daitezke: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



Ez dago baimenduta irudien erabilera eta erreprodukzioa, argazkien jabeen eta/edo obren egile-eskubidedunen berariazko baimenik izan ezean.

## Argazkien kredituak

- © Aargauer Kunsthaus: 6. ir.
- © Abelló bilduma. Argazkia: Joaquín Cortés: 4. ir.; 105. orrialdeko irudia (goian)
- © Ángel Gómez Lozano: 69. ir.
- © Armadaren Zentro Geografikoko Kartografia eta Azterlan Geografikoen Artxiboa: 43. ir.
- © BBK Banku Fundazioa: 61. ir.
- © Bibliothèque nationale de France: 87., 92. ir.
- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: 11., 12., 14., 22., 31., 34., 45., 51., 56.-59., 63., 66., 68., 74., 79., 80., 85., 86., 89. ir.

- © Bizkaiko Foru Agiritegi Historikoa: 49., 50., 73., 78. ir.
- © Cerralbo Museoa, Madril. Argazkia: José Luis Muncio García: 15. ir.
- © Dámaso Escudero jaunaren bilduma: 52. ir.
- © Eskulturaren Museo Nazionala. Argazkia: Javier Muñoz, Paz Pastor. CE0784: 81. ir.
- © Espainiako Liburutegi Nazionala: 26. ir.
- © Euskal Museoa. Bilbao. Museo Vasco: 18.-21., 75. ir.
- © Gortazar familiaren bilduma partikularra: 47. ir.
- © Iruñeko Udal Artxiboa. Udalaren Funtsa: 32. ir.
- © Jesús Muñiz Petralanda: 64., 67. ir.
- © Joaquín Cortés: 94. ir.
- © Juan Várez bilduma, Madril: 27. ir.
- © Julen Zorrozuza: 62., 70. ir.
- © Lázaro Galdiano Museoa: 93., 96. ir.
- © Museo Arte Sacro, Bilbao-Eleiz Museoa. Bizkaia: 54., 63., 71., 72., 77. ir.
- © National Trust: 16. ir.
- © Nationalmuseum (Stockholm): 46. ir.
- © Ondare Nazionala. 10076010-DG058778: 17. ir.
- © Prado Museo Nazionala: 2., 3., 7., 82., 84., 90., 91., 95., 97. ir. Argazki artxi-  
boa: 60., 95. ir.
- © Puerto Ricoko San Juango Artxidiozesiaren Artzapezpiku Jauregia: 44. ir.
- © Raquel Cilla López: 77. ir.
- © San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademia: 9., 23.-25., 65. ir.
- © San Juango Museoa, Puerto Rico / Johnny Betancourt: 1. ir.
- © The National Gallery, London: 88. ir., 100. orrialdeko erreflektografia
- © The Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission: 53. ir.

ISSN: 2695-4745