BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO

BOLETÍN 12

FUNDACIÓN
GONDRA
BARANDIARÁN

BOLETÍN 12

LUIS PARET EN BILBAO

03/2022

BOLETÍN 12

LUIS PARET Y ALCÁZAR. DICHAS Y DESDICHAS DE LA FORTUNA
Manuela B. Mena Marqués
6

PARET PINGEBAT BILBAO
Javier Novo González
23

LUIS PARET Y EL GENIO DEL "DIBUXO"
Alejandro Martínez
56

TÉCNICA E INSPIRACIÓN EN LUIS PARET
José Luis Merino Gorospe
70

LUIS PARET Y ALCÁZAR. AMIGOS Y CLIENTES DURANTE SU ESTANCIA BILBAÍNA
Aingeru Zabala Uriarte
110

EL REGRESO DE LUIS PARET A BILBAO EN 1991. MEMORIA DE UNA EXPOSICIÓN
Javier González de Durana
129

LAS ARTES FIGURATIVAS EN BIZKAIA EN LA ÉPOCA DE LUIS PARET Y ALCÁZAR. TRADICIÓN Y MODERNIDAD
Julen Zorrozua Santisteban
148

DE PUERTAS ADENTRO. LAS ARTES DECORATIVAS EN EL BILBAO DE LUIS PARET Y ALCÁZAR
Raquel Cilla López
164

RUTINAS MUNDANAS O MANERAS DE VIVIR EN TIEMPOS DE LUIS PARET Y ALCÁZAR. LA VIDA COTIDIANA A FINES DEL SIGLO XVIII
María Jesús Cava Mesa
182

LA MODA EN ESPAÑA DURANTE LOS AÑOS EN QUE PINTÓ LUIS PARET
Amelia Leira Sánchez
200

Introducción

La presente publicación recoge las ponencias de unas Jornadas de Arte que, bajo el título *Luis Paret en Bilbao,* sirvieron de colofón a un programa de actividades centrado en la estancia del pintor en nuestra Villa a finales del siglo XVIII. Un programa nacido de la colaboración entre los dos principales museos de arte histórico de la ciudad –el Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Sacro–, muy diferentes en sus dimensiones, en el volumen de sus colecciones, incluso en el carácter de estas –de vocación más universal una y más local la otra–, pero que discurren en paralelo en el desempeño de uno de sus objetivos primordiales: la conservación, el estudio y la divulgación del patrimonio vizcaíno.

Esta comunidad de intereses llevó a nuestras instituciones a establecer un convenio que pretende promover actividades conjuntas de conservación, investigación y exposición, que permitan no solo profundizar en el conocimiento de sus respectivas colecciones, sino también poner en valor su carácter complementario. El proyecto se vertebra en diversas líneas de investigación sobre grandes momentos de la historia de Bilbao y de Bizkaia. Obviamente, dadas las características de ambos museos, un primer propósito es conocer mejor el patrimonio artístico del territorio y a sus actores, pero también, a través de ellos, ampliar nuestra comprensión de su evolución –económica, social, cultural…– desde la Edad Moderna hasta la contemporaneidad.

El primer protagonista de este acuerdo ha sido Luis Paret y Alcázar.

No vamos a referirnos aquí al artista y a su obra. Esto ya queda magníficamente recogido en las páginas que siguen. Simplemente recordemos que Paret residió en Bilbao durante cerca de una década, entre 1779 y, cuando menos, 1787. En ese tiempo desarrolló una intensa actividad en la Villa, donde dejó una impresionante huella artística. Además, coincidió con una etapa clave en la biografía de la ciudad, cuya manifestación externa más destacable es la transformación urbanística al socaire de las ideas ilustradas que se asentaron con fuerza en buena parte de la burguesía local y que tendrían su materialización en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, cerca de la cual se movía el propio Paret. También fue un momento de transformación estética, del rococó al Neoclasicismo, un tránsito en el que el pintor fue clave. En muchos aspectos, Bilbao daba en aquellos años un salto hacia la modernidad.

La impronta que dejó aquí Paret quedó reflejada en una exposición celebrada en 2021 en las dos sedes, comisariada por José Luis Merino Gorospe y Juan Manuel González Cembellín. El Museo de Bellas Artes se dedicó a las obras de temática profana, con sus autorretratos, sus célebres vistas de localidades vizcaínas y los proyectos decorativos y arquitectónicos relacionados con edificios y construcciones singulares. Por su parte, el Museo de Arte Sacro expuso diferentes realizaciones del pintor madrileño centradas en la temática religiosa, acompañadas por trabajos de otros artistas cortesanos y locales ejecutados contemporáneamente para templos vizcaínos. Todas ellas sirven para ilustrar

las páginas de los artículos que conforman esta publicación y se recogen al final en un listado de las obras expuestas que se enriquece con comentarios individuales de cada una.

Pero no fue esta la única propuesta en torno al artista. Un recorrido urbano a través de las calles del Casco Viejo y otro fluvial nos llevaron por los lugares, las mansiones, los personajes frecuentados por Paret, trasladándonos a aquel Bilbao ilustrado de fines del XVIII. Y nos recordaron también sus obras, algunas de ellas físicamente presentes, como las fuentes, y otras reproducidas en paneles ubicados en los lugares desde donde el artista las habría realizado.

El mismo proyecto contemplaba otra iniciativa que consideramos muy importante cualitativamente: la restauración de la fuente de la plaza de los Santos Juanes, una de las dos ideadas por Paret en 1785 como remates de la tan necesaria traída de aguas a la Villa. Sus diseños pudieron salir adelante gracias al interés del corregidor de Bizkaia José Joaquín Colón de Larreategui, quien, fiel a los preceptos ilustrados, trató en todo momento de mejorar la calidad de vida –en palabras actuales– de la población. Esta restauración necesaria ha devuelto a la fuente su majestuoso porte, recuperando un elemento emblemático del patrimonio artístico bilbaíno.

Todas estas actividades estaban destinadas a mostrar al público las obras, los hechos, la situación; en cierto modo, a difundir lo ya conocido. Sin embargo, faltaba la otra parte: la profundización en el conocimiento sobre Paret y su momento, aumentar nuestro bagaje. Y este fue el espacio de las Jornadas. Investigadores de diferentes especialidades nos acercaron a su biografía, su técnica, su obra –mucho más polifacética que lo que a primera vista podríamos pensar: pintor… y mucho más–, pero también al momento artístico que vivía entonces Bizkaia y al Bilbao que se encontró Paret, a su ambiente, a sus gentes.

Ahora sabemos mucho más que antes. Hemos cumplido, por tanto, uno de los objetivos de nuestra colaboración. Y para ello hemos contado con el esencial patrocinio de BBK, sin el cual no hubiéramos podido desarrollar un proyecto expositivo y un programa de actividades tan ambiciosos, así como con la colaboración de la Fundación Gondra Barandiarán para la organización de las Jornadas de Arte, celebradas del 14 al 16 de julio de 2021 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. A estas dos instituciones y a su apoyo decidido a la cultura y al arte, sostenido en el tiempo, debemos mostrar nuestro principal reconocimiento. Y no podemos terminar sin expresar nuestro agradecimiento a todos los especialistas que participaron en las Jornadas, cuyas aportaciones quedan reunidas en esta publicación que se convertirá, sin duda, en una referencia para los estudios del pintor Luis Paret.

Juan Manuel González Cembellín
Director técnico del Museo de Arte Sacro, Bilbao

Miguel Zugaza Miranda
Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao

LUIS PARET Y ALCÁZAR. DICHAS Y DESDICHAS DE LA FORTUNA

Manuela B. Mena Marqués

Luis Paret (11 de febrero de 1746-14 de febrero de 1799) nació un mes y medio antes que Goya (30 de marzo de 1746-16 de abril de 1828), quien murió treinta años después. Tal vez la pintura de Paret no habría sobrevivido al nuevo siglo, tan dependiente era su arte de la aristocrática elegancia a la francesa del rococó dieciochesco. Su buena técnica, su colorido y su capacidad de invención le acercaron tempranamente a la Corte, con su elegante costumbrismo *avant la lettre,* y en 1774 consiguió una posición que muchos habrían envidiado como «pintor de cámara» del infante don Luis de Borbón (25 de julio de 1727-7 de agosto de 1785). Sin embargo, el verse envuelto, según la acusación de esos días, en las andanzas amorosas de su señor supuso su ruina, el exilio en Puerto Rico en 1775 y la pérdida de lo logrado hasta entonces. Se cerraron sus caminos de éxito y se abrió ante él una senda difícil en la que le iba a resultar imposible alcanzar el reconocimiento que de otro modo hubiera tenido. Su cultura clásica aparece en toda su obra, en la pintura y en las estampas, o en sus ilustraciones de libros. Sus poéticos autorretratos cuentan su vida allende los mares y su ansia de regresar a España, aunque su vuelta en 1778 se torna de inmediato en un "exilio interior" que le obliga a establecerse en Bilbao y a ejercitarse en temas tan diversos como la pintura religiosa y los cuadros de gabinete, los paisajes de los puertos del mar del norte y alguna incursión en la arquitectura y las obras públicas.

En el siglo XVIII la vida era complicada para un artista, pero a Paret y Alcázar se le había presentado una situación mejor que a otros, ya que logró entrar como alumno de la Academia de San Fernando, en Madrid, a los diez años, y su familia intentó que siguiera del mejor modo posible su temprana vocación. En ese tiempo tuvo como profesor de dibujo al trinitario descalzo Bartolomé de San Antonio, también pintor, que era tío del arquitecto Ventura Rodríguez y uno de los primeros académicos, a quien tal vez se deban no solo las enseñanzas del dibujo, sino el conocimiento del latín que tuvo Paret. La procedencia francesa de su padre determinó sin duda que tuviera contacto con personajes de esa nacionalidad, y Agustín Duflos, diamantista, orfebre y joyero de Carlos III, le dio asimismo al joven alumno clases de dibujo. De él obtuvo seguramente esa perfección detallista que se trasluce en la pintura de Paret. Mientras que Goya no logró ninguno de los premios de la Academia a los que se presentó en ese periodo, Paret, a sus catorce años, recibió en 1760 el segundo premio con un tribunal en el que estaba nada menos que el italiano Corrado Giaquinto, que no le votó, pero sí otros cuatro miembros del jurado que opinaron que el joven «lo merecía». Al año siguiente, Paret no consiguió el primer premio de la clase de pintura, que le hubiera asegurado la beca de Roma, pero fue entonces cuando el infante don Luis de Borbón, hermano del rey, le tomó bajo su protección y le concedió la ayuda que le permitió estudiar en Italia durante tres años, con la garantía de que iba a tener los mismos apoyos que los jóvenes becados de la Academia. Fue posiblemente en Roma donde aprendió, además, el griego, que utilizó con gran perfección en las firmas y dedicatorias de algunas de sus obras. Parece ser que en Italia conoció Paret al artista francés Charles-François de la Traverse, que poco después viajó a Madrid como secretario del embajador francés, el duque de Ossun, y con quien estudió o colaboró durante varios años. Por medio de Traverse,

discípulo de Boucher, Paret pudo conocer el estilo y los modelos del gran artista del rococó, como evidencian las obras del español conservadas en el museo de Bilbao, esos amorcillos con flores de dos lunetos decorativos de gran belleza e indudable calidad técnica [figs. 58-59].

La protección del infante don Luis podría haber determinado la entrada de Paret en la corte. Sin embargo, fue el fin de su buena fortuna. Acusaciones de tercería para proporcionarle al infante jóvenes que satisficieran lo que, al parecer, eran sus irreprimibles deseos sexuales desataron la ira de Carlos III, que dejó a su confesor, el austero y puritano padre Eleta, franciscano descalzo y decano del Consejo de la Suprema Inquisición, el castigo de todos ellos. Esto incluyó el matrimonio forzoso, y morganático, de don Luis, que así, además, dejaba fuera de la línea sucesoria a los hijos que tuviera. Por otra parte, la condena fue ejemplar tanto para las tres jóvenes que le habían conseguido al infante, y sus familias, como para para quienes, de su servicio, habían colaborado, entre estos, al parecer, Luis Paret. Todos ellos se libraron de la cárcel al aceptar el destierro en Puerto Rico, a donde partieron a fines del verano de 1775. Paret había demostrado ya su calidad pictórica en obras tempranas como *Baile en máscara* [fig. 84], de hacia 1767, o el gran lienzo de 1770 *Las parejas reales* [fig. 60] (ambos en el Museo del Prado). Antes incluso que Goya, Paret dominaba la representación de la sociedad de su tiempo, la vida en la calle e incluso la importancia de la visión de la muchedumbre, que suponía una de las novedades de la pintura moderna, como reflejan esas dos obras o la bellísima *Puerta del Sol en Madrid*, de 1773 (Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba). De esos años sería asimismo *La tienda de Geniani,* de 1772 [fig. 96] (Museo Lázaro Galdiano), en la que Paret presentaba en clave española, vivaz y sencilla el mismo tema del último cuadro de Watteau, de 1720, *L'Enseigne de Gersaint* (Palacio de Charlottenburg, Berlín).

Para una figura como Paret y Alcázar, seducido por la cultura y el arte clásicos, algunas de sus obras posteriores al exilio podrían presentar un simbolismo basado en referencias iconográficas de la Antigüedad que explicasen los vaivenes de su fortuna. En Puerto Rico, y siguiendo las órdenes del rey de España, los reos deportados estaban en libertad, aunque no podían salir de la isla, pero les estaba permitido llevar la vida que ellos decidieran y dedicarse a las actividades de su elección. No se conocen en toda su extensión las obras que pudo pintar allí Paret en los dos largos años y ocho meses que residió hasta alcanzar el perdón real, pero no parece que hayan quedado demasiados ejemplos. Una referencia documental no deja de tener un trasfondo de desastre, aunque indudablemente el hecho que recoge debió de ayudar al artista a ganarse la vida. Se trata de un acta sobre trabajos realizados y pagados para la catedral de San Juan, en la que "El cabildo dio 400 pesos y una colecta popular produjo 300 para fabricar un monumento de Semana Santa, cuyo modelo ha formado don Luis Paret, conocido como el pintor del señor Príncipe". Entre las obras que Paret pudo haber pintado en Puerto Rico, una de las primeras debió de ser el *Autorretrato vestido de jíbaro* [fig. 1], fechado en enero de 1776, al poco de llegar a la isla, del que pudo haber dos versiones. Es posible que la *Joven dormida en una hamaca* [fig. 2] fuera asimismo de esos años del exilio.

Fig. 1
Luis Paret y Alcázar
Autorretrato vestido de jíbaro, 1776
Museo de San Juan de Puerto Rico

Fig. 2
Luis Paret y Alcázar
Joven dormida en una hamaca, c. 1775-1778
Museo Nacional del Prado, Madrid

Se trata de una invención chocante, en la que, en un espacio perfecto por su sencillez, de paredes construidas o forradas con madera oscura, con la ventana abierta y luminosa que sugiere el ambiente cálido del Caribe, dormita exhausta una joven, en una de las más tempranas representaciones de este tema fundamental en la pintura del siglo XIX en Francia y en Estados Unidos. En esta pequeña obra maestra, el espectacular cortinaje rojo y la riqueza del vestido de seda confieren a la escena un toque de libertad femenina, y con ello de ensueño, que la alejan de la realidad prosaica de la vida real. Sin embargo, el sopor de la muchacha, su pecho desnudo y el zapato tirado con abandono son el resultado de un encuentro amoroso en que el alcohol estuvo presente, como revelan la botella en primer término y los dos vasos caídos y vacíos. Este cuadro es, desde luego, uno de los más enigmáticos del XVIII español. ¿Era tal vez un recuerdo de las andanzas eróticas del infante don Luis?

Dos autorretratos de Paret que se han fechado en el periodo puertorriqueño no deberían explicarse como representaciones exactas de la realidad, que no es, en ningún caso, el género del artista, sino como metáforas de su vida y de sus esperanzas. Uno de ellos, titulado generalmente *Autorretrato en el estudio* [fig. 3], fechado entre 1775 y 1778, es de interés para esa posible explicación simbólica que se busca aquí, como lo es el segundo, de la colección Abelló [fig. 4], que se consideró en la bibliografía como el retrato de un marino. En ambos, la identificación con la efigie de Paret ha sido relativamente reciente y posterior a la monografía de Osiris Delgado[1], en la que aún no se reconocían los rasgos del modelo como los del artista, lo que ahora está ya aceptado para los dos. En ambos casos, Paret se aparta del autorretrato habitual de ese periodo, en que el artista se presenta ante el caballete y con los pinceles y la paleta en la mano, sino que lo hace de un modo que refleja su situación personal, lo que explica con claridad, como había hecho en el *Autorretrato vestido de jíbaro.* Las referencias que hay de su traslado a Puerto Rico no han dejado constancia de temporales ni de que su vida hubiera corrido peligro. Los documentos indican que el trayecto de ida con sus compañeros de exilio se produjo en el paquebote correo, lo mismo que el de vuelta. En este caso, en el buque *El Gallego,* que pertenecía al Correo Marítimo establecido en A Coruña desde 1764 por decreto de Carlos III, con un paquebote al mes. A partir de 1777 se fijó, además, la Carrera de La Habana, con escalas en Puerto Rico y Santo Domingo, Veracruz y Acapulco, hasta llegar a Filipinas, así como la misma ruta para los viajes de regreso a España[2]. El comercio con los reinos de América estaba perfectamente establecido, sin que ello implicara que no hubiera peligro de hundimiento, ataques de los corsarios y otros contratiempos, pero seguramente no es el hecho real de un naufragio lo que representa Paret en sus dos autorretratos, como aparece repetidamente en la bibliografía,

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

2. Un resumen de los naufragios de las naves españolas en el siglo XVIII en Arturo Morgado García. "La imagen del naufragio en la España del siglo XVIII" en *Todoababor.es*, *Artículos*, Universidad de Cádiz, 2020. Disponible en https://www.todoababor.es/historia/la-imagen-del-naufragio-en-espana-siglo-xviii/ [consulta: 03.02.2022].

Fig. 3
Luis Paret y Alcázar
Autorretrato en el estudio, 1775-1778
Museo Nacional del Prado, Madrid

Fig. 4
Luis Paret y Alcázar
Autorretrato del pintor Luis Paret, c. 1780
Colección Abelló

sino el riesgo posible o la dificultad de cruzar el océano. Su conocimiento del mundo clásico pudo servirle para utilizar en sus obras señales que indicaran su adverso destino y la pérdida de su brillante carrera.

La diosa Fortuna había sido la figura mitológica que, en Grecia y después en Roma, señalaba la suerte de los seres humanos. En Roma su nombre era Fortuna y tenía un sentido profundamente ligado a la tierra, a su fertilidad y a los dones de esta, a la agricultura y a los bienes que de ella recibían los mortales. De ahí que, en su iconografía, fuera representada vestida, sosteniendo con una mano una espiga de trigo y con la otra un cuerno de la abundancia. El arado era otro de los elementos que podían acompañarla con ese mismo significado, ya que formaba parte de la simbología referida a la agricultura. En Grecia, la diosa recibía el nombre de Tyché y estaba más vinculada al destino, ya que administraba la buena o mala suerte de un pueblo, por lo que se la representaba tocada con una corona en forma de las murallas de una ciudad. Podía decidir, además, el destino de cada ser humano, aleatoriamente, por lo que a veces era ciega o cubría su rostro con un velo. La representación de la Fortuna, que, con el tiempo, incluso en el mundo clásico, se fue considerando más un concepto que una diosa, aunque nunca tuvo culto, acompañó, por ejemplo, a alguno de los emperadores en el reverso de sus monedas, como a Vespasiano. La gran figura femenina reaparece en el siglo XI con un importante elemento que forma parte, a partir de entonces, de su iconografía: la Rueda de la Fortuna. La sostiene en sus manos haciéndola girar de modo que los que están en ella unas veces están en lo más alto y otras caen inevitablemente. Las miniaturas medievales se centran generalmente en esta representación, como la del siglo XIII del *Codex Buranus (Carmina Burana)*[3]. Idea recurrente en todo ese periodo, también figura en ilustraciones de libros miniados del siglo XV, donde se utiliza para representar entre los caídos a todas las clases sociales incluido el pueblo llano, de reyes y emperadores a papas, cardenales y obispos. Así aparece en el libro de Boccaccio *De Casibus Virorum Illustrium*, escrito a finales del decenio de 1350, en el ambiente petrarquesco de profunda religiosidad que relata las vicisitudes y el fin trágico de hombres y mujeres ilustres. Una traducción francesa de 1467 e ilustrada en París muestra a la Fortuna con la rueda, también en el primer folio, ante la variedad de la alta sociedad que se eleva y cae con su giro[4]. Hasta Goya en uno de sus *Caprichos* tomó esa misma idea, aunque modificada según su intención, en el aguafuerte 56, titulado *Subir y bajar*. En él, la rueda de la Fortuna ha dado paso a la figura de un sátiro que ríe y toma por los pies a un hombre vestido de militar, al que va a tirar después de haber subido a lo más alto, como ha hecho ya con otros dos. En los varios manuscritos de su mano en que el artista explicó el significado de los *Caprichos,* uno de cuyos escasos ejemplares conserva el Museo del Prado, decía: "La fortuna trata muy mal à quien la osequia [sic]. Paga con humo la fatiga de subir y al q.e ha subido le castiga con precipitarle". Que la Fortuna en este caso sea la figura de un sátiro parece indicar que la suerte del militar tiene que

3. Bavarian State Library, München, Clm 4660, fol. 1r.

4. Glasgow University Library, Special collections department, MMS. Hunter, 371, vol. 1, fol. 1r, Prólogo.

ver con el sexo y las mujeres, como también aparecía en el capricho 19, *Todos caerán*. En esta escena, Goya empleó claramente a una celestina que observa el trabajo de su pupila, una joven arpía en lo alto del árbol, en torno a la que revolotean hombres en forma de pájaros que van a caer, como el que ya está en el suelo, sujeto y "desplumado" por dos prostitutas. En esa ocasión, Goya escribía su comentario: "¡Y que no escarmienten los q.e van *à* caer con el ejemplo de los q.e han caído! pero no hay remedio todos caerán". En ambos casos, una cuestión concreta era la causante del fin de la buena fortuna de los hombres, como le había sucedido a Paret por sus tercerías con el infante don Luis y como le sucedió a este mismo a pesar de su elevada alcurnia. Otras representaciones de fines del siglo XV, como los importantes grabados de Durero *La gran Fortuna* y *La pequeña Fortuna,* expresaban conceptos cercanos. El primero, una de las obras maestras del artista, unía la figura de la Némesis clásica, desnuda y alada, que premia y castiga a los hombres con el látigo en una mano y el vaso lleno de bienes en la otra, con la idea de la Fortuna en pie sobre la inestable esfera terrenal. En el segundo, la mujer que la representa, desnuda y sobre la esfera terrestre, sujeta un cardo en su mano, símbolo del amor en la cultura alemana, por lo que seguramente reflejaba esa misma idea de la lujuria.

La figura de la Fortuna sigue vigente en el Renacimiento y a partir del siglo XVI es protagonista de los libros de emblemas morales. Se unen a su antigua descripción otros atributos, como la Luna, porque, al igual que esta, la diosa cambia continuamente. Se le puede asociar la capacidad de volar y de llegar movida por el viento que revuelve sus cabellos, por lo que a veces se la representa con alas. Así aparece ya en el XVII en la complicada *Alegoría de la Fortuna* (The J. Paul Getty Museum) de 1658 del pintor napolitano Salvator Rosa (1615-1673), quien la utilizó para describir los infortunios de la ciudad de Roma. Por los orígenes de Fortuna, que Hesíodo consideraba hija del titán Océano y de la diosa Tetis, se la relacionaba con el mar, uno de los lugares más peligrosos e inabarcables a los que se ha enfrentado la humanidad. Así, a la entrada de un puerto en el que una nave con sus velas desplegadas está a punto de partir, la definió el gran artista y grabador alemán Hans Sebald Beham (1500-1550) hacia 1541 [fig. 5] y así aparece en otros grabados más tardíos.

La idea de la Fortuna relacionada con el mar, y por ello con las naves en mitad de una tormenta, es una posibilidad que no parece haberse barajado de lo que quiso representar Paret en sus dos autorretratos. Se ha pensado que el artista reflejó hechos concretos y reales de sus viajes, pero no hay noticias de que en sus traslados en barco tuviera contratiempos graves, si bien el mar era siempre algo temido por los viajeros, a pesar de la pericia de los navegantes españoles. En aquella época los testamentos se hacían solo ante un grave y seguro peligro de muerte, y en Cádiz eran frecuentes entre aquellos que tenían que hacer viajes por mar. Están bien estudiados los naufragios sucedidos en el siglo XVIII, que no fueron pocos, pero no coinciden con las fechas de los viajes de Paret y estos tendrían que estar recogidos al haber sido en navíos oficiales. Otra cuestión distinta es la del gusto en la segunda mitad de ese siglo por la representación de naufragios y náufragos, que son escenas muy

Fig. 5
Hans Sebald Beham
Fortuna, c. 1541
Rijksmuseum,
Ámsterdam

distintas de las que aparecen en estos dos cuadros de Paret. Fue un género de gran interés, con un carácter prerromántico, pero más que la pérdida de los barcos interesaba la suerte de los navegantes. Es el caso de las obras de artistas franceses como Claude-Joseph Vernet (1714-1789) y más aún de las posteriores de Jean Pillement (1728-1808), y de lo que hizo Goya en una de sus escenas de la serie de cuadros de gabinete de 1793-1794 (colección particular). De regreso en España, Paret hizo el dibujo, a partir de un cuadro de Pillement, del naufragio del navío *San Pedro de Alcántara* en las costas de Portugal en 1786, grabado por José Ximeno y titulado *La desgracia imprevista y la felicidad inesperada* [fig. 52]. Sucedió cerca de la costa y en él se perdió el riquísimo cargamento del buque que regresaba de América, rescatado en parte por los habitantes de la zona, a quienes se alabó su generosidad, ya que lo normal en esos casos era que se quedaran, y legalmente, el botín recogido. El hecho tuvo resonancia y se hicieron estampas, como anunciaba el *Diario de Madrid* el 5 de junio de 1787. Esta a partir del dibujo de Paret, sin embargo, era más bien una especie de "ilustración periodística" del hecho, pero no respondía al interés prerromántico de otras escenas del género que tenían que ver con relatos literarios, como la importante novela *Pablo y Virginia,* de Bernardin de Saint-Pierre, publicada en 1788. En esta, era eje central el naufragio sucedido en la colonia francesa de la isla de Mauricio, donde vivía el escritor, que fue testigo del hecho. Fueron, además, importantes obras sobre el tema las del inglés J. W. Turner, ya de principios del siglo XIX, o incluso las más tardías y puramente románticas de Théodore Géricault (1791-1824), que culminaron con *La balsa*

de la Medusa (1818-1819), hundimiento terrible en las costas africanas que tuvo además repercusión política contra la corrupción del gobierno francés.

El *Autorretrato en el estudio* de Paret se fecha entre 1775 y 1778, como parte de las obras del artista en Puerto Rico. Es posible aceptar esa fecha por el estilo de gran delicadeza y por los pequeños toques luminosos que animan con sus brillos repentinos la superficie del cuadro, lo que coincide con las pinturas anteriores a su exilio. El rostro algo más avejentado aquí del artista podría indicar unos años algo más tardíos, después de su regreso a España y tal vez en los años de Bilbao, pero en realidad, el óvalo del fondo nada tiene que ver con el naufragio del gran navío *San Pedro de Alcántara*, como se ha citado en alguna ocasión. El cuadro, en cualquier caso, debió de quedar con las obras de propiedad de Paret, porque su primera procedencia conocida es en la colección de Félix Boix, apasionado coleccionista y conocedor de arte, además de un importante ingeniero, que tuvo más obras de Paret obtenidas de la familia del pintor. En realidad, en contra de lo que se ha escrito anteriormente sobre este autorretrato, considerado por todos como una obra de carácter realista, es decir, del pintor en su taller verdadero, la composición y todos sus detalles indican un evidente sentido simbólico, que podría corresponder, desde luego, a la iconografía de la Fortuna, como se decía más arriba. Por ejemplo, para ser retrato del artista, Paret ni siquiera sostiene en la mano los pinceles y la paleta, que era lo habitual. La posición que ha adoptado está más relacionada con una situación vital y emocional que con un manifiesto del artista como tal. Sentado a una mesa cubierta con un elegante y ligero tapete verde de seda y sobre la que hay mapas, libros y un tintero de plata con su pluma, sujeta con su mano derecha, delicadamente y con desaliento, un pañuelo, como si acabara de enjugarse las lágrimas, símbolo tradicional de tristeza. Apoya su mejilla en la mano izquierda y acoda el brazo sobre la mesa, pero aquí no sobre un dibujo, sino sobre un mapa, lo que constituye un detalle fundamental, porque la geografía que revela este último se corresponde con la de Puerto Rico y parece presentar uno de los extremos de la isla. En los mapas del siglo XVIII, la colonia se dividía en distintas zonas pequeñas que corresponderían a los concejos o cabildos, que llegaron a ser cinco y que curiosamente aparecen en varios de estos mapas contemporáneos con los colores verde y rosa en uno de sus extremos, como el pintado por Paret en su autorretrato. La melancolía tiene que ver no solo con la condición del artista o del poeta, de esos hombres "nacidos bajo Saturno", cuya naturaleza predisponía al arte y a la poesía. En este caso, indica una situación realmente adversa, como es el destierro, que revela el mapa sobre el que se acoda y que supuso el fin de su brillante carrera. ¿De qué le van a servir allí los libros que tiene sobre la mesa? Esos libros, muy numerosos, que cuidó con esmero en su traslado a Bilbao, cuando pidió que no se estropearan las cubiertas de cuero y los dorados. En la parte baja, más libros, más mapas, ¿tal vez un cartapacio de dibujos? A su derecha, sobre una mesita, descansan dos bustos clásicos, reconocibles por sus facciones y que se identifican con los bien acreditados por numerosas copias romanas de Sócrates, el filósofo, en primer término, y de Homero, el poeta ciego, al fondo. Ante ellos, Paret ha dejado su sombrero, y así, con este objeto de su indumentaria, que cubría su cabeza y sus pensamientos, se une

humildemente a los dos grandes personajes de la Antigüedad: Sócrates, condenado a tomar cicuta al haber sido acusado de corromper a la juventud hablando contra los dioses ancestrales, pero en realidad al haberse opuesto a la tiranía de Critias sobre Atenas; Homero, presente no tanto por *La Ilíada* como por *La Odisea,* dedicada al viaje de Ulises tras la guerra de Troya y de regreso a su patria, recorriendo el Mediterráneo durante diez años, perdido en terribles aventuras que podían haber dado fin a su vida. Al fondo, en el caballete, hay un gran cuadro oval con su marco en el que aparece una escena que se ha explicado banalmente como un posible naufragio del artista en alguno de los viajes del exilio a Puerto Rico. Los peligros del mar eran muchos, pero ¿es solo eso lo que expresa aquí un artista de su capacidad poética y, con ello, metafórica? El caballete y el cuadro están envueltos en un rico cortinaje de seda de colorido cambiante por la luz de la estancia, entre verdoso y castaño dorado, que alcanza al busto de Homero, al que rodea y al que pone así Paret en contacto visual con la escena representada. Esta es de gran interés, entre otras cosas por ser tal vez la primera de su mano en que es protagonista el mar océano con toda su grandeza. Aparte de la presencia de un barco a la derecha en mitad de una tempestad y hundiéndose en el remolino de las aguas, que podría hacer alusión a la Fortuna y con ello a la situación de Paret, si se analizan los detalles de esta curiosa marina, podría representar asimismo un pasaje de *La Odisea*. Paret, nacido en Madrid, no habría tenido un conocimiento temprano del mar, que vería por primera vez en su temprano viaje a Italia en 1763. El océano Atlántico era otra cosa, embravecido, con temporales y huracanes que todos los años azotaban esa parte del mundo donde Paret cumplía ahora su condena y que ha captado aquí con una belleza amenazadora y grandiosa. Esa zona terrible era descrita en *La Odisea,* que el pintor pudo haber leído en griego, pero de la que existía una traducción de gran calidad al castellano, *La Ulixea*, de Gonzalo Pérez (1500-1566), secretario del Consejo de Estado de Carlos V y de Felipe II, publicada en 1562 en Venecia y reimpresa en varias ocasiones, la última en 1767[5]. El *Canto XII* refiere varios episodios del regreso de Ulises, como su paso por el peligroso estrecho de Mesina, dominado por Escila y Caribdis, que habitaban en las altas rocas de ambos lados e impedían con su violencia y sus engaños que nadie pudiera atravesarlo y alcanzar la lejana isla del Sol al fondo. A la derecha, la elevada costa rocosa está cubierta hasta su cumbre de negros nubarrones, mientras que en el mar un potente remolino está a punto de arrastrar al fondo el velero, cuyos palos ya se han roto. Las velas y la bandera están desgarradas y agitadas por el viento. Resuenan los versos de *La Odisea* en que Caribdis a un lado inicia torbellinos que se tragan las naves tres veces al día y Escila, al otro, con sus gritos y sus tentáculos, detiene los barcos. En el gran farallón de la izquierda, en la zona central y sobre la cavidad oscura, cuelga un cuadro que representa un paisaje tranquilo, o un espejo que refleja engañosamente un mar en calma, que incita al navegante a seguir ese curso peligroso en el que terminará engullido por las aguas. En 1794-1796, Heinrich Füssli pintó *Odiseo enfrentándose al paso de*

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 ; Anacleta Malacitana, 2015, pp. 131-857.

Fig. 6
Heinrich Füssli
Odiseo enfrentándose al paso de Escila y Caribdis, c. 1794-1796
Aargauer Kunsthaus, Suiza

Escila y Caribdis [fig. 6], que recogía esa escena en que el héroe tenía que decidir entre dos situaciones igualmente peligrosas, como describió Erasmo de Rotterdam en sus *Adagios:* "Evitata Charybdi in Scyllam incidi" (Al evitar a Caribdis se cae en Escila). Más cercano a la escena de Paret es el aguafuerte de James Gillray, publicado en 1793, *Britania entre Escila y Caribdis*[6], que pudo haber visto el artista, ya que era frecuente la importación de grabados ingleses. Esto situaría más tarde la datación del cuadro. Ese pasaje formó parte asimismo de los libros de *Emblemas,* como el del francés Barthélemy Aneau *Picta Poesis* (1552), en que la imagen del grabado recuerda asimismo la vista del lienzo de Paret, con la gran roca a un lado que han de evitar los navegantes. Paret parece mostrar al espectador que se encuentra él mismo ante el dilema clásico de elegir entre el naufragio de su vida e intentar seguir adelante con la pintura, tal vez la pintura de paisajes marinos que se convirtió en su tabla de salvación tras su regreso a España. El tema, sin duda, lo conocía bien, como se comprueba al repasar los libros que tenía en su biblioteca, donados en gran parte a la Academia de San Fernando tras su muerte. Por ejemplo, contaba, para empezar, con varias ediciones de la *Odisea* de Homero, en latín, griego y francés, así como el libro del conde de Caylus *Tableaux tirés del'Iliade, del'Odyssée d'Homere, et de l'Eneide de Virgile*, publicado en París en 1757, que describe el modo en que se debían representar esas historias. También

6. Publicado por H. Humphrey y titulado también *The vessel of the Constitution steered clear of the Rock of Democracy and the Whirlpool of Arbitrary Power* (El barco de la Constitución intenta navegar entre la Roca de la Democracia y el remolino del Poder Arbitrario). Describe caricaturescamente las dificultades del primer ministro británico William Pitt.

conservaba en su biblioteca los *Apotegmas* de Erasmo de Rotterdam, publicados en 1549 y revisados por Juan de Jarava[7].

El segundo autorretrato (colección Abelló), en que Paret utilizó óleo sobre papel, tal vez para facilitar su traslado y pegarlo a un lienzo más adelante, parece más positivo que el primero. En este hay un punto de esperanza. El artista está sentado en una roca, elegantemente vestido, y señala decidido el barco de bandera española, con la cruz de San Andrés, que salva fácilmente el impetuoso oleaje y parece dirigirse hacia el este, por la situación del sol poniente al lado contrario, a su izquierda. Paret ha dejado atrás la melancolía de la imagen precedente y su expresión es decidida y animada, preparado con una gran carpeta de dibujos a sus pies para emprender su regreso a España. El perdón real le llegó en 1778, aunque habría de permanecer aún alejado de la Corte. Dependía, como todos los humanos, de la diosa Fortuna, pero en este caso, la nave de la hija de Océano y Tetis parecía vencer con decisión la fuerza del mar. La suerte adversa de Paret estuvo echada desde el momento de su exilio, pero él siguió luchando por recuperar el camino perdido. Le esperaba su esposa, Micaela Fourdinier, con la que se había casado en 1775, justo antes de partir hacia Puerto Rico. Nacerían en esos primeros años del decenio de 1780 sus dos hijas, María Soledad y Luisa María, a las que pinta con ternura en un retrato doble, el de la madre y el de las niñas, sobre dos láminas de cobre cortadas de una misma plancha [figs. 7-8]. El conjunto evidencia la calidad de Paret y, sobre todo, el gran amor por su familia que tuvo hasta el final de sus días. Estas dos obras son, con seguridad, las que se mencionan entre los bienes del pintor tras su muerte como "Dos chapas asimismo pequeñas de cobre con los retratos de la familia de dho Parét", en el apartado "Quadros de Estudio"[8].

Nada más regresar a España, envió Paret a la Academia de Bellas Artes de San Fernando su solicitud para ser miembro y fue admitido en el mismo mes y año que Goya, si bien con algún voto en contra. En toda la bibliografía sobre el primero se encuentra siempre la comparación con el segundo, achacando a los problemas que tuvo Paret por culpa del infante don Luis que no alcanzara el éxito que se merecía y que tuvo Goya. Eso no es en realidad más que una justificación caprichosa, ya que la diferencia entre uno y otro era abismal y no es comparable la obra de Paret con la inmensidad y la profundidad de la producción de Goya, genio incuestionable de la pintura occidental. Paret fue, sin duda, un artista culto, riguroso y perfeccionista, y profundamente poético, pero en su tiempo el gran arte residía en lo que se conocía como «pintura de Historia», es decir, las grandes composiciones de carácter mitológico o religioso. Su mundo, sin embargo, era desde el principio el de la pintura de gabinete, de pequeño formato, como la de los *petit-maîtres* franceses del siglo XVIII,

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. Sobre este tema, véase Alejandro Martínez Pérez. "La biblioteca de Luis Paret y Alcázar, pintor heterodoxo de la España ilustrada" en *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. *Ibíd.*, p. 22.

Fig. 7
Luis Paret y Alcázar
María de las Nieves Micaela Fourdinier, esposa del pintor, 1783
Museo Nacional del Prado, Madrid

Fig. 8
Luis Paret y Alcázar
Retrato de las hijas del artista, María y Ludovica, 1783
Colección particular

herederos de Watteau, y así le juzgaron sus contemporáneos y le admiraron por ello. Es interesante comparar cómo trató Juan Agustín Ceán Bermúdez, el primer historiador de arte español, a Goya. Siempre hay en sus palabras un punto de ligera superioridad, como cuando, al referirse al cuadro de la sacristía de la catedral de Sevilla, con las *Santas Justa y Rufina,* expresaba a un amigo que no estaba seguro de que aquel fuera a hacer una obra de su gusto. Admiró, sin embargo, decididamente a Paret y dejó de él los comentarios más elogiosos. El conocimiento del latín, y en su caso del griego y posiblemente de otras lenguas como el árabe, el francés y se dice que también el inglés, constituía en su tiempo una especie de salvoconducto de categoría social e intelectual. Goya no hablaba latín, llegó seguramente a conocer bien el italiano e intentó hablar algo de francés, y aunque su dominio del castellano era impecable y de él se conservan tanto las cartas a Zapater como los títulos de sus dibujos y estampas, así como otros documentos en los que su lenguaje ronda la belleza clásica de Séneca, no fue suficiente para que el culto Ceán Bermúdez le tuviera en mucho. A la muerte de Paret, en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* de 1800, decía: "Muy pocos, o ningún pintor nacional, tuvo España en estos días de tan fino gusto, instrucción y conocimiento como Paret, y yo, que le he tratado de cerca, lloraré siempre su muerte y el poco partido que se ha sacado de su habilidad"[9].

En 1780, Goya y Paret obtuvieron al mismo tiempo su plaza de académicos en San Fernando. Uno con su *Cristo crucificado* (Museo del Prado),

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, t. 4, p. 55.

una de las obras maestras de la pintura de ese periodo, en la que el artista dio un paso adelante en la expresividad masculina. El otro con *Circunspección de Diógenes* [fig. 9] (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Goya tuvo asimismo un importante revés en Zaragoza, cuando el Cabildo de la basílica del Pilar le obligó a revisar, según indicaciones de Francisco Bayeu, parte del fresco de una de las capillas, la dedicada al asunto de *Regina Martyrum*. Se plegó a lo que le habían pedido, a pesar de la humillación que supuso para él, pero a su regreso a la Corte en 1782 se encontró fuera de los proyectos de Palacio. Sí obtuvo una plaza de la Academia para la enseñanza de Anatomía, pero sobrevivió en esos años de su alejamiento de Bayeu y de la Corte por la protección del ministro de Estado, el conde de Floridablanca. Le apoyó asimismo Gaspar Melchor de Jovellanos, y con las recomendaciones de Floridablanca y de este último trabajó para el infante don Luis de Borbón en su destierro de Arenas de San Pedro, también para los retratos de los directores del Banco de San Carlos por recomendación de Ceán Bermúdez, secretario de Jovellanos, y para los duques de Osuna por el inmediato reconocimiento por parte de ellos de su valía como retratista, o de su capacidad para la invención de los cuadros de gabinete, como los que hizo para el palacete de *El Capricho,* en la Alameda de Osuna. Es decir, no había duda de que era un artista que destacaba sobre los demás. Con todo, la *Circunspección de Diógenes* de Paret es una obra excepcional, por la que mereció su entrada en la Academia. Tal vez en otro país europeo, en Italia, Francia o Inglaterra, el pintor hubiera encontrado mejor acomodo. España era más difícil. Por ejemplo, para Goya no resultó tampoco sencillo conseguir esa libertad que buscaba, según sus cartas a Zapater en torno a 1790, cuando seguramente pensaba ya en los *Caprichos* o cuando hace sus primeros cuadros de gabinete después de su enfermedad. Pero no pudo vender esta serie magistral de doce pinturas sobre hojalata, que presentó a los académicos en enero de 1794, ni tampoco tuvo éxito con los *Caprichos*, en un periodo más riguroso que coincidió justamente con su publicación en 1799. Goya decía años después, ya en Burdeos, "que le habían acusado incluso a la Santa [Inquisición]". En España, los grabados no tenían la misma salida que en Francia o Inglaterra, y los cuadros de gabinete que pintó Goya a lo largo de su vida presentaban temas que no eran en modo alguno agradables, sino críticos, y en algunos casos verdaderamente terribles, como los dos en que representó actos de canibalismo (Musée des Beaux-Arts, Besançon).

La *Circunspección de Diógenes* de Paret es una pintura de evidente belleza y originalidad, pero tal vez los tiempos habían cambiado desde la salida del pintor de España unos pocos años antes. De nuevo son seguramente sus problemas los que están en el centro de la composición, ya que, como Diógenes, Paret también había padecido el exilio y la soledad, y había sido esclavo de los poderosos a quienes había servido, con toda la cohorte de vicios que les rodeaban. Por ellos había perdido su libertad y su fortuna. La marcha a Bilbao de Paret fue inteligente, ya que, entre todas las ciudades españolas de esa segunda mitad del siglo XVIII, esta tenía una importante burguesía de comerciantes adinerados que enlazaba, además, con Francia, lo que podía permitirle recibir encargos de cierto interés. Es posible que se debiera al consejo de su suegro haber elegido el lugar, por haber tenido contactos en la

zona que pudieran abrir el camino del artista, aún joven y recién ingresado en la Academia de Bellas Artes. No era la Corte, los reyes estaban lejos, así como la poderosa aristocracia. Tampoco iba a poder enseñar en la Academia y la gente no se hacía retratar como en Madrid ni a los precios de la capital, pero Paret no dejó de ir sumando pequeños encargos que le permitieron vivir con desahogo, con la ayuda de sus familiares. Diseños de fuentes públicas, primero en Bilbao y después en Pamplona, pequeños sagrarios de iglesias que tenían que renovarse por haber sido comidos por la carcoma, algún que otro cuadro de altar de vez en cuando, algunas vistas de la ría que ya le encaminaban hacia los encargos de los puertos del norte, eso era todo. Por algunas de las obras que han aparecido en fecha reciente, como los lunetos de amorcillos con flores, pudo haber hecho otros cuadros de ese género decorativo, y como pintor de flores, que se le dio bien desde el principio, es posible que hiciera más floreros de los que han llegado hasta nuestros días, pues esas decoraciones pasan rápidamente de moda y no se conservan. Consiguió Paret en sus años en el norte un encargo de bastante peso, como fue la decoración de la capilla de San Juan en la iglesia de Santa María de Viana, en Navarra, ejecutada entre 1787 y 1789, que compatibilizó con el encargo de las vistas de los puertos del norte, dos cada año, que se cuentan entre sus obras más bellas. Paret regresó a Madrid en cuanto pudo, aunque siguió en contacto con Viana, enviando algunos dibujos para motivos decorativos, pero en 1789, tras la muerte de Carlos III y del padre Eleta, que había sido el máximo responsable de su desgraciado destino, el artista podía residir finalmente en la Corte. Da la impresión de que Bilbao, Navarra y los puertos del norte, a pesar de que le habían dado trabajo ininterrumpido y de que lo habían recibido y tratado con honor y respeto, supusieron para él la continuación del exilio americano. Ese rápido regreso en cuanto le fue posible resulta triste, a sus cuarenta años cumplidos, y permite adivinar la profunda humillación que sintió a lo largo de su vida. Gustó al nuevo rey, Carlos IV, el cuadro que pintó en 1790 con motivo de la jura de Fernando como príncipe de Asturias (Museo del Prado) y le encargó nuevas obras, como vistas de Madrid, de los Sitios Reales y de "regocijos y funciones públicas". Por otra parte, en enero de 1792 logró una posición estable en la Academia de San Fernando, la de secretario de la Comisión de Arquitectura, que determinaba al mismo tiempo ser vicesecretario de la institución y le permitió el contacto con la vida académica los últimos años de su vida. Fue ese mismo año cuando el viceprotector, el importante Bernardo de Iriarte, fue encargado de nombrar la comisión que debía ocuparse de la revisión del plan de estudios de la Academia. Figuraban en ella Bayeu, Maella, Goya, Carnicero y Gregorio Ferro, entre otros, e Iriarte incluyó a Paret como una especie de coordinador del proyecto, a lo que respondió con rapidez aceptando la oferta y expresando con la falsa humildad de los escritos oficiales de la época, dirigidos a los superiores, que esperaba no dejar "del todo desayrado el buen concepto conque honra mi insuficiencia".

En realidad, para Paret la suerte estaba echada. No iba a ascender más en la Corte, ni lograr una de las plazas relacionadas con la enseñanza de la pintura en la Academia, pero debió de ejercer con responsabilidad su trabajo, por el que recibió felicitaciones de los académicos, que reconocían la dificultad

burocrática de llevar adelante las numerosas gestiones de la institución. A Paret le debió de fallar asimismo la salud, que le llevó a una muerte cruel y temprana a los cincuenta y tres años de "perlesía" o "calentura pútrida", tal vez tisis o posiblemente tuberculosis. Hizo testamento en el lecho de muerte y con mano tan temblorosa que no pudo firmarlo, siendo sus testigos los que lo hicieron por él. La idea de dejar viuda a su querida esposa hubo de ser dura, como expresa al final, confiando en ella y en su inteligencia para cuidar de sus hijas, aún en la adolescencia, "por ser mui capaz y acta para ello". Es triste que de Paret no quedaran descendientes con el tiempo, pues su hija mayor, María Soledad, casada con un oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia de la Corte, Narciso García Arias, enviudó sin descendencia a los dos años de su matrimonio, y la segunda, Luisa María, quedó soltera y no se conoce ni siquiera la fecha de su muerte. En su tiempo, esto era indicativo de que la madre no había contado con la dote necesaria para casarla.

La vacante de Luis Paret y Alcázar como vicesecretario de la Academia fue ocupada por el arquitecto Silvestre Pérez, nombrado por Isidoro Bosarte, historiador y secretario de la institución desde 1792, a quien aquel escribía por ese motivo: "La profunda erudición que acompañaba a mi predecesor unida a sus talentos, su cultura, en suma, su general instrucción, avasallan mi corto entendimiento y anonadan mi espíritu".

PARET PINGEBAT BILBAO

Javier Novo González

A pesar del importante trabajo realizado en los últimos años para dar a conocer e impulsar el panorama artístico del País Vasco del siglo XVIII[1], lo cierto es que los artistas que poblaron el territorio durante esa centuria, tanto autóctonos como foráneos, ni fueron numerosos, ni tuvieron una calidad meritoria. La ausencia de figuras representativas, tanto en pintura como en escultura, es evidente hasta las postrimerías de ese siglo, exceptuando casos significativos, valorados por su excepcionalidad, como los del escultor renacentista Juan de Anchieta (1533-1588) o el pintor barroco Ignacio de Iriarte (1621-1670), ambos guipuzcoanos, así como la familia Beaugrant, escultores vizcaínos de origen franco-flamenco activos en el siglo XVI. Más palmaria es aún la escasez, durante la primera mitad del XVIII, de nombres propios, talleres relevantes, centros de formación o corporaciones que estimularan las artes, lo que obviamente no ayudó a fertilizar el erial artístico de la zona, característico, por otro lado, de buena parte del territorio nacional. Hay que tener en cuenta que los pocos artistas que se localizaron en el País Vasco en ese tiempo tuvieron que ejercer su actividad en un ambiente de acotada libertad creativa, debido, en gran medida, a la fuerte influencia gremial. Además, en muchas ocasiones, no contaron ni con formación ni con medios técnicos.

Más allá del valor simbólico o patrimonial de algunas de las obras, la realidad es que los artífices de esa época no dejan de conformar una medianía local que se ciñó a los aún vigentes convencionalismos tardobarrocos o que, como mucho, ejerció al dictado del clasicismo promulgado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, creada en 1752. Sus labores estuvieron íntimamente ligadas a lo ornamental y arquitectónico, con cierto espíritu artesanal, y más concretamente al aparato que necesitaba la Iglesia para exornar el interior de los templos. Existen cantidad de ejemplos de retablos para altares mayores adornados con entalladuras o pinturas, pero también policromías, dorados, jaspeados o marmoleados, y casos significativos de altares menores o laterales y tabernáculos, además de una abundante representación de muebles litúrgicos. Con todo, el valor de estas elaboraciones languidece en comparación con la obra de quien será el primer visitante reseñable que tuvo la región, el madrileño Luis Paret y Alcázar.

Se puede considerar la breve pero fulgurante estancia bilbaína de Paret, producida entre 1779 y, al menos, 1787[2], como un fenómeno sin parangón en la historia del arte del País Vasco. Su llegada se produjo en un momento en el que la novedad plástica que encarnaba se podía ajustar a

1. Merecen reseñarse los trabajos de Micaela Portilla, José Ángel Barrio Loza, Paquita Vives, Pedro Echeverría, Javier Vélez, Fernando Tabar Anitua, Julen Zorrozua, Fernando R. Bartolomé e Ignacio Cendoya, entre otros muchos.

2. Aún no se ha podido establecer la fecha exacta en que Paret abandonó Bilbao, pero hay motivos para pensar que se asentó de forma continuada en Madrid una vez fallecido Carlos III en diciembre de 1788. Su marcha de Bilbao debió de producirse, como muy pronto, en 1787, año en que gestionó desde la capital vizcaína una autorización para expedir a Madrid sus enseres sin las cargas aduaneras del paso alavés de Orduña. Un año después está documentada su actividad en Pamplona, no se sabe si residiendo aún en Bilbao o ya en Madrid, y en septiembre de 1789 existen referencias de su presencia en la Corte, donde murió en 1799.

las premisas ilustradas que promovían personajes influyentes como Xabier María de Munibe e Idiáquez, conde de Peñaflorida, a quien Paret llegó a efigiar en un dibujo llevado posteriormente al grabado por Manuel Salvador Carmona [fig. 48]. Munibe fue uno de los impulsores de la agrupación denominada "Caballeritos de Azcoitia", que germinó en 1765 en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, responsable, en última instancia, de ensanchar los horizontes artísticos y culturales del territorio. Esta nueva sensibilidad favoreció que Paret recibiera aquí numerosos encargos, tanto privados como públicos, que ejecutaría con absoluta modernidad. Su presencia en Bilbao puede considerarse excepcional y se produjo por una caprichosa sucesión de vicisitudes. Entre sus deseos no estaba, desde luego, triunfar en la Villa, por entonces una próspera pero provinciana localidad portuaria. Al igual que buena parte de los artistas de su entorno, Paret anhelaba, por encima de todo, el éxito en la Corte y fue precisamente este interés el que lo llevó a extralimitarse en sus labores palatinas como pintor de cámara del infante don Luis de Borbón, hermano menor del rey Carlos III. Así, terminó desterrado por su complicidad con la vida disoluta del príncipe, de quien era no solo su pintor protegido desde 1763, sino también, al parecer, el proveedor oficial de las mujeres que aquel demandaba en sus andanzas amorosas[3]. Una vez descubiertas sus correrías, no sin cierto escándalo, en 1775 Paret fue condenado por el Consejo de Castilla al exilio en lo que era el presidio de Puerto Rico. Allí fue incapaz de mantener la posición lograda en la Corte, tan necesaria para su reconocimiento artístico, que solo pudo recuperar, en parte, al final de su vida. No obstante, no dejó de apelar a la reconsideración de su condena hasta que, en 1778, tras dos años y medio de extrañamiento en la isla caribeña, le fue conmutada la pena mediante una concesión real, si bien se le impuso "el alejamiento temporal a cuarenta leguas de la Corte y Sitios Reales"[4]. Aún se desconocen los motivos exactos por los que Paret eligió Bilbao para cumplir con esa restricción geográfica[5], en lugar de Sevilla o Valencia, ciudades con mayor tradición artística, pero aquí se estableció en 1779 con su mujer, Micaela Fourdinier Marteau –con la que había contraído matrimonio de forma secreta y precipitada en julio de 1775, poco antes de su exilio y quizá con el fin de evitarlo[6]– y con los padres de ella, que se vieron arrastrados también

3. Para un mayor conocimiento del caso, véase 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" en Jesús González Fisac (ed.). *Barbarie y civilización : XVI encuentro de la Ilustración al Romanticismo : Cádiz, América y Europa ante la modernidad, 1750-1850*. Cádiz : Universidad de Cádiz, 2014, pp. 65-82.

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

5. Se ha especulado con el atractivo que pudo haberle generado al pintor la pujanza comercial del territorio y su proximidad con Francia, pero un verdadero motivo debió de ser la presencia de un marcado movimiento ilustrado. Aingeru Zabala plantea en esta misma publicación que el contacto en Puerto Rico con personajes bilbaínos como José Ramón Power y Morgan, alguacil mayor de la Inquisición, pudo alentar su traslado a Bilbao.

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

Fig. 9
Luis Paret y Alcázar
Circunspección de Diógenes, 1780
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

al destierro[7]. En Bilbao formó su familia –tuvo dos hijas[8]– y desarrolló la que se ha considerado su etapa de madurez artística, en la que el año de 1780 destaca como un momento clave.

En marzo de ese año, Paret solicitó el título de académico de Mérito que otorgaba la Academia de San Fernando. Para acreditar sus aspiraciones, debía presentar una obra reciente salida de su mano y así, en poco tiempo, realizó en la capital vizcaína *Circunspección de Diógenes* [fig. 9]. Enviada a Madrid el 12 de marzo de 1780, con ella obtuvo la deseada distinción el 7 de mayo y, más allá de ser una pieza destacada dentro del corpus paretiano, se la debe señalar como punto de partida para la modernidad artística en el País Vasco, pues puede considerarse la primera gran obra maestra –al menos, a nivel pictórico– producida en este territorio. No ha pasado desapercibido el

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, pp. 24-25, nota 10.

8. El 18 de septiembre de 1780 nació María Soledad Luisa Micaela Cupertina Paret Fourdinier y el 10 de septiembre de 1781 lo hizo Luisa María de las Nieves Micaela Rafaela Nicolasa de Tolentino Paret Fourdinier. Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia (AHEB), Iglesia parroquial de San Antonio Abad, sig. 0605/002-00, pp. 185-186; sig. 0605/002-00, p. 152. En ambas partidas bautismales Paret figuró como familiar del "Serenísimo Señor Infante Don Luis" y sus padres, padrinos de las niñas, como residentes en Bilbao. No se sabe dónde se instaló la familia durante su estancia bilbaína, pero se deduce que fue en una de las calles adyacentes al templo, posiblemente en una casa próxima a la ribera con una buena iluminación para trabajar.

hecho de que esta primera obra bilbaína de Paret pudiera ocultar un alegato y es que resulta del todo llamativo que eligiera un cuadro tan contundente, pero a la vez tan alejado de los gustos de la Academia, aferrada aún a unos firmes preceptos clasicistas ligados a la maestría de Anton Raphael Mengs. Para entender la vigencia de estos principios, hay que señalar que su uso le valió a Goya el título otorgado de manera unánime por su *Cristo crucificado* (Museo del Prado) en julio de ese mismo año, mientras que Paret lo obtuvo con "pluralidad" en la votación. Todo parece indicar que con *Circunspección de Diógenes* el autor quiso mandar un claro mensaje a su regreso a España. Aprovechó la primera oportunidad que se le presentó para enviar a Madrid una composición muy elaborada, seria y con un despliegue de erudición sobre historia antigua e iconología. Pero al mensaje de un artista mayúsculo, de gran sabiduría y talento, que no renegaba de su estilo brillante, minucioso y efectista, se le añade una declaración de intenciones. La figura de Diógenes se puede interpretar, como hizo Osiris Delgado[9], como un *alter ego* del artista, que, como el filósofo cínico, volvía de un destierro y, circunspecto, ignoraba cualquier seducción, tentación o vicio. Además, como corolario de su redención y resignación artística fuera de la Villa y Corte, Paret recordaba a la Academia su origen madrileño en la firma: "L. Paret Matritensis inv. et pin".

En cualquier caso, su nombramiento fue un singular acontecimiento en la vida de Paret, a partir del cual, como menciona Osiris Delgado, pudo "emplearse con mayor autoridad en proyectos propios de su oficio", ya que el título añadía prestigio a su ya reconocida reputación. Pudo, además, vivir más desahogado gracias a los privilegios y exenciones que le proporcionó la Academia, a los que se añadían la pensión que el infante don Luis le mandaba regularmente por vía reservada[10] y los emolumentos de los numerosos encargos obtenidos tras recibir el título, ya que inmediatamente se le abrieron "las puertas del Señorío de Bilbao"[11] y, por extensión, las de buena parte del territorio.

A partir de ese momento, Paret, "hombre de carácter apacible y de buen trato"[12], desarrolló una obra variada y moderna, algo tremendamente meritorio si se tiene en cuenta que lo hizo en un entorno que, si bien era muy floreciente en lo comercial, apenas tenía configurado un mínimo sistema artístico[13], lo que le permitió, por otra parte, trabajar con enorme liber-

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

10. En su solicitud para ser académico, conservada en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el propio Paret afirmaba que el infante don Luis le confirió el "honor y sueldo de Su Pintor que disfruta[ba]". Véase José Luis Morales y Marín. *Luis Paret : vida y obra*. Zaragoza : Aneto, 1997, p. 244, doc. 10. Sobre la lista de figuras que contaron con la protección del infante, véase Patricio Fernández Sánchez. *A la sombra de los hipocondriacos… crónicas en sepia del Infante Dn. Luis*. Madrid : Visión, 2016, pp. 327-329.

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

12. Alejandro Tapia y Rivera. *Vida del pintor José Campeche*. San Juan de Puerto Rico : Imprenta Venezuela, 1946 (2ª ed.), p. 15, recogido por Delgado Mercado, *op. cit.*, p. 29.

13. Solo es digno de reseñar el trabajo en Bilbao del pintor vitoriano Martín Amigo (1667-1694), que provenía de una familia de pintores. Se desconoce la verdadera huella que pudo

tad creativa. No es de extrañar, por tanto, que desde un momento temprano encomendaran importantes tareas al nuevo vecino de la Villa los responsables municipales, algunos cabildos parroquiales e ilustres aristócratas y coleccionistas. Su fama se extendió con rapidez, llegando hasta Pamplona y Viana, donde dejaría también destacadas realizaciones. A su paso, tanto los comitentes como la ciudadanía pudieron actualizar sus conocimientos artísticos con nuevas fórmulas para representar temas históricos, mitológicos, religiosos, costumbristas, retratos o paisajes, bien en pintura de caballete o bien en pintura decorativa. También de su mano salió una ingente cantidad de obra sobre papel con estos temas y otros, como trazas arquitectónicas, dibujos de tipos populares, emblemas, medallones o escudos. En definitiva, un trabajo incesante, multidisciplinar y de calidad reunido en una figura capaz de producir de forma autónoma y sin apenas colaboración[14]. Esta es quizá la única sombra de la estancia vasca de Paret, y es que, a diferencia de lo que ocurrió en su destierro isleño, donde sí se le ha consignado un seguidor de interés, José Campeche (1751-1809), en la Villa nadie supo aprovechar su maestría.

---

dejar aquí Amigo en forma de discípulos o seguidores, entre los que únicamente se ha incluido tradicionalmente al vizcaíno Nicolás Antonio de la Quadra (1663-1728). No obstante, la realidad artística del País Vasco en el siglo XVIII y principios del XIX se caracteriza por la presencia de un buen número de artífices originarios de otras regiones, principalmente limítrofes. Es el caso de la familia de pintores-doradores Rada –se desconoce si procedían de Navarra o La Rioja– o del pintor cántabro José Bejés (1729-1785). Pero las obras más notables de esta centuria son las escultóricas, cuyos autores también vinieron de fuera. Destacaron el toledano Juan Pascual de Mena (1707-1784), que instaló su taller temporalmente en Bilbao en 1754, o el vallisoletano Luis Salvador Carmona (1708-1767), cuya estela siguieron en la región otros artistas foráneos como el cántabro Manuel de Acebo (¿?-1793) y varias firmas locales vinculadas al Neoclasicismo, como Juan Bautista Mendizabal II, Felipe de Arizmendi, Francisco de Echevarría o Francisco de Azurmendi. También se ha señalado sin ningún fundamento documental la presencia en Bilbao y su defunción a una edad muy avanzada del pintor aviñonés, pensionado del rey de Francia, Pierre Sauvan (1722-¿?). Véase León Lagrange. *Joseph Vernet : sa vie, sa famille, son siècle, d'après des documents inédits*. Bruxelles : A. Labroue et compagnie, 1858, p. 177, nota 3.

14. Las únicas referencias documentadas de colaboración son las que obtuvo del pintor-dorador Domingo de Rada, maestro en la Escuela de Dibujo de la ciudad, en la decoración del Ayuntamiento de Bilbao en 1786 y del desaparecido retablo de Nuestra Señora de la Concepción en la iglesia de Santiago un año más tarde (en concreto, en el dorado y los adornos de talla). Véase el texto de Julen Zorrozua en esta misma publicación y *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*. [Cat. exp., Museo de Bellas Artes de Bilbao]. Vitoria-Gasteiz : Eusko Jaurlaritza, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1991, p. 123. Hay constancia de la actividad de Domingo de Rada en Bilbao al menos desde 1783 hasta 1801, según el Archivo Histórico Foral de Bizkaia (AHFB). Sobre la familia Rada –padre (Domingo) e hijo (Anselmo José)–, Gaspar Melchor de Jovellanos recogió en sus diarios el 21 de septiembre de 1797 lo siguiente: "Comida en casa de Juan Pedro, con varios […]. Un pintor, Rada, pamplonés, pinta su casa por el gusto moderno, con bastante gracia y mérito. Tiene un hijo que estudió en la Academia y le ayuda bien: inteligente en la perspectiva; es sordo (el hijo). El padre, maestro de Dibujo por la Sociedad, con trescientos ducados y casa; gana bien, porque dora, y entalla, y está apalabrado para pintar varias casas; pinta al temple con colas, y las paredes secas". Recogido en Agustín Gómez Gómez. "El coleccionismo en el Bilbao de finales del siglo XVIII : el caso de la familia Gortazar" en *Bidebarrieta : anuario de humanidades y ciencias sociales de Bilbao = Bilboko giza eta gizarte zientzien urtekaria*, n.º 2, 1997, p. 117.

Paret fue un artista independiente y versátil, que ejecutó de manera excepcional todos los encargos recibidos. Es quizá su forma de afrontarlos, aparte de las diferencias estilísticas obvias, lo que más lo distancia de Goya, a quien habitualmente se le contrapone. Considerado el artista español más importante de los contemporáneos al maestro aragonés, Paret fue un trabajador del arte, un profesional de la pintura, un jornalero del pincel y de la pluma que nada tiene que ver con el artista genial, idealista y atormentado que fue Goya. En la mayoría de los casos, sobre todo a partir de sus respectivos reveses biográficos, las obras Paret, resultado de encargos o de sus aspiraciones personales, tienen objetivos más prácticos para su carrera y para sus necesidades materiales y nutricias que los alegatos sociales o la manifestación de las dudas de toda una generación que expresa la producción goyesca. El individualismo de Paret provenía, en buena medida, de la necesidad de obtener beneficios con los que poder mantener su nivel de vida. Su polivalencia y sus excelentes dotes resolutivas fueron intransferibles a alumnos y seguidores, no solo porque no hubiera un entorno más o menos propicio[15], sino porque el pintor no era propenso a ello. Su labor en Bilbao, por tanto, debe entenderse como la primera gran referencia de la historia moderna del arte en el País Vasco, al margen del escaso recorrido que tuvo en ella.

Aunque apenas residió una década en Bilbao, tuvo que acometer numerosos encargos desde su llegada. Como pintor, por ejemplo, se sabe que realizó en 1781 *La invención de la Santa Cruz* [fig. 10], un monumental lienzo para la capilla familiar de los Gortazar, además de diseñar para ellos el ara donde se encontraba el cuadro y una pileta bautismal. Un año después ejecutó para la bilbaína iglesia de San Antón *El Divino Pastor* [fig. 11] como puerta para el desaparecido sagrario del templo. Y en 1784, dentro de un trabajo decorativo de mayor entidad y seguramente favorecido por sus relaciones con su amigo y también protegido del infante don Luis, el arquitecto neoclásico Ventura Rodríguez, ejecutó *Martirio de Santa Lucía* [fig. 54] para el lado del evangelio de la iglesia vizcaína del siglo XVI de Nuestra Señora de la Asunción en Larrabetzu, un templo que estaba rehaciendo el arquitecto madrileño desde 1777 con la financiación de la Corona. En 1786, además de realizar los planos y alzados para la decoración de una nueva capilla para la anterior Casa Consistorial de la Villa, Paret pintó para presidir la estancia *La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor* [fig. 51]. A esta misma época pertenecen varias pinturas para el convento de San Agustín de Bilbao, de las cuales nada se sabe, y diversos dibujos preparatorios [figs. 30-31], así como las dos magníficas pinturas *Aparición del arcángel Gabriel al sacerdote Zacarías* (1786) y *Visitación de la Virgen a Santa Isabel* (1787), ideadas para el

15. El propósito de las destacadas Escuelas de Dibujo, presentes en el territorio desde 1774 gracias al impulso de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, no fue, en palabras de la Bascongada, el "de formar famosos pintores y escultores sino el de exigir unas cátedras en obsequio de los oficios, cuyo instituto no ha de enseñar los últimos primores del arte, sino el del uso provechoso que de él se puede hacer". Véase Rosa Martín Vaquero. "Influencia y desarrollo de la platería Martínez en Álava y su entorno" en Antonio Martínez Barrio. *El aragonés Antonio Martínez y su fábrica de platería en Madrid*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo de Historia, 2011, p. 202.

Fig. 10
Luis Paret y Alcázar
La invención de la Santa Cruz, 1781
Colección particular

Fig. 11
Luis Paret y Álcazar
El Divino Pastor, 1782
Museo de Bellas Artes de Bilbao

ciclo decorativo de la capilla de San Juan del Ramo de la iglesia parroquial de Santa María de Viana, en Navarra. Sin duda, esta última empresa fue una de las más ambiciosas de su carrera.

En muchas de estas obras, Paret se enfrentaba a un género inédito en su producción, tanto por la temática como por su finalidad. No obstante, las resolvió magistralmente dejando una impronta de vanguardia. Esta modernidad es uno de los distintivos de su arte y se aprecia especialmente en las obras más íntimas, como los retratos de su esposa e hijas [figs. 7-8], sus autorretratos [figs. 3-4][16] o *Dama en un jardín* (colección particular), un posible retrato de su esposa[17]. A pesar de que el tiempo los ha relegado a un segundo plano por su factura, estas obras son fiel exponente del estilo rococó, del que Paret fue el máximo representante nacional; un tipo de pintura desenfadada, frívola e intrascendente que buscaba mostrar la indolencia y la alegría de vivir de las clases acomodadas. Esto, en buena medida, también se manifiesta en sus maravillosas vistas portuarias, tanto en las que pintó, al menos, desde 1783, como en las que realizó por petición real a partir del 4 de julio de 1786, fecha en que le "comisionó S. M. el Señor Don Carlos III, para que pasando a los puertos del Océano pintase las vistas de ellos, que fue executando hasta el año 1792"[18].

16. El de la colección Abelló se consideró el retrato de un almirante desde que apareciera en subasta en el Hôtel Drouot de París el 31 de marzo de 1900 ("52- *Portrait d'un amiral*. Lienzo, 52 x 39 cm") y posteriormente fue identificado con Francisco Javier Muñoz Goossens. Sin embargo, una referencia inédita anterior aparecida en el catálogo de la venta en el Hôtel Drouot del 23 de noviembre de 1888 restituye la idea del autorretrato (n.º 74: "Paret d'Alcazar. Portrait de l'artiste. Il est représenté assis 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"). Los naufragios representados se han vinculado en ocasiones a acontecimientos históricos –por ejemplo, al hundimiento del *San Pedro de Alcántara*, aunque se produjo en 1786– o se han visto como alegoría del destierro, relacionando las pinturas con emblemas de Alciato como *Spes proxima* u otros como *Non in aeternum*. Véase José Manuel de la Mano. *Mariano Salvador Maella : poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid : Fundación Arte Hispánico, 2011, p. 128; Alejandro Martínez Pérez, *op. cit.*, 2018, p. 278. Por otra parte, el pabellón del barco no debe identificarse con el del Consulado bilbaíno –en el mar, era rojo con aspa blanca–, sino con el pabellón español antes de su versión rojigualda, instaurada en 1785.

17. Osiris Delgado lo dio a conocer, pero fue Javier González de Durana quien lo estudió en detalle en el contexto de la exposición *Painting in Spain in the Age of Enlightenment: Goya and his contemporaries,* celebrada en Indianápolis y Nueva York entre 1996 y 1997. González de Durana leyó en la obra recién restaurada la fecha de 1780 en números romanos e identificó el libro abierto con *El arte de amar* de Ovidio, lo que abundaría en la idea de un retrato de su esposa tras su reencuentro en Bilbao. Aunque relacionó la obra pertinentemente con el autorretrato del Museo del Prado, por las medidas se puede también asociar con el de la colección Abelló. Al respecto, existe una referencia de una subasta en el Hôtel Drouot del 30 de mayo de 1860 en la que, con el número 48 y fechados en 1779, figuraron: "Deux portraits de personnages anglais : jeune femme assise dans un parc, et un amiral en costume de commandant". Bien pudieran ser un retrato doble o dos retratos formando pareja cuya tipología de personajes guarda relación con la del autorretrato de Abelló y *Dama en un jardín*, si bien no tienen por qué ser esos teniendo en cuenta, por ejemplo, la datación. Conviene señalar que el artista no declaró los dos autorretratos y este posible retrato de su mujer entre sus pertenencias a su vuelta a Madrid por el paso aduanero de Orduña, como sí hizo con los cobres que contienen las imágenes de su esposa e hijas.

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*

Se ha especulado con la posibilidad de que esta petición real fuera un deseo cumplido póstumamente de su antiguo protector, el infante don Luis, fallecido un año antes. No es difícil suponer que el hermano del rey hubiera deseado rehabilitar la imagen pública del pintor, cuyas desdichas había ocasionado. No hay constancia de otras simpatías hacia su figura en los círculos próximos al monarca más allá de la relación artística con el príncipe de Asturias, una afección que pudo contrariar a Carlos III, cuya aversión hacia el pintor era bien conocida. Baste recordar que Paret, además de sufrir el castigo más severo, fue el último de los desterrados a quien se le conmutó la pena. Todo parece indicar, por tanto, que en su resurgir social mediaron las voluntades del infante a través de su entorno más cercano, más concretamente de un amigo común, José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca. Sirva en este sentido la sentida carta de súplica que el artista dirigió al aristócrata el 20 de octubre de 1785, poco después del fallecimiento del infante y tras constatar, por tanto, que su protección económica era drásticamente interrumpida:

> "[...] 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 qüento, debía imaginarme tan extrangero 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^co^ use la caridad de aconsejarme lo que juzgare por mas oportuno, no hallando quien mas bondadosa y originalmente pueda dirigirme"[19].

Academia de San Fernando en la junta pública 13 de julio de 1799. Madrid : Imprenta de la viuda de Ibarra, 1799, p. 39.

19. Archivo Histórico Nacional (AHN), Estado, leg. 2566, doc. 154. Recogido en José Luis Morales. *Luis Paret : vida y obra*. Zaragoza : Aneto, 1997, p. 247.

Mediante este encargo Paret recuperó, que no restableció, sus relaciones con la Corona, que también le había derogado oficialmente su destierro el 25 de noviembre de 1785, tras fallecer el infante. Y lo hizo con unas espléndidas vistas que recogían la actividad diaria de los puertos más destacados del País Vasco. En las colecciones reales estuvieron hasta la invasión francesa, cuando algunas fueron expoliadas. Desafortunadamente, hoy no están localizadas en su totalidad, pero gracias a los diversos inventarios reales se sabe cuántas y cuáles pintó Paret[20]. El histórico desconocimiento de esta información y la variedad de formatos y soportes de las obras han generado no poca confusión, a la que añade el haber asociado al encargo real algunos ejemplos anteriores, realizados al menos desde 1783 y que son, en esencia, precedentes inmediatos, ya que guardan una estrecha relación.

Algunas de estas vistas se han convertido en las más icónicas de la producción del pintor, junto con unos cuantos lienzos destacados de sus años anteriores, aquellos que hicieron de "Luis Paret el más discreto y sabroso comentarista de la vida madrileña del 1700"[21], como *La tienda de Geniani* (Museo Lázaro Galdiano) [fig. 96], *Puerta del Sol en Madrid* (Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba) o *Las parejas reales* [fig. 60], *Carlos III comiendo ante su Corte* y *Baile en máscara* [fig. 84] (las tres en el Museo del Prado)[22]. Hay que subrayar el mérito de su éxito si se tiene en cuenta que muchas de estas vistas portuarias no han sido bien conocidas. Algunas quedaron en manos de particulares tras el expolio napoleónico y hasta hace relativamente poco no han visto la luz. De otras, lamentablemente, solo se tienen noticias por antiguas referencias.

20. Agradezco al historiador Ángel Rodríguez Rebollo , además de su colaboración y asesoramiento, el haberme facilitado la información sobre las obras de Paret presentes en los diversos inventarios reales, muchos de ellos no publicados hasta la fecha.

21. Juan Antonio Gaya Nuño. "Luis Paret y Alcázar" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 56, 1952, p. 100.

22. Se conoce poco el trabajo de Paret antes de su destierro. De hecho, sorprende la modesta comercialización de sus obras de caballete, tanto en España como en Francia, lo que puede responder a una producción escasa o a que estuviera orientada a encargos específicos. Su colección más reseñable de obras fue la atesorada por el marqués de Salamanca, quien llegó a reunir, al menos, seis cuadros muy relevantes: tres se conservan en Patrimonio Nacional –*El rezo del Rosario*, *Traje de Castilla* o *Ropa tendida* y *La naranjera*– y los otros tres –*Puerta del Sol en Madrid*, *La tienda de Geniani* y *El paseo en el parque*– fueron vendidos en París con motivo de la disolución de la colección en 1867. Da cuenta de ello Xavier de Salas Bosch. "Aportaciones a la obra de Luis Paret y Alcázar" en *Archivo español de arte*, t. 35, n.º 138, 1962. *El paseo en el parque* y *La tienda de Geniani*, que hacían pareja, aparecieron en comercio en el Hôtel Drouot el 1 de marzo de 1876, siendo ambas descritas en el catálogo de la venta, y en abril de 1902 lo hicieron nuevamente en la parisina galería de Georges Petit, provenientes de la colección del conde León Mniszech (n.os 12 y 13), junto con *Le Repos dans le Parc* (n.º 14), una escena galante que fuera propiedad de Julio Muñoz, de Madrid. En el Hôtel Drouot se produjeron otras tres ventas a principios del siglo XX: el 9 de abril de 1913 apareció "Jeune Femme vêtue de noir, debout dans la campagne" (n.º 139); el 28 de febrero de 1919, procedente de la colección de Félix Gillet, se subastó la tabla "Carrosse dans un parc" (n.º 73), con una dama descendiendo de una carroza tirada por dos caballos; y por último, el 15 de febrero de 1923 se vendió el pequeño óleo adherido a tabla titulado "La femme à l'éventeail" (n.º 141).

Fig. 12
Luis Paret y Alcázar
Vista de Bermeo, 1783
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Gracias a las obras localizadas y a la revisión de los diversos inventarios reales, se ha podido por fin determinar la totalidad de las obras que Paret realizó con temática portuaria para la Corona. La primera de la que se tiene constancia, y que se considera la primigenia o, al menos, una de las primeras, es una *Vista de Bermeo* [fig. 12] pintada sobre cobre. Mide 60,3 x 83,2 cm y está fechada en 1783. José de la Mano determinó oportunamente, como había aventurado Juan J. Luna, que se correspondía con el número 215 –aún aparece esta numeración en la cara de la pintura– del inventario de 1787 de las obras atesoradas por el príncipe de Asturias en la Casita del Príncipe o Casita de Abajo. En concreto, figura en dicho inventario de la siguiente manera: "(…) nº 215 Dos iguales en lamina; de Marina, que contiene: 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"[23]. La catalogación y la ubicación se repiten en el inventario de 1801 titulado *Pinturas de la Casa de campo del R.l Sitio de S.n Lorenzo:* "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

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. Real Biblioteca de Palacio, Madrid, II-946. Recogido en José Manuel de la Mano. "Luis Paret y Alcázar" en *Carlos IV mecenas y coleccionista*. Madrid : Patrimonio Nacional, 2009, p. 238; Juan José Luna. "Luis Paret y Alcázar : obras inéditas y otras consideraciones sobre su pintura" en *Archivo español de arte*, t. 61, n.º 244, 1988, p. 373, nota 3.

poco menos de tres quartas de ancho = D. Luis Paret"[24]. Estas interesantes referencias confirman, además, la existencia de una segunda obra, seguramente del mismo año, de idénticas dimensiones y que también estaba realizada sobre una lámina de cobre. Sin duda, la "Vorrasca", actualmente en paradero desconocido, no hace referencia a un puerto inespecífico, sino al mencionado previamente de Bermeo, cuyo nombre se omite por la obvia redundancia. Por lo tanto, estos dos cobres formaron pareja, algo muy habitual en las marinas de la época, en las que, por lo general, se solía mostrar un juego plástico entre un paisaje en calma, en este caso una vista "captada en hora de poca mar"[25], y otro más convulso, con carácter efectista, en el que eran frecuentes las tormentas, los naufragios o las borrascas. En la obra localizada de Bermeo, Paret recoge una vista del antiguo "cay" o "puerto menor", que actualmente es el puerto viejo. Para pintarlo, se situó en el muelle derecho de la bocana de entrada, desde donde podía divisar ampliamente la villa, que domina el puerto sobre un acantilado. Esta visión panorámica parte de la iglesia gótica de Santa Eufemia, a la izquierda de la composición, pasa por la emblemática casa-torre Ercilla, en el centro, y llega hasta las ruinas de la iglesia de Santa María de la Atalaya, que había sido uno de los templos más imponentes de Bizkaia, aunque estaba entonces en ruinas[26].

En relación con otras vistas portuarias, existe un óleo sobre tabla de 1784 conservado en la National Gallery de Londres que muestra una *Vista de El Arenal de Bilbao* [fig. 13]. Sus medidas lo relacionan con los paisajes bermeanos, ya que son de idéntico formato, y también con el cuadro que, según una referencia de 1792, colgó de las paredes de la casa vitoriana del conde de Villafuente Bermeja, donde formó pareja con una *Vista de Portugalete* de las mismas dimensiones[27]. Si se acepta un desfase mínimo en la altura, la pintura del museo londinense podría identificarse con la que fuera del aristócrata, pero, gracias a un inventario inédito de la colección del conde fechado en la década de 1820, se sabe que las dos obras de su propiedad fueron pintadas

24. *Pinturas de la Casa de campo del R.l Sitio de S.n Lorenzo*, 1801. Archivo General de Palacio (AGP), Reinado de Fernando VII, caja 356, exp. 3. Agradezco a Ángel Rodríguez Rebollo que me haya facilitado esta referencia. La Casita del Príncipe o Casita de Abajo estaba ubicada en El Escorial y, cuando el infante se convirtió en monarca, pasó a denominarse Casino del Rey. Allí referencia en 1800 Ceán Bermúdez la presencia de "otras vistas de distintos puertos", que no serían otras que las de Bermeo , ya que las guipuzcoanas, de haber estado instaladas, ya se encontraban en el Palacio Real para ese año. Véase nota 66 y Ceán Bermúdez, *op. cit.*, p. 56.

25. José Milicua. "Un paisaje de Luis Paret" en *Goya : Revista de arte*, n.º 20, 1957, p. 126.

26. Javier Novo González. "Luis Paret. *Vista de Bermeo*" en *110 años, 110 obras*. [Cat. exp.]. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018, pp. 138-141.

27. "[...] vistas de Portugalete, y arenal de Bilbao, de I 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". Véase 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, p. 28. Si fueron realizadas cuando Paret era pintor de cámara del príncipe, significa que son anteriores a 1785, fecha de su defunción.

Fig. 13
Luis Paret y Alcázar
Vista de El Arenal de Bilbao, 1784
The National Gallery, Londres

Fig. 14
Luis Paret y Alcázar
Vista de El Arenal de Bilbao, 1783
Museo de Bellas Artes de Bilbao

sobre lienzo[28], por lo que hay que considerar que ambas están en paradero desconocido[29]. Descartada la posibilidad de que esta vista sea la del conde de Villafuente, parecería pertinente relacionarla con una obra pintada sobre tabla que representaba Bilbao y que aparece con el número 268 en el inventario *De Palacio nuevo de Madrid. Pinturas que no están en el Ymventario de la Furriera*, fechado hacia 1795-1800: "Una tabla de mas de vara de largo, y dos tercias de ancho: contiene la Ria de Bilbao con barios personages, y en primer termino marineros con muebles de desembarco: de Paret… δ600"[30]. Esta obra se registró también en 1808 en el inventario de la Real Casa del Labrador de Aranjuez, justo antes de la entrada de los franceses: "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"[31]. Sin embargo, si bien comparte soporte con la pintura de la National Gallery, el hecho de que en los dos inventarios su ancho sea mayor que el de una vara (83,59 cm) descarta esta asociación. La vista de Bilbao del Palacio Real fue, como otras tantas de Paret, saqueada por las tropas napoleónicas, como se constata en el inventario de hacia 1814 *Razón de las Pinturas y otros efectos q.e faltan de este R.l Palacio Nuevo de Madrid, S.n Lorenzo, S.n Ildefonso, Aranjuez, demas Casas de Campo…*, un documento transcrito por Ángel Rodríguez Rebollo y facilitado por él para este estudio: "268. Una tabla de mas de vara de largo, y dos tercias de ancho, la Ria de Bilbado con varios personages, y en primer termino marineros con muebles de desembarco = Paret…600"[32]. Si no es la versión de Londres, como apuntan las medidas, puede tratarse de alguna otra vista desconocida[33].

28. Agradezco a Ignacio Yera Nárdiz el acceso a este inventario, en el que figuran las siguientes medidas en sistema métrico francés: 1 pie y 9 pulgadas de alto y 2 pies y 1 pulgada de ancho. El ancho difiere de la referencia dada por Lorenzo de Prestamero en 1792, algo menor.

29. Podrían relacionarse las vistas de Bilbao y Portugalete del conde de Villafuente con dos obras que estuvieron en comercio en México en 1832, cuya venta se anunció de esta manera: "Vista de Bilbao, original de D. Luis Paret. Vista del puerto y villa de Portugal &c., por el mismo". "Avisos" en *Registro Oficial del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*. México D.F. : Imprenta del Águila, n.º 65, año 3º, t. 7, 5 de marzo de 1832, p. 260. Ninguna referencia refrenda esta hipótesis.

30. AGP, Administrativa, leg. 767, exp. 3. Recogido también por Diana Urriagli Serrano. *Las colecciones de pinturas de Carlos IV en España*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 2012, p. 208, n.º 347.

31. AGP, Reinado de Fernando VII, caja 356, exp. 3. Recogido también por *Ibíd*, n.º 348.

32. AGP, Reinado de Fernando VII, caja 356, exp. 3.

33. Gaya Nuño menciona una vista de Bilbao en la desconocida colección Mulla y otra "pintoresquísima de la ría del Nervión en paradero desconocido". A pesar de ser un gran trabajo, el catálogo con que el historiador acompañó su estudio genera cierta confusión sobre la serie vasca. Por un lado, menciona una obra titulada *El Arenal de Bilbao* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao que da como obra de Paret, pero que no existió y que confundió con otra del museo atribuida sin fundamento al pintor madrileño (n.º inv. 82/414). Además, el texto habla de las mencionadas obras de la colección Mulla y la "pintoresquísima", pero el catálogo solo recoge la versión de Londres de la vista de Bilbao y la que por entonces se encontraba en la colección Olaso, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Véase Gaya Nuño, *op. cit.*, 1952, pp. 109 y 141.

Fig. 15
Luis Paret y Alcázar
Vista de Portugalete, c. 1783
Museo Cerralbo, Madrid

Se conoce otra vista de Bilbao que, por sus medidas y su soporte en lienzo, no puede asociarse con las anteriores. Se trata de la *Vista de El Arenal de Bilbao* que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 14] y que, por su composición, guarda estrecha relación con la obra homónima de Londres. La del museo bilbaíno perteneció a Jaime Olaso y estaba fechada en 1783 antes de ser mutilada[34], por lo que está realizada con anterioridad al real encargo. Los análisis técnicos realizados recientemente confirman la idea de que la obra fue recortada unos diez centímetros por el lateral izquierdo y por la parte inferior, de modo que originalmente tendría las medidas estándar de la serie[35]. Una amputación mayor sufrió la *Vista de Portugalete* del Museo Cerralbo [fig. 15]. Sin duda, el lienzo fue recortado horizontalmente y muy probablemente de manera vertical. Sin descartar que Paret pudiera haber realizado otras vistas de estas dos villas vizcaínas, no es descabellado pensar que la del museo de Bilbao y la del Cerralbo, que se pudiera datar hacia 1783, hubieran formado pareja en origen, al igual que las del conde de Villafuente Bermeja.

34. *Ibíd*, p. 141, n.º 23. Figura en la colección Olaso y "firmado en 1783". Al parecer, posteriormente perdió la firma y la fecha, así como otros detalles, "durante un inadecuado proceso de restauración". Véase 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" en *Luis Paret y Alcázar y los Puertos del País Vasco*. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996, pp. 37 y 46. La obra fue reproducida en 1947 en el Programa Oficial de Festejos de Bilbao, siendo aún propiedad de Olaso y figurando la fecha de 1783. AHFB, Municipal, Bilbao, duplicados 0068/006.

35. Véase el estudio de José Luis Merino Gorospe en esta publicación.

Al margen de estas vistas de Bilbao y Portugalete, se sabe que Paret envió al príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, otra pareja similar con anterioridad al real encargo y de la cual se informa en el comunicado en el que se revoca su condena remitido al pintor por el Ministerio de Gracia y Justicia en 1785: "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 Portugalete"[36]. Estas pinturas de la colección real son las que estuvieron a finales de siglo en las dependencias del siguiente príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII: "N.º 15. Dos Quadros iguales de vara y siete dedos de ancho y vara menos cinco dedos de caída, en que se representan Marinas y Vistas de Vilvado: Pintadas por Dn. Luis Paret"[37]. El mencionado inventario *De Palacio nuevo de Madrid. Pinturas que no están en el Ymventario de la Furriera*, de hacia 1795-1800, ofrece sus descripciones y medidas: "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 Portugalete con la costa de Cantabria. Paret"[38]. Las obras se encontraron años después, en 1808, en la Casa del Labrador del Real Sitio de Aranjuez, catalogadas con unas dimensiones algo mayores: "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 Portugalete, y en la costa varios cavalleros y señoras = Luis Paret…400"[39]. El análisis de la descripción y las medidas hace pensar, en primera instancia, que esta vista sea la exquisita *Puerto de Olabeaga* [fig. 16], de 67,3 x 94 cm, que recoge un enclave que no pertenecía entonces a Bilbao sino a la anteiglesia de Deusto, no anexionada aún a la Villa. Olabeaga funcionaba como un antepuerto que permitía operar a escasa distancia del de Bilbao sin tener que pagar sus aranceles. Aunque es difícil precisar la localización exacta, se reconoce fácilmente la ría a su paso por el barrio, "formado por una hilera de casas, con almacenes de efectos para los buques, tiendas de comestibles, de telas y otros artículos, en las que habita un vecindario ocupado en preparar velas, estopa para la jarcia, pipas para la aguada, remos y otros enseres para la marinería"[40]. A la izquierda, con apenas construcciones, se ven los muelles y astilleros donde están atracados barcos con mercancías transportadas

36. AHN, Secc. Estado, leg. 2566, n.º 153. Recogido por Alejandro Martínez Pérez. "[12] Luis Paret y Alcazar. Unloading a Ship on an Estuary" en *Fecit III : Spanish Old Master & Modern Drawings.* Madrid : José de la Mano Galería de Arte, 2011, p. 52; *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*, *op. cit.*, p. 72.

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*. Manuscrito, 1791-1807. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

38. AGP, Administrativa, leg. 767, exp. 3. Recogido también en Urriagli Serrano, *op. cit.*, p. 209, n.º 349.

39. AGP, Reinado de Fernando VII, caja 356, exp. 3. Recogido también en *Ibíd*.

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

Fig. 16
Luis Paret y Alcázar
Puerto de Olabeaga,
c. 1783
Upton House,
Warwickshire. National
Trust

en pinazas y gabarras hasta Bilbao. También refleja Paret los trabajos de calafateado que se acometían en la zona. A la derecha, en "la costa", diversos personajes componen un variopinto abanico social en el que se mezclan estibadores, aldeanas, un cazador con su perro y un aristocrático grupo a caballo –se corresponde con el mencionado en los inventarios– al que acompaña un párroco. La obra se subastó en Christie's (Londres) el 24 de marzo de 1922 con el título genérico "A Spanish town" (n.º 111) y no fue hasta 1929 cuando José de Orueta precisó el emplazamiento[41]. Afortunadamente, en una reproducción de la obra realizada con motivo de la subasta de 1922 y conservada en la Witt Library, aún figura en el ángulo inferior derecho el número 297, que la relaciona directa y definitivamente con la pintura de la colección real[42]. Por desgracia, nada se sabe de la vista de Portugalete, que por sus dimensiones no puede ser la del Museo Cerralbo, ligeramente mayor en altura[43].

En relación estricta con el regio encargo de 1785, se han localizado cuatro obras, todas óleos sobre lienzo de similares dimensiones –mayores a

41. José de Orueta. *Memorias de un bilbaíno, 1870 a 1900*. San Sebastián : Nueva Editorial, 1929, ilustrativa al final del prólogo.

42. En la fotografía de la obra reproducida por Osiris Delgado se vislumbra el número de inventario. Xavier de Salas indica erróneamente que la obra subastada en Christie's en 1922 es la vista de Bilbao de la National Gallery. Véase De Salas Bosch, *op. cit.*, p. 264, nota 19.

43. Esta pareja de vistas vizcaínas de la colección real puede relacionarse con las dos obras aparecidas en México en 1832. Véase nota 30.

las de las vistas antes mencionadas–[44] y aparentemente realizadas a partir de 1786. Se trata de una vista de *La Concha de San Sebastián*, otra del guipuzcoano *Puerto de Pasajes* [fig. 17] (custodiadas ambas por Patrimonio Nacional), además de dos vistas que realizó de Fuenterrabía (una en el Museo de Bellas Artes de Caen y la otra en el de Bilbao). La del museo de Bilbao [figs. 56-57] fue dividida por la mitad y recortada, y sus fragmentos fueron coleccionados de forma independiente hasta que, en la exposición monográfica de Paret celebrada en 1991, González de Durana advirtió oportunamente de su procedencia única. Las cuatro vistas están localizadas por vez primera en la "Pieza quarta de la Terraza q^{e}. cáe á la escalera" del Palacio Real, según el inventario *Pinturas existentes en este Palacio nuevo de Madrid del R^{l}. Sitio de S^{n}. Lorenzo,* realizado en torno a 1800. En este documento figuraron de la siguiente manera: "Quatro, vara y media de largo p^{r}. vara de alto; el primero vista de el Arrabal de Fuente Rabia: El seg^{do}. 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^{n}. 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"[45]. Este conjunto guipuzcoano debe constituir, bien en su totalidad o bien parcialmente, "las Vistas de San Sebastián" que el 20 de noviembre de 1786 remitió el pintor a la Corte y que son mencionadas por el párroco de Santa María de Viana, para quien empezaba a trabajar en esas fechas[46]. No existe en los inventarios reales ninguna referencia más ni a una segunda vista de San Sebastián, como se ha llegado a suponer, ni a otra costera guipuzcoana.

Se sabe que en 1808 el conjunto guipuzcoano había sido separado. Por un lado, colgaron en la "Douzième et dernière pièce" de la Biblioteca del Palacio Real la "vue du Passage" y la "vue de S. Sebastien". Las obras fueron inventariadas para José Bonaparte por Fréderic Quilliet, quien las describió así: "très agréables, exacts à la rigueur, jolis sites, bien choisis, artiste de mérite mais ton de couleur ingrat"[47]. Por su parte, las vistas de Fuenterrabía estuvieron en la Casa del Labrador de Aranjuez entre 1807 y 1808 junto a la vista de Bilbao sobre tabla que fuera de la colección real y la pareja de vistas de Bilbao

44. En concreto, en torno a los 82 x 120 cm. Las de menores dimensiones son de unos 60 x 83 cm. Paret empleó la vara como medida estándar. Así, por lo general, estas obras regias son de una vara de alto (83,59 cm) por una y media de largo (125,38 cm); mientras que algunas de sus versiones menores, las anteriores al encargo, medían exactamente la mitad: tres cuartos de vara de alto (62,69 cm) por una de largo (83,59 cm).

45. AGP, Administrativa, leg. 767, exp. 2. Agradezco a Ángel Rodríguez Rebollo que me haya facilitado esta referencia.

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

47. *Description des Tableaux du Palais de S.M.C. par son très humble & fidèle serviteur, Fréderic Quilliet. à Joseph Napoleón,* 1808 [Real Biblioteca de Palacio, Madrid, II/3269]. Publicado por José Sancho Gaspar. "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 Fréderic Quilliet (1808)" en *Arbor : Ciencia, pensamiento y cultura*, n.º 665, 2001, pp. 83-141. Además, en su inventario, Quilliet menciona en otra sala una obra de estilo de Paret: "Genre de L. Paret: une citadelle; très gentil".

(actualmente, de Olabeaga) y de Portugalete. En ese momento fueron catalogadas de la siguiente manera: "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-Rabía, 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"[48]. González de Durana relacionó una de estas vistas, concretamente la diseccionada, con una que perteneció a la colección de José Bonaparte[49]. En el momento de la invasión francesa se registran dos obras de Paret de manera genérica en el *Inventario de los quadros y obras de escultura existentes en este R^l^ Palacio de Madrid,* de 1811[50]. Concretamente, situadas en el "Gavinete que sigue tapicería verde", se encontraron: "[345] Dos paisages y marinas. Luis Paré", obras que Luna identificó con las vistas de San Sebastián y de Pasajes, afirmación plausible habida cuenta de que son las dos únicas vistas de Paret que quedaron en la colección real, pues las otras siete

48. Publicado por Urriagli Serrano, *op. cit.*, p. 209, n.os 351, 352 y 353. Morales la cita con un pequeño desajuste en el alto. Véase *Aranjuez Ynventario General de las Pinturas que existen en aquel Real Palacio, año 1818*. AGP, Histórica, caja 329, recogido por Morales y Marín, *op. cit.*, pp. 230-231. El número 317 aún figura en la versión del museo de Caen.

49. González de Durana, *op. cit.*, 1996, p. 36. Georges Bertin recogió en un apéndice de su libro *Joseph Bonaparte en Amérique (1815-1832)* la lista de cuadros y artistas que conformaron la galería de José Bonaparte. De Paret identificó cuatro con los números 63, 64, 80 y 129: "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" y "129, 3.000 fr. *Paysage avec figures*, L. Parret [sic]". Véase Georges Bertin. "Liste des tableaux de la galerie de Joseph Bonaparte" en *Joseph Bonaparte en Amérique (1815-1832)*. Paris : Librarie de la Nouvelle Revue, 1893, apéndice B, pp. 415-420. Esta cantidad de obras se corresponde con la de dos ventas póstumas de la colección, por lo que se deduce que son los mismos cuadros. El primero en aparecer lo hizo en 1845, procedente de la librería del palacio de José Bonaparte en Bordentown, Nueva Jersey: "54. 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 in. H.". Véase 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 : [s.n.], 1845, p. 6, n.º 54. Por la fecha, el soporte en lienzo y las medidas (73,6 x 116,8 cm) –pudo haber sido recortada unos cuatro centímetros o bien se midió de forma imprecisa–, se trata sin duda de una de las obras del encargo real, pero es difícil asegurar con certeza, como hace González de Durana, que sea la *Vista de Fuenterrabía* de la pinacoteca bilbaína, aunque todo apunte a ello. Las otras tres obras de la colección Bonaparte salieron a la venta en Londres el 4 de abril de 1846, procedentes también del palacio de Bordentown: "3. A View on the Rhone, with figures; *very delicately finished*", "4. A View of the South of France, with groups of elegant figures in a garden" y "5. View of a Town on a River". Véase *Catalogue of thirteen pictures by Italian and Dutch masters property of Joseph Napoleon Bonaparte, Ex-King of Spain, Deceased*. London : Christie & Manson, 4 de abril de 1846, p. 3, n.º 3-5. Solo por las descripciones no se pueden relacionar con las conocidas actualmente. Además, aparece una referencia a una localización en el sur de Francia, algo que carece de explicación, excepto si esto se hizo, como apunta Juan J. Luna, para hacer más atractiva la venta. Luna, *op. cit.*, 1988, n.º 244, p. 382.

50. Archivos Nacionales de Francia. Fondo Joseph Bonaparte, 381 AP, 15, dossier 6. Publicado por Juan José Luna. *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*. Madrid : Fundación Rich, 1993, p. 89, n.º 345. Luna las identificó con la vista de San Sebastián del Palacio de la Zarzuela y la "Marina" del Palacio Real de Madrid.

(las dos de Bermeo, las de Bilbao y Portugalete, la de Bilbao sobre tabla y las dos de Fuenterrabía) acabaron en manos francesas[51]. En 1814 se vuelven a consignar en la "Segunda Pieza Verde" del palacio, decorada en su techo con la alegoría de "La Fama y Hercules", dos obras "de dos varas menos quarta de largo por vara y quarta de alto = Vistas de Puertos = De Paret. 146"[52], que por las fechas debían de ser las de San Sebastián y Pasajes.

En definitiva, todo indica que, desde que recibió oficialmente el encargo, Paret solo realizó cuatro obras (las guipuzcoanas) y que, con la entrega de estas, cesó la realización de vistas del Cantábrico. No se conocen ni referencias más tardías, ni vistas portuarias fechadas con posterioridad. Además, para 1787 el pintor estaba preparando su retorno a Madrid y plenamente centrado en acabar durante esa primavera-verano el gran proyecto decorativo de Viana. Se sabe que las vistas de San Sebastián fueron realizadas en el verano de 1786 y el tema escogido quizá se debió a la necesidad de completar las vistas vizcaínas existentes en palacio. De hecho, las vistas de San Sebastián eran conocidas por Floridablanca, por lo que es más que probable que hubieran sido acordadas específicamente como inicio de la serie. En San Sebastián Paret estuvo tomando apuntes del natural en junio de 1786, un mes antes de recibir oficialmente el encargo, y a su regreso a Bilbao, tras un accidente en el que se quemó la mano con pólvora, se dedicó casi de manera exclusiva a su ejecución[53]. Las obras fueron enviadas a la Corte el 20 de noviembre de ese mismo año, resumidas genéricamente como "las vistas de San Sebastián", porque así habían sido mencionadas por Floridablanca el 25 de septiembre, cuando le transmitió la autorización del rey para "que luego que concluya las vistas de San Sebastián, pase a cumplir su contrata [de Viana] sin perjuicio de que después vuelva a continuar su comisión de vistas de los Puertos del Océano"[54]. Es probable que Floridablanca no supiera que una de esas vistas de San Sebastián finalmente sería una vista de Pasajes, salvedad que quizá justifique la etiqueta al dorso, considerada de la mano del propio Paret, en la que se especifica: "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".

Cabe suponer que las vistas de Fuenterrabía se realizaran en el mismo verano de 1786, si bien cuatro obras de esta envergadura en una sola temporada parecen demasiadas, más si se tiene en cuenta que el propósito solamente

51. Además, se inventarió en el "Gavinete que sigue de tafetan carmesi" la obra "[258] Paisaje y una Ciudadela. Paret. Su estilo". Véase José Luna, *op. cit.*, 1993, p. 85, n.º 258. Se trataría de la obra inventariada por Quilliet en 1808: "Genre de L. Paret: une citadelle; très gentil".

52. *1814. Ynventario de las Pinturas que existían en este R^l^. Palacio de Madrid En dicho Año*, 1814. AGP, Administrativa, leg. 38, exp. 60. Agradezco a Ángel Rodríguez Rebollo que me haya facilitado esta referencia. Existe otra transcripción del documento en el Archivo del Museo Nacional del Prado. Las medidas son superiores a las de las mayores de la serie, quizá porque se midieron con marco.

53. Carta de Luis Paret, Bilbao, 17 de julio de 1786. Transcrita por Morales y Marín, *op. cit.*, p. 249, doc. 29.

54. Carta del conde de Floridablanca, San Ildefonso, 25 de septiembre de 1786. *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*, *op. cit.*, p. 104.

comprendía dos obras al año y tenía que acometer, además, el importante proyecto de Viana. Paret pudo ejecutar, por tanto, estas obras en 1787 e incluso puede valorarse que las acabara en Madrid, a tenor de los "dos borrones de Paisage pintados al olio, modernos" que el pintor declaró en marzo de ese año para ser trasladados a Madrid junto con el resto de los objetos, libros y "quadros de estudio" que tenía en Bilbao[55]. A partir de ese momento, Paret abandonó el proyecto.

Existen numerosas dudas respecto a cómo se concibió esta serie. Se sabe que el 4 de julio de 1786 "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"[56]. De ser correcta esta referencia, los honorarios parecen desproporcionados, pues esta cantidad corresponde a la nómina anual de pintores de cámara del rey como, por ejemplo, Goya, nombrado el 25 de junio de 1786; y es similar a la que cobraba Paret como pintor del infante don Luis. Por tanto, no es aventurado insistir en la relación de semejante asignación con la voluntad del fallecido hermano del monarca, quien no disimulaba su animadversión hacia el pintor. Desde luego, el encargo debió de darle un respiro al pintor, que tenía puestos sus intereses fuera de Bilbao y no disfrutaba de más remuneraciones estables que el proyecto de Viana. Se sabe que, en diciembre de 1785, libre ya del destierro pero sin haber recibido aún el encargo de los puertos, aventuraba desde la Villa, que aceptaba la ejecución de la pintura de la capilla de San Juan del Ramo porque sería "acaso la última que egecutaré por estos países"[57].

Por sus evidentes diferencias tanto estilísticas como formales, no se han relacionado convenientemente las vistas portuarias de Paret con el trabajo encomendado desde 1781 al pintor valenciano Mariano Sánchez (1740-1822), quien, con el fin de conformar un gabinete de marinas para el príncipe de Asturias, estaba inmerso en la "colección completa de todas las vistas, puertos y bahías de España e islas adyacentes, así como de sus arsenales"[58]. La empresa de Sánchez tenía visión topográfica –hasta el punto de emplear para su realización la cámara oscura– y un marcado carácter documental, aspectos en sintonía con las premisas de la Ilustración y que le distanciaban de la obra

55. "Lista de los Utiles al Estúdio de Pintura de Dⁿ. Luis Parét, Académico de Mérito de la Rˡ. de Sⁿ. Fernando en servº de S.M.". Archivo General de Simancas, Secretaría de Hacienda, leg. 1280, siglo XVIII, año 1787, recogido por Alejandro Martínez Pérez. "La biblioteca de Luis Paret y su legado a la Academia de San Fernando" en *Academia : Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 110-111, 2010, p. 22. Además, se mencionan "Quatro pequeños paisages en círculo, dos de ellos sobre cobre". Si se da por buena la referencia de la obra fechada en 1786 procedente de la colección de José Bonaparte (véase nota 49), el pintor realizó el envío a Madrid de las vistas guipuzcoanas el primer año. Los dos "borrones" declarados se corresponderían, por tanto, con otros posibles paisajes de la serie o bien pudo haber una vista de Fuenterrabía en el primer envío de las "vistas de San Sebastián".

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

57. Morales y Marín, *op. cit.*, p. 248, doc. 26.

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

del pintor madrileño, plena de sentimiento, chispeante y vívida. Sánchez fue puesto en nómina por la Corona con una asignación de 7.200 reales anuales[59] y entre 1782 y 1792 pintó unas seis vistas al año. En 1786 este tenía ya casi finalizada la zona andaluza –desde las costas de Cádiz hasta las de Alicante– y un año después se le encargó la ejecución de "todos los Puertos de la Costa del Principado de Cataluña, y la del reyno de Valencia, hasta Denia y Cabo de San Antonio"[60], litoral que conectaba con el ya realizado.

Por otro lado, en 1792, el infante, ya convertido en rey, resolvió que Sánchez pasara "á las Costas de Galicia y Asturias á pintar sus vistas y Puertos"[61]. El pintor acabaría realizando, en sus propias palabras, las de los "puertos marítimos de la costa de Galicia, Asturias y montañas de Santander"[62], es decir, todo el litoral Cantábrico excepto el País Vasco, territorio de importantes puertos que Sánchez nunca llegó a pisar. Parece extraña esta ausencia tan concreta en una empresa tan minuciosa, sin que hubiera una solución establecida para rellenar ciertos vacíos o una voluntad específica de que otros pintores realizaran regiones concretas; más si se tiene en cuenta que la incesante actividad de Sánchez le llevó a ejecutar entre 1781 y 1803 un total de ciento dieciocho vistas[63]. Analizando las fechas de sus obras y las salvedades de su producción, no cabe duda de que las vistas vascas de Paret guardan relación con este encargo. José de la Mano señala un hecho que refuerza esta teoría: Sánchez no realizó la vista del importante puerto de Valencia, a pesar de ser su ciudad natal, de haber constancia documental de que pasó por allí mientras pintaba el "reyno de Valencia" y de ser voluntad expresa del pintor. Sobre esto se ha especulado con que al príncipe de Asturias le hubieran servido algunas de las pinturas del salmantino Antonio Carnicero, como las populares *Vista de la Albufera de Valencia* (Museo del Prado) y *Caza de patos en la Albufera de Valencia* (Patrimonio Nacional. Palacio Real de Oriente)[64], además de algunas marinas y escenas de pescadores que Mariano Salvador Maella había pintado para la Pieza de Damas del Palacio del Pardo, que, si

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

60. *Ibíd*, p. 364, Apéndice, documento II.

61. *Ibíd*, p. 360.

62. *Ibíd*, p. 365, Apéndice, documento III.

63. Incluye tanto las vistas del litoral pintadas hasta 1796 como una serie menor realizada a partir de esa fecha que recogía localidades de interior. Espinós Díaz, *op. cit.*, p. 325.

64. Las obras también debieron de formar pareja y tienen las mismas dimensiones que las vistas de Bermeo de Paret, a quien, por cierto, en algún momento se le atribuyeron. Véase Gaya Nuño, *op. cit.*, p. 108. No se sabe con exactitud cuándo realizó Carnicero estas obras, que se han fechado históricamente hacia 1783, si bien también se les ha asignado una datación entre 1803 y 1807. Aparecen inventariadas por primera vez en *De Palacio nuevo de Madrid. Pinturas que no están en el Ymventario de la Furriera*, un documento que se ha fechado hacia 1795-1800, y figuraban de la siguiente manera: "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^{n}. Antonio Carnizero…1δ000". AGP, Administrativa, leg. 767, exp. 3.

bien no son estrictamente valencianas, desprenden una ambientación y un espíritu que las aproximan. Parece que al príncipe, a tenor del tratamiento que en palacio se dio a la colección, le interesó más el hecho de que estuviera completa que el que saliera de una misma mano.

En este sentido, se sabe que las vistas de Sánchez se ubicaron en origen en la Casita del Príncipe o Casita de Abajo de El Escorial, donde tempranamente, hacia 1787, diez de ellas –la mayoría de Cádiz, pero también de Córdoba y Gibraltar– están instaladas junto a las vistas de Bermeo de Paret[65]. Poco después, hacia 1800, en el Palacio Real, procedentes de las dependencias del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, presumiblemente de la Casita de Abajo, se consignan, como ya se ha mencionado, cuatro vistas guipuzcoanas de Paret junto a ocho del litoral cántabro de Sánchez[66]. Estos cuadros de Sánchez de "cinco quartas de largo p^{r}. tres quartas de alto" daban continuidad a las vistas guipuzcoanas de Paret, ya que el primero era una "vista de la Villa de Jijon; Segundo Muelle de S^{n}. Tander; Tercero Castillo de S^{n}. Anton; Quarto vista de la Coruña, 5°. vista de id; Sexto Arenal del Ferrol; Septimo darsena de el Ferrol; y el octabo el dique del Ferrol… de Sanchez". Esta secuencia avala la teoría de que ambas series, a pesar de sus diferencias en cuanto a factura y estilo, fueron entendidas dentro de una misma concepción ilustrada. A finales del siglo XVIII, la tabla de la vista de Bilbao y las vistas de Olabeaga y Portugalete ya estaban reunidas con otras cuatro de Sánchez, en concreto con las de los puertos de Málaga, Almería y Marbella, pero también con las de Valencia de Antonio Carnicero[67]. Y en 1814, en la segunda pieza verde del Palacio Real, las obras de Paret y Sánchez compartían espacio con las de Maella, no así con las de Carnicero. De esta forma se inventariaron: "Dos varas menos cuarta de largo vara y cuarto alto, vistas de puertos = Paret", "26 vistas de puertos = Sanchez" y "Seis de vara y cuarta de largo mas de dos tercias de alto, vistas de puertos de = Maella"[68].

Está claro, por tanto, que las obras de Sánchez y Paret debieron de ser complementarias. Ya se ha mencionado la posibilidad de que Floridablanca alentara el encargo a Paret y es impensable que, estando el conde al corriente del trabajo que venía haciendo Sánchez, se le comisionara al pintor valenciano el litoral norte habiéndole pedido a Paret algo similar. No hay otra

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. Real Biblioteca de Palacio, Madrid, II-946. En 1801 aparecen inventariadas nuevamente en la Casa de Campo del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial. Véase *Pinturas de la Casa de campo del R.^{l} Sitio de Sn Lorenzo*, 1801. AGP, Reinado de Fernando VII, caja 356, exp. 3.

66. En la Casita de Abajo pudieron estar colgadas o simplemente custodiadas temporalmente antes de su traslado a las nuevas dependencias del Palacio Real. En la "pieza sexta á la Terraza" del Palacio Nuevo de El Escorial colgaban otras quince vistas de Sánchez, la mayoría de las costas catalana y levantina, pero también alguna de Asturias y Galicia.

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

68. *1814. Ynventario de las Pinturas que existían en este R^{l}. Palacio de Madrid En dicho Año*, 1814. AGP, Administrativa, leg. 38, exp. 60.

justificación para que Sánchez realizara toda la cornisa cantábrica excepto la vasca y, además, empezara su labor septentrional en 1792, fecha en la que se ha establecido que Paret finalizó sus vistas de los "puertos del Océano" (o renunció a ellas).

¿Pero qué ocurrió para que Paret realizara solo las vistas del País Vasco cuando en todas las referencias de la época se menciona el encargo de las del Cantábrico entero?[69] ¿Es posible que detrás de esta petición estuviera el interés de Carlos III de mantenerle en un velado destierro? Puede ser una curiosa ironía, o una simple casualidad, pero, tras derogársele la condena, el pintor hubo de trabajar a una distancia de la Corte similar a la que se le impuso en 1778. Abundando en esta teoría de un destierro encubierto, Paret solo se animó a establecerse de forma continuada en Madrid en 1789, una vez fallecido Carlos III en diciembre del año anterior. Puede pensarse que se aseguró de mantener en todo momento una oportuna distancia con el rey. Ya en su estudio madrileño, solo podía emplear como referencias para continuar el encargo, por un lado, los recuerdos de sus desplazamientos costeros y, por otro, algunos "borrones" y notas traídas de Bilbao, un material relacionado exclusivamente con el litoral vasco. ¿Cómo iba entonces a representar el resto del Cantábrico? Quizá poco animado a desplazarse nuevamente por la costa norte y deseoso de mantenerse en la Corte, decidió abandonar esta tarea cuando fue nombrado vicesecretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y secretario de su "Junta de Comisión para las obras públicas", esto es, de la Comisión de Arquitectura[70]. Además, al parecer, ese mismo año se le encomendaron las "vistas de Madrid, sitios reales y funciones públicas" con la misma asignación de 15.000 reales[71]. Con el nombramiento y el nuevo encargo podía discretamente renunciar al proyecto real de los puertos. Además, su cargo en la Academia resolvía en parte el dilema económico que le planteaba la renuncia al proyecto, algo que debió de tener muy presente por el horizonte incierto que le había provocado el destierro.

Estilísticamente, en las vistas portuarias de Paret pueden encontrarse denominadores comunes, como su tratamiento majestuoso e idealizado, y la presencia de carismáticas figuras. La *mise en scène* de los personajes se efectúa soberbiamente, distribuyéndolos en masas bien definidas, más o menos aisladas entre sí, que se integran perfectamente en ese todo significativo que son los paisajes. A su vez, a pesar de estar articuladas como meros complementos, estas figuras le permiten al pintor, por su reducido tamaño, enfatizar el carácter sublime del entorno. Como señala Luna, "la relación protagonistas/

69. En fecha tan temprana como marzo de 1787, el conde de Floridablanca escribió sobre Paret que fue "[…] destinado por el Rey á pintar vistas de los Puertos del Oceano". Martínez Pérez, *op. cit.*, 2010, p. 20.

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

71. Existen numerosas dudas acerca de este encargo, pues no se conoce ninguna obra concreta relacionada con él, si bien se le han vinculado cuadros importantes como *El Jardín Botánico desde el Paseo del Prado* [fig. 97].

Fig. 17
Luis Paret y Alcázar
Puerto de Pasajes, 1786
Patrimonio Nacional,
Palacio Real de la
Zarzuela

escenario se decanta a favor del segundo, que resulta magnificado y colorista por contraste con los menudos personajes que lo pueblan casi sumergidos en él[72]". Con el empleo de esta fórmula, Paret se muestra una vez más conocedor de las novedades europeas. Concretamente, el paisaje tiene un tratamiento similar al de una tipología muy extendida que derivaba en gran medida de las escenografías arquitectónicas y de los estudiados encuadres que empleaban los *quadraturisti* y los vedutistas italianos, cuyos patrones de composición fueron a su vez interpretados y difundidos por artistas franceses que habían residido en Italia como Hubert Robert (1733-1808) y Claude-Joseph Vernet (1714-1789). Históricamente se han vinculado las obras de Paret con las vistas de los puertos franceses que, desde 1757 hasta 1763, realizó Vernet por encargo del marqués de Marigny para el rey Luis XV. Es bien conocido que Paret conservaba entre sus pertenencias quince imágenes grabadas de los *Ports de France* de aquel[73] y que el pintor aviñonés gustaba al príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, quien le había solicitado varias obras. No es extraño que Carlos III concediera el encargo a Paret, cuyas vistas vascas presentes en la colección real demostraban que su estilo encajaba a la perfección con la línea paisajística instaurada por Vernet.

Lo cierto es que Paret se muestra absoluto dominador del espacio y de los volubles efectos atmosféricos de la costa vasca, con su accidentada y dispar

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

73. Martínez Pérez, *op. cit.*, 2010, p. 20. También pudo conocer en Bilbao las obras y grabados de Vernet de la familia Gortazar. Véase Gómez Gómez, *op. cit*.

orografía. A nivel compositivo, tiende al empleo de la proporción propia del paisajismo europeo mencionado, que presenta una mayor parte de celaje que de terreno, aspecto que provenía, a su vez, del paisajismo clásico holandés del siglo XVII. Por lo general, se reconoce una marcada perspectiva, con un hábil uso en el juego de diagonales, que a veces convergen en un nítido punto de fuga, como se aprecia en la bocana del puerto de Pasajes o en el desarrollo del muelle de Olabeaga. Su habilidad cromática, manifiesta en el uso sinfónico del azul, y la cuidadosa captación lumínica, con especial atención a la luz del atardecer, lo aproximan a la nostálgica visión dieciochesca de la naturaleza y al concepto de lo sublime. Además, en los detalles también se revela ese espíritu romántico propio del pintor viajero especialmente atento a las actitudes y las escenas cotidianas, pero que no cae en un anodino pintoresquismo. Aunque estas características le distancian en cierto modo del pleno rococó, Paret recoge aún personajes, normalmente jóvenes pescadores y campesinos, cuyas fisonomías y actitudes tienen sus precedentes en los aldeanos y pastores de François Boucher (1703-1770) o Antoine Watteau (1684-1721), estereotipos habituales de las pastorales, un género muy extendido en la pintura, la música, el teatro o la literatura del siglo XVIII que representaba escenas de carácter lírico, épico o dramático en un marco natural en el que los interlocutores, pastores y pastoras, reflejaban un tipo de vida bucólica. Sumamente literarios, los personajes de Paret son protagonistas de un mundo utópico, una "arcadia" en la que los sentimientos y la naturaleza idealizada predominan sobre la realidad. Los puertos son contemplados "como un paisaje para el placer en vez de hacerlo como un lugar para el trabajo"[74].

Además de su valor artístico, estas representaciones tienen especial relevancia desde el punto de vista histórico, ya que en ellas Paret recoge una visión fidedigna de las localidades portuarias vascas, en concreto de aquellas que fueron muy florecientes a nivel internacional en las postrimerías del siglo XVIII y responsables, en parte, del espectacular crecimiento del país. No existieron en la época muchas obras de este estilo y mucho menos con esta calidad, ni en el País Vasco ni en España, exceptuando la colección de Mariano Sánchez y la serie de treinta y tres vistas de puertos dibujadas entre 1782 y 1785 por Pedro Grolliez y Servier, un teniente ingeniero de origen francés. Este conjunto realizado por Real Orden fue promovido también por el conde de Floridablanca y contiene algunas obras dedicadas al País Vasco (Museo Naval de Madrid)[75].

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

75. A estos encargos de carácter ilustrado realizados durante el reinado de Carlos III se suele asociar la *Colección de vistas de los puertos de España y Portugal, en continuación de las de Francia,* de Alexandre-Jean Noël, discípulo de Vernet, llevada al grabado por Francisco Allix e interrumpida por el estallido de la Revolución Francesa. También hay alguna estampa aislada del puerto de Cádiz de Nicola Maria Ozanne, "ingeniero de Marina y pensionado de Su Majestad [Luis XVI]". Excepto en el caso de Grolliez, ninguna afectó al litoral vasco, lo que convierte el trabajo de Paret en un testimonio único y de inestimable valor para el arte y la historia de Euskadi.

La importancia de las vistas de Paret se afianza por la aparición de enigmáticos antepasados vascos de los que apenas existen representaciones cotidianas, atareados en las faenas propias de la actividad portuaria o bien en actitudes ociosas. Estos se pueden ubicar en la antesala –aunque ideológica y plásticamente en las antípodas– de lo que se ha denominado costumbrismo vasco, género desarrollado por un buen número de artistas en las décadas posteriores. Sin embargo, a las amables faenas de los cuadros de Paret, donde apenas se muestra el esfuerzo físico, se opondrán un siglo después las crudas escenas laborales. El pintor madrileño realizó recreaciones artísticas de unos paisajes que, a pesar del rigor topográfico, no son reconocibles por el espectador actual, debido a la transformación que sufrirían estas localidades no solo en cuanto a su morfología, sino también en los roles de sus protagonistas. En este sentido, resultan especialmente llamativos los personajes femeninos, con destacada presencia: las cándidas estibadoras que se ocupan desenfadadas de la carga, descarga y distribución de mercaderías (en gran parte procedentes del comercio internacional), "damiselas de pie descalzo que cumplen su ruda tarea casi a paso de minué"[76], las lindas damas que felizmente embarcan o desembarcan –en una especie de embarque mundano para la isla de Citerea de Watteau– o aquellas que gobiernan embarcaciones a remo, que parecen más de recreo que de pesca, son diametralmente opuestas a las cargueras, sirgueras, venaqueras o bacaladeras que a finales del XIX trabajaron en unas condiciones laborales extremas para las navieras y siderurgias del país. No obstante, más allá de las diferencias coyunturales entre las dos centurias, lo cierto es que Paret mostró una realidad idealizada y dulcificada en exceso. Era un pintor de su tiempo y su almibarado, pero a la vez encantador, estilo respondía a las demandas de la frívola sociedad del XVIII. Las escenas de aspecto amable y un tanto complaciente son fruto no solo del encargo real, sino también del gusto por el decorativismo de interiores, que conoció un éxito sin precedentes por la exigente demanda de una burguesía adinerada e ilustrada. En concreto, este tipo de representación portuaria tuvo su origen, en buena medida, "en la mentalidad romántica y en el creciente deseo de la burguesía marítima de decorar sus salones con un recuerdo explícito a las fuentes de su enriquecimiento y a su raigambre local"[77].

La singular pericia de Paret para acomodarse a las preferencias del momento hizo que su éxito se extendiera a muchos géneros y técnicas. Su amplio espectro artístico se completa con una vasta obra sobre papel[78], en la

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

77. Begoña Alonso Ruiz ; Luis Sazatornil Ruiz. "De San Sebastián a Cádiz : iconografía urbana de los puertos atlánticos (siglos XVI-XIX)" en *Anuario Instituto de Estudios Histórico Sociales (IEHS)*, n.º 24, 2009, p. 170.

78. Se conocen algunas vistas costeras o portuarias de Paret realizadas sobre papel. El 27 de abril de 1846, por ejemplo, se subastaron en Christie & Manson de Londres, procedentes de la colección española del vizconde de Castelruiz, dos dibujos representando "Two views of Bilboa". Véase *Catalogue of the Very Important Collection of Drawings, by Old Masters the Property of The Vicomte de Castelruiz*. London : Christie & Manson, 27 de abril de 1846, p. 4, n.º 19. Todo parece indicar, por su posterior presencia en suelo británico y porque formaban pareja, que son los dos dibujos de 1785 dedicados a Joseph Patras que actualmente se conservan en

que tiene un lugar destacado la acuarela. Dominó la técnica y la practicó con solvencia en Bilbao en obras como *La Celestina y los enamorados,* de 1784 [fig. 90] (Museo del Prado), una de las acuarelas más bellas del siglo XVIII español, ejecutada con una soltura extraordinaria que desvela un talento poco común. En ella sobresalen el uso cálido del color y un acertado empleo de la luz, pero sobre todo su estudiada composición y una escrupulosa minuciosidad, característica de la obra de su autor, de la que, tal y como señala González de Durana, "es incapaz de desprenderse aún y cuando pretende mostrar el camarote pobre y desastrado de un viejo edificio donde vive una anciana sin más recursos que sus mágicas artes. La copa de cristal para las mezclas, las vasijas de cerámica y hasta el mantel de la mesa tienen apariencias de calidad superior a la que por lógica les correspondería en función de su dueña"[79]. Con esta obra y con dibujos como *El nigromante* (Museo del Prado), o incluso con la enigmática y "espectral" *Circunspección de Diógenes*, Paret exploró nuevos horizontes de representación, concretamente el mundo de la clandestinidad y la brujería, cuyos resultados se han querido asociar con las obras que más adelante abordaría Goya. A pesar de la técnica, considerada en esa época un género menor o una fruslería al alcance de cualquier aficionado, en *La Celestina* se respira el carácter que el pintor imprimía a sus óleos. De hecho, puede pensarse que fuera inicialmente una obra de mayor envergadura y que los problemas que le pudiera ocasionar el tema le hicieran retraerse. Esta sospecha se refrenda, en parte, por la acusación que recibió en 1791, ya de regreso en Madrid, por parte del Santo Oficio de haber tenido en Bilbao un ejemplar de *La Celestina*. El pintor, de sólida formación humanista, era dueño de una gran biblioteca. La posesión de estas ediciones era fuertemente perseguida y castigada por la Inquisición, si bien en esta ocasión no le acarreó al artista ninguna consecuencia[80].

---

colecciones particulares [figs. 27-28]. Uno procede de la prestigiosa colección de dibujos del londinense Adolph Paul Oppé, mientras que del otro, que recoge una descarga en un estuario, se desconoce su procedencia hasta su aparición en el mercado del arte madrileño en 2011. Véase Martínez Pérez, *op. cit.*, 2011, pp. 51-53. Además, se sabe que el historiador vizcaíno Juan Antonio Zamacola tuvo en la época dos dibujos de Paret: "El célebre pintor D. Luis Paret, secretario de la academia de las artes, que murió hace pocos años en Madrid, dibuxo con tinta de China dos excelentes vistas de la ciudad de Fuenterrabía, y la playa que mira al mar. Sus originales existian en mi poder quando me retiré a Francia, y es lástima que no se hubiesen gravado por un profesor de crédito, cuyo buril no desmintiese el gran mérito de esta obra". Véase 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, t. 3, 1818, p. 167, nota 8.

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

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

Entre las numerosas obras sobre papel realizadas por Paret durante su periplo vasco hay que mencionar algunas manifestaciones civiles, como los cuatro diseños arquitectónicos que trazó en 1785 para dos de las fuentes más populares de Bilbao [figs. 49-50], la que estuvo en la antigua plaza Mayor o Vieja, próxima a la iglesia de San Antón, y que desde 1908 se encuentra deslocalizada en la plaza de los Santos Juanes[81], y la que aún está en la plazuela de Santiago. En ellas, como ocurrió con las trazas para la reforma del altar mayor de la basílica de Santiago [fig. 61] y en el boceto para un monumento de Semana Santa [fig. 45] para el presbiterio de dicho templo, encomendado en 1780 a instancias del Ayuntamiento, a quien Paret detalló pormenorizadamente los gastos[82], se manifiesta sabedor de los postulados neoclásicos, tanto en materiales como en diseño[83]. Se ha dudado de que este último proyecto se llegara a realizar, pero es seguro que se erigió un "monumento de semana santa", en palabras de Ceán Bermúdez[84]. Además de intuirse que debió de ser de gran envergadura, se sabe, gracias a José de Orueta, que "como fondo había un lienzo con un cielo que se movía en forma de péndulo, y de gran efecto"[85]. No es seguro que en 1929, año que Orueta recoge sus recuerdos, la obra de Paret no hubiera sufrido alguna intervención, ya que Delmas apunta en 1865 que "para las funciones de Semana Santa posée [la basílica de Santiago] un monumento artísticamente pintado por D. Luis Paret, aunque se halla bastante deteriorado"[86]. Emiliano de Arriaga también habló de él: "el *monumento* de Santiago -bellisima obra de Luis Paret, que data de hacia 1780- con sus deliciosos paños y su nube oscilante en el fondo…"[87].

81. Este dato se conoce gracias a las actas de la Comisión de Monumentos de Vizcaya. Concretamente, el 13 de enero de 1909 "Se dió cuenta por los Sres. [Higinio] Basterra y [Manuel] Losada, de haber sido cumplido el encargo que se les encomendó y de su visita al Sr. Alcalde, para la colocación y mejor conservación de la fuente que estuvo adosada á la iglesia de San Antonio Abad de esta villa, habiéndole hecho igual manifestación respecto á la limpieza y conservación de la fuente de Santiago de la propia fecha". Véase *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*. Bilbao : Diputación de Bizkaia, t. 1, cuaderno n.º 4, 1909. También Alfonso de Andrés Morales ; Alberto Santana Ezkerra. "La fuente de Paret en Atxuri (Bilbao) : sus cambios de imagen y emplazamiento" en *Letras de Deusto*, vol. 18, n.º 40, 1998, pp. 211-217. La fuente de la plaza de Santiago fue nuevamente restaurada en 1915.

82. *Decreto de la villa de Bilbao acordando conceder permiso al maniobrero Joaquín Manuel de Zaldua 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*, 29 de mayo de 1780. AHFB, Archivo Municipal, Bilbao Antigua, 0319/001/040.

83. Cabe suponer que los diseños de un tabernáculo para Santiago, así como los de un "miliario caminero" para el paso de Orduña, ambos de 1786 y desaparecidos, seguirían los mismos parámetros clasicistas. También se le ha atribuido a Paret la realización de unas trazas para un matadero municipal. Véase *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*, *op. cit.*, pp. 119 y 124; Ceán Bermúdez, *op. cit.*, p. 57.

84. *Ibíd*, p. 56.

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

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

87. Emiliano de Arriaga Ribero. *Anales populares bilbaínos : vuelos cortos, intentados, emprendidos y realizados por un chimbo*. Bilbao : El Nervión, t. 2, 1895, pp. 37-38. Osiris Delgado

Figs. 18-21
Juan de la Cruz Cano y Olmedilla a partir de los dibujos de Luis Paret y Alcázar
Criada de Bilbao, Ciudadana de Bilbao, Aldeana de las cercanías de Bilbao y *Jebo o Aldeano de las cercanías de Bilbao* de la serie *Colección de trajes de España*, 1780-1783
Euskal Museoa. Bilbao. Museo Vasco

Continuando con la obra gráfica, en 1782 Paret realizó el bello dibujo *Nuestra Señora de Begoña* [fig. 65], grabado por Juan Antonio Salvador Carmona, y en esas mismas fechas participó en el proyecto de carácter ilustrado *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos que comprehende todos los de sus dominios*, un repertorio de estampas sin precedentes en el país que, pese a su falta de cohesión interna, una cierta confusión de conceptos y desigualdades en la calidad de los autores, obtuvo una gran difusión, hasta el punto de ser copiado profusa y fraudulentamente, y de servir como referencia para colecciones similares. De los seis dibujos de Paret, cuatro constituyen un hermoso y fiel testimonio, si no el único en su género, de algunos de los tipos que poblaron la capital vizcaína en aquel periodo. *Criada de Bilbao*, *Ciudadana de Bilbao*, *Aldeana de las cercanías de Bilbao* y *Jebo o Aldeano de las cercanías de Bilbao* [figs. 18-21] fueron llevados al grabado por el creador de la colección, Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790), y vieron la luz por entregas en *La Gaceta de Madrid* a finales de 1783. Habrá que esperar décadas para que alguien se vuelva a aproximar plásticamente a la vida social vasca y será con la obra, ya de gusto romántico, de Francisco de Bringas (1827-1855), artísticamente incomparable a la de su predecesor.

Tras su marcha de Bilbao, solo consta que Paret abordara escenas relacionadas con el País Vasco en dos dibujos, actualmente en paradero desconocido, que fueron grabados por Juan Moreno Tejada (1739-1805) [figs. 22-23]. El primero, un emblema, se empleó como frontispicio para la obra *Ordenanzas de la Ilustre Universidad y Casa de Contratación de la Villa de Bilbao* (1796) y de él se conserva la plancha original del grabado. El segundo, menos conocido y empleado de diversas maneras, está relacionado con la Escuela de Náutica de Bilbao y se compone del escudo de España y el "sello de las armas" del Consulado de Bilbao, acompañados de un personaje y numerosas referencias al comercio marítimo y la navegación. También se ha asociado a su periodo bilbaíno el dibujo *La desgracia imprevista y la felicidad inesperada* [fig. 52], que recoge el rescate del pecio *San Pedro de Alcántara*, hundido en la costa portuguesa en 1786, estando Paret en Bilbao. El hecho de que el grabado esté dedicado a Manuel Godoy cuando este era Príncipe de la Paz (título creado en 1795) sitúa, no obstante, su realización ya regresado el artista a Madrid.

A pesar de que desde 1785 a Paret se le había conmutado oficialmente el destierro, solo hacia 1788 abandonó definitivamente el País Vasco. Como cabía esperar, regresó directamente a la Corte, donde su fortuna no fue la deseada. Su tiempo había pasado ya. Había perdido sus influencias y sus postulados estéticos habían sido relegados a un segundo plano, debido, entre otros motivos, a la fuerte presencia del clasicismo académico de Anton Raphael Mengs (1728-1779) y su escuela, y a la excitante modernidad encarnada por Goya. En los círculos madrileños, el que fuera el artista más ilustre que había trabajado

apunta que no queda resto alguno de este monumento y que debe conservarse en alguna colección particular. Añade que llegó a ver, "aunque muy ligeramente", una fotografía hecha por Manuel Cluet (hacia 1927) y que "en líneas generales se compone de una columna salomónica con capitel corintio a cada lado, frontón curvilíneo y nicho con bóveda de concha". Véase Osiris Delgado, *op. cit.*, p. 225.

Figs. 22-23
Juan Moreno Tejada a partir de dibujos de Luis Paret y Álcazar
Emblema para el libro *Ordenanzas de la Ilustre Universidad* y *Casa de Contratación de la Villa de Bilbao* y escudo de España y sello de armas del Consulado de Bilbao, c. 1796
Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

en el País Vasco languideció orillado en cargos oficiales de relativa importancia. A pesar de que se ha afirmado que en sus últimos años sufrió serias estrecheces económicas y que falleció pobre en Madrid, la realidad es que solo sufrió cierto revés a nivel artístico, ya que pudo mantener hasta el final de sus días una cierta posición social y económica[88]. Con la muerte de Paret, el País Vasco perdía al mayor referente pictórico que jamás hubiera habitado aquí. Durante casi una década, su arte había insuflado tal energía artística y calidad al territorio que no hubiera extrañado una inmediata reacción. Sin embargo, su magisterio pasó de largo sin fecundar mínimamente y el País Vasco volvió a una etapa de penuria creativa. Afortunadamente, quedaron sus obras, pero su presencia no influyó en los artistas de la siguiente generación, los nacidos entre las décadas de 1820 y 1830, que sí conformaron un colectivo concreto de éxito.

88. Para un mayor conocimiento de la familia de Paret, véase Jesús López Ortega. "Los ascendientes de Luis Paret y Alcázar en Madrid" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 59, 2019, pp. 123-139; 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" en *I Congreso internacional pintura española del siglo XVIII*. Marbella : Fundación del Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 299-316; Jeannine Baticle. "Les attaches françaises de Luis Paret y Alcazar" en *La revue du Louvre et des musées de France*, n.º 3, 1966, pp. 157-164.

LUIS PARET Y EL GENIO DEL "DIBUXO"

Alejandro Martínez

Tan solo unos meses después de la muerte de Luis Paret, Juan Agustín Ceán Bermúdez publicó su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, en cuyo tomo cuarto incluyó la biografía del artista. No dudó Ceán en alabar la habilidad y genio de Paret como dibujante, dedicándole en estas líneas que siguen su particular homenaje:

> "Muy pocos, o ningún pintor nacional, tuvo España en estos dias de tan fino gusto, instruccion y conocimientos como Paret [...]. Los diseños que hizo para los grabadores le hacen superior á muchos extrangeros en la invencion, en la gracia de expresar el carácter y ayre nacional, en la delicadeza de sus pensamientos y en otras partes de adorno que disponia con gran gusto. No es nuestro ánimo agraviar á los profesores vivos, capaces de imitarle; pero tenemos por difícil el poder reemplazarle en los asuntos propios de su genio, con ser que no se le presentó jamás una ocasion de manifestarle enteramente sino en unos dibuxos que hizo de algunos pasages de las novelas de Cervántes para grabar por encargo de D. Gabriel Sancha, que aun no se han grabado. Las musas para el parnaso de Quevedo serán estimadas en todos los paises donde residan el gusto, inteligencia y afición á las bellas artes [...]"[1].

Para Ceán, los dibujos de Paret merecían especial reconocimiento y le hacían superior a muchos autores extranjeros de su tiempo porque en ellos se identificaba la "gracia de expresar el carácter y ayre nacional" y "la delicadeza de sus pensamientos", lo que los convertía en algo genuino. En estas notas queda claro que, para Ceán, el genio paretiano no se debía únicamente a su habilidad digamos innata, sino que era fruto de la "instrucción y conocimientos" adquiridos. Por ello, para comprender cómo y por qué Paret logró tal aceptación entre sus contemporáneos, hay que remontarse a sus años de formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, conocer la nómina de sus maestros y examinar aquellos hitos de su trayectoria artística y vital que forjaron su personalidad artística.

En su infancia, Paret alternó la concurrencia a las salas de la Academia –donde ingresó con tan solo once años y fue adscrito a la tutela de Antonio González Velázquez[2]– con el aprendizaje en los estudios particulares del diamantista Agustín Duflos, probablemente su primer maestro[3], y del trinitario descalzo

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, t. 4, pp. 318-320.

2. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), sign. 3-300, fol. 73r. En octubre de 1757, según el *Libro en donde se sientan los discípulos de esta real Academia de San Fernando, desde el año 1752 en adelante*. También en Enrique Pardo Canalís. *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815.* Madrid : Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1967, p. 85.

3. ARABASF, sign. 49-4/1 y copiado en sign. 39-9/1. *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*. Sobre la figura de Duflos y su trabajo en la Corte, véase Teresa Jiménez Priego. "Agustín Duflos : joyero del Rey de España" en *Espacio, tiempo y forma*, n.º 14, 2001, pp. 113-146.

y académico fray Bartolomé de San Antonio. De Duflos Paret debió de aprender los primeros rudimentos del dibujo y el interés preciosista por el detalle de su particular lenguaje ornamental y talento como grabador[4]. Mientras que con fray Bartolomé de San Antonio –que debía buena parte de su fama a su formación en Roma junto a Corrado Giaquinto– Paret se acercó a los modelos italianos que venían practicándose en la Academia y al plan de estudios y las materias que se impartían para la pintura en San Fernando[5]. El procedimiento de esta institución en 1757, año en que Paret fue admitido como alumno, no respondía a un método único acorde a las necesidades de cada una de las Nobles Artes. Esto se hizo patente a lo largo de la segunda mitad del XVIII, a través de diversos intentos por parte de los profesores de metodizar y reglamentar el sistema de enseñanza[6].

La enseñanza básica de la Academia se fundamentaba en las ciencias auxiliares de las Artes, es decir, aquellas conducentes a afianzar los conocimientos elementales de su futura carrera. Pintores y escultores debían estudiar juntos los principios del dibujo y, de forma simultánea, asistir a clases de geografía, geometría y proporciones del cuerpo humano. Logrado este primer objetivo, se pasaba a la Sala del Modelo de Yeso y se estudiaba anatomía y perspectiva. De allí, tras una prueba de los conocimientos adquiridos hasta ese momento, a la Sala del Modelo Natural. Para los pintores, este esquema básico de la enseñanza llevaba implícito el estudio del colorido y la elaboración de cuadernos y cartillas propias en las que debían figurar sus conocimientos en materias como la expresión, el decoro, la geometría y las proporciones, la composición y, por último, la "acertada elección de lo bello de la naturaleza"[7].

Este es el contexto académico en el que se formó Paret, por lo que ahora podemos tratar ya las primeras muestras de su labor como dibujante. La historiografía ha destacado su participación fracasada en los concursos de pintura de 1760 y 1763[8]. En 1760 Paret se presentó al Premio de Segunda Clase junto

4. Este artista permaneció en Madrid de 1756 a 1763, por lo que su magisterio debe circunscribirse a este periodo como máximo. Ya de vuelta en París, en 1767, publicó un *Recueil de desseins de joaillerie fait par Augustin Duflos, joillier du Roy d'Espagne.* Véase también Jeannine Baticle. "Les attaches françaises de Luis Paret y Alcazar" en *La revue du Louvre et des musées de France*, n.º 3, 1966, pp. 157-159.

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

6. *Ibíd.,* t. 1, pp. 715-742. Y también Claude Bédat. *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, pp. 217-225; 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, pp. 157-180 y 192-225.

7. Para conocer más sobre este asunto, véase Jesusa Vega. "Los inicios del artista : el dibujo base de las artes" en *La formación del artista de Leonardo a Picasso : aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes.* [Cat. exp.]. Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ; Calcografía Nacional, 1989, pp. 1-29.

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.

a Santiago Fernández, José Alarcón, Fernando del Castillo y Pedro Lozano. Las pruebas de concurso no obtuvieron la valoración positiva que él esperaba, pero supusieron el acicate necesario para concursar, tres años después, al Premio de Primera Clase; antes, con ocasión del certamen por una pensión vacante en Roma, había vuelto a competir junto a Santiago Fernández y Pedro Lozano en una única prueba "de repente", cuyo vencedor fue Fernández. En 1763 compitió junto a Ginés de Andrés Aguirre, Santiago Fernández, Luis Antonio Planes, Antonio Torrado y Bernardo Martínez del Barranco, y, aunque esta vez la valoración que obtuvo en el concurso fue bastante positiva, el ganador resultó ser Planes.

De estos primeros intentos de reconocimiento público se extrae que el joven Paret tenía problemas a la hora de dibujar "de repente". Pueden reconocerse sus progresos entre estos concursos a través de los juicios emitidos por Mengs en el tribunal del concurso de Primera Clase de 1763, pero aún así, a pesar del éxito en la prueba "de pensado", el ejercicio "de repente" volvió a depararle malas calificaciones[9]. Pese a todo, en junio de 1763 Paret comunicó a la Academia su partida a Roma junto a Severo Asensio bajo la protección y cortesía del infante don Luis[10]. Un paso más en su *cursus honorum* que debió de prolongarse desde el verano de 1763 hasta mediado el año 1766, puesto que el 22 de julio de este ya estaba de vuelta en Madrid participando en un nuevo concurso de pintura, esta vez de Segunda Clase[11], en el que obtuvo el primer premio por unanimidad.

De este periodo de aproximadamente tres años en Italia sabemos muy poco[12]. No disponemos de más datos que los testimonios indirectos de Ceán Bermúdez y Juan Pascual Colomer, y algunas obras que hemos datado tentativamente en esas fechas[13]. Por el momento, no se ha dado noticia de su participación en los habituales certámenes artísticos de la capital italiana durante ese periodo, ni tampoco de su asistencia a las academias de dibujo –como la Accademia del Nudo– en las que practicaban los apuntes del natural a través de los registros de alumnos, o de dibujos propios remitidos a la

9. Juan Antonio Gaya Nuño. "Luis Paret y Alcázar" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 56, 1952, p. 94.

10. ARABASF, sign. 3/82, fol. 195v. *Libro de Actas de Juntas ordinarias, generales y públicas,* Junta ordinaria del 7 de agosto de 1763. Paret y Asensio gozaron de la protección del infante don Luis tanto en lo referente a su manutención en Italia como en el costeo del viaje hasta ese país. En lo referente a las relaciones artísticas hispano-romanas de este siglo, véase Jesús Urrea Fernández. *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII.* Madrid : Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.

11. En esta ocasión, además de Paret, participaron en el concurso Juan Bautista Laborade, José Beratón, Jacinto Gómez Pastor, Francisco Cazas, Félix Rodríguez, Francisco Clapera, José Tarazona, José Suárez y Cristóbal Vilella.

12. ARABASF, sign. 49-4/1, fol. 2r; Ceán Bermúdez, *op. cit.,* t. 6, p. 54 (la "vida" de Paret comprende las pp. 53-57). Véase a este respecto el estado de la cuestión en Alejandro Martínez Pérez. *Dibujos de Luis Paret y Alcázar, 1746-1799 : catálogo razonado.* Madrid : Biblioteca Nacional de España ; Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018, pp. 33-69.

13. *Ibíd.,* cats. 5-11.

Academia como muestra de su progreso[14]. Respecto a la existencia de *taccuini* del joven Paret, aunque parece que sí los hubo, no hemos podido más que conjeturar en nuestro catálogo razonado[15]. Por ello, aunque contamos con las citadas instrucciones de la Academia y los cuadernos italianos de artistas contemporáneos como Francisco de Goya, José del Castillo, Domingo Álvarez Enciso, Mariano Salvador Maella, Antonio Primo y Domingo Antonio Lois, únicamente es posible hacerse una idea general de lo que pudo ver y dibujar en Italia a partir de las obras y documentos relativos a otros artistas de su generación[16]. Lo que sí podemos determinar es la evolución de Paret a través de dos obras realizadas para los concursos entre 1760 y 1766, como el *Estudio de la abdicación de Bermudo I, rey de Asturias, en Alfonso II el Casto* [fig. 24] de 1760 y el *Estudio de Aníbal en el templo de Hércules en Cádiz* [fig. 25] realizado en 1766 tras su periplo italiano, en el que se hace patente la progresión de Paret y se reconoce ya su capacidad de construir un marco arquitectónico en perspectiva que acoja en diversos planos un gran número de figuras.

El siguiento hito en su carrera formativa fue el magisterio de Charles-François-Pierre de la Traverse (1726-1787), al que debemos considerar su principal maestro, en tanto que amplió sus horizontes técnicos y estilísticos; tal y como reconoce el propio Paret en la nota biográfica que redactó sobre el artista francés a petición de Ceán para su diccionario y que este incorporó, casi en su totalidad, a la publicación[17]. Traverse se encontraba en Madrid entre finales de 1759 y comienzos de 1760, como parte del séquito del entonces embajador de Francia en España, Pierre-Paul d'Ossun (1713-1788), marqués de Ossun[18]. Debió de ser en ese momento, poco antes de trasladarse a Roma, cuando ambos se conocieron. Al igual que Paret, Traverse había gozado de una pensión en Roma (en su caso tras haber logrado el *Prix de Rome* de la Académie[19]). Ceán Bermúdez, siguiendo el testimonio del propio Paret, resume así la peculiar relación artística que se estableció entre ambos:

> "Este maestro no le permitió copiar jamas por estampa alguna, sino por modelos del antiguo y por el natural, animándole á que inventase de

14. ARABASF, sign. 1-48-7 (s. f.). *Relación de dibujos de los discípulos pensionados en la Corte de Roma*. Sirvan de referencia directa sobre las clases y materias impartidas en esta academia a mediados de la década de 1760 sus propios reglamentos: *Regolamenti per la Nobilissima Pontificia Accademia detta del Nudo.* Roma : Nella Stamperia Camerale, 1767.

15. Véase a modo de resumen Martínez Pérez, *op. cit.*, pp. 43-44 y cats. 28-32.

16. Véase José Manuel Matilla (ed.). *Roma en el bolsillo : cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII.* [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2013.

17. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, t. 5, pp. 74-77.

18. Sobre Traverse, véase la bibliografía ofrecida en Alejandro Martínez Pérez. *Charles-François-Pierre de la Traverse : les projets de costume pour le Marquis d'Ossun.* Paris : Didier Aaron ; Galerie Terrades, 2016.

19. Traverse fue becado por la Academia Francesa tras ganar el *Prix de Rome* y permaneció en esa ciudad entre 1753 y 1756. Allí debió de coincidir con Hubert Robert, Charles-Louis Clérisseau, Pierre-Louis Moreau o Augustin Pajou. Véase 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, pp. 37 y 104.

Fig. 24
Luis Paret y Alcázar
Estudio de la abdicación de Bermudo I, rey de Asturias, en Alfonso II el Casto, 1760
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Fig. 25
Luis Paret y Alcázar
Estudio de Aníbal en el templo de Hércules en Cádiz, 1766
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Fig. 26
Luis Paret y Alcázar
Artemisa, c. 1766-1770
Biblioteca Nacional de España, Madrid

repente qualquier pasage histórico. Sobre este sistema hizo tan rápidos progresos en el dibuxo, como lo manifiestan sus diseños de aquel tiempo, que parecen de un profesor consumado y práctico en la invencion. Tampoco le dexó la Traverse copiar sus lienzos, sino los buenos originales de la escuela lombarda y de la flamenca, á fin de afianzarle el buen gusto del colorido. Y como observase que era inclinado á pintar figuras de pequeño y mediano tamaño, le dexó seguir su rumbo, dándole reglas muy oportunas en este género, las que produxeron tan buen efecto que prontamente fuéron celebradas sus obras en la corte [...]"[20].

Precisamente el dibujo «de repente» era el punto débil del joven Paret, aunque puede que esta apreciación incluida por Ceán solo fuera un modo de demostrar el esfuerzo hecho por Traverse aportando perfección al arte de su discípulo. Un trabajo que es perfectamente reconocible en dibujos como la Vesta o *Artemisa* de la colección de la Biblioteca Nacional [fig. 26], que se relaciona directamente con el corpus de sesenta y dos dibujos de Traverse que se conservan en esta misma institución, procedentes de la colección del grabador y académico de San Fernando Pedro González Sepúlveda.

20. Ceán Bermúdez, *op. cit*., t. 4, pp. 53-54.

Figs. 27-28
Luis Paret y Alcázar
La ría de Bilbao por la Torre de Luchana con el desierto de los PP. Carmelitas Descalzos y *Desembarco en la ría*, 1785
Colección Juan Várez, Madrid, y colección particular

Fig. 29
Luis Paret y Alcázar
Iatromorphosis,
c. 1790-1795
Colección particular

Otro aspecto destacado por Ceán en su noticia biográfica fueron «sus vistas, sus bambochadas, sus paises y sus dibuxos», a los que ahora queremos hacer mención a raíz de dos dibujos realizados durante su estancia en Bilbao: *La ría de Bilbao por la Torre de Luchana con el desierto de los PP. Carmelitas Descalzos* y *Desembarco en la ría* [figs. 27-28]. El primero es una descripción casi topográfica de este emplazamiento y demuestra por qué se consideró a nuestro artista capaz para acometer la serie de vistas del Cantábrico que Carlos III confirmó en julio de 1786. El segundo es una escena tipificada con una goleta de cabotaje atracada durante su desembarco que nos remite al género de vistas vernetianas y nos conduce al universo de la estampa, por lo que haremos mención aquí a la colección de estampas que poseyó Paret y a su posible uso en los dibujos. Hemos constatado gracias a diversos documentos que Paret tuvo alrededor de medio millar de estampas[21]. Entre los autores representados en su colección estaban Della Bella, Durero, Van Dyck, Guercino, Bourdon, Hogarth, Piranesi, Le Pautre, Rembrandt, Callot, Testa, Ingouf, Le Brun, Rota, Flipart, Watteau, Domenichino, Le Prince y, muy probablemente, Vernet. El uso que hizo de ellas como fuente de inspiración puede rastrearse a lo largo de toda su carrera en obras como *Baile en máscara* [fig. 84] (c. 1767), *Pareja galante en un interior* (c. 1770-1775), *Nigromante* (c. 1770-1775), *La Celestina y los enamorados* [fig. 90] (1784), *Busto de hombre* (c. 1786-1787) o *Iatromorphosis* [fig. 29] (c. 1790-1795)[22].

Paret empleó también el dibujo como forma de presentación para sus comitentes. Es el caso del proyecto de decoración de la capilla de San Juan del Ramo de la parroquia de Santa María de Viana, para el que elaboró un plan iconográfico que envió al párroco de la iglesia el 5 de septiembre de 1785[23]. En

21. Martínez Pérez, *op. cit.*, 2018, pp. 43 y ss.

22. *Ibíd.*, cats. 12, 23, 27, 57, 66 y 88.

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, pp. 140-142, doc. 42.

Fig. 30
Luis Paret y Alcázar
Aparición del arcángel Gabriel al sacerdote Zacarías, 1786
Colección particular

Fig. 31
Luis Paret y Alcázar
El sacerdote Zacarías, c. 1785-1786
Colección Artur Ramón, Barcelona

él se contemplaba que el primero de los cuadros del acceso a la capilla reprodujera el episodio del evangelio de Lucas (1, 8-13) en el que el ángel se aparece al sacerdote Zacarías, justo en el instante previo a la ofrenda de incienso, para comunicarle que Dios ha escuchado sus súplicas y que su mujer está embarazada de un niño al que deberá llamar Juan. Asimismo, se describen las prendas que el futuro profeta deberá vestir –un efod de oro y un pectoral de oro con piedras preciosas llamado "del juicio"–, así como otros pormenores, como la inscripción hebrea con el lema "Santidad a Yavé" que deberá lucir el sacerdote en su frente y la descripción del altar sobre el que debe hacer sus ofrendas (denominado "altar de timiana"). Obviamente, un plan tan detallado y ambicioso requería de la realización de estudios previos, como lo demuestra el apunte para el sacerdote Zacarías que precede a la composición definitiva titulada *Aparición del arcángel Gabriel al sacerdote Zacarías* [figs. 30-31][24].

E idéntico caso es el del dibujo conservado en el Musée du Louvre que representa la *Jura de Fernando VII como príncipe de Asturias*, que Paret presentó ante Carlos IV en enero de 1790 para explicar su idea de representación del acto solemne que tuvo lugar el 23 de septiembre de 1789 en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid –o mejor dicho, dos instantes consecutivos de esta ceremonia–, en el que el joven príncipe pronunció su juramento. Paret debió de preparar tan pormenorizadamente este dibujo que al menos conservamos tres preparatorios con detalles del hoy desaparecido retablo de la iglesia: *Visitación, Huida a Egipto* y *Apóstol Santiago*[25].

Sin lugar a dudas, la erudición paretiana jugó un papel fundamental en la concepción de estas obras. Sin ella no sería concebible que un pintor académico realizase trazas arquitectónicas como las del altar mayor de la iglesia de Santiago [fig. 61] y las fuentes públicas de Bilbao [figs. 49-50] entre 1780 y 1785, o los diseños para cinco fuentes que efectuó a instancias de la ciudad de Pamplona en 1788. Los elementos decorativos –frisos, festones, cadenas y jarrones ornamentales– ideados por Paret [fig. 32] dan cuenta de un amplio y rico repertorio fruto del estudio. Santana dice de la traza para el altar mayor de la iglesia de Santiago que muestra "el rostro de un Paret radical y moderno, implacable en su desprecio de la arquitectura gótica y de cualquier otra forma de expresión plástica alejada del canon clásico"[26]. Ciertamente, las referencias arquitectónicas que figuran en su biblioteca son clásicas –Vignola, Palladio, Scamozzi, Fréart de Chambray, Buchotte, Le Clerc y Dupain de Montesson, además de las obras sobre perspectiva de Jeaurat y Expilly[27]–, pero se emplean de un modo moderno y novedoso.

También Gaya Nuño, *op. cit.*, pp. 65-71 y 113-115, recoge algunos pormenores de este proyecto, pero no se mencionan los dos primeros dibujos.

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

25. *Ibíd.*, cats. 84-87.

26. Alberto Santana Ezkerra. "Luis Paret, también tracista" en *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799.* [Cat. exp., Museo de Bellas Artes de Bilbao]. Vitoria-Gasteiz : Eusko Jaurlaritza, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1991, pp. 113-136 (cita en p. 125).

27. Véase el apéndice dedicado a la biblioteca del artista en Martínez Pérez, *op. cit.*, 2018, pp. 305-316.

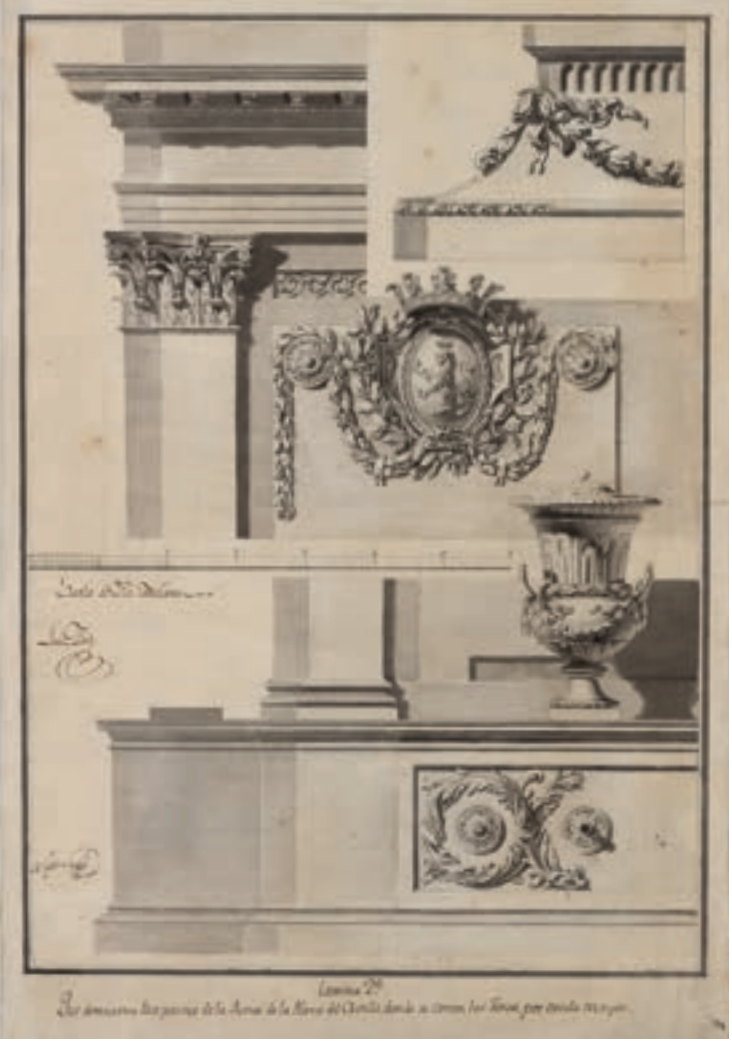


Fig. 32
Luis Paret y Alcázar
Elementos decorativos para la fuente de la Plaza del Castillo de Pamplona,
1788
Ayuntamiento de Pamplona

Por último, queremos hacer referencia a la única fuente autógrafa en la que quedó plasmado el pensamiento artístico del pintor madrileño. Se trata del informe para la Academia redactado por él en 1792[28], resultado de una comisión que Bernardo de Iriarte, apenas nombrado viceprotector de la institución en marzo de aquel año, mandó formar con el propósito de reformar su sistema de estudios[29]. La comisión estuvo integrada por Mariano Salvador Maella, Francisco Bayeu, Alfonso Bergaz, Manuel Salvador Carmona, Pedro González Sepúlveda, Manuel Martín Rodríguez, Francisco Sánchez, Francisco de Goya y Luis Paret. En su informe, Paret presentó un plan de estudios dividido en cuatro clases o trabajos. Al inicio de dicho aprendizaje, unos "Primeros rudimentos" para superar la torpeza de la mano, basados en el estudio inicial de las partes de la cabeza por separado –un procedimiento similar al ejercicio de las cartillas de dibujo– y la copia de elementos de estampas seleccionadas de los artistas reconocidos como paradigmáticos del estilo clasicista: Carracci, Domenichino, Guido Reni y Rafael. En segundo lugar, propone la "copia de Figura de Academia" para los alumnos de pintura y escultura, acompañada del estudio de las proporciones –tanto en su aspecto externo como en lo osteológico y miológico–, la geometría y la perspectiva. Después, vendrá el trabajo con el "Modelo de Yeso" alternando el maniquí "a discreción del Director del mes". Y por último, la copia del "Modelo del Natural".

28. ARABASF, sign. 1-18-14/3. *Informe para la reforma de estudios redactado por Paret a petición de la Junta* (1792). Al completo en el apéndice documental (Doc. II); 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" en Ernesto Carlos Arce Oliva... [et al.]. *Simposio Reflexiones sobre el gusto*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 235-242.

29. Bédat, *op. cit.*, pp. 217-222.

Fig. 33
Luis Paret y Alcázar
Rey de la Antigüedad,
c. 1798-1799
Colección particular

Siguiendo la senda del pintor-filósofo, Paret consideraba la cultura como única herramienta que permitiría desprenderse de su "yugo" al joven. A través del conocimiento adquirido, el artista reflexiona sobre su propio trabajo y abandona la "fría y servil imitación". Su discurso hace referencia directa a la legitimación de la herencia clásica hecha por Rubens –y por Roger de Piles[30]–, que sirvió a Winckelmann en el desarrollo de su reconquista del clasicismo griego[31]. El alcance de la *Imitatione Statuarum* de Rubens, su recepción en el XVIII francés a través de Piles y Descamps[32], su reinterpretación por parte de Watteau[33] –y, a través de este, en la obra de Boucher– y su amplia difusión mediante la estampa[34] nos indican que la lectura de Paret lleva la impronta

30. Jeffrey M. Muller. "Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art" en *Art Bulletin*, vol. 64, n.º 2, 1982, pp. 229-247; James Henry Rubin. "Roger de Piles and Antiquity" en *The journal of aesthetics and art criticism = Diario de estética y crítica de arte*, vol. 34, n.º 2, 1975, pp. 157.

31. Sobre el concepto de imitación en el proceso de escritura de la obra de Winckelmann, véase Élisabeth Décultot. *Johann Joachim Winckelmann : enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000, pp. 95-117.

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

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

34. Nadia Harabasz. "La diffusion de l'art de Rubens par l'estampe : réception dans la France, fin XVIIe-XVIIIe siècles"; Gaëtane Maës. "La réception de Rubens en France au XVIIIe siècle : quelques jalons"; y Thomas Puttfarken Bruhn. "Titian-Rubens-de Piles"; todos en Michèle-Caroline Heck (ed.). *Le rubénisme en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Turnhout : Brepols, 2005.

del pintor flamenco y de aquellos autores y artistas franceses que le habían encumbrado tras la *querelle*. Al hacer referencia a la necesidad del alumno de realizar "apuntaciones de las estampas de antiquaria en los trages y costumbres de los griegos, romanos", Paret ofrece una visión de la estatua que va más allá de la mera copia; como hicieran Winckelmann en los capítulos XI a XIII de la sección II (libro IV) de su *Historia del arte en la Antigüedad*[35] y Mengs en ciertos pasajes de sus consideraciones sobre Rafael, Correggio y Tiziano[36]. Y con toda probabilidad, este interés por la indumentaria y la historia fue el que motivó la colección de dibujos con trajes acomodados a los usos del teatro iniciada por Paret en los últimos años de su vida[37]. Un proyecto que pretendía grabar y que parte de esa misma percepción del ideal clásico en las Bellas Artes y de una noción reformadora de la Historia que testimonia, una vez más, su deseo de expresar el genio a través del dibujo [fig. 33].

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

36. Joseph Nicolas de Azara. *Obras de Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Camara del Rey*. Madrid : Imprenta Real, 1797, p. 32: "Comenzaré por el Diseño, y después pasaré al Clarobscuro, Colorido, Composición, Ropages, y Harmonía, para confirmar con exemplos lo que hasta aquí he dicho del Gusto".

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" en *Actas del seminario internacional Goya y su contexto*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 137-153.

TÉCNICA E INSPIRACIÓN EN LUIS PARET

José Luis Merino Gorospe

Una exposición monográfica como *Luis Paret en Bilbao. Arte sacro y profano*, que reunió un amplio conjunto de obras de un mismo artista habitualmente dispersas, es una ocasión única para realizar estudios sobre su técnica. Esta práctica, cada vez más integrada en los programas expositivos de las instituciones, suele incluir el análisis comparado partiendo de la exploración y descripción de los materiales utilizados. Lo cierto es que, salvo para algunos artistas muy concretos, como es el caso de Goya, existen pocos estudios desde esta perspectiva sobre pintores españoles del siglo XVIII. En relación con Paret, cabe mencionar la notable investigación de Adelina Illán y Rafael Romero centrada en cuatro de sus pinturas[1], dos de las cuales –*Autorretrato del pintor Luis Paret* y *Virgen con Niño* (ambos en la colección Abelló)– se incluyen aquí.

Para este trabajo, se han realizado exámenes físicos y químicos cuyos resultados se recogen íntegramente en el anexo I. En cuanto a las pruebas del primer tipo, se han radiografiado cinco obras y se ha efectuado la reflectografía infrarroja a catorce. Como procedimientos no destructivos para el análisis de materiales, se ha aplicado la fluorescencia de RX y la espectroscopía de reflectancia con fibra óptica sobre dos obras. También se han realizado análisis microquímicos y estratigrafías de cinco obras a partir de un total de catorce micromuestras. Se han analizado asimismo los tejidos de tres lienzos. Las obras estudiadas, las pruebas efectuadas y las especificaciones sobre los equipos utilizados se relacionan en el anexo II. Los resultados de esta exploración han sido enormemente ricos y sorprendentes. Se expone a continuación una síntesis de los aspectos más importantes, cruzando las informaciones de los diferentes exámenes.

La naturaleza de los soportes. A propósito de los recortes y cambios de formato

Luis Paret utilizó soportes variados para su pintura. El grupo de obras que aquí se estudia es un ejemplo de ello. La *Vista de El Arenal de Bilbao* conservada en Londres está pintada sobre madera, presumiblemente caoba[2], al igual que otras también realizadas sobre tabla (no necesariamente caoba) como *Circunspección de Diógenes* [fig. 9] (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)[3], *Carlos III comiendo ante su Corte, El Jardín Botánico desde el Paseo del Prado* [fig. 97] y *Baile en máscara* [fig. 84] (las tres en el Museo del Prado), *La Puerta del Sol en Madrid* (Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba) o *La tienda del anticuario* [fig. 96] (Museo Lázaro Galdiano). *El Divino Pastor* (Museo de Bellas Artes de Bilbao), presente en la exposición, también

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

2. Según la información proporcionada por la National Gallery de Londres.

3. Laura Fernández Bastos, conservadora de la institución, indica en comunicación personal que, a falta de una analítica que lo confirme, el examen visual apunta a que se trata de caoba.

está pintada sobre madera, como es lógico, ya que se trata de una de las puertas del sagrario de la iglesia de San Antonio Abad en Bilbao.

La lámina de cobre es otro de los soportes preferidos de Paret. Era un material muy empleado en el siglo XVII, pero ya en desuso en la época en que trabajó este artista, si bien continuaba utilizándose sobre todo para la miniatura, como hacía, por ejemplo, Goya. Es probable que la superficie lisa y pulida inspirara a Paret acabados esmaltados y le facilitara desarrollar un mayor preciosismo técnico, acaso más que sobre tabla. Quizá por esto lo eligió para los retratos de su esposa (Museo del Prado) e hijas (colección particular), obtenidos de la misma plancha cortada en dos, así como para obras de pequeño formato como *Virgen con Niño* (colección Abelló) o *Joven dormida en una hamaca* [fig. 2] (Museo del Prado). En *Vista de Bermeo* (Museo de Bellas Artes de Bilbao) le permitió realizar una descripción muy minuciosa de los detalles arquitectónicos.

No obstante, coincidiendo con la práctica general de su época, Paret escogió para la mayoría de sus trabajos el lienzo. Al respecto, se han analizado los tejidos de *Vista de El Arenal de Bilbao* y *La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor* (ambos en el Museo de Bellas Artes de Bilbao), así como de *Martirio de Santa Lucía* (Museo de Arte Sacro, Bilbao), resultando en los tres casos lino. Dado que en su mayor parte se trata de obras reenteladas, las imágenes radiográficas han revelado, entre otras cosas, que son tejidos de ligamento simple tipo tafetán, con densidades variables dependiendo en cierto modo del formato y con hilos de desigual grosor, como corresponde a las telas de esta época producidas con telares manuales. *Escena de aldeanos* y *Vista de Fuenterrabía* (Museo de Bellas Artes de Bilbao), con 20 x 22 hilos/cm^2, presentan la tela más fina. Para *Gentiles en un salón palaciego* (colección particular), Paret utilizó una tela algo más gruesa (15 x 22 hilos/cm^2) y más aún para *Vista de El Arenal de Bilbao* (13 x 16 hilos/cm^2). El tejido más grueso, no obstante, es el de los dos lunetos con el *Triunfo del Amor sobre la Guerra* (Museo de Bellas Artes de Bilbao), con un número de hilos para la urdimbre igual que para la trama, esto es, 13 x 13 hilos/cm^2. A propósito de esta pareja, la radiografía ha delatado que las ondas de tensión generadas en los bordes del tejido al ser tensado en el bastidor únicamente están presentes en todo el borde inferior, en la zona más alta del límite superior y solo en el arranque del arco en las esquinas inferiores. Esto indica con toda probabilidad que la tela fue tensada originalmente en un bastidor rectangular y que debió de recortarse después para un nuevo montaje, directamente en el muro o en un segundo bastidor. En la actualidad aparecen recortados al borde, con unos añadidos de tela injertados en todo el perímetro, reentelados y montados sobre un bastidor moderno.

En *Escena de aldeanos* y *Vista de Fuenterrabía*, estas ondas únicamente se distinguen en el lado izquierdo de la primera y en la parte inferior de la segunda. Esta comprobación es coherente con la idea, ya aceptada desde hace tiempo, de que fueron una única obra, dividida posteriormente, del ciclo sobre los puertos del Cantábrico encargado a Paret por Carlos III. Durante los

Fig. 34
Reconstrucción virtual de *Vista de Fuenterrabía* a partir de los fragmentos conservados en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

preparativos de la exposición dedicada al artista en el museo en 1991-1992[4], en la que ambas pinturas participaron, Javier González de Durana se percató de que formaban una unidad y que podían relacionarse con una obra subastada por Thomas Birch Jr. en Nueva Jersey en 1845 junto con parte de los fondos de José Bonaparte. En el catálogo de la subasta se describe como "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."[5]. Tal descripción incluye unas medidas próximas a las de las otras vistas del Cantábrico (80 x 120 cm aproximadamente), lo que indica que, además de seccionarse en dos, se eliminó parte del celaje propio de esta serie en ambos fragmentos, con el fin de lograr dos obras de proporciones coherentes por separado. En una reconstrucción virtual puede apreciarse el aspecto que la pintura debió de tener originalmente [fig. 34].

También es llamativo el formato, prácticamente cuadrado, de *Vista de Portugalete* (Museo Cerralbo), que hace pensar igualmente en una transformación, si bien no ha sido posible comprobar su perímetro ni realizar un estudio radiográfico para detectar las ondas de tensión originales de la tela. De haber formado parte de las vistas del Cantábrico, faltarían una porción de 45

4. *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799.* [Cat. exp., Museo de Bellas Artes de Bilbao]. Vitoria-Gasteiz : Eusko Jaurlaritza, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1991, pp. 249-257.

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

cm de ancho, posiblemente a la derecha de la composición, y 5 cm en la parte superior. Lo cierto es que este formato resulta insólito en la pintura española de la época, pero solo un examen detallado de los bordes de la tela y su radiografiado podrían ayudar a verificar esta hipótesis, en todo caso muy plausible.

La radiografía de la *Vista de El Arenal de Bilbao* conservada en el museo ha resultado sorprendente, ya que la ausencia de ondas de tensión en los bordes superior y derecho indica un recortado parcial cuya extensión es difícil de determinar. Estas ondas aparecen en el lado izquierdo hasta, aproximadamente, 15-16 cm del borde, y en el lado inferior hasta unos 12-13 cm, lo que equivaldría a una posible extensión de las partes faltantes. Sumando estas medidas a las actuales dimensiones del cuadro, resultaría un formato de 125,5/126,5 x 87,7/88,7 cm, esto es, algo mayor que el de las vistas del Cantábrico. Las características del lienzo tampoco coinciden con las de *Escena de aldeanos* y *Vista de Fuenterrabía*, hechos en un tejido más fino, con mayor densidad de ligamento. Todo esto, unido a la inexistencia de un grupo de personajes galantes a la derecha de la escena como el que existe en la versión de la National Gallery de Londres, a un cierto vacío compositivo en dicha zona y a un celaje ciertamente resumido, conduce a pensar en un formato mucho mayor para esta obra, que pudo sufrir parecida suerte que *Vista de Fuenterrabía*. Pudo ser, por tanto, un encargo importante, aunque esta hipótesis queda en el terreno de la especulación.

La materia pictórica y algunos aspectos sobre la técnica de Paret

Para evaluar, en primer lugar, las preparaciones que empleaba Paret, se han extraído micromuestras de cinco obras, de las cuales solo en *Vista de El Arenal de Bilbao* se han detectado restos de un aparejo a base de cola animal. En las otras se han encontrado imprimaciones semejantes aunque con ciertas variantes. Lo más destacable es que generalmente son de un color amarillento o crema compuesto por una matriz de blanco de plomo a la que se han añadido pigmentos de tierra en cantidades variables y negro de huesos en muy baja proporción. Asimismo, constan de proporciones variables de carbonato cálcico y silicatos, sustancias a menudo presentes como impurezas asociadas a los otros materiales, aunque la proporción algo mayor de la primera en algunas muestras podría indicar su adición como material de carga. La baja proporción de los pigmentos de tierra explicaría la coloración clara de estas imprimaciones. Hay que indicar que en todas las micromuestras de *Vista de El Arenal de Bilbao*, salvo en la tomada del canto de la obra, se ha detectado un estrato verdoso muy fino que, sin duda, se trata de una última imprimación de este color.

Este tipo de preparaciones oleosas son las habituales en la época y las coloraciones varían en función del gusto del artista. En los años en que pinta Paret, son a menudo rosadas o amarillentas, más claras que las del siglo anterior, que solían ser rojizas por una elevada proporción de tierra de este color.

Eran, en cualquier caso, preparaciones muy cubrientes con las que, según su tratamiento, se podían obtener superficies lisas que aportaban un efecto final esmaltado, muy del gusto de la época, y a su vez provocaban al cabo del tiempo un craquelado muy característico, como ya apuntaban Illán y Romero[6]. El alto contenido en blanco de plomo aseguraba, además, un secado relativamente rápido. Sin embargo, este pigmento tiene una elevada densidad, por lo que resulta muy radio opaco. Esto último y la delgadez de la capa pictórica hacen que las imágenenes radiográficas de las obras ofrezcan poco contraste.

Ciertamente las capas de pintura presentan estratos finos y regulares, lo que habla de la técnica fluida y delicada de Paret. En general, las obras que se han analizado son de una factura muy acabada, de modo que es difícil hallar áreas sin pintar, con la imprimación a la vista. Sin embargo, en *Gentiles en un salón palaciego*, ejecutada con una técnica más rápida, sí se distingue un tono pardo en todas las zonas, especialmente en los fondos, pero también entre las pinceladas de los elementos concernientes a los personajes, debido a un planteamiento más esbozado. El color del fondo de esta obra indica una menor proporción de blanco de plomo, algo que posiblemente ocurra en todos los estratos preparatorios. Esto explicaría el mayor contraste radiográfico en esta pintura. Por el contrario, *Triunfo del Amor sobre la Guerra [II]* constituye la verdadera excepción, ya que su imprimación se compone únicamente de albayalde. Es, por tanto, blanca, lo que coincide con la excepcionalidad de la obra, destinada a la decoración mural. A pesar de esta imprimación a base de un pigmento de plomo, las imágenes radiográficas muestran un mayor contraste debido a la técnica más empastada. Evidencian así gran agilidad y firmeza gestual, y un modo de trabajar seguro sin correcciones relevantes.

Salvo en el caso de los lunetos, ya se ha apuntado el aspecto liso y esmaltado de la capa pictórica de las obras de Paret, así como su relativa delgadez. De hecho, en los cortes estratigráficos de las micromuestras tomadas para este estudio, el grosor de las capas de pintura oscila entre 15 y 30 μm, sobre todo para las capas más superficiales correspondientes a veladuras, alcanzando excepcionalmente los 60-90 μm en las más profundas. Esto es más patente, y con toda lógica, en los formatos mayores, como sucede en *La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor* y *Triunfo del Amor sobre la Guerra [II]* (véanse en el anexo I las dos estratigrafías de la primera y la número 2 de la segunda). Por otra parte, se observa en general una estratificación muy definida, lo que indica que Paret construye la obra superponiendo colores sobre capas de pintura secas o casi secas. Esto lo ilustran a la perfección las estratigrafías de varias obras, como por ejemplo las de *Escena de aldeanos* (anexo I, muestra 4), donde los tonos terrosos del suelo en primer plano se consiguen con la superposición de tres capas de colores a base de pigmentos de tierra con proporciones variables de negro de huesos y bermellón en el último estrato. Se observa un tratamiento análogo en la nube a la izquierda de *La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor* (anexo I, muestra 2).

6. Illán; Romero, *op. cit.*, p. 55.

a

b

c

d

e

Fig. 35
Detalles de *Vista de Bermeo* (a), *Puerto de Olabeaga* (b y e), *La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor* (c) y *Vista de El Arenal de Bilbao* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (d)

Los delicados reflejos en el agua de *Escena de aldeanos* (anexo I, muestra 2) se consiguen mediante finos toques de blanco puro aplicados con pinceles delgados sobre una base azul seca, una característica de la técnica chispeante de Paret, casi como su firma. La vemos también en los brillos del mar en torno a los personajes de la *Vista de Portugalete* del Museo Cerralbo, en la *Vista de El Arenal de Bilbao* conservada en Londres y en las vistas de Bermeo y Olabeaga [fig. 16]. Sin embargo, no utiliza este recurso en la versión de El Arenal de la colección del museo de Bilbao, donde la ría parece más bien una laguna en calma, lo que en cierto modo separa esta vista de las demás. En sus obras, Paret plasma la superficie húmeda de la piedra con destellos de luz fría o dorada, según el momento del día, y se pueden establecer analogías técnicas en el modo semejante de plasmar las rocas de la *Vista de Bermeo*, los montes de las vistas de El Arenal (Museo de Bellas Artes de Bilbao) y Olabeaga, e incluso el árbol a la derecha en este mismo paisaje, realizados con una pincelada fluida muy característica [fig. 35].

a

b

c

d

e

f

g

h

Fig. 36
Detalles de los autorretratos (a, b, c, y d), los retratos de su esposa (e) e hijas (f) y *La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor* (g y h)

Fig. 37
Radiografía de *Gentiles en un salón palaciego* (detalle)

Esta técnica minuciosa y expresiva propia de Paret, de brillos sugeridos con pequeños toques, casi a modo de punteados, se repite en los tejidos de las indumentarias, los bordados con hilos metálicos, las pasamanerías y los encajes [fig. 36]. Son buenos ejemplos de ello algunos detalles de dos de sus autorretratos (colección Abelló y Museo del Prado), de los retratos de su esposa e hijas, así como de *La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor*, donde, a otra escala, plasma de modo muy parecido las pasamanerías del cortinaje y el borlón. Las radiografías, a pesar del mencionado bajo contraste, delatan esta práctica, ya que los toques de luz vibrantes y rápidos destacan en el conjunto, algo que puede detectarse en todas las obras sometidas a análisis. Es particularmente interesante la imagen radiográfica de *Gentiles en un salón palaciego* [fig. 37], en la que resaltan los toques para las luces en los pliegues de los trajes y en los trazos serpenteantes que definen las lechuguillas. También cabe mencionar su especial forma de pintar las flores, para las que sigue un mismo patrón y un colorido afín. En este aspecto, sobresalen sus representaciones de diversas variedades de rosas, que complementa con gusto exquisito con otras especies de menor tamaño[7], obteniendo espléndidos ramilletes que plasma de forma inequívoca y siempre reconocible, ya sea en pequeños o en grandes formatos [fig. 38].

En cuanto a los pigmentos que empleaba Paret, el estudio microquímico da una idea bastante certera de su repertorio. Utilizaba principalmente albayalde o blanco de plomo, carbonato cálcico, yeso y silicatos (estos dos en bajas proporciones, posiblemente como impurezas asociadas a los otros pigmentos), amarillo de Nápoles, tierras anaranjadas ricas en óxidos de hierro y tierra de sombra, bermellón y laca roja, azul Prusia, azul esmalte y negros de

7. A propósito de las especies vegetales que pinta Paret, véase 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, pp. 35-53.

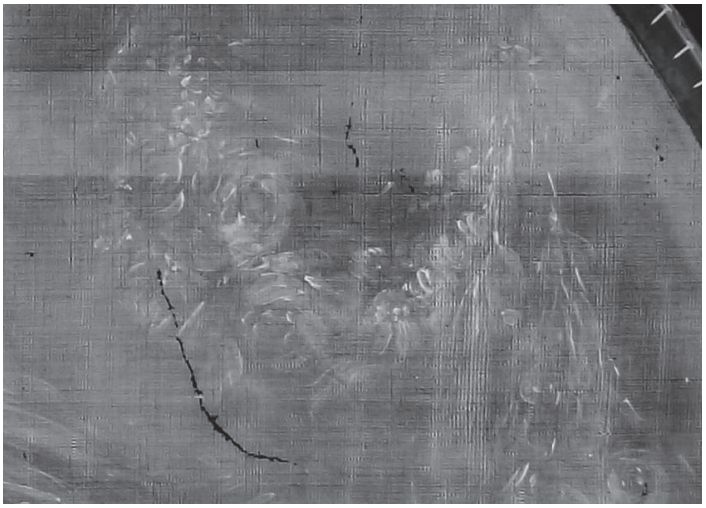
a

b

c

d

e



f

Fig. 38
Detalles de los retratos de la esposa (a) e hijas (b), *Virgen con Niño* (c), *La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor* (d) y *Triunfo del Amor sobre la Guerra [I]* (e y f; a la derecha, radiografía)

carbón y de huesos. Los resultados de la fluorescencia de RX coinciden con los del análisis microquímico, pero además han servido para identificar una tierra verde y apuntan la presencia de azul ultramar en *Vista de Bermeo*, concretamente en la falda de la pescadora en primer plano, si bien esto último no puede afirmarse con rotundidad al no haberse detectado azufre y sodio. Esta paleta es la habitual en la época, aunque sorprende el mencionado azul ultramar, sumamente costoso y ya desplazado por el azul Prusia[8], de una tonalidad muy bella y versátil. No obstante, Illán y Romero ya resaltaron la utilización de este pigmento para la casaca de su autorretrato de la colección Abelló y para el manto de la Virgen en el delicioso cobre oval de la misma colección[9]. También resulta algo insólita la presencia de azul esmalte, ya en desuso por su inestabilidad[10]. Lo emplea, concretamente, en *La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor* (anexo I, muestra 2), si bien su existencia en los estratos subyacentes, es decir, en los fondos, mezclado con pigmentos de tierra, bermellón y amarillo de Nápoles, invita a pensar en una forma de economizar medios. Además, en la única micromuestra tomada de la franja perimetral de color verde que enmarca *Vista de Bermeo*, se ha encontrado en la capa de imprimación una pequeña proporción de un pigmento de cobre y arsénico que podría identificarse con el verde de Scheele, muy popular por su bella tonalidad, pero también muy tóxico. Resulta un tanto insólito, puesto que este pigmento se descubrió en 1775, fecha demasiado próxima a la factura de la obra[11]. Es interesante comprobar, en cualquier caso, como el artista conoce y utiliza todos los materiales a su alcance.

Reflectografía infrarroja y estudio del dibujo subyacente

Es razonable pensar que una vista, especialmente si incluye edificaciones, requiere de un dibujo previo bien calculado. La reflectografía infrarroja de la *Vista de El Arenal de Bilbao* que conserva el museo [fig. 39] confirma esta afirmación y permite distinguir numerosas líneas que, por su precisión, debieron de ser trazadas con ayuda de una regla o de un medio seco. La más evidente es una horizontal que divide la composición un poco por debajo del punto medio y pasa por la superficie de la ría a la altura del desaparecido convento de los Agustinos. Quizá se trazó como línea del horizonte, pero no es el lugar

8. Este pigmento fue descubierto fortuitamente entre 1704 y 1707. Véase Nicholas Eastaught... [et al.]. *Pigment compendium : a dictionary and optical microscopy of historical pigments.* Oxford : Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004, pp. 308-309.

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

10. Fue utilizado, sobre todo, durante los siglos XVI y XVII. Véase Eastaught... [et al.], *op. cit.,* pp. 345 y 346; Jaap J. Boon ; Joyce Townsend. *The changing properties of smalt over* [en línea]. London : Tate Modern, 2007. Disponible en https://www.tate.org.uk/about-us/projects/changing-properties-smalt-over-time [consulta: 03.12.2021].

11. La referida franja perimetral tiene un ancho de cerca de 1 cm y pudo aplicarse muy posteriormente a la realización de la pintura. Esto no explica la presencia de este pigmento en la imprimación, a no ser que ambos estratos se aplicaran únicamente en dicha zona de forma simultánea. Sobre este pigmento, véase Eastaught... [et al.], *op. cit*., p. 335.

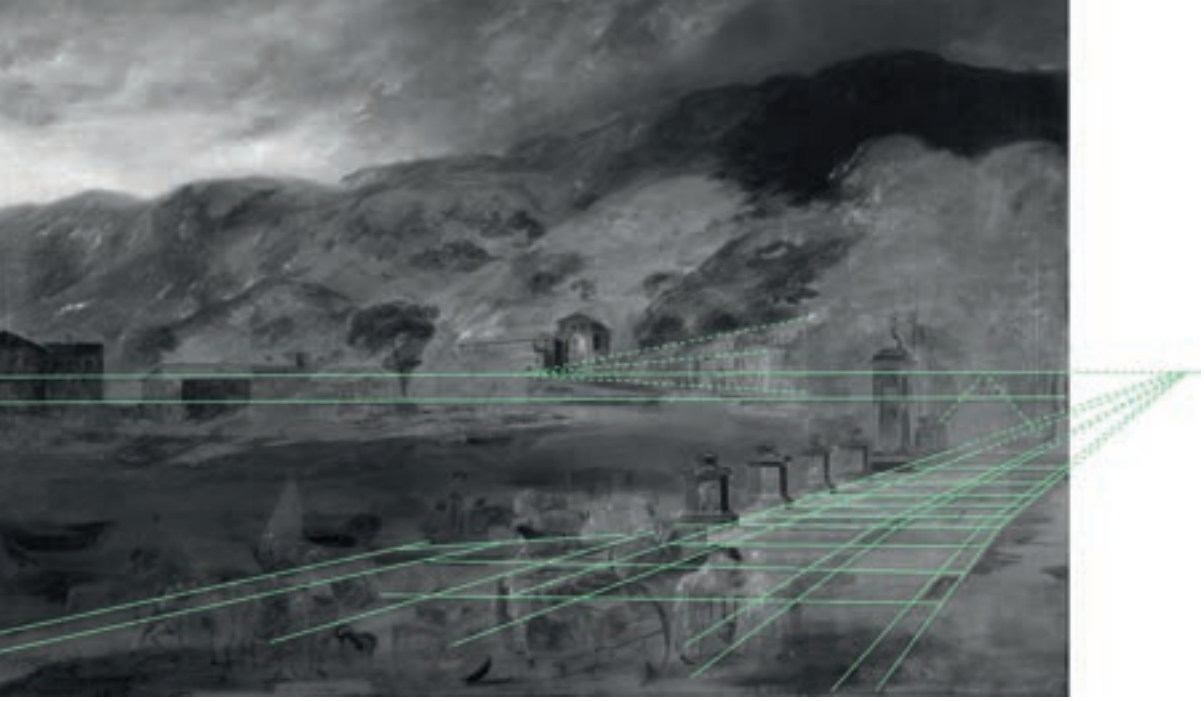


Fig. 39
Reflectografía infrarroja de *Vista de El Arenal de Bilbao* (Museo de Bellas Artes de Bilbao) con un esquema de las líneas de perspectiva

donde convergen las diferentes líneas de fuga con que se construyó la obra. La línea del horizonte se sitúa unos centímetros más arriba, casi en el centro, y sobre ella se asienta el referido convento. Las líneas de fuga de las casas en la calle Sendeja confluyen en un punto situado precisamente en una de las puertas del convento. Más a la derecha, en un lugar próximo a la actual iglesia de San Nicolás, se unen las líneas del paseo arbolado que para en el muelle en primer plano. Las líneas de fuga del pavimento, así como las de las bases de los amarres, fugan a una zona algo indefinida de la línea del horizonte fuera de los límites de la obra, detalle este que refuerza la idea ya apuntada de un formato mayor actualmente recortado. Probablemente el artista trazó la perspectiva de forma intuitiva. En la versión de Londres, el muelle parece confluir, o al menos discurrir, en paralelo al paseo entre árboles. En la de Bilbao, Paret alteró la perspectiva para unir dos puntos de vista diferentes, con lo que pudo abatir ligeramente el suelo en primer plano para lograr un espacio en el que ubicar a los personajes como si estuvieran en un escenario. Además, cambió ligeramente la dirección de las líneas de fuga del pavimento para sugerir la referida inclinación, de modo que le fue posible representar la escena un poco a vista de pájaro. Todas estas licencias le sirvieron para ajustar la composición a la bidimensionalidad de la pintura y nos hablan de los amplios conocimientos del artista sobre perspectiva, así como de su habilidad y libertad para manipularla con fines plásticos.

El dibujo subyacente ha permitido detectar pequeñas modificaciones en el proceso de ejecución de la pintura de Bilbao, como por ejemplo en algunos detalles de las fachadas de las casas de la calle Sendeja y en la abertura de un desagüe que da a la ría, justo a la altura del Palacio de Quintana, que luego se representó algo más a la izquierda. También en las copas de los árboles en el muelle de Ripa, frente al convento de San Agustín, que se dibujaron con bastante detalle, pero que después se elevaron tapando parte de las ventanas. Además, se trazaron líneas delimitando huertas y algunos arbustos en la ladera de Artxanda que finalmente se ocultaron con el color. El cambio más significativo corresponde al adelgazamiento de los mojones del muelle, algo que incluso puede percibirse a simple vista. Estas alteraciones son parte de la práctica normal en el proceso pictórico, pero en este caso se ha observado que los personajes en primer plano se pintaron sobre el suelo ya ejecutado,

sin que se aprecien zonas de reserva, es decir, se resolvió primero el paisaje y a continuación se sobrepintaron las figuras. Para estas no se distingue un dibujo muy preciso, sino que parecen estar resueltas *alla prima* con una sorprendente pericia.

En *Vista de Portugalete*, el dibujo a la izquierda de la composición apenas se distingue, ya que se confunde con la pintura, de tonos oscuros, aunque puede verse en los más claros del fondo. Paret realizó trazos horizontales para marcar las líneas del mar y dibujó la montaña con la edificación en un lugar más próximo a los personajes del que resultó en la ejecución final. Es posible que el galeón, que ahora navega en medio del estuario, estuviera inicialmente atracado. De él penden lo que parecen unas cuerdas que se ocultaron y a la derecha, junto al borde, el personaje sentado portaba una vara larga, quizá una caña. Los trazos someros que se aprecian en la reflectografía producen un dibujo abocetado, un recurso que pudo servirle para situar los diferentes elementos. Resulta inapreciable en los personajes del primer plano –al igual que en la versión de El Arenal del museo de Bilbao– así como en el toldillo de la barca que los transporta, que debió de añadirse al final. En la mujer que llega a hombros de un mozo podemos ver cómo se transparenta el azul del mar, que en algunas zonas se dejó sin sobrepintar, de modo que el color sirve para las cintas azules del vestido y las zonas de sombra. Incluso queda a la vista en la figura del muchacho, en su brazo, en su camisa, formando parte del propio modelado. La textura de la pincelada en el mar y de los reflejos blancos se trasluce también bajo estos personajes, lo que indica que se pintaron sobre seco una vez concluido el paisaje. Estas pequeñas crestas blancas tan características [fig. 40] se reforzaron también una vez pintadas las figuras, como puede detectarse en el borde del pantalón del hombre y en el grupo de la izquierda, ya que se interrumpen al llegar a los contornos.

Lo primero que llama la atención en la reflectografía infrarroja de *Escena de aldeanos* y *Vista de Fuenterrabía* es la existencia de una cuadrícula que el artista empleó para pasar el dibujo –seguramente de menores dimensiones y tomado del natural– al lienzo [fig. 41]. Únicamente se aprecian fragmentos de ella, pero son suficientes para detectar que se hizo con un medio seco, posiblemente grafito, y para reconstruirla en su totalidad. Así, puede verse que apenas se perdió algún milímetro de pintura en la zona de sección entre ambos fragmentos. La ejecución pictórica se ajusta con exactitud al dibujo previo, discernible de forma desigual. Nuevamente observamos aquí que las figuras se pintaron sobre el paisaje más o menos terminado y que Paret lo hizo con gran pericia, ya que no se observan arrepentimientos. El dibujo es inapreciable, por lo que el artista debió de apoyarse en algún tipo de esbozo, aunque todo apunta a que se trataría de un dibujo de encaje muy somero. Donde sí se percibe con cierta claridad es en uno de los arbustos en la zona superior del montículo, a la izquierda de la composición del primero de los fragmentos, y sobre todo en el que brota del suelo, algunas de cuyas ramas están resueltas de una forma muy característica, a modo de trazos curvos concatenados que conforman un tipo de caligrafía artística que se repite en otras obras de Paret. De entre las estudiadas aquí, puede verse en las ramas del gran árbol en

a

b

c

Fig. 40
Detalles de *Vista de Portugalete* (a), *Vista de Bermeo* (b) y *Puerto de Olabeaga* (c)

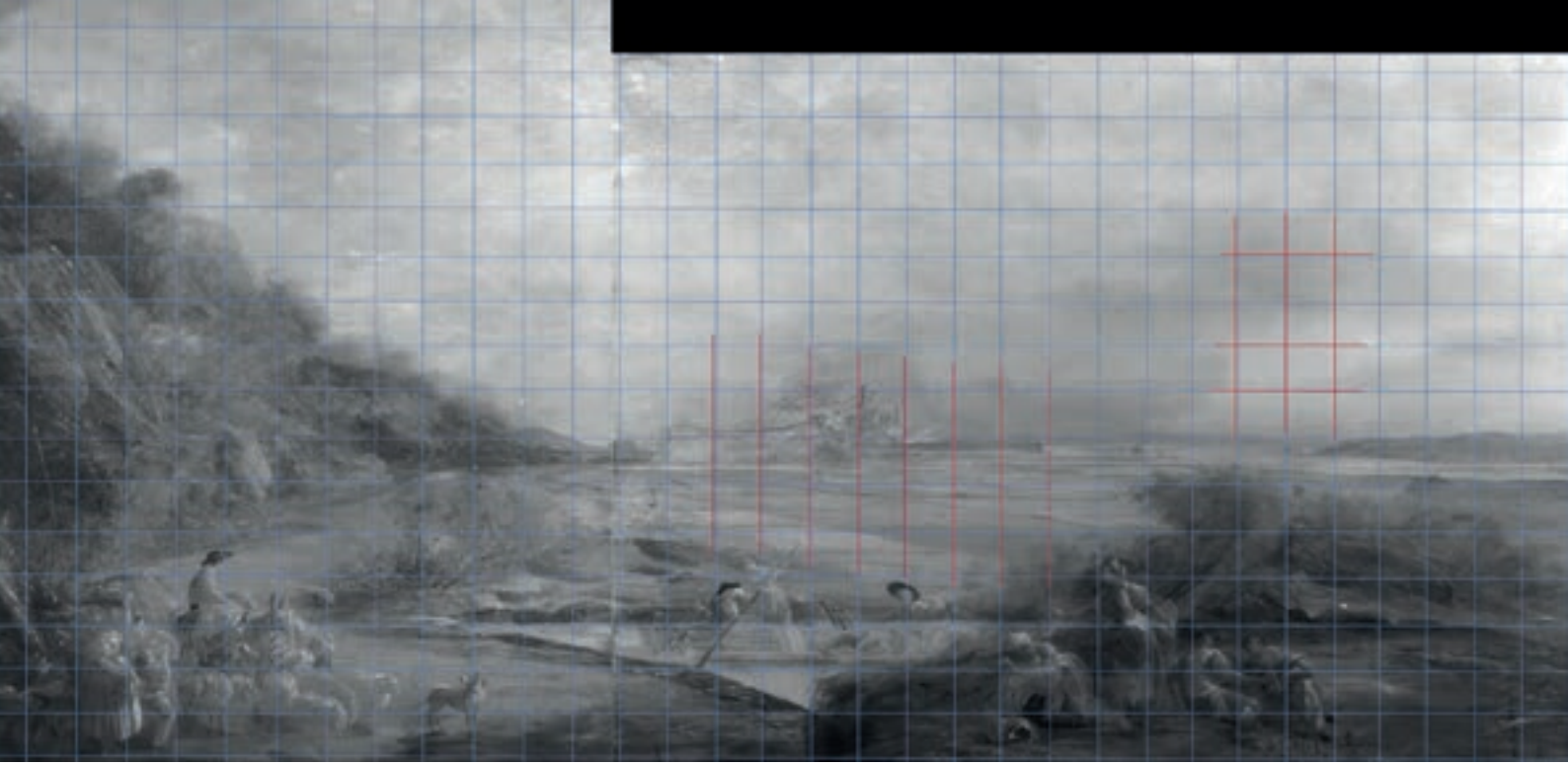


Fig. 41
Reconstrucción de la cuadrícula que debió de utilizar Paret para trasladar al lienzo el dibujo de la obra compuesta por los fragmentos *Escena de aldeanos* y *Vista de Fuenterrabía*. En rojo, las líneas claramente visibles en la reflectografía infrarroja

primer plano de *Vista de Portugalete*, así como en un dibujo conservado en la Biblioteca Nacional titulado *Demostración de la célebre cueva de Montesinos/ Vista exterior de la entrada*. El follaje de los referidos arbustos está realizado mediante el característico grafismo que emplea igualmente en las nubecillas de sus celajes.

El tratamiento que Paret dio a *Vista de Bermeo*, muchas de cuyas edificaciones son reconocibles hoy día, da como resultado una descripción casi fotográfica del paisaje. En la reflectografía infrarroja se observan algunas líneas de encaje, sin duda trazadas a regla, como sucede en el muelle a la izquierda. Algunos trazos verticales dispersos hacen pensar en la utilización de una cuadrícula, recurso muy necesario en este caso dada la complejidad del dibujo. Quizá no es detectable mediante esta técnica o simplemente se borró antes de comenzar con el color. Lo cierto es que no se puede concluir nada al respecto. A la derecha de la composición, cerrándola, pueden verse unas rocas en pendiente con unos arbustos que se dibujaron un poco más a la izquierda y que finalmente se retiraron abriendo un poco la composición al horizonte. El dibujo quedó entonces oculto por el mar, sobre el que se pintaron estas rocas mediante pinceladas sueltas y decididas, con los característicos toques del artista.

La reflectografía infrarroja ha ofrecido resultados desiguales en las obras analizadas protagonizadas por figuras. En general, no se aprecian cambios compositivos importantes y el dibujo preparatorio suele ser abocetado, marcando, salvo excepciones, las formas y el encaje de las figuras. Se observa aquí también la versatilidad de Paret, quien, dependiendo del formato, desarrolla un procedimiento u otro. Por ejemplo, en el retrato de sus hijas la organización espacial es semejante a la que pone en práctica para sus vistas [fig. 42] y revela el gran dibujante y tracista que hay tras esta deliciosa obra. La abertura en forma de ventana que enmarca la escena, cuyo borde inferior se rectificó elevándolo, está trazada con líneas de perspectiva que convergen en un punto de fuga central. Este, a su vez, está colocado en una línea vertical que divide la escena en dos, dejando una niña a cada lado. Además, trazó un rombo a modo de encaje, que recoge las figuras y marca con sus lados las

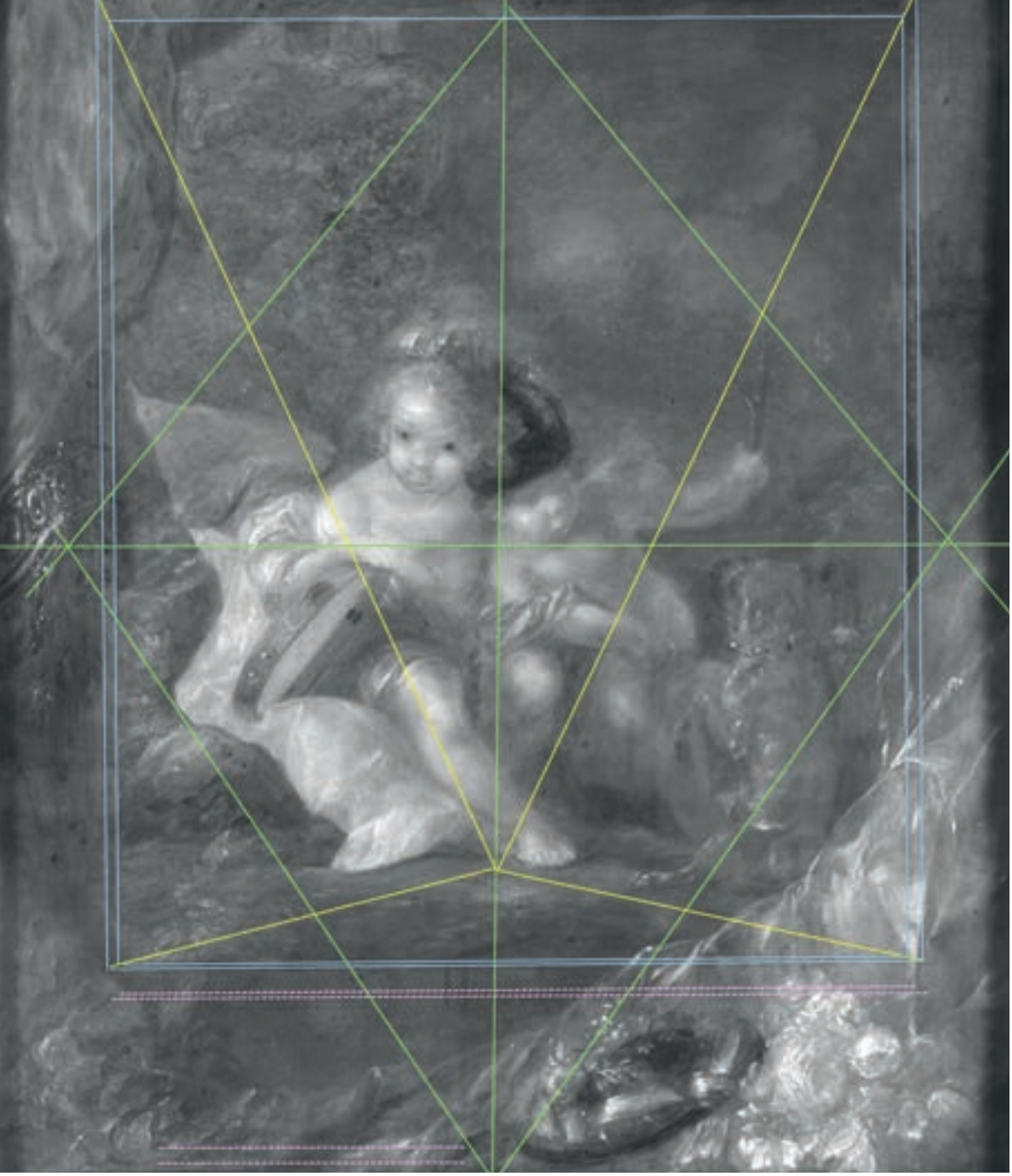


Fig. 42
Reflectografía infrarroja del retrato de las hijas con las líneas de perspectiva y las que marcan la composición

direcciones de algunos de los elementos, como la pandereta, las piernas y los cortinajes. De este modo, aporta un vivaz dinamismo a la vez que un equilibrio compositivo a esta especie de instantánea. El rostro de la hija mayor está bien definido en el dibujo, incluso para lo que pudo ser una lazada por debajo de la mandíbula que finalmente no se pintó. Sin embargo, el dibujo de la menor es casi inapreciable, como lo es el del perro, figuras plasmadas más directamente. Debió de realizar en cualquier caso un dibujo muy sutil.

La reflectografía del autorretrato de la colección Abelló deja ver una serie de líneas verticales atravesando el cuerpo, probablemente para ubicar la figura y marcar la dirección del tronco, así como cambios en la posición de la mano derecha y en los contornos de los brazos y de todo el lado derecho del retratado. El cambio más importante tiene lugar en el rostro, ya que el perímetro de la barbilla y el mentón se dibujó más elevado que en la ejecución final. El bastón se plasmó una vez concluida la figura, sobrepintando elementos de esta y del fondo. Paret lo hizo de forma semejante a como se ha visto para

las figuras con respecto a los paisajes en sus vistas. Quizá fue una aportación imprevista, pues la mano que se observa en la reflectografía parece preparada para sostener un sombrero. Análogamente, la argolla pintada a los pies pudo añadirse en último término, al igual que el empedrado del muelle, que Paret pintó, sin duda, *alla prima*.

La pequeña *Virgen con Niño* de formato oval es una de las obras en las que mejor se visualiza el dibujo subyacente, que sobresale por su soltura. Está realizado con trazos abocetados y firmes que encajan y sitúan los elementos. Además, Paret aplica líneas constructivas a los rostros: el de la Virgen es una forma aovada descrita por el contorno de la cara, la línea de simetría entre la boca y la nariz, y el arco de las cejas; de forma similar, pero aún más sintética, construye el rostro del Niño. El resto de los elementos están previstos de forma esquemática, con ciertos cambios en las manos de la Virgen y del Niño, en el pie de este y en la posición de algunos pliegues. No obstante, la ejecución pictórica revela la libertad con la que trabajó el artista, incluso para definir los rasgos de los rostros. Es muy destacable que añadiera los dos ángeles y las flores a ambos lados sin dibujo previo, cambiando su concepción primera y pintándolos directamente. Esto demuestra la habilidad de Paret para resolver magistralmente estas improvisaciones. Lo cierto es que estos grupos de ángeles y composiciones florales son una fórmula recurrente en su producción.

En otro orden, y salvando las distancias entre las obras, las reflectografías de los dos lunetos con el *Triunfo del Amor sobre la Guerra* y de *Gentiles en un salón palaciego* muestran unas líneas de dibujo ciertamente esquemáticas, además de una ausencia de cambios relevantes, lo que indica un técnica directa y segura. Es razonable pensar que Paret proyectaba con precisión los formatos grandes, posiblemente con cierto número de bocetos preparatorios. La reflectografía de *Martirio de Santa Lucía* no ha sido muy reveladora, aunque ha permitido distinguir el dibujo en puntos aislados, así como un arrepentimiento importante al ocultar un fuelle en el lugar donde finalmente pintó unas brasas, en el ángulo inferior izquierdo.

El dibujo de *La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor* es muy bello y su comparación con el del pequeño cobre *La Virgen con el Niño* es inevitable por la coincidencia, no en el tamaño, sino en el formato oval. Si en este el dibujo es directo, abocetado, con pequeños cambios y ajustes en la composición, en el cuadro más grande se observa un dibujo muy definido, con los contornos bien delineados. Los rostros del primero no muestran la construcción del volumen, sino un dibujo más plano, lo que invita a pensar que el pintor empleó algún método de transferencia para el dibujo, quizá el estarcido, repasándolo después con otro medio. Esto es patente sobre todo en el grupo de ángeles en la zona superior, pero también en el brazo del Niño, en la mano de la Virgen sosteniendo el paño y en los perfiles del rostro de la mujer y del santo. No existen tampoco cambios de relevancia, por lo que se refuerza la idea de un trabajo cuidadosamente proyectado. ¿Acaso Paret mostraría al comitente, en este caso el Consistorio bilbaíno, algún boceto o estudio previo comprometiéndose tácitamente a ajustarse a él?

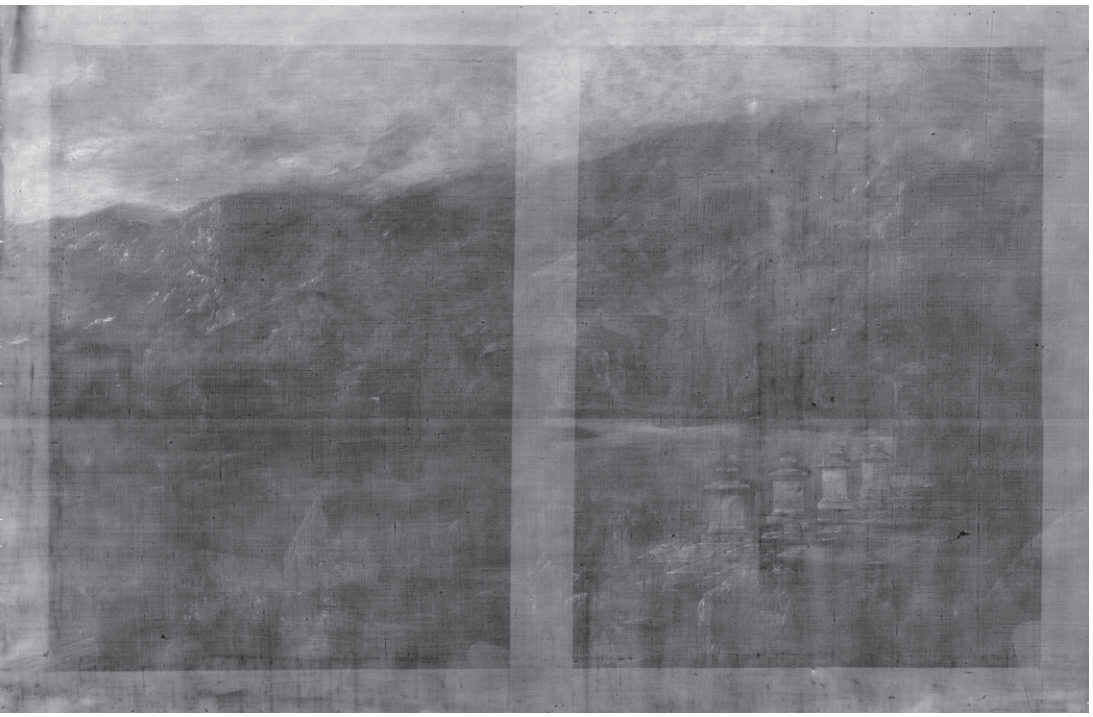
Conclusiones

El análisis de las obras de Luis Paret nos habla ciertamente de un artista virtuoso y versátil en cuanto al manejo de los materiales, elegidos de forma cuidadosa. Así, modifica el color de la imprimación para ajustarlo a sus propósitos y escoge la textura y el grosor de los lienzos conforme a los formatos. Domina asimismo el trabajo sobre tabla y cobre, soportes que le permiten obtener calidades esmaltadas y le facilitan la descripción de pequeños detalles sin la interferencia de la textura del lienzo. Podemos afirmar también que su impronta es reconocible tanto en los pequeños como en los grandes formatos, pues sus rasgos de estilo y su caligrafía están muy definidos.

Paret denota un saber amplio de la moda de su época, describiendo con precisión las diferentes indumentarias, idealizadas para las figuras populares y variadas para los personajes galantes, con especial atención a los vistosos vestidos y tocados rococó que lucen las señoras. Parece que no puede evitar autorretratarse vestido a la moda y con un lujo quizá por encima de su estatus de artista, algo patente también en el retrato de su esposa. Maneja con suma destreza la textura y fluidez de la pintura al óleo para representar los diferentes tejidos –terciopelos, sedas, encajes–, los bordados con hilos metálicos y los borlones y pasamanerías en atuendos, complementos y cortinajes, descritos con un tratamiento minucioso pero de gran frescura, con una pincelada vivaz. Sin embargo, en el otro extremo, es también capaz de desarrollar una pincelada casi impresionista, como hace en *Gentiles en un salón palaciego*, o suelta, amplia y esbozada como en *El Triunfo del Amor sobre la Guerra*.

Los estudios técnicos nos han revelado los grandes conocimientos de Paret en cuanto a la organización del espacio y la perspectiva, que marca con líneas esquemáticas para distorsionarla posteriormente con el fin de crear espacios de carácter escenográfico. No olvidemos sus trabajos como tracista, proyectados con un acabado impecable. Es muy destacable asimismo su habilidad para plasmar las figuras *alla prima* una vez concluidos los paisajes, casi sin dibujo previo, lo que no quiere decir que sea un trabajo improvisado. Todo hace pensar que parte de estudios previos o, en todo caso, de una imagen mental muy precisa. El delicioso retrato de sus hijas oculta una organización espacial de espíritu geométrico, propia de un arquitecto. En general, parte de un dibujo bastante preciso, incluso trasladado mediante una cuadrícula, y resuelve magistralmente de forma directa no solo los pequeños personajes que pueblan sus vistas, sino ciertas improvisaciones y cambios que incorpora con libertad. Todos estos rasgos corresponden a una mentalidad culta, refinada y perfeccionista, acorde, en suma, a la atildada imagen que de sí mismo nos dejó en sus autorretratos.

Anexo I.
Resultados de los análisis físicos y químicos



Vista de El Arenal de Bilbao,
1783
Óleo sobre lienzo.
75,7 x 110,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Tejido: lino
Densidad de ligamento:
13 x 16 hilos/cm^2

Radiografía

Reflectografía infrarroja

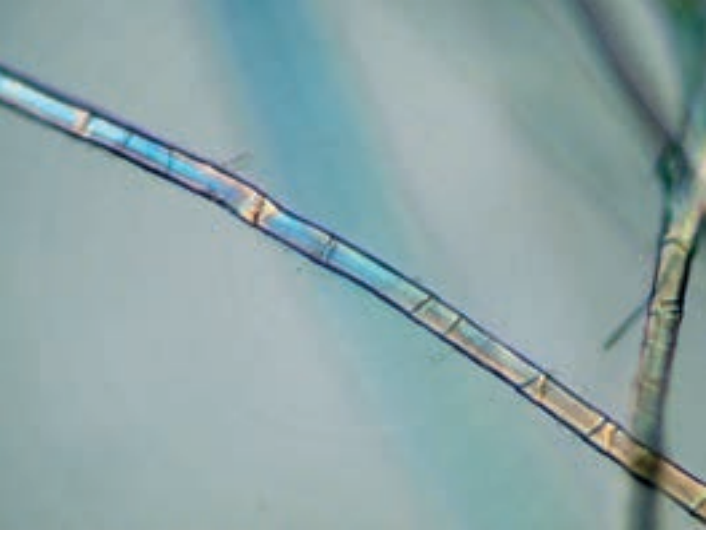


Imagen obtenida al microscopio óptico de la vista longitudinal de la micromuestra n.º 1 (objetivo MPlan 20X/0,45). Se observan las características de las fibras en sección longitudinal

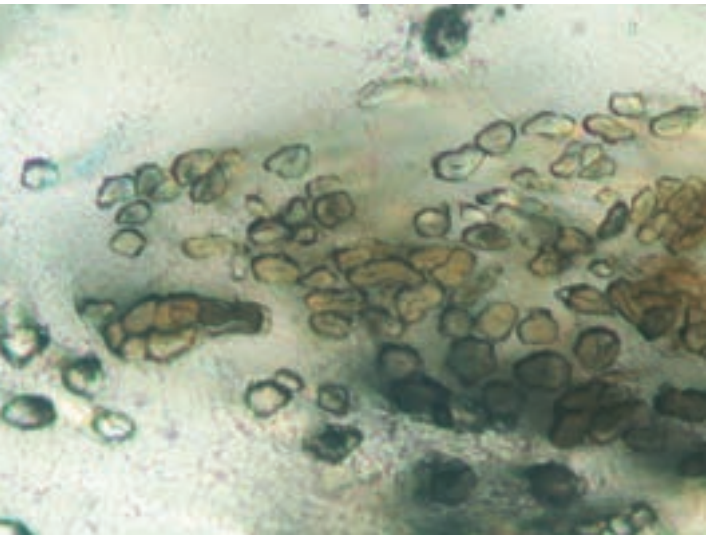
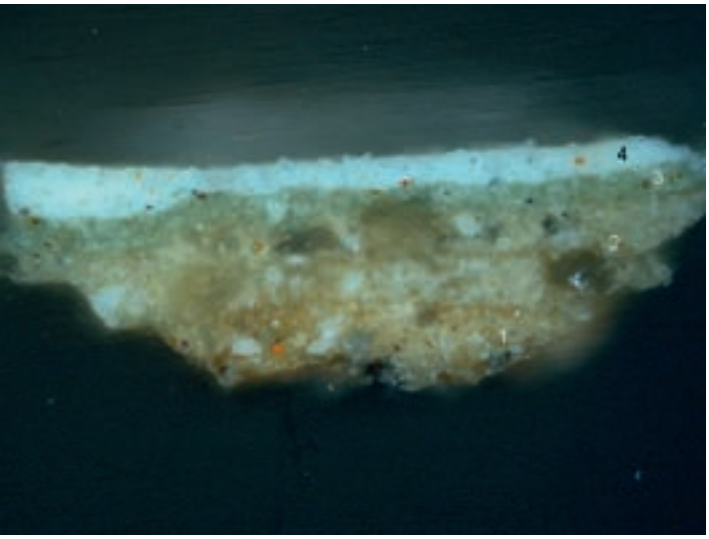


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra n.º 1 iluminada con luz UV (objetivo MPlan 20X/0,45). Se observan las características de las fibras en sección transversal

b. p. = baja proporción
m. b. p. = muy baja proporción



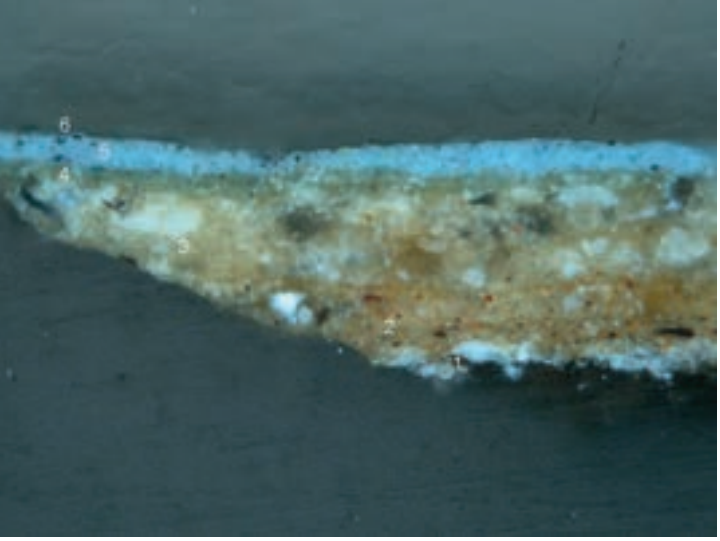
1. Rosado del cielo

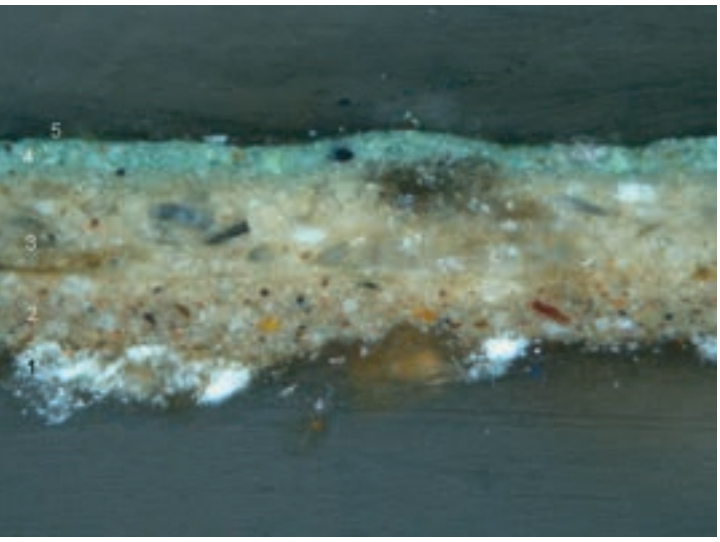
4. Blanco: albayalde, carbonato cálcico (b. p.), pigmentos de tierra (m. b. p.); 35 µm

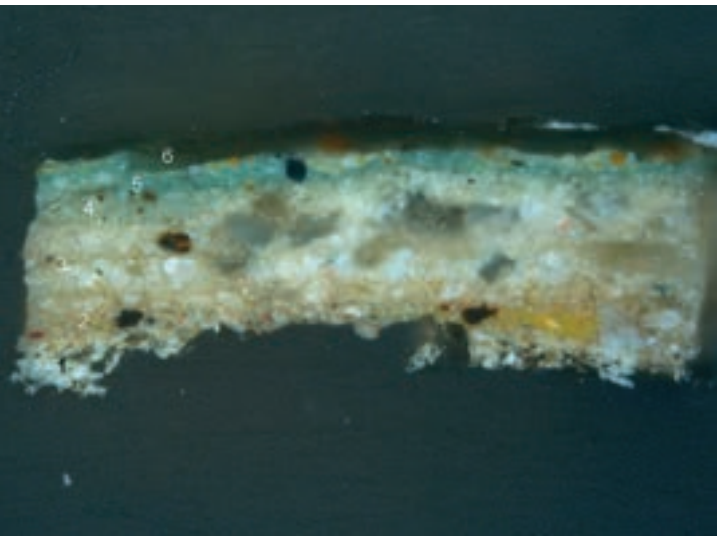
3. Gris verdoso: albayalde, carbonato cálcico, pigmentos de tierras (b. p.), carbón vegetal (escasos granos finamente molidos; m. b. p.); 25 µm

2. Segunda imprimación: albayalde, carbonato cálcico, silicatos (m. b. p.); 80 µm

1. Primera imprimación: albayalde, carbonato cálcico (b. p.), pigmentos de tierras (m. b. p.), negro de huesos (m. b. p.); 70 µm







2. Azul del monte

6. Barniz: ≈5 µm
5. Azul: albayalde, carbonato cálcico, azul de Prusia (m. b. p.), carbón vegetal (m. b. p.), 35 µm
4. Gris verdoso: albayalde, carbonato cálcico, pigmentos de tierras (m. b. p.), carbón vegetal (m. b. p.); 15-20 µm
3. Segunda imprimación: albayalde, carbonato cálcico, silicatos (m. b. p.); 90 µm
2. Primera imprimación: albayalde, carbonato cálcico (b. p.), pigmentos de tierras (m. b. p.), negro de huesos (m. b. p.); 60 µm
1. Restos de aparejo: ≈15 µm

3. Imprimación en el canto del lienzo

5. Barniz: 10-25 µm
4. Verde: albayalde, carbonato cálcico, pigmentos de tierra (m. b. p.), azul de Prusia (m. b. p.); 30 µm
3. Segunda imprimación: albayalde, carbonato cálcico, silicatos (m. b. p.); 45 µm
2. Primera imprimación: albayalde, carbonato cálcico (b. p.), pigmentos de tierras (m. b. p.), negro de huesos (m. b. p.); 75 mm
1. Restos de aparejo: 60 µm

4. Verde del borde

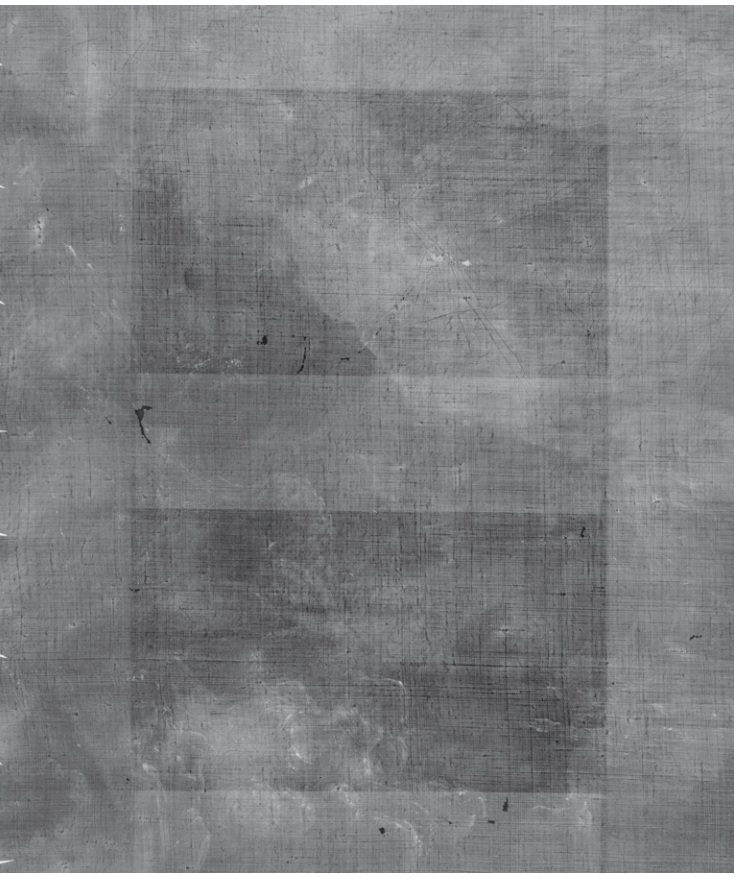
6. Barniz: 35 µm
5. Verde: albayalde, carbonato cálcico, pigmentos de tierras (m. b. p.), azul de Prusia (m. b. p.); 25-30 µm
4. Gris verdoso: albayalde, carbonato cálcico, pigmentos de tierras (m. b. p.), carbón vegetal (m. b. p.); 40 µm
3. Segunda imprimación: albayalde, carbonato cálcico, pigmentos de tierra de sombra (m. b. p.), silicatos (b. p.); 60 µm
2. Primera imprimación: albayalde, carbonato cálcico (b. p.), pigmentos de tierras (m. b. p.), negro de huesos (m. b. p.); 40 µm
1. Restos de aparejo: 45 µm

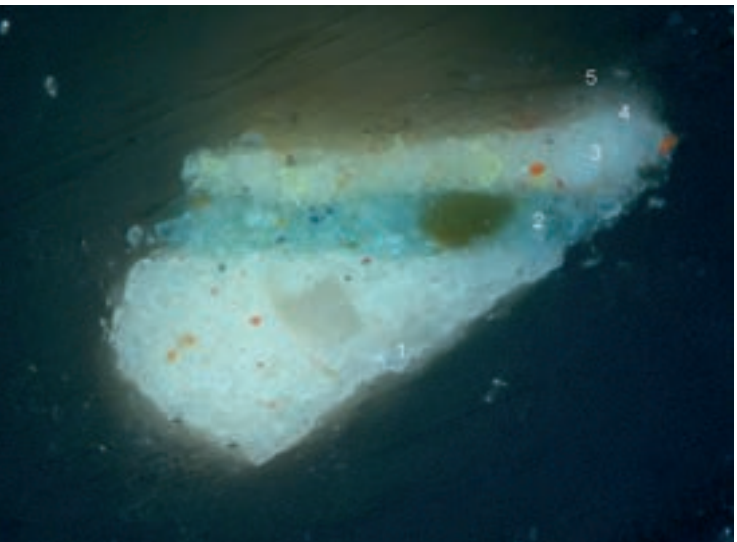
Escena de aldeanos
(fragmento de *Vista de Fuenterrabía*),
1786
Óleo sobre lienzo.
48 x 37,2 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Densidad de ligamento:
20 x 22 hilos/cm^2

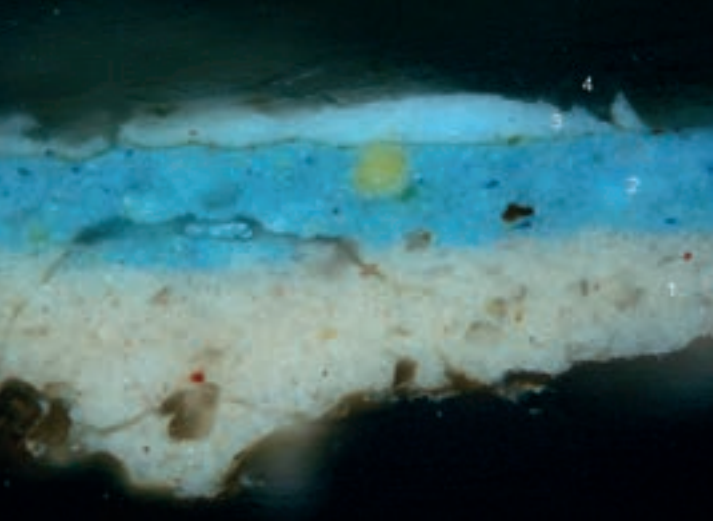
Radiografía

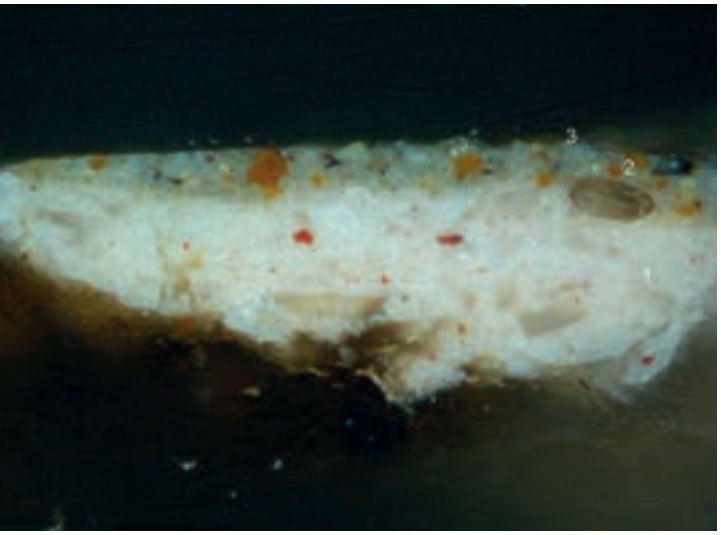
Reflectografía infrarroja

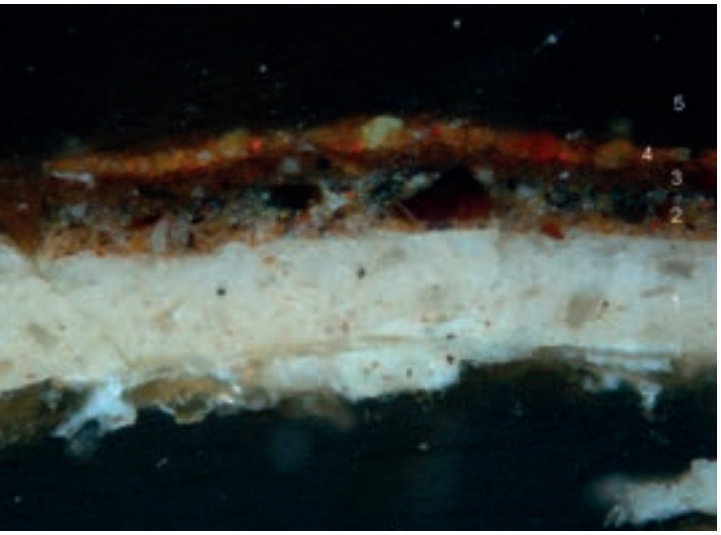




1. Rosado del campo
5. Barniz: 5 µm
4. Retoque no original: albayalde, carbonato cálcico (b. p.), silicatos (m. b. p.); ≈20 µm
3. Amarillento: albayalde, amarillo de Nápoles (m. b. p.), pigmentos de tierras (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.); 55-60 µm
2. Azul: albayalde, azul de Prusia (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.); 60 µm
1. Imprimación: albayalde, carbonato cálcico (b. p.), pigmentos de tierra (m. b. p.); 120 µm







2. Reflejo sobre el azul del mar

4. Barniz: 30 mm
3. Blanco: albayalde; 0-35 µm
2. Azul: albayalde, carbonato cálcico (b. p.), azul de Prusia, amarillo de Nápoles (m. b. p.); 65 µm
1. Imprimación: albayalde, carbonato cálcico (b. p.), pigmentos de tierra (m. b. p.); 150 µm

3. Verde

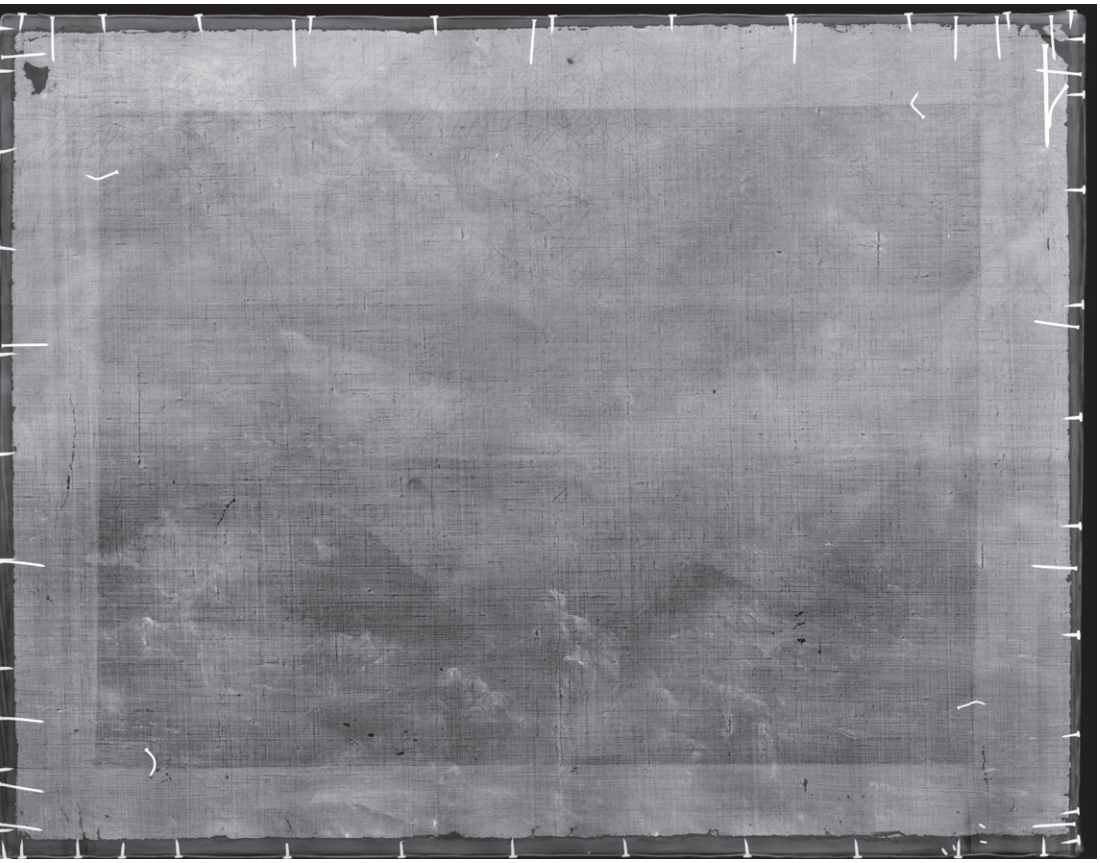
3. Barniz: ≈5 µm
2. Verde: albayalde, pigmentos de tierras (b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.), azul de Prusia (m. b. p.), carbón vegetal (m. b. p.); 30 µm
1. Imprimación: albayalde, carbonato cálcico (b. p.), pigmentos de tierra (m. b. p.); 120 µm

4. Tierra

5. Barniz: 75 µm
4. Pardo rojizo: albayalde, bermellón (b. p.), pigmentos de óxidos de hierro (m. b. p.), amarillo de Nápoles (m. b. p.), silicatos (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.), negro de huesos (m. b. p.); ≈15 µm
3. Pardo: albayalde, pigmentos ricos en óxidos de hierro, pigmentos de tierra de sombra (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.); 15 µm
2. Pardo: albayalde, pigmentos de tierras (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.), carbón vegetal (b. p.); 40 µm
1. Imprimación: albayalde, carbonato cálcico (b. p.), pigmentos de tierra (m. b. p.); 110 µm

5. Cielo

2. Grisáceo: albayalde, carbonato cálcico (m. b. p.), carbón vegetal (m. b. p.), pigmentos de tierra (m. b. p.); 30-45 µm
1. Imprimación: albayalde, carbonato cálcico (b. p.), pigmentos de tierra (m. b. p.); 130 µm



Vista de Fuenterrabía
(fragmento),
1786
Óleo sobre lienzo.
44,3 x 57,2 cm
Museo de Bellas Artes
de Bilbao

Densidad de ligamento:
20 x 22 hilos/cm^2

Radiografía

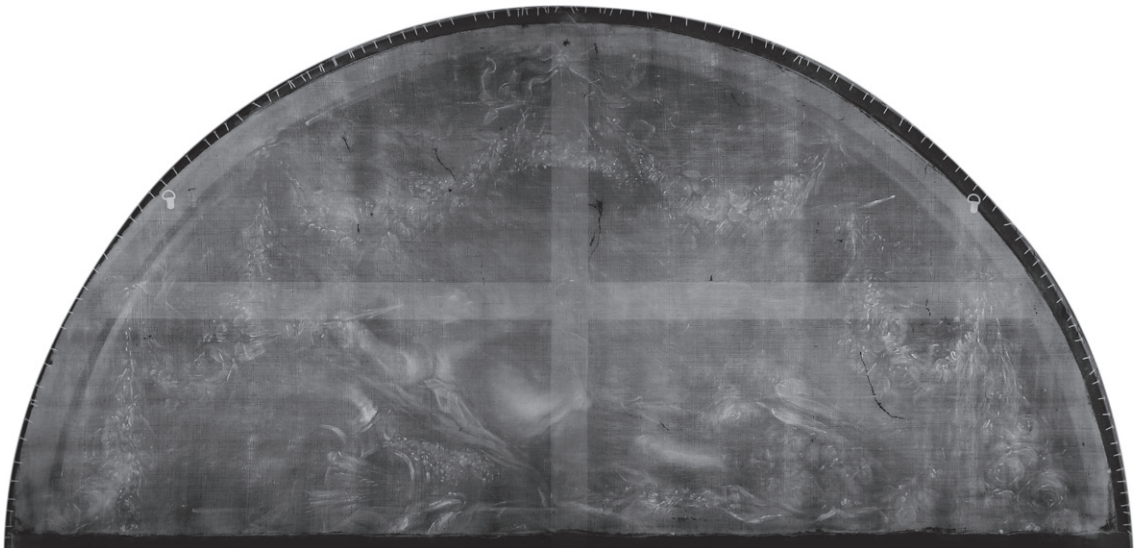
Reflectografía infrarroja

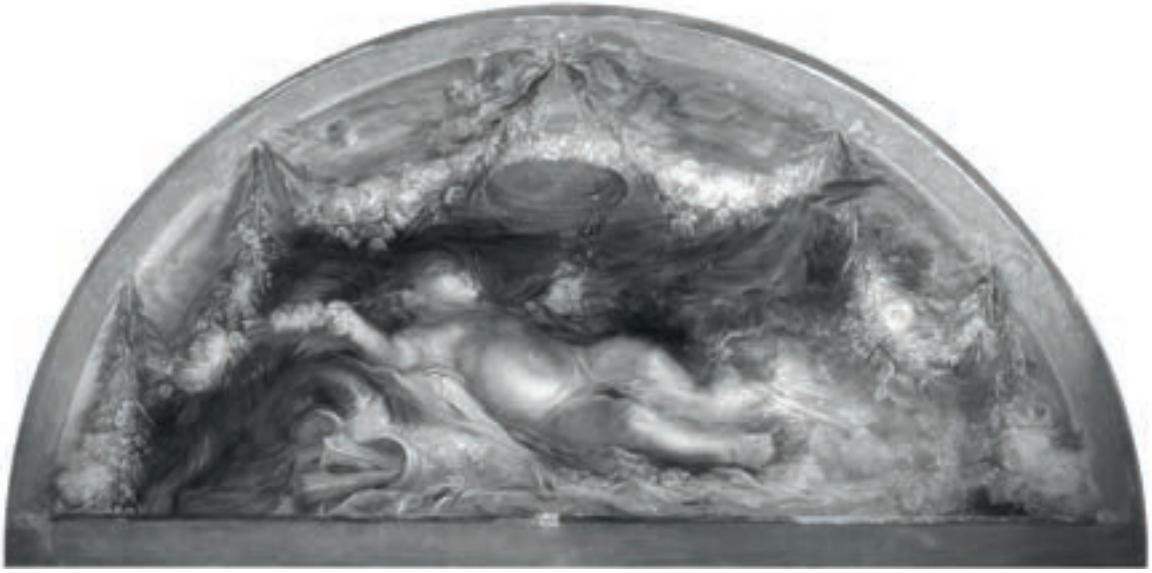
Triunfo del Amor sobre la Guerra [I],
1784
Óleo sobre lienzo
82 x 160,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

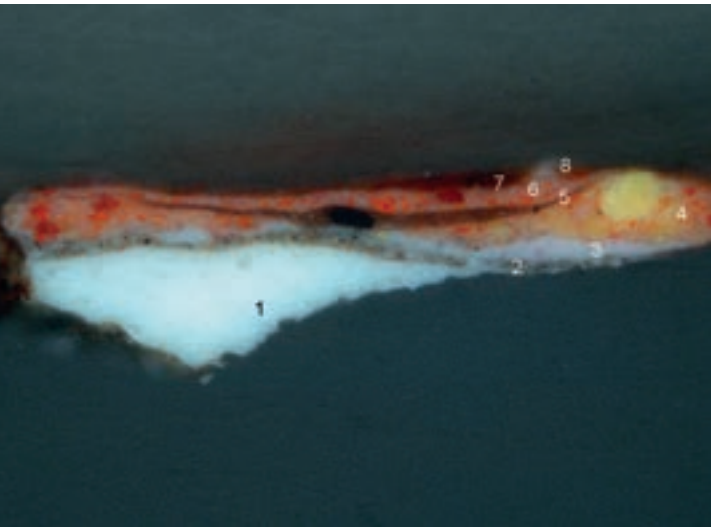
Densidad de ligamento:
13 x 13 hilos/cm^2

Radiografía

Reflectografía infrarroja







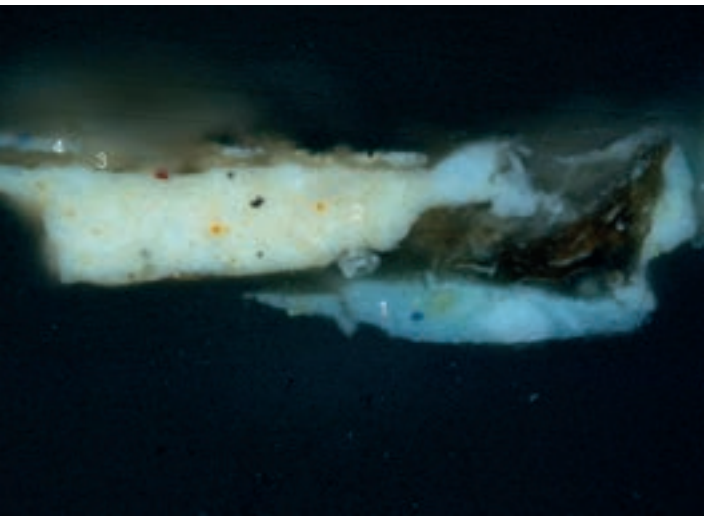
1. Rojo de la pluma
8. Barniz: ≈5 µm
7. Rojo: albayalde, pigmento de laca rojo, yeso (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.), silicatos (m. b. p.); ≈15 µm
6. Rosado: albayalde, bermellón, yeso (m. b. p.), pigmento de laca rojo (m. b. p.), silicatos (m. b. p.); ≈15 µm
5. Gris: albayalde, carbonato cálcico, negro de huesos (b. p.), silicatos (m. b. p.); 15 µm
4. Anaranjado: albayalde, amarillo de Nápoles (b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.), bermellón (m. b. p.), silicatos (m. b. p.); ≈15 µm
3. Blanco: albayalde, carbonato cálcico (m. b. p.); 5-15 µm
2. Grisáceo: albayalde, pigmentos de tierras (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.), carbón vegetal (m. b. p.); 15 µm
1. Imprimación: albayalde; 90 µm

Triunfo del Amor sobre la Guerra [II],
1784
Óleo sobre lienzo.
81,5 x 160 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Densidad de ligamento:
13 x 13 hilos/cm^2

Radiografía

Reflectografía infrarroja



2. Amarillo del paño
4. Blanquecino: blanco de cinc, albayalde (repinte); 5-15 µm
3. Barniz: 15 µm
2. Amarillo: albayalde, pigmentos de tierra amarilla (m. b. p.), silicatos (m. b. p.); 90 µm
1. Azul: albayalde, azul de Prusia (m. b. p.), amarillo de Nápoles (m. b. p.); 60 µm

La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor,
1786
Óleo sobre lienzo.
163,5 x 142 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Tejido: lino

Reflectografía infrarroja

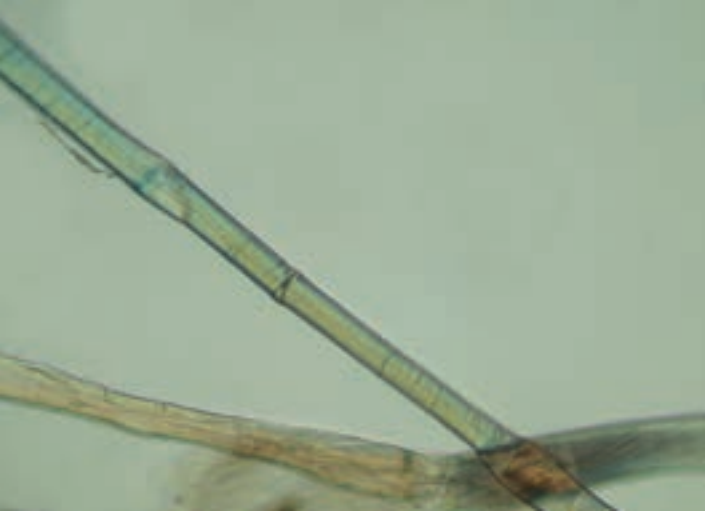


Imagen obtenida al microscopio óptico de la vista longitudinal de la micromuestra n.º 3 (objetivo MPlan 20X/0,45). Se observan las fibras con tabiques a intervalos frecuentes

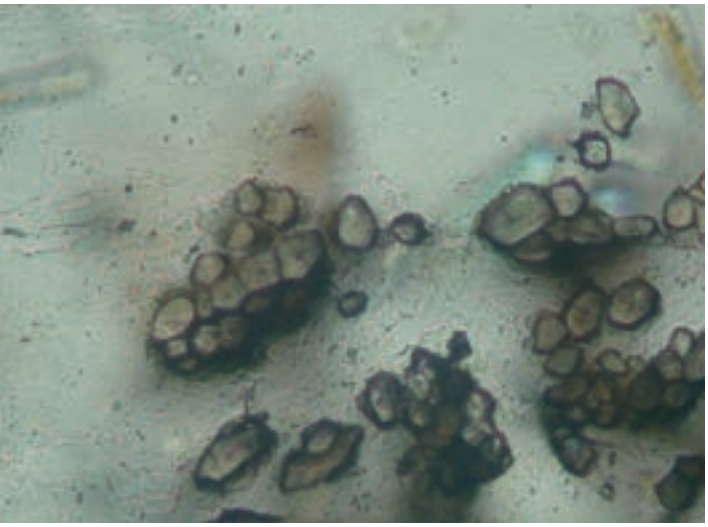
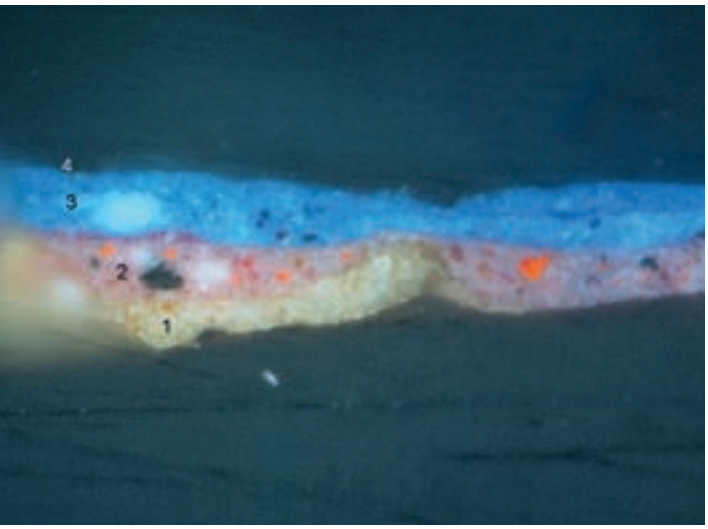
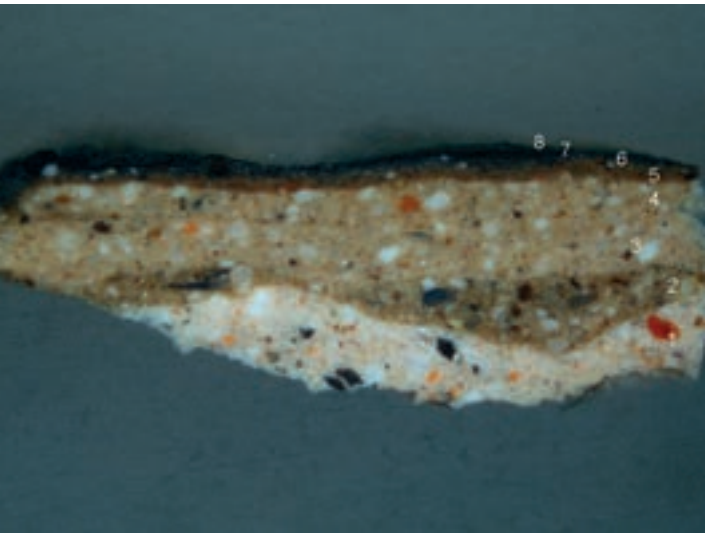


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra n.º 3 en lámina delgada (objetivo MPlan 20X/0,45). Se observa la forma poligonal de las fibras en sección transversal





1. Azul del manto sobre la túnica rosa

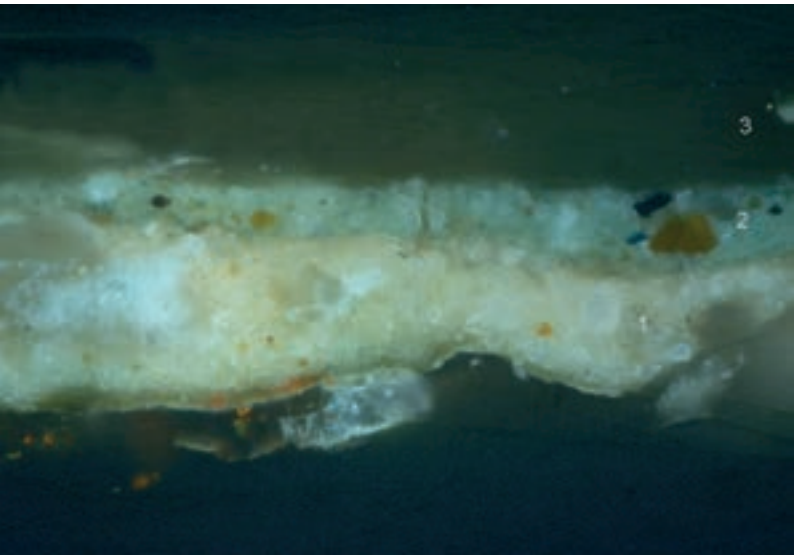
4. Barniz: 5 µm
3. Azul: albayalde, azul de Prusia (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.); 55 µm
2. Rosado: albayalde, pigmento de laca rojo (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.), bermellón (m. b. p.), pigmentos de tierras (m. b. p.), carbón vegetal (m. b. p.); 10-45 µm
1. Imprimación: albayalde, pigmentos de tierra (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.); 30-60 µm

2. Nube a la izquierda

8. Gris oscuro: albayalde, blanco de cinc, pigmentos de tierras (b. p.), negro de huesos (m. b. p.), yeso (m. b. p.); 5-10 µm
7. Restos de barniz: 10 µm
6. Gris: albayalde, pigmentos de tierras (b. p.), negro de huesos (b. p.); ≈5 µm
5. Pardo oscuro: albayalde, pigmento de tierra de sombra (b. p.), pigmentos de tierras (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.), negro de huesos (m. b. p.); 15 µm
4. Pardo claro: albayalde, pigmentos de tierra (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.), pigmentos de tierra de sombra (m. b. p.), azul esmalte (m. b. p.), bermellón (m. b. p.); 25 µm
3. Pardo claro: albayalde, carbonato cálcico (m. b. p.), pigmentos de tierra (m. b. p.), pigmentos de tierra de sombra (m. b. p.), azul esmalte (m. b. p.); 60 µm
2. Pardo: albayalde, pigmentos de tierras (b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.), azul esmalte (m. b. p.), amarillo de Nápoles (m. b. p.), bermellón (m. b. p.); 0-170 µm
1. Rosado: albayalde, carbonato cálcico (m. b. p.), pigmentos de tierra (m. b. p.), pigmentos de tierra de sombra (m. b. p.), carbón vegetal (m. b. p.); 40-70 µm

Vista de Bermeo,
1783
Óleo sobre cobre.
61,5 x 83,2 cm
Museo de Bellas Artes
de Bilbao

Reflectografía infrarroja



1. Franja perimetral de color verde
3. Barniz: 60 µm
2. Verde: albayalde, pigmentos de tierra (b. p.), azul de Prusia (b. p.), pigmentos de tierra de sombra (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.); 45 µm
1. Imprimación: albayalde, pigmentos de tierras (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.), silicatos (m. b. p.), pigmento de arsénico y cobre (m. b. p.); 90-130 µm

Vista de El Arenal de Bilbao,
1784
Óleo sobre tabla.
60,3 x 83,2 cm
The National Gallery, Londres

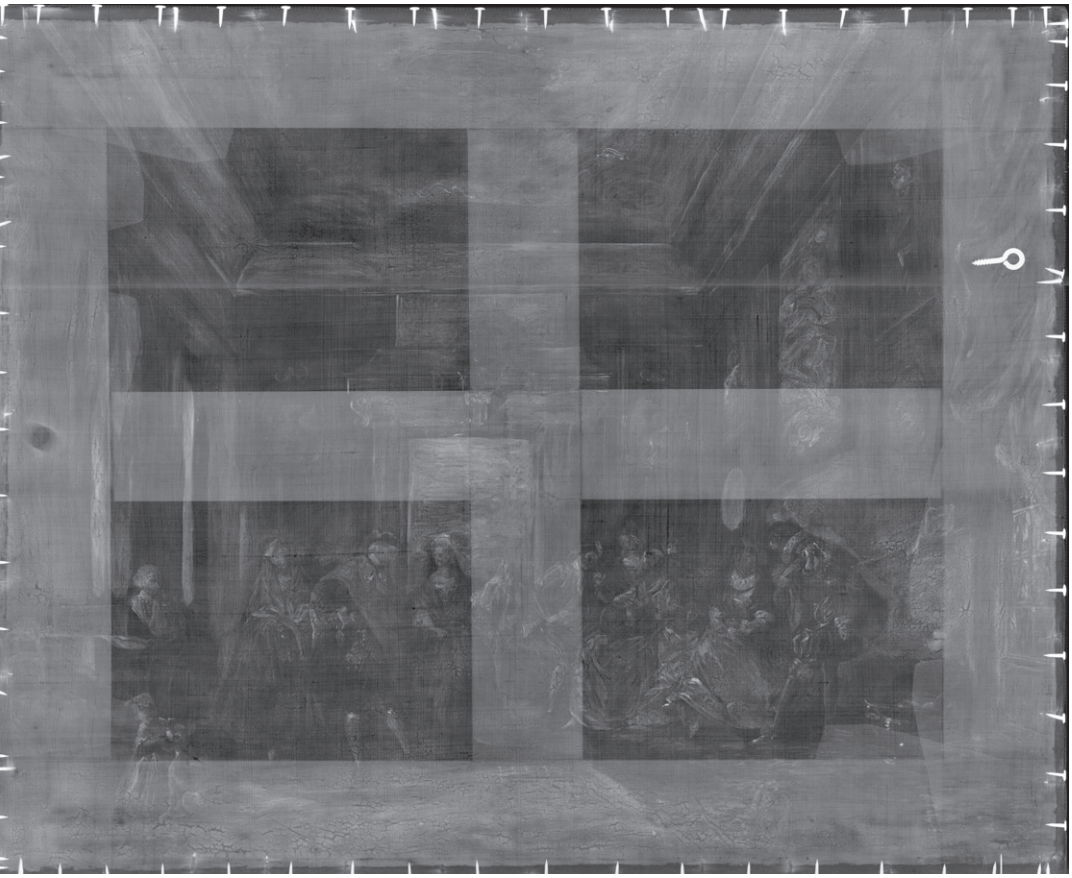
Reflectografía infrarroja

Gentiles en un salón palaciego,
1770-1775
Óleo sobre lienzo.
45 x 55 cm
Colección particular

Densidad de ligamento:
15 x 22 hilos/cm^2

Radiografía

Reflectografía infrarroja



Vista de Portugalete,
c. 1783
Óleo sobre lienzo.
70 x 75 cm
Museo Cerralbo,
Madrid

Reflectografía infrarroja

Autorretrato del pintor Luis Paret,
c. 1780
Óleo sobre papel adherido a lienzo.
52 x 39 cm
Colección Abelló

Reflectografía infrarroja

Retrato de las hijas del artista, María y Ludovica,
1783
Óleo sobre cobre.
37 x 28 cm
Colección particular

Reflectografía infrarroja

Virgen con Niño,
1786
Óleo sobre cobre.
15,6 x 12,2 cm
Colección Abelló

Reflectografía infrarroja

Martirio de Santa Lucía,
1784
Óleo sobre lienzo.
250 x 168 cm
Museo de Arte Sacro,
Bilbao

Tejido: lino

Reflectografía infrarroja

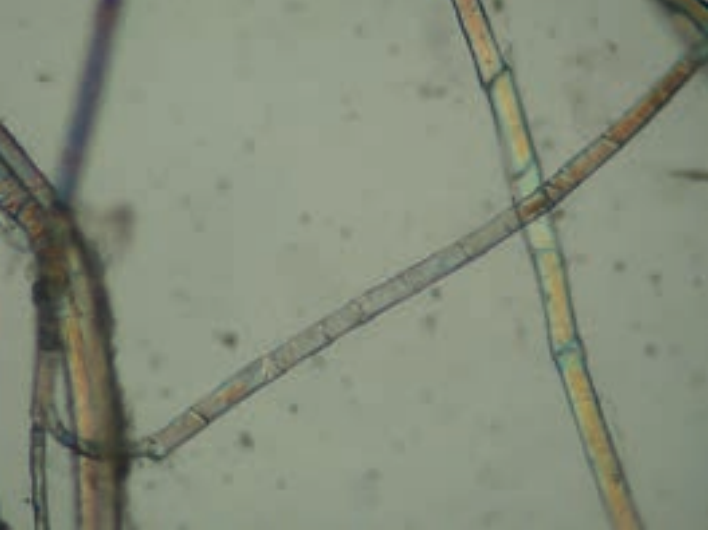


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección longitudinal de la micromuestra n.º 1 (objetivo MPlan 20X/0,45). Se observan las fibras con tabiques a intervalos frecuentes

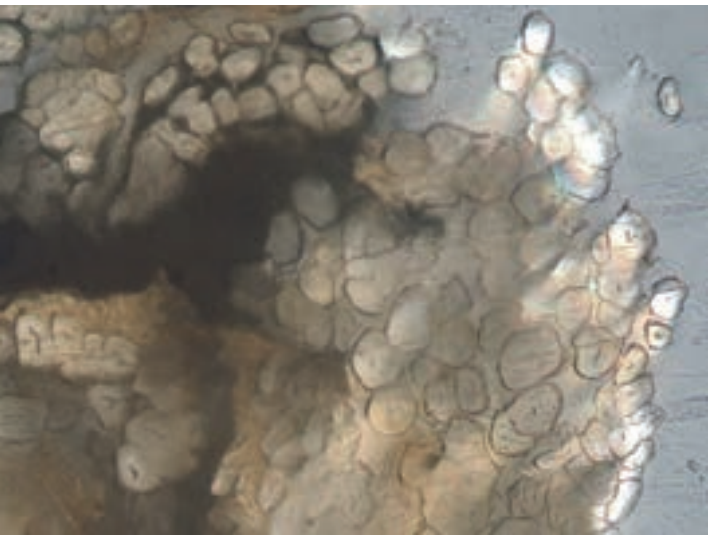


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra n.º 1 en lámina delgada (objetivo MPlan 20X/0,45). Se observa la forma poligonal de las fibras en sección transversal

Anexo II. Relación de pruebas y equipos[1]

Densidad de ligamento de los lienzos y análisis de la fibra

Estudio de microscopía óptica con luz polarizada, incidente y transmitida, luz halógena y luz UV, mediante microscopio metalográfico Olympus BX 41. Realizado por Arte-Lab S.L. bajo la dirección de Andrés Sánchez Ledesma.

Escena de aldeanos (fragmento de *Vista de Fuenterrabía*)
Gentiles en un salón palaciego
Vista de El Arenal de Bilbao (Museo de Bellas Artes de Bilbao)

Triunfo del Amor sobre la Guerra [II]
La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor
Martirio de Santa Lucía

Estratigrafía y análisis químico

Estudios mediante las siguientes técnicas y equipos: microscopía óptica con luz polarizada y luz UV, con microscopio metalográfico Olympus BX 41; microscopía electrónica de barrido y microanálisis por dispersión de energías de rayos X con equipo Jeol JSM-6390 LV de presión variable y sistema de microanálisis Oxford Instruments INCA X-Ray; cromatografía de gases-espectrometría de masas con espectrómetro de masas MS 5973 de Agilent Technologies GC-6890N; espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier con unidad de ATR Nicolet 6700-Smart Orbit Diamond 30.000-200 cm^{-1}; espectroscopía micro-Raman con microscopio ThermoFischer DXR Raman, con fuente láser de 780 nm. Realizados por Arte-Lab S.L. bajo la dirección de Andrés Sánchez Ledesma.

Vista de El Arenal de Bilbao (Museo de Bellas Artes de Bilbao) - 4 micromuestras
Escena de aldeanos (fragmento de *Vista de Fuenterrabía*) - 5 micromuestras
Triunfo del Amor sobre la Guerra [II]- 2 micromuestras
La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor - 2 micromuestras
Vista de Bermeo - 1 micromuestra

1. Deseo expresar mi agradecimiento por su colaboración en los estudios técnicos a Andrés Sánchez Ledesma, Maite Maguregui Hernando, José Miguel Román Velado y Jon Apodaca Martín.

Fluorescencia de RX por dispersión de energía (EDXRF) y reflectancia en el VIS-NIR

Para la FRX se ha utilizado un espectrómetro de mano Tracer 5g de BRUKER. Para la reflectancia en el VIS-NIR, espectroradiómetro ASD High Resolution FieldSpec 4 de Analytical Spectral Devices Inc. Realizadas por Ibea Research Group del Departamento de Química Analítica de la UPV-EHU, bajo la dirección de Maite Maguregui Hernando.

Vista de El Arenal de Bilbao (Museo de Bellas Artes de Bilbao) - 15 mediciones
Vista de Bermeo - 9 mediciones

Radiografía

Estudio mediante un generador industrial de rayos X portátil Eresco 42 MF4 y película radiográfica Agfa Structurix NDT D4. Realizado por SGS Tecnos S.A. bajo la supervisión de José Miguel Román Velado.

Vista de El Arenal de Bilbao (Museo de Bellas Artes de Bilbao)
Escena de aldeanos (fragmento de *Vista de Fuenterrabía*) – *Vista de Fuenterrabía*
Triunfo del Amor sobre la Guerra [I]
Triunfo del Amor sobre la Guerra [II]
Gentiles en un salón palaciego

Reflectografía infrarroja

Estudio mediante equipo Osiris de Opus Instruments. Realizado en el Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao por Jon Apodaca Martín y el autor de este ensayo.

Vista de El Arenal de Bilbao (Museo de Bellas Artes de Bilbao)
Vista de El Arenal de Bilbao (National Gallery, Londres)
Escena de aldeanos (fragmento de *Vista de Fuenterrabía*) – *Vista de Fuenterrabía*
Triunfo del Amor sobre la Guerra [I]
Triunfo del Amor sobre la Guerra [II]
Gentiles en un salón palaciego
La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor
Vista de Bermeo
Vista de Portugalete
Autorretrato del pintor Luis Paret (colección Abelló)
Retrato de las hijas del artista, María y Ludovica
Virgen con Niño (colección Abelló)
Martirio de Santa Lucía

LUIS PARET Y ALCÁZAR. AMIGOS Y CLIENTES DURANTE SU ESTANCIA BILBAÍNA

Aingeru Zabala Uriarte

No se sabe la fecha exacta en que Luis Paret se trasladó a Bilbao, aunque pudo hacerlo a finales de 1778 –se sabe que estaba instalado en la Villa en 1779–, a sus treinta y dos años, cuando le levantaron el destierro portorriqueño a cambio de un confinamiento a más de cuarenta leguas de la Corte o Sitios Reales. Tampoco por qué eligió Bizkaia como lugar de residencia, aunque cabe alguna hipótesis.

Cuando Paret llegó a San Juan de Puerto Rico, residía en aquella localidad como alférez real y regidor perpetuo, y también como alguacil mayor de la Inquisición, Joaquín Ramón Power y Morgan[1], un bilbaíno nacido en 1725 ante quien el pintor debió de presentarse por razón de su cargo. Paret no era un deportado cualquiera, pues continuaba siendo un protegido del infante, de modo que no pasó desapercibido en una comunidad relativamente escasa. Ejerció asimismo cierta actividad, no solo como artista, sino también como maestro de lugareños aspirantes a serlo. Para aquel colectivo muy limitado de europeos y criollos favorecidos resistirse a un joven declaradamente cortesano que, además, conocía bien Roma, era imposible. De modo que es difícil que el pintor no coincidiera con el bilbaíno regularmente durante los tres años que vivió allí[2].

Joaquín Ramón Power mantenía una muy sólida relación con su familia bilbaína, en especial con su hermano menor, Tomás Manuel, que había sido en 1776 y sería en 1787 regidor de la Villa, y que había sido sorteado, sin fortuna, para alcalde de la misma. De hecho, Joaquín envió a estudiar a Bilbao a su hijo Ramón Power y Giralt en 1788, con trece años[3]. Es probable, por tanto, que fuera él quien animara a Paret a instalarse en Bizkaia; y los Power podían ser unos buenos introductores en aquella sociedad bilbaína. Con todo, conviene no olvidar que, dada su condición de alguacil mayor, Power era uno de los carceleros de Paret.

Es admisible pensar que en la decisión de recalar en la Villa también pesara la prácticamente nula competencia que Paret podía encontrar en el entorno artístico local. Y supongo que influiría la conveniencia de una plaza con un giro ágil con Madrid, ya que percibía una pensión de la Casa del Príncipe[4].

1. Juan Torrejón Chaves. "Ramón Power, oficial de la Marina española (1792-1813)" en *Revista general de la marina*, vol. 260, 2011, pp. 411-432.

2. San Juan era un asentamiento relativamente pequeño, como se puede ver en el plano de la localidad que realizó Cosme Damián de Churruca [fig. 43]. Hacia 1771-1775 se la describe como una ciudad rústica, de calles sin empedrar, cuya vida giraba alrededor de la Plaza Mayor.

3. Según parece, en ese viaje el joven tuvo que desembarcar de la fragata *La Esperanza* a la altura de Castro Urdiales utilizando una lancha. La mala mar hizo que en el trasbordo se cayera al agua y tuviera que ser rescatado. Su padre encargó en América a José Campeche, discípulo destacado de Paret, que llevara a un lienzo, con un cierto aire de exvoto, lo acontecido [fig. 44].

4. "Indudablemente que sería una decisión bien pensada. […] en Bilbao, el mar traía a este culto personaje ideas e influjos culturales de Francia e Inglaterra, sus modas pictóricas, el comercio de cuadros y sobre todo de estampas y grabados […]. El trabajo pictórico principalmente requería […] unas circunstancias favorables de prosperidad económica y un ambiente culto, ilustrado y aristocrático. […] Su éxito estaba de antemano garantizado". Juan Cruz Labeaga Mendiola. "Luis Paret y Alcázar en el País Vasco y Navarra, 1779-1788" en *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799.* [Cat. exp., Museo de Bellas Artes de Bilbao]. Vitoria-Gasteiz : Eusko Jaurlaritza, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1991, pp. 79-111 (81).

Fig. 43
Cosme Damián de Churruca
Plano geométrico del Puerto Capital de Puerto Rico, 1794
España. Ministerio de Defensa. Archivo Cartográfico y de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército

Fig. 44
José Campeche
El rescate de Don Ramón Power y Giralt, c. 1790
Palacio Arzobispal Arquidiócesis de San Juan de Puerto Rico

Lo que sí cabe esperar es que no se tratara de un retorno inocuo. Paret había sido gravemente acusado y allí donde fuera su pasado estaría permanentemente presente, y lo que es más, sería un obstáculo para su deseado regreso a la Corte. De modo que debía adoptar unos hábitos personales que fueran testimonio de su rehabilitación.

Una vez en Bilbao, Paret traslada a la ciudad a su esposa María de las Nieves Micaela Fourdinier Marteau, que, según parece, no había ido a Puerto Rico[5]. El 18 de septiembre de 1780 nace aquí su hija María Soledad Luisa Micaela, apadrinada por los abuelos paternos, que por entonces eran vecinos de Madrid. Prácticamente un año después, bautizan a su segunda hija, Luisa María de las Nieves Micaela Rafaela. Los padres de Paret, ya instalados en Bilbao, serán de nuevo los padrinos de bautismo[6]. Residir en la Villa con su mujer, sus hijas y sus padres era el comienzo de una nueva vida, pero una vida muy diferente tanto con respecto a la que había tenido en la Corte como a la de su "estancia" americana.

Bilbao era una población pequeña y compacta que había ampliado su espacio habitable poco después de 1764 ocupando y urbanizando El Arenal. En la Villa y sus alrededores poseían casas el marqués de Bargas, el de Valmediano, el de Velamazán y Gramosa, el de Gastañaga, el del Puerto y la Solana, el de Puentefuerte, el conde del Carpio, el de Santa Ana y el de Corres, sin contar con que algunos nobles con residencia fuera de la ciudad y su entorno acudían regularmente a ella, como lo hicieran en 1779 el duque de Medinaceli o algo después la condesa de Baños. Casi todos ellos residían de forma intermitente, pues con frecuencia se desplazaban a otras localidades. Además, como bien señala Alberto Santana, no cabía esperar mucho de ellos, pues "difícilmente constituirán la clientela más adecuada para asegurar la situación pecuniaria del recién llegado artista cortesano"[7]. Algo más de cuarenta mayorazgos, algunos caballeros de las diversas órdenes militares, oficiales del ejército y de la Armada y una veintena de comerciantes con negocios que movían millones de reales al año conformaban, junto con un nutrido grupo de clérigos, la élite del lugar, un colectivo al que el artista debía de conocer.

5. El padre de su esposa era natural de Madrid, aunque descendiente de franceses oriundos del entorno de Boulogne-sur-Mer, y la madre de Étaples, localidad cercana. Micaela nació hacia 1757 y se casó con el pintor a los dieciocho años. Poco después de la boda, Paret partió hacia su destierro. 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" en *I Congreso internacional pintura española siglo XVIII.* Marbella : Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 299-316.

6. En 1788 María Alcázar, madre de Luis Paret, declaró haber pasado más de catorce años ausente de la Corte (*Ibíd.,* p. 300, nota 5) y ello porque, en el proceso incoado al artista, se incluyó a sus padres. Véase 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.* [Tesis doctoral]. Madrid : UAM. Departamento de Historia y Teoría del Arte, 2018, pp. 191-192, en línea en https://repositorio.uam.es/handle/10486/670911 [consulta: 05.11.2021].

7. Alberto Santana Ezkerra. "Luis Paret, también tracista" en *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799.* [Cat. exp., Museo de Bellas Artes de Bilbao]. Vitoria-Gasteiz : Eusko Jaurlaritza, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1991, pp. 113-136 (114).

En 1779, un mal año, entraron en el puerto de Bilbao 283 embarcaciones comerciales procedentes de casi cincuenta puertos extranjeros y pasaron por sus muelles 82.000 quintales de bacalao y unas 13.715 sacas de lana, amén de otro sinnúmero de mercancías. Las recuas llevando géneros hacia las aduanas interiores de Orduña, Balmaseda o Vitoria, las gabarras repletas de hierro y las pequeñas embarcaciones arrimándose a diario a los muelles de San Antón para aprovisionar el mercado eran parte del espectáculo diario. Los años sucesivos no serían diferentes. Así pues, desde el punto de vista socioeconómico, Bilbao no era la Corte, pero estaba lejos de ser San Juan de Puerto Rico. El trajín era general y no es extraño que el pintor lo reflejara en sus cuadros.

Entre tanto, Paret se había ocupado de alcanzar en mayo de 1780 la condición de académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando. En las actas de bautismo de sus hijas, se preocupó de que se hiciera constar que era "familiar" del príncipe y miembro de la Academia, además de designar como padrinos a los abuelos, como ya se ha dicho, algo infrecuente y más sí se hacía reiteradamente. Lo normal era proponer por tales a amigos o posibles valedores y protectores, y es de suponer que para finales de 1781 Paret, que ya llevaba más de tres años en Bilbao, había tenido tiempo de desarrollar amistades. En otras palabras, parece que el pintor tenía interés por dejar clara, siempre que podía, su cualificación, y no tenía como objetivo prosperar en el contexto social bilbaíno. Sabía que su castigo tendría fin y su horizonte era la Corte. Mayor testimonio de ello es que, cuando en Bilbao estaba en pleno auge, sobre todo entre la intelectualidad, la incorporación a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, él no lo hizo, a pesar de que, como es sabido y veremos más adelante, conocía y no poco a su fundador, el conde de Peñaflorida[8].

Para entender el comportamiento discreto de Paret en la Villa, ha de tenerse en cuenta que seguramente hubo de presentarse ante cada nuevo corregidor y que su vida debió de estar sometida al permanente escrutinio. El espacio social en el que podía encontrar clientela era sumamente reducido, incluso aunque se ampliara a toda Bizkaia o a las provincias exentas. Hubo excepciones, que no una actitud generalizada, que le permitieron acometer trabajos no institucionales, pero, por lo que sabemos, esto sucedió después de realizar los eclesiásticos, es decir, tras recibir la aceptación pública por parte del clero de que llevaba una vida decente. Hay que recordar que vivía, en lo fundamental, de los 14.500 reales de vellón anuales[9] que le pasaba la Casa de don Luis de Borbón, una asignación que sabemos percibió hasta el falleci-

8. Existía la modalidad de "socio de Mérito" para los miembros naturales de fuera de las provincias vascongadas. No obstante, quizás tampoco interesara a la Sociedad la incorporación de un "Amigo" con el perfil que, por entonces, presentaba Paret, en tanto que el patronazgo real era un timbre de gloria para ellos. Es decir, faltaría el sentido de utilidad, como apunta Carlos Ortiz de Urbina Montoya. "Amistad, jerarquía y exclusión en los primeros años de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País" en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, t. 62, n.º 2, 2006, pp. 343-406.

9. Sabemos que una familia como la suya, con vivienda alquilada en el centro de la Villa (de momento desconocemos el lugar exacto) y con servicio, venía a gastar unos 20.000 reales al año. Blanco Mozo *(op. cit.)* señala que la familia de su esposa pudo ayudarles económicamente.

miento del príncipe. A partir de tal fecha, tuvo que "buscarse la vida"[10] y al tiempo enfrentarse a la perspectiva de negociar su perdón e iniciar una carrera casi completamente nueva en una Corte de la que había estado alejado mucho tiempo.

Desde el punto de vista institucional, Paret comenzó su andadura artística en Bilbao trabajando para la Iglesia, y así, en 1780, recién admitido en la Academia, diseñó el monumento de Semana Santa para la iglesia de Santiago[11] [fig. 45], templo para el que más adelante haría un proyecto de reforma del altar mayor. Dos años después, fue reclamado por la iglesia de San Antonio Abad para renovar el sagrario de su altar mayor. Pero no solo trabajó en Bilbao, también hizo peritaciones para las iglesias de Ereño y Durango en 1782[12].

En el caso de la iglesia de Ereño, el patrono (y, por tanto, el pagador teórico de los trabajos objeto de peritación) era el señor de Zubieta, Antonio Adán de Yarza Vélez de Larrea, por entonces un joven de diecinueve años que estudiaba en Madrid y que no creo que hubiera estado nunca en Bizkaia, de modo que estaría representado por el administrador de aquella casa, Manuel de Guizaburuaga. Un estudio de Igone Etxabe sostiene que los feligreses, considerando el retablo que se pretendía contratar "demasiado escaso, teniendo en cuenta la suntuosidad del edificio […] se comprometieron a costear ellos mismos la obra de un retablo de mayor envergadura"[13]. Por tanto, serían ellos y, en su representación, el mayordomo de la Fábrica los efectivos interlocutores con Paret en el arbitraje que se solicitó[14].

Lo sucedido en la iglesia de Santa Ana de Durango es distinto. El templo, reconstruido a partir de los años veinte del siglo XVIII, se dotó de un retablo para el altar mayor que había trazado hacia 1774 el arquitecto Ventura Rodríguez [fig. 46]. La ejecución del retablo se encargó a Isidro Garaizabal y el dorado a José Bejes. Es probable que el trabajo del dorador planteara algún

10. Un año después del fallecimiento de su protector, Paret recibió el encargo real de las vistas de los puertos del Cantábrico por 15.000 reales anuales, una renta que mantuvo hasta su muerte, según Blanco Mozo (*ibíd.,* p. 300).

11. La iglesia de Santiago cursó un memorial ante el Ayuntamiento de la Villa, patrona del templo, solicitando autorización para realizar un monumento. Como era preceptivo, el Consistorio, estando en principio de acuerdo, consultó al Consejo de Castilla el encargo del diseño "al pintor del Infante D. Luis llamado Luis Paret". Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos Suprimidos, Leg. 10529/Exp, SN.

12. Alberto Santana Ezquerra (*op. cit.,* pp. 117-124) señala que la relación del artista con las parroquias unidas de la Villa continuó y que en 1786 trazó un retablo y un tabernáculo para la iglesia (todavía no basilical) de Santiago.

13. Igone Etxabe Oribe. *Ereño y Nabarniz : estudio histórico-artístico*. Bilbao : Diputación Foral de Bizkaia, 1996, pp. 261-262, citando papeles varios. La obra se entrega en octubre de 1780 y la Fábrica termina su liquidación en 1783.

14. "El pintor Ildefonso Bustrin había trabajado allí en la realización del retablo mayor de San Miguel y presentaba una minuta que parecía excesiva y que no accedía a rebajar. Sin embargo, sometida la obra al peritaje experto de Luis Paret, éste descontó 800 reales de la tasación y logró inmediatamente el consenso de las partes implicadas". Santana Ezquerra, *op. cit.,* p. 117.

Fig. 45
Luis Paret y Alcázar
Diseño de un monumento de Semana Santa para la iglesia de Santiago, 1780
Colección D. José Ignacio Saldaña

Fig. 46
Francisco de Goya
Retrato de Ventura Rodríguez, 1784
Nationalmuseum, Estocolmo

problema, pues en el momento de la liquidación se llamó a Paret para su tasación. Si la discrepancia fue consultada con Ventura Rodríguez, como sería lo normal, el recurso al artista madrileño parece obvio, ya que ambos compartían el mecenazgo del infante don Luis.

Arquitecto y pintor volverían a encontrarse en la iglesia de Larrabetzu, que en aquel tiempo hubo de reedificarse de nueva planta, pues la originaria estaba prácticamente en ruinas desde 1756. Las obras, que se desarrollaron entre 1777 y 1784, siguieron también un proyecto de Ventura Rodríguez, y para ese lugar Paret pintó un *Martirio de Santa Lucía* [fig. 54][15] que se instaló en un sencillo retablo en la capilla a la izquierda de la nave principal.

Pero la colaboración entre Ventura Rodríguez y Paret no termina aquí. En 1780 la ciudad de Pamplona solicitó al arquitecto el diseño de la traída de aguas, un proyecto que entregó en 1782 y que especificaba las fuentes que

15. Se ha apuntado que el cuadro podría ser un encargo bilbaíno, pero no lo parece. Hasta el año de finalización de la reedificación, la iglesia de Larrabetzu era de Patronato Regio. De hecho, Madoz señala en su diccionario que se emplearon para este fin los diezmos que cedió Su Majestad. Esta condición se mantenía en el momento en que el *Martirio de Santa Lucía* fue entregado (está fechado por el propio artista en 1784), por lo que el comitente pudo ser el propio Ventura Rodríguez y no alguno de los particulares que ostentaron el Patronato desde esa fecha. Véase Javier Barturen. *Larrabezua : historia y patrimonio monumental.* Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia, 1993, p. 165. La documentación sobre las obras de reedificación del templo se localiza en el AHN, Secretaría de Real Patronato, Leg. 15723/exp 2 (1771-1817).

habían de construirse y sus emplazamientos[16]. Consta, además, que propuso a los directores de obra, por lo que pudo hacer lo mismo con el tracista de sus magníficas fuentes, un trabajo en el que Paret ya había demostrado sobrada competencia en Bilbao[17]. No se conoce la fecha del encargo oficial al pintor, pero se sabe que entregó los diseños a principios de 1788[18], por lo que la recomendación vendría de atrás, ya que Ventura Rodríguez falleció en 1785. En una coincidencia fatal, el artista perdió a su protector el príncipe el 7 de agosto de ese año y a su "amigo" el arquitecto el 26 del mismo mes[19].

Uno de los primeros encargos privados de Paret, en lo esencial de carácter religioso, le llegó en 1781, cuando fue contratado por la familia Gortazar[20], en concreto por José Domingo de Gortazar y Arandia [fig. 47], para decorar el oratorio de su casa. Perteneciente a una familia de honda tradición vascongada, José Domingo fue caballero de Calatrava, apoderado en las Juntas Generales por Bedia y, prácticamente hasta su fallecimiento en 1790, regidor del Ayuntamiento de Bilbao con cierta regularidad. Era hijo del bilbaíno Domingo Martín de Gortazar y Guendica y de la criolla de origen vizcaíno María Josefa de Arandia y Vázquez de Velasco, quienes, tras residir durante casi dos décadas en Perú y Cádiz, se instalaron en 1724 en Bilbao, donde construyeron su casa-palacio en la calle Correo entre 1733 y 1738. Domingo Martín de Gortazar y Guendica murió en 1743 dejando el mayorazgo a su hijo José Domingo, que entonces tenía dieciocho años.

Poseer la mayor fortuna de Bizkaia permitió al heredero conservar, no sin esfuerzo, su patrimonio en el tiempo, y en 1777 sumaba, al menos, veinte propiedades rústicas y otras tantas urbanas, y al palacio bilbaíno que había construido su padre agregó el levantado por él en Bedia. Fue para dotar estas dos casas para lo que contactó con Luis Paret, aunque parece que su relación fue más amplia. El madrileño diseñó para José Domingo algunos muebles[21]

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

17. Conviene señalar que el Consistorio navarro le contrata "teniendo noticia la ciudad de su extremada habilidad para el dibujo" y no como hábil pintor, por lo que este encargo no está vinculado necesariamente con sus trabajos en Viana.

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

19. Hay que recordar que "El trinitario fray Bartolomé de San Antonio (a propósito, tío de Ventura Rodríguez, como no deja de recordarnos Ceán Bermúdez) franqueó a Paret la frontera de la cultura libresca, de las lenguas y del arte italiano". 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 págs." en *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, n.º 28, 2018, pp. 388-395 (389).

20. Luis de Gortázar Rotaeche. *Gortazar-Villela : Manurga-Alustiza-Villaro-Bilbao : 1000 años de genealogía e historia vasca,* 2018, en línea en https://cdn.website-editor.net/ac626518435a-4479baaf81c49579ab22/files/uploaded/1000%2520a%25C3%25B1os%25202018.pdf [consulta: 05.11.2021].

21. No debió de ser una actividad insólita para el artista. Blanco Mozo *(op. cit.,* p. 306*)* apunta que pudo diseñar muebles para sus suegros.

Fig. 47
Maurice Quentin de la Tour
José Domingo de Gortazar y Arandia, c. 1745
Colección particular de la familia Gortazar

y pintó cuadros de la consideración de *La invención de la Santa Cruz* (1781) [fig. 10]. De hecho, parece que se convirtió en su cliente más importante, algo que no sorprende porque en los palacios de Bilbao y Bedia conservaba una muy notable colección de arte, así como magníficas bibliotecas.

Se ha apuntado en alguna publicación, sobre todo a tenor de las cartas que cruzó con la villa de Viana, que Paret pudo haber ejercido como marchante de arte, pero no lo creo. Al contrario, considero que el marchante, como se ha demostrado suficientemente, fue precisamente Gortazar, y es muy posible que en tal función contara, al menos durante un tiempo, con la asesoría del pintor[22].

No obstante, Paret supo mantener las distancias y así, aunque José Domingo tuviera una más que tensa relación con el conde de Peñaflorida, Xabier María de Munibe[23], el artista llegó a tratar con el fundador de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, a quien retrató en un dibujo que Manuel Salvador Carmona llevó al grabado tras la muerte de Peñaflorida el 13 de enero de 1785 [fig. 48]. No nos consta que, cuando Luis Paret llegó a Bilbao a finales de 1778, estuviera aún celebrándose la Junta General de la Bascongada convocada para septiembre de ese año. La que seguro debió de llamar su atención fue la de 1781, especialmente en lo relativo a la Escuela de Dibujo, que funcionaba desde 1774 con dotación de la Sociedad. Si no conocía anteriormente

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

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

Fig. 48
Manuel Salvador Carmona a partir del dibujo de Luis Paret y Alcázar
Retrato de Xabier María de Munibe, 1785
Colección D. Javier Olmo Olañeta. Procede de la colección Gortazar

al presidente y director, pudo hacerlo en aquella ocasión, siquiera de vista, y constatar el impacto de la institución entre las élites del País Vasco y de la Villa. De modo que hacer el retrato que habría de servir como imagen "oficial" de Peñaflorida seguro que fue interpretado por Paret en su justa dimensión. Munibe estaba en aquel momento en la cumbre del prestigio intelectual y social. Las reuniones de la Bascongada eran todo un acontecimiento y tratar con su presidente era hacerlo con el líder confeso y aceptado de la clase política, económica y culturalmente dirigente. Casi con seguridad, su aval abría todas las puertas.

Observando la producción de Paret durante su estancia bilbaína, comprobamos que también trabajó para el Ayuntamiento y el Consulado[24], pero no que lo hiciera para el Señorío u otros ayuntamientos. Una anécdota atestigua que el pintor gozaba de la confianza del Consistorio: según parece, quisieron encargarle un cuadro para presidir el Salón de Plenos, pero Paret señaló una Inmaculada que yacía arrinconada aduciendo que era más digna de aquel

24. Se conoce el diseño firmado por Paret de un emblema con el escudo de España y el sello de armas del Consulado de Bilbao, entre otros elementos, que se imprimió en documentos oficiales de la Escuela de Náutica de la Villa [fig. 23]. Además, en 1783 el Consulado ordenó "sacar a remate la linterna o lucero que está proyectado sobre las escaleras, como se sube a éste salón". Acabada la obra, la escalera fue "vestida" con un repostero que aún se conserva cuyo diseño se cree del pintor y que contiene fundamentalmente el escudo de la institución. Algún autor ha atribuido a Paret, sin mayor fundamento documental, el diseño de los bancos del tribunal consular o de los armarios de su archivo.

Figs. 49-50
Luis Paret y Alcázar
Plano de planta y de alzado de una fuente para la plaza de Santiago de la Villa de Bilbao y *Plano de planta y de alzado de una nueva fuente para la plaza Vieja de la Villa de Bilbao*, 1785
Bilboko Udal Artxiboa-Archivo Municipal de Bilbao

Fig. 51
Luis Paret y Alcázar
La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor, 1786
Museo de Bellas Artes de Bilbao

lugar, obra que, en efecto, se colgó[25]. No parece, no obstante, que empezara a colaborar en temas municipales hasta 1785, cuando diseñó unas fuentes públicas [figs. 49-50]. Al año siguiente, redactó un informe sobre el matadero municipal y dirigió la restauración y ornamentación del salón y oratorio de la Casa Consistorial, para el que pintó *La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor* [fig. 51], quizás en compensación por aquel encargo al que había renunciado anteriormente.

A diferencia de lo que sucedía con los encargos eclesiásticos, los comitentes municipales tenían un carácter más institucional que personal, y probablemente lo eran por delegación de un colectivo que previamente había de-

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

batido la naturaleza del trabajo. Sin embargo, sabemos que, en la decisión de encargar a Paret las fuentes y el informe sobre el matadero medió la máxima autoridad: el representante del gobierno de Su Majestad, el señor corregidor. A todas luces, se trataba de un segundo e ineludible paso, el reconocimiento de que se le podía contratar para trabajos públicos sin que ello desagradara al monarca. De modo que, al perdón de la Iglesia, se sumaba la rehabilitación, siquiera parcial, de naturaleza política.

El entonces corregidor era José Joaquín Colón de Larreategui, riguroso contemporáneo de Paret, quien, en una Junta Municipal del 8 de abril de 1785 –el príncipe aún no había fallecido y, por tanto, no se podía prever aún el indulto–, declaró haber mantenido conversaciones con Paret sobre el emplazamiento de las fuentes. "Tendría graves inconvenientes de colocarse una de las fuentes en el sitio de las Cuatro Esquinas, por ser oculto, estrecho y de ninguna disposición y que acaso por la mayor hermosura y comodidad será más acertado a su colocación en la Plazuela de Santiago", estimaba el artista, quien a partir de ese momento fue designado para el diseño de ambas[26].

De modo que el trabajo de las fuentes, en especial, fue determinante. Al respecto, el Ayuntamiento de Bilbao escribió a Floridablanca para que le hiciera llegar al monarca una carta que decía: "decorada la villa con dos magníficas fuentes públicas, delineadas sus trazas por Don Luis Paret, las que no solo han merecido la singular aprobación de S. Mag. sino también el hallarse estas mismas fuentes distinguidas con su Augusto nombre, por Real Decreto y especial privilegio de veinte y tres de junio de este año[27], comunicado por el Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca, con expresiones las más significativas de la benignidad con que S. Mag. ha recibido este proyecto y sus planos trabajados por el mismo Académico". A continuación, se describían ambas fuentes. Y si todo ello no era suficiente, la corporación decidió dar la máxima difusión al texto y a los hechos que relataba publicando un suelto[28]. La vía estaba completamente expedita y Paret no dudaba en hacer uso de ello, incluso remarcándolo. En diciembre de 1785 escribía a unos clientes diciendo que estaba ocupado en el trabajo de las fuentes "ejecutadas bajo mi dirección y por trazas mías aprobadas por Su Majestad últimamente". Hacía escasamente un mes que le habían levantado el castigo.

No fue el señor corregidor el único que impulsó a Paret. Dos años después, evidentemente en otro contexto y con el artista en alguna medida consolidado en la Villa, en parte gracias a sus realizaciones públicas, José María Barrenechea, miembro de una relevante familia bilbaína y casado con la vianesa María Leonarda de San Cristóbal, le recomendó para la ejecución de la decoración del templo de Santa María de Viana. Las conversaciones y pri-

26. Archivo Histórico Foral de Bizkaia (AHFB), Bilbao Antigua, 0321/001/008/002.

27. Esto es, una vez más, antes del fallecimiento del infante y, por tanto, antes del indulto.

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,* Bilbao, 1786.

meras visitas exploratorias se iniciaron cuando todavía vivía don Luis de Borbón y aún era corregidor en Bizkaia Colón de Larreategui.

Otro de los encargos particulares que puede que recibiera en Bilbao, sujeto en la actualidad a cierto debate, fue un retrato de un oficial de marina que se considera ahora un autorretrato [fig. 4], aunque bien podría ser el retrato del capitán de navío Francisco Javier Muñoz Goossens. El cuadro recoge la imagen de un joven uniformado señalando una escena náutica que representa un naufragio. Podría tratarse del hundimiento del *San Pedro de Alcántara* en la costa portuguesa, acaecido el 2 de febrero de 1786, que transportaba desde Perú hasta Cádiz oro y plata por valor de más de sesenta millones de reales y en el que viajaban más de cuatrocientas personas. Muñoz Goossens, como responsable del puerto de Cádiz, hubo de asumir el intento de recuperación de aquel tesoro, un acontecimiento nacional del que *La Gaceta de Madrid* dio todo lujo de detalles[29]. Paret recogió este esfuerzo humano y técnico en el dibujo *La desgracia imprevista y la felicidad inesperada*, llevado al grabado por José Jimeno [fig. 52].

Francisco Javier Muñoz Goossens era hijo de José Jacinto Muñoz Onguero, médico natural de Almagro (Ciudad Real), y de Joaquina Ángela Goossens Mazo. En 1777 contrajo matrimonio con su prima María Elena Goossens y Moriarty, fijando su residencia en Bilbao, concretamente en la Ribera de Deusto, en los periodos en que no ocupaba destino[30]. En una de sus estadías pudo ser retratado por Paret con una alusión a su notable participación en el rescate, aunque cabe la posibilidad de que no fuera un auténtico retrato, sino una idealización destinada a recordar el evento[31].

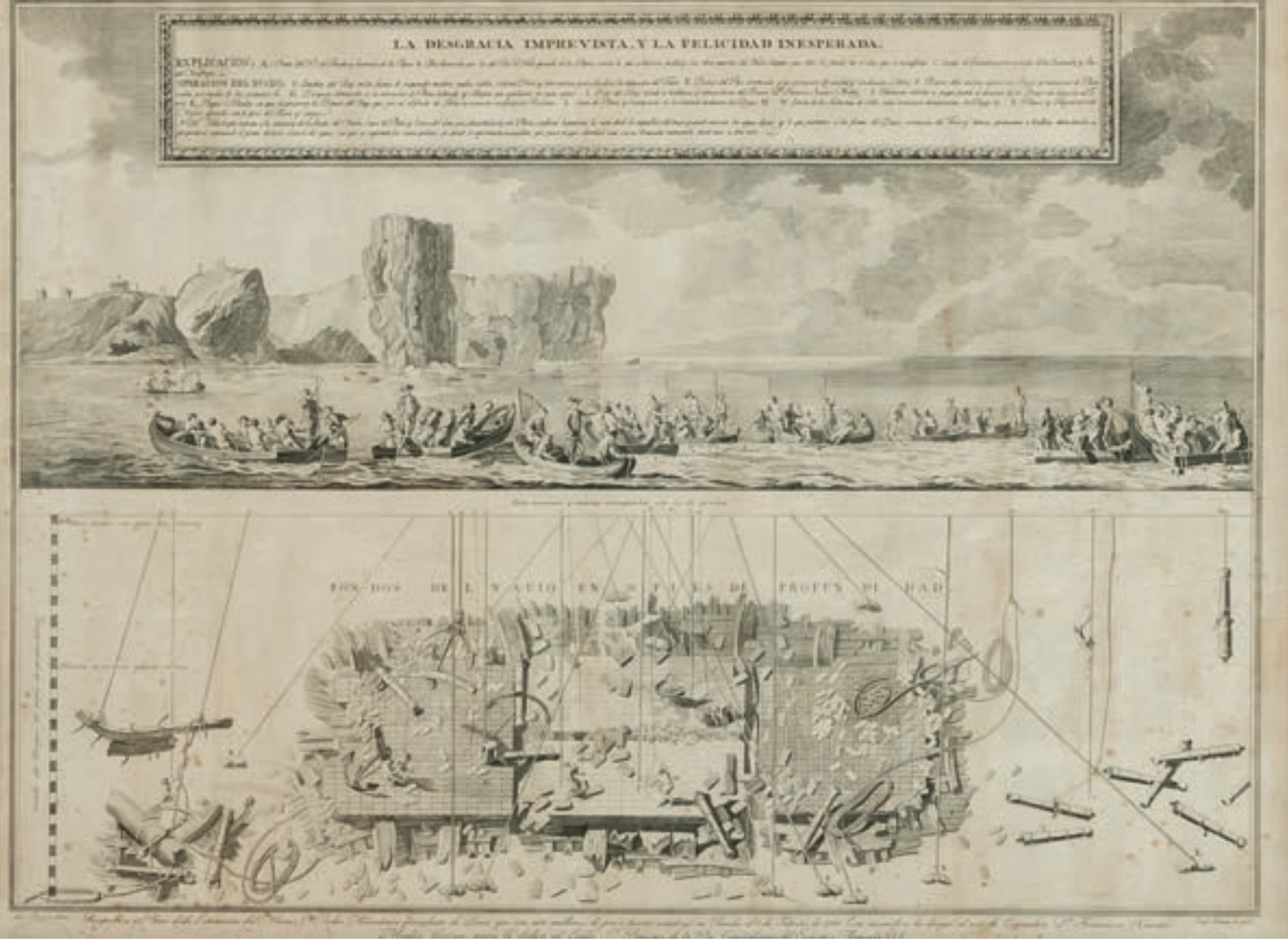
Los Goossens eran una familia bilbaína de largo arraigo, que en la generación anterior había dado a la Villa hombres ilustres[32]; en particular, Pedro Francisco y su hermano Juan Enrique, tíos a su vez de Francisco Javier y de su esposa María Elena. Cuando Paret pintó el cuadro en cuestión, Pedro Francisco ya había fallecido, pero Juan Enrique Goossens era un notable del comercio que se afanaba en controlar el mercado del bacalao del Báltico. No sabemos quién pudo encargar el retrato, pero el pintor debió de tratar tanto con el marino y su esposa como con el tío de ambos. Es posible que, por parte de los Goossens, existiera un interés especial por perpetuar la proeza a través de un cuadro, sobre todo teniendo en cuenta que Juan Francisco Goossens y Moriarty, hermano de

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

30. En febrero de 1789 Francisco Javier pedía autorización al rey para disfrutar de una licencia temporal en Bilbao durante cuatro meses, permiso que se amplió hasta mayo de 1790, y en 1792 gozó de un nuevo permiso.

31. Existe un retrato del marino de autor desconocido en una colección privada de Madrid. Marqués de la Floresta. "A propósito del retrato de Don Francisco Javier Muñoz Goossens, teniente general de la Real Armada" en *Cuadernos de Ayala,* n.º 54, 2013, pp. 29-30.

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



María Elena y militar como Francisco Javier, había muerto en duelo en 1782, con lo que ello significaba. También puede ser, como otros quieren, que el pintor aprovechara todo ello como motivo de fondo para dos autorretratos. De todas formas, conviene recordar que en 1784-1785, Francisco Javier tenía unos cuarenta y cinco años y Luis Paret unos treinta y ocho, y el retrato corresponde a un hombre más bien joven. Con todo, sus rasgos también recuerdan a los de Pedro Francisco Goossens, como puede apreciarse en el retrato que se le hiciera en vida.

Fig. 52
José Antonio Jimeno a partir del dibujo de Luis Paret y Alcázar
La desgracia imprevista y la felicidad inesperada, 1795-1799
Colección D. Dámaso Escudero

Recibió Paret también encargos de otra naturaleza. Nos consta que, al igual que realizó valoraciones para la Iglesia, participó en tasaciones derivadas de testamentarías, aunque no debió de tener muchas oportunidades de hacerlo, pues no existían en Bilbao muchas colecciones de arte importantes y eran los artistas locales quienes solían hacer tales trabajos. No obstante, conocemos bien el caso de Miguel de Ventades Gandasegui, poseedor de una colección algo más que discreta.

Ventades había sido bautizado en Bilbao en 1718 y era comisario ordenador de los Reales Ejércitos, pero sobre todo había estado muchos años al servicio exterior de la monarquía[33]. Se jubiló en 1784 con el sueldo de con-

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, pp. 321-325.

sejero de Castilla, unos 45.000 reales, lo que no es banal si se tiene en cuenta que en el testamento declaró que sus gastos anuales ascendían a unos 20.000 reales. Falleció siendo caballero de la Orden de Carlos III en septiembre de 1785 y tras ello su viuda y el consultor del Señorío encargaron la peritación de sus fondos artísticos a Paret, quizás como consecuencia de un cierto grado de amistad con la familia[34].

Miguel de Ventades era un hombre cosmopolita y culto. Tenía una razonable biblioteca y una pequeña colección de cuadros y varios libros de grabados. Atesoraba, además, aparatos científicos y algún que otro instrumento musical. Paret evaluó un total de 45 obras de arte, a las que atribuyó una estimación por encima de los 28.000 reales. Las más valoradas fueron un cuadro del estilo de Guarchino (1.800 reales), dos perspectivas de Collot (1.200 reales cada una), una "Santa María Egipcíaca" de Luca Giordano (900 reales)[35] y un "San Sebastián" y una "Santa Teresa" de las que no da más indicación. Además, recoge otro Giordano, una "feria holandesa", una "fiesta en una aldea flamenca", un paisaje de escuela veneciana, un "paisaje en ruinas", dos paisajes en círculo sobre cobre, otros dos de Salvator Rosa y unos tres "bodegoncillos". El resto son obras de carácter marcadamente religioso. Paret incluyó también en la tasación otros bienes, en concreto unos libros de estampas que contenían cerca de quinientos grabados, valorados en más de 3.000 reales[36].

Parece, por tanto, que Paret gozó en Bilbao de un cierto reconocimiento en los ámbitos eclesiástico y civil, y en sus últimos años de estancia él mismo admitía en sus cartas a Viana que había llegado a tener un círculo, que lla-

34. AHFB, JCR 0469/021.

35. Parece que Paret sentía cierto aprecio por la obra del napolitano, como muestra un dibujo suyo basado en *El tránsito de la Virgen* de Giordano. Alejandro Martínez Pérez. *Dibujos de Luis Paret y Alcázar, 1746-1799 : catálogo razonado.* Madrid : Biblioteca Nacional de España ; Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018, p. 186.

36. Entre ellos, anotó "un libro de estampas grabadas de los más célebres cuadros de la Galería Real de Dresde, con cincuenta estampas", "un libro de Oogart, pintor de bombachadas, inglés, con sesenta y una estampas", "un libro con treinta y cuatro estampas de la pasión de Nuestro señor Jesu Cristo", "un libro de Francisco de Barbieri o Guarchino, de ochenta estampas grabadas por Bartodori", "un cuaderno con veinte estampas que representan la expresión de las pasiones, por Labrun", "Anatomía del caballo de Jorge Stebbs, con quince estampas, con su explicación en Inglés", "Los trabajos de Ulises de Van Tulden, con cincuenta estampas", "Perspectivas de los principales edificios y plazas de Venecia. Con veinte y una estampas", "Máquinas de molinos, con sus demostraciones en estampas", "un cartapacio que contiene setenta y ocho estampas, veinte y tres de ellas de la colección de los combates de la toma de La Habana. Y su rendición a los ingleses; con los estragos de las bombas en dicha ciudad, los 'triunfos' de Ticiano, la [...] estatua ecuestre del Rey de Portugal, con retrato de Caravallo al pie", "galería de Anibal Carachi", así como otro cartapacio con ochenta estampas y otro más con grabados de la Biblia. Paret, como muchos de sus colegas, apreciaba especialmente estas colecciones de imágenes, como lo demuestra el hecho de que tuviera cerca de quinientas estampas en su biblioteca privada. Alejandro Martínez Pérez. "La biblioteca de Luis Paret y Alcázar y su legado a la Academia de San Fernando" en *Academia : Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* n.º 110-111, 2010, pp. 9-35.

maba de amigos, admirador de su obra[37]. Hacia fin de siglo solían frecuentar la casa del pintor, por distintos motivos, los vitorianos José Santiago Ruiz de Luzuriaga, el marqués de Montehermoso o el conde de Villafuente Bermeja[38].

Ruiz de Luzuriaga llevaba un lustro ejerciendo como uno de los médicos titulares de la Villa, por lo que su presencia en el domicilio de Paret podría ser considerada normal. Miembro temprano de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, era un botánico aficionado de cierto prestigio entre sus convecinos[39] y en 1783 era correspondiente en Bilbao del Real Jardín Botánico de Madrid. Es posible que esta inclinación por las ciencias naturales fuera otro nexo de comunicación con el artista, que ya había demostrado su interés por la materia[40]. Además, fue autor de un informe médico preceptivo sobre la conducción de aguas a Bilbao, el más extenso de los tres que se presentaron, y cabe suponer que, en medio del proyecto de las fuentes, Paret conociera su contenido. En todo caso, la relación que existió entre ambos está claramente expuesta por el artista[41] y fue duradera, ya que, una vez fallecido el médico, Paret continuó tratando con su hijo, para entonces sólidamente asentado en Madrid.

En la época en que Paret residió en la Villa, era marqués de Montehermoso José María Aguirre y Ortés de Velasco, un recién ascendido a mariscal de Campo residente en Vitoria y promotor, entre otros, de la Bascongada. Era, además, académico de Mérito y Honor de la Real Academia de San Fernando, de modo que conocía perfectamente al pintor, con quien compartía un cierto conocimiento de la cultura italiana, ya que el militar había servido allí durante años; también muchas inquietudes intelectuales, pues como señalan sus biógrafos, era un "apasionado de la Historia Natural y de las Bellas Artes". Propietario del Palacio de Montehermoso, allí "creó un auténtico museo donde se podían contemplar las piezas más curiosas relacionadas con aquella Ciencia". Debía de ser, además, un buen dibujante y algo más que pasable pintor, y es posible que su familia poseyera ya entonces la mayor parte de una colección artística que el propio marqués describió en el ensayo *Guía de forasteros en*

37. "Ha quedado muy a mi gusto, y al de todos los aficionados inteligentes es de lo mejor que he hecho". Citado por Labeaga Mendiola, *op. cit.,* p. 84.

38. Blanco Mozo, *op. cit.,* p. 307. El autor hace hincapié en la estrecha relación del pintor con la capital alavesa.

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. En su época bilbaína, Paret hizo un retrato de un botánico, sin más especificación. En 1779 se registra en la ciudad a Miguel Angelo Philippo, maestro cirujano, botánico y químico (AHFB, JCR 3256/004), quien mantuvo un contencioso con Luzuriaga y otros médicos de la Villa.

41. En 1791 Luis Paret fue denunciado a la Santa Inquisición por Cristóbal de Cotarro por poseer un ejemplar de *La Celestina*. En la causa se vio envuelto Ruiz de Luzuriaga y, posiblemente como muestra de agradecimiento por su ayuda en aquel proceso, el pintor le dedicó una singular composición con un trampantojo formado por ocho dibujos, uno de los cuales tiene una referencia expresa al libro y otro contiene la inscripción: "D. Iosepho Luzuriaga / Hyppócratis Alumno, / Ludovicus Paret et Alcazar, in verum / amicitiae argumentum, D. D.". Blanco Mozo, *op. cit.,* pp. 307-311.

Vitoria (1792), con obras de Murillo, Pantoja de la Cruz o Alonso Cano, entre una veintena de autores más. Declaraba también tener "una curiosa colección de estampas y dibujos de los mejores profesores"[42]. Por su cargo como patrono de Elorrio[43], Aguirre debía de acudir con regularidad a Bizkaia, circunstancia que pudo aprovechar para frecuentar la casa de Paret. No es descartable que, al tiempo, el pintor visitara alguna vez el palacio vitoriano de los Montehermoso, pues consta que, al menos en 1785, estuvo en la capital alavesa[44].

Un personaje no menos relevante, ya que ocupó con frecuencia cargos en Álava, fue Joaquín Hurtado de Mendoza, conde de Villafuente Bermeja y notable también en el Señorío. Es probable que conociera a Paret en su calidad de socio de la Bascongada, a la que se había sumado tempranamente y por la que acudiría con más o menos frecuencia a Bilbao[45]. Su relación con el pintor pudo basarse en los encargos que parece le realizó, ya que la Guía de José María de Aguirre informa de que Hurtado de Mendoza tenía en su casa "Dos cuadros, vistas de Portugalete y arenal de Bilbao, de 1 vara de ancho y 24 pulgadas de alto, su autor D. Luis Paret"[46].

De modo que Paret había logrado en Bilbao el apoyo del clero y del más notable de los corregidores, trabajaba con cierta regularidad para la mayor fortuna del Señorío y trataba y había retratado a quien lideraba, en muchos sentidos, la sociedad civil. En suma, puede decirse que había triunfado. No quiere esto decir que recibiera innumerables encargos, pues no consta que tuviera un taller con ayudantes y no dejó ni escuela, cosa que sí hizo en Puerto Rico, ni imitadores, pero lo cierto es que en la Villa allanó eficazmente su camino de regreso a la Corte.

42. Montehermoso escribe y publica esta guía para que las obras puedan ser vistas y observadas por los viajeros, como un avance de lo que serían los museos.

43. Los Ortés de Velasco poseían en Elorrio once casas, cinco de ellas en la plaza, y un molino.

44. *Ibíd*., p. 314.

45. En 1780 era alcalde de Vitoria y no es probable que fuera asiduo entonces de la casa del pintor.

46. Véase el texto de Javier Novo González en esta misma publicación.

EL REGRESO DE LUIS PARET A BILBAO EN 1991. MEMORIA DE UNA EXPOSICIÓN

Javier
González de Durana

Fig. 53
Robert Mapplethorpe
Patti Smith (fotografía para la portada del disco *Horses*), 1975
The Robert Mapplethorpe Foundation, Nueva York

"A Joseba Arregui Aramburu (1946-2021), consejero de Cultura del Gobierno Vasco entre 1987 y 1995."

Era 1975 y Patti Smith acababa de publicar su primer long play con la banda que empezó a liderar aquel año. Llevaba por título *Horses* y la portada del álbum era un bonito retrato fotográfico de la cantante en blanco y negro realizado por su amigo Robert Mapplethorpe [fig. 53]. Apoyada en una pared clara, ella se muestra de medio cuerpo con una camisa blanca ligeramente desabrochada y mangas de tres cuartos. Sobre el hombro izquierdo y con la mano de ese lado, la muchacha sujeta el cuello de una chaqueta oscura que en su mayor parte le cae por la espalda. Aunque se ve poco, un pantalón del mismo tono se ajusta a su cintura al tiempo que dos delgadas cintas cruzan verticalmente el delantero de la camisa. En la chaqueta, destaca un pequeño objeto brillante, algo así como una joya con forma de caballo, único elemento que establece un vínculo visual entre la cantante y el título del álbum. La joven levanta, un tanto lánguidamente, la mano derecha hacia su pecho, como a la búsqueda de la otra mano o como gesto inconsciente de protección. Exhibe un aspecto andrógino que convive con dos detalles contrapuestos: la delgada fragilidad del cuerpo, por un lado, y la cabeza rotunda y mirada firme, de fuerza casi retadora, por otro. Tanto la actitud como el vestuario son de una cuidada informalidad.

Era 1975 y en una escapada a Biarritz compré el álbum *Horses* y lo traje a Bilbao. La llegada del disco al comercio español tardó varios meses más, porque las discográficas norteamericanas procuraban asegurarse de que la música triunfara en Estados Unidos, Gran Bretaña o Francia antes de distribuirla en países más difíciles, como entonces lo era España.

Era 1975 y el Ministerio de Educación y Ciencia decidió acometer un inventario general del patrimonio arquitectónico de valor histórico-artístico existente en las provincias españolas. En Bizkaia se formó un grupo integrado

por arquitectos e historiadores, casi todos recién licenciados. Repartimos el territorio por zonas y formamos equipos para atenderlas. Un arquitecto, otro licenciado en Filosofía y yo formamos uno de ellos. Nos tocó recorrer las Encartaciones y la comarca de Mungía en un Citroën 2CV de quinta mano que yo tenía. El coche, por supuesto, carecía de radio, pero conseguí que un radiocasete portátil conectado a altavoces funcionara aceptablemente. Grabé el *long play* de Patti Smith en una cinta magnetofónica y durante aquellos viajes en busca del patrimonio vizcaíno berreábamos los tres a grito pelado aquellas composiciones, en particular la primera de la cara A, titulada *In Excelsis Deo* y que es una sui géneris versión del *Gloria* de Van Morrison que ya conocíamos. El título de la canción de Smith, por tanto, no era solo *In Excelsis Deo*, sino implícitamente *Gloria In Excelsis Deo*, a cuya letra ella había añadido un primer verso que dice "Jesus died for somebody's sins / but not mine".

Un día llegamos a Larrabetzu con los tímpanos reventados y dispuestos a inventariar cuantos palacios, ermitas, molinos, ferrerías, iglesias y torres medievales se mantuvieran en pie. Completábamos las fichas del inventario a uña de caballo (o de 2CV) porque la tarea era inmensa, el tiempo limitado y la paga escasa. Redactábamos una descripción exterior general de cada inmueble, valorábamos su estado de conservación, tomábamos nota de un par de detalles significativos, sacábamos tres o cuatro fotografías y poco más. Sin embargo, en Larrabetzu decidimos ir con calma y entrar a la iglesia parroquial, porque sabíamos que había sido diseñada por Ventura Rodríguez.

Nos desplazábamos por el interior del templo lentamente en compañía del párroco y eso nos permitió darnos cuenta de algo que, de no ser por el pausado caminar, probablemente habría pasado desapercibido: en una capilla lateral descubrimos una pintura extraordinaria [fig. 54], de grandes dimensiones (casi 3 metros de altura) y que no parecía encajar nada en un lugar rural como Larrabetzu, aunque sí en aquella iglesia de Ventura Rodríguez. Nos acercamos a contemplar con detenimiento la pintura y no dábamos crédito: la composición dinámica, los colores vivaces y contrastados, las pinceladas minuciosas y brillantes, el empaque grandioso de las figuras y sus teatrales actitudes, la abigarrada densidad de la escena, sobre todo en su mitad inferior, el lujo de indumentarias y objetos… nos indicaban que estábamos ante una obra maestra del rococó.

-¡La madre de Dios! -exclamó uno de nosotros.
-¡Cristo bendito! -articuló otro.
-*Gloria In Excelsis Deo* -creo recordar que dijo alguno, medio en broma medio en serio.
-¡Qué va! -negó quien antes pudo recuperarse de la sorpresa-. Esto es un martirio, el de Santa Lucía. Si esos dos sanguinolentos globos blancos en la bandeja a los pies de la mujer son unos ojos.

No reconocimos a su autor. Preguntamos al joven párroco y tampoco lo sabía. Buscamos una firma a la escasa luz ambiental de la capilla y a duras penas leímos en la esquina inferior izquierda "Ludovicus Paret pingebat Bil-

Fig. 54
Luis Paret y Alcázar
Martirio de Santa Lucía, 1784
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Larrabetzu, Bizkaia. Museo de Arte Sacro, Bilbao

bao, anno MDCCLXXXIV". De entre los pliegues de mi memoria empezó a emerger un recuerdo antiguo, de seis años atrás, cuando, viviendo yo en Londres, un día entré en la National Gallery y en la primera sala, a la derecha, había un paisaje de El Arenal de Bilbao realizado por Luis Paret [fig. 13]. En Larrabetzu mencioné esta pintura, añadiendo que, tras regresar a Bilbao y empujado por la curiosidad, había encontrado algo escrito por Juan Antonio Gaya Nuño sobre el autor, pero, más allá de esto, lo cierto es que no teníamos ni idea. Nunca oímos hablar de Paret a ninguno de nuestros profesores. El rococó español no existía y lo que se acercaba a tal consideración era, según se desprendía de los comentarios académicos, un capítulo breve, menor, acomplejado y subsidiario del rococó francés. Nada que resaltar, ningún pintor a destacar, ninguna obra a reseñar, sino más bien algo a pasar por alto.

Años más tarde, en 2009, programé en Artium una exposición con dibujos de Patti Smith a cuya presentación vino la artista con la promesa de interpretar algunas canciones *a capella* y leer poemas suyos. Me dije que le pediría *Gloria In Excelsis Deo*, claro, pero, cuando llegó la inauguración, yo ya no estaba en Vitoria, sino en Tenerife, adonde llevé después la exposición. Aquel mismo año Francisco Calvo Serraller, a través de la Fundación Amigos del Museo del Prado, me invitó a dar una conferencia sobre Paret en el Prado, así que, al día siguiente de inaugurar la exposición de Smith en Santa Cruz de Tenerife, volé a Madrid para hablar sobre Paret.

Por alguna misteriosa razón, Paret y Smith han estado entrelazándose a lo largo de mi vida, lo cual ha hecho que me pregunte, sin mayor justificación y observando su aspecto de ángeles caídos, si en la vida y obra de Paret no hubo algo similar a la ruda delicadeza de Smith y si en la música de esta no se encuentra un tono parecido a la refinada sensibilidad del madrileño. Sin mayor justificación.

Los dos trabajos más importantes sobre Paret hasta finales de los años ochenta tenían dos autorías singulares. Una vez descubierto el pintor, fue fácil llegar a ellos. No existía mucho más, aunque poco a poco, espigando por aquí y allá, se encontraban aportaciones puntuales que arrojaban luz, siempre parcial, sobre el tan poco conocido artista. Quiero dedicar unos momentos de atención a los investigadores de aquellos dos trabajos. Sirvan de homenaje a ellos, como pioneros que fueron en los estudios sobre Paret, facilitando el trabajo de quienes hemos caminado después por la senda trazada por ellos.

Una de las dos autorías era la del citado historiador Juan Antonio Gaya Nuño. Para quienes queríamos dirigir nuestros pasos hacia el arte moderno y contemporáneo, Gaya Nuño nos resultaba conocido por haber sido el director artístico de las Galerías Layetanas de Barcelona entre 1947 y 1952, donde expuso los primeros trabajos del grupo Dau al Set (Tàpies, Cuixart, Ponç…), además de haber presentado las primeras obras de Picasso y Miró en España tras la Guerra Civil. Así, de pronto, llamaba la atención el amplio abanico temporal de los intereses de Gaya, pues iban desde el Románico soriano (tema de su tesis de 1935) hasta la incipiente modernidad de las segundas vanguardias

hispanas. Lo curioso fue descubrir que, junto a todo ello, también había realizado una muy buena aproximación científica al Románico vizcaíno; y más curioso aún, comprobar que se introdujo en la vida y obra de un pintor tardobarroco como Paret. ¿Románico vizcaíno y Paret simultáneamente? ¿De dónde le venían a Gaya estas confluencias?

Gaya Nuño pertenecía a una familia soriana comprometida con la izquierda. Su padre era médico y un destacado concejal de las Juventudes Socialistas Unificadas que, al comienzo de la Guerra Civil, fue fusilado por los requetés. Juan Antonio, ya doctorado en Historia del Arte, se alistó al ejército republicano, llegando a ostentar el grado de capitán. Al finalizar la guerra fue detenido, juzgado y condenado a veinte años de cárcel, de los que cumplió cuatro al obtener la libertad vigilada.

Tuvo una vida a salto de mata, el penoso exilio interior de los derrotados. Gaya Nuño vivió la posguerra con el estigma del republicano irredento. Cuando consiguió un puesto académico, se lo hurtaron, y cuando después se lo ofrecieron, lo desdeñó negándose a la preceptiva genuflexión ante las autoridades franquistas para jurar los Principios Fundamentales del Movimiento. Así que hubo de afanarse en labores subalternas, como ayudante del historiador y arquitecto Josep Gudiol, quien lo fichó para dirigir las Galerías Layetanas, y como laborioso redactor de guías turísticas. A pesar de tan cansino tributo de supervivencia, conquistó tiempo para sus investigaciones.

Salió de prisión en febrero de 1943, y entre marzo y agosto de aquel año vivió en Bilbao, ciudad a la que fue desterrado y con la que no tenía vínculos, pero en la que él y su mujer, la poeta Concha de Marco, trabajaron dando clases en una academia privada. En 1944 ya publicaba "El Románico en la provincia de Vizcaya" en la revista *Archivo español de arte*[1]. Existe una veraniega fotografía de él (muy delgado aún) y su esposa [fig. 55], con el vestido hinchado por el viento, tomada en la costa entre Bakio y Bermeo, quizás el mismo día en que visitó San Pelayo de Bakio y San Miguel de Zumetxaga[2]. En alguno de esos recorridos en busca de vestigios románicos, al acercarse tal vez a Andramari de Elejalde (Galdakao) o en la vecina Larrabetzu, puede que él también se topara con Paret, pues a partir de entonces empezó a recopilar datos sobre el pintor para su largo estudio publicado en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*[3] en 1952. En la introducción de ese pionero ensayo, dice que sus páginas estaban redactadas y listas para publicarse en 1946, con motivo del "segundo centenario de su nacimiento; pero como tal conmemo-

1. Juan Antonio Gaya Nuño. "El Románico en la provincia de Vizcaya" en *Archivo español de arte*, t. 17, n.º 61, 1944, pp. 24-48.

2. "Entre enfados y reconciliaciones pasamos el verano […]. Se le ocurrió hacer un estudio sobre el románico en la provincia de Vizcaya, y lo hizo. La recorrimos toda en unos viajes muy divertidos -aunque sin privarnos de gordas grescas, tremendas riñas-, muy cansados de mucho andar". Concha de Marco. *La patria de otros : memorias de una mujer libre*. Palencia : Ediciones Cálamo, 2018, pp. 146-149 y 259.

3. Juan Antonio Gaya Nuño. "Luis Paret y Alcázar" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 56, 1952, pp. 87-153.

Fig. 55
Juan Antonio Gaya Nuño y Concha Gutiérrez de Marco entre Bermeo y Bakio, 1943

ración andaba impregnada de un fervor, nada más que externo, por Goya, se han diferido hasta hoy, desgraciadamente, sin perder actualidad, quiero decir, sin que ésta fuera superada por estudio otro alguno". Los seis meses que estuvo en Bilbao le permitieron iniciar la investigación local sobre Paret, la cual proseguiría en 1944 y 1945 en Madrid. Su ensayo, no obstante, no se centra en la actividad del pintor en el País Vasco-Navarro, sino que se refiere a toda su vida e incluye un "catálogo sumario de la obra" que reseña 221 piezas entre pinturas y dibujos, además de más de cuarenta reproducciones fotográficas. Ingente tarea realizada en una época extremadamente difícil y para la que existían muy pocos estudios previos: la necrológica oficial de la RABASF[4] y el elogio de su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez[5].

Gaya creía que solo se podía ser un buen analista de arte contemporáneo con el respaldo de un conocimiento sólido de la evolución artística en tiempos pasados: "Tratar de comentar y valorar el arte actual sin conocer profundamente todo el arte anterior es tarea destinada al más inútil de los fraca-

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, p. 39.

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, pp. 54-55. El ensayo de María Luisa Caturla fue escrito al mismo tiempo que Gaya Nuño elaboraba el suyo y con motivo del mismo bicentenario de Goya, pero apareció publicado tres años antes que el del soriano. María Luisa Caturla. "Paret, de Goya coetáneo y dispar" en *Goya (Cinco estudios)*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 1949.

sos. Y, además, historiar el arte antiguo desconociendo el nuevo novísimo no lleva sino a una entomología y mineralogía de lo consagrado, no ya odiosa, sino absolutamente criminal. Tan descomedido es explicar la obra de Manet sin referirse a Velázquez, como comentar a este prescindiendo de Manet. Eso de encerrar materia tan maravillosa cual es el arte en apartados estancos, sólo puede ser obra de perfiles burocráticos"[6]. He aquí la razón del amplio abanico temporal de sus investigaciones: la historia del arte se escribe desde un presente informado con datos e interpretaciones procedentes de diversas épocas, no solo los vinculados al tiempo cuyo asunto interesa, y con recursos y métodos habilitados por diferentes fuentes, no solo los proporcionados por el tiempo cuyo asunto interesa. Gaya Nuño creía que tener los ojos clavados en un solo momento de la historia del arte, por muy a fondo que se mirara, era empobrecedor y, por supuesto, incapacitaba para entender el arte del presente.

El otro autor referencial es el historiador portorriqueño Osiris Delgado, quien en 1957, ante la perplejidad de sus colegas españoles, publicó su tesis doctoral con una biografía y un primer catálogo razonado de la obra pictórica de Paret. Ejemplo de aquel asombro local fueron las palabras que el profesor Diego Angulo escribió en el prólogo de dicha monografía: "Confieso que la elección del tema no dejó de sorprenderme […] ninguno (de mis alumnos latinoamericanos) me había planteado tema ni tan concreto ni tan viable, y menos de arte peninsular". En su introducción, Osiris decía que "hasta hoy Luis Paret y Alcázar no ha disfrutado de la relevante posición que su obra pictórica justifica. Esta es apenas conocida en España, donde yace dispersa, y además está por decir que ignorada totalmente en América. No obstante esto, es en la lejana isla de Puerto Rico donde hubimos de tomar cariño al tema de la vida y obra del pintor español, por razones muy distintas de las que corrientemente suelen aducirse al emprender estudios como el que nos ocupa".

¿Cómo llegó a Paret un investigador de Puerto Rico? A pesar de la rareza, esto resulta mucho más fácil de entender: a través del pintor portorriqueño José Campeche, a quien la cercanía de Paret durante los años en que este vivió desterrado en la isla caribeña convirtió en un notable artista. Así lo contó Osiris: "…fue amigo y mentor de José Campeche, 'primer pintor portorriqueño', y en nuestro afán por saber sobre el estilo del criollo emprendimos una búsqueda que habría de resultar en el feliz encuentro, probablemente, de la expresión más jovial del arte español". Al igual que dio a entender Gaya Nuño, para Osiris la desatención de los historiadores españoles hacia Paret, al igual que hacia otros notables contemporáneos suyos (Carnicero, Esteve, Bayeu…), era "consecuencia del universal y justo entusiasmo por el aragonés".

Osiris Delgado culminó su investigación en España, tras iniciarla en Puerto Rico, doctorándose en la Universidad Complutense. Su esfuerzo rindió una amplia monografía que fue publicada a medias por la Universidad de

6. Juan Antonio Gaya Nuño. "Claves íntimas de la crítica de arte" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 125, 1960, pp. 165-181. Este ensayo fue la base sobre la que años después elaboró la primera revisión general a la historiografía artística y de la crítica del arte en España. *Historia de la crítica de arte en España.* Madrid : Ibérico Europea de Ediciones, 1975.

Puerto Rico y la Complutense con la colaboración del Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Se apoyó mucho en el estudio de Gaya Nuño, conoció en Madrid, Bilbao y Sevilla abundante documentación no consultada hasta entonces y rastreó la pista de muchos más trabajos de Paret. Tras aceptar el "catálogo sumario" de Gaya Nuño, ofreció un total de 120 pinturas, de las que treinta y nueve solo conoció por noticias, y 220 dibujos, veintidós de los cuales solo a través de datos indirectos.

Así que un historiador soriano sobreviviendo a la pobreza de la posguerra en Bilbao y otro procedente de una tropical isla americana fueron quienes durante los años cuarenta y cincuenta acometieron la tarea de situar a Paret en el lugar que entendían le correspondía. Sus esfuerzos fueron encomiables y las investigaciones notables, pero los resultados fueron discretos a efectos de colocar al pintor en aquella relevancia pretendida para él. Por muy importantes que fueran las aportaciones de uno y otro, estas se refugiaban en una revista especializada y en una publicación científica. El Museo del Prado y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los lugares naturales para la puesta en valor de su obra y el reconocimiento público de su personalidad, no se movían. Parecía como si el castigo real impuesto por Carlos III continuara persiguiendo a Paret y tan solo se le valorase desde los dos puntos de su destierro.

A lo largo de las décadas de 1950, 1960 y 1970, fueron apareciendo otros trabajos interesantes sobre Paret, como los de Pierre Gassier[7], José Milicua[8], una nueva aportación de Gaya Nuño[9], varios estudios de Xavier de Salas[10], Jeannine Baticle[11], Enrique Pardo Canalís[12], Sarah Symmons[13]... No obstante, se advertía en todos ellos que, más allá de las novedades aportadas, el tiempo en que Paret vivió en el País Vasco no estaba bien atendido. Resultaba evidente que existía ahí un fantástico campo de investigación para un historiador local, un tesoro de primer nivel.

7. Pierre Gassier. "Luis Paret et Joseph Vernet" en *Cahiers de Bordeaux*, 1956, pp. 25-31.

8. José Milicua. "Un paisaje de Luis Paret" en *Goya : Revista de arte*, n.º 20, 1957, pp. 126-127.

9. Juan Antonio Gaya Nuño. "Actualidad de Luis Paret : bibliografía reciente y obras inéditas" en *Goya : Revista de arte*, n.º 22, 1958, pp. 206-212.

10. Xavier de Salas Bosch. "Aportaciones a la obra de Luis Paret y Alcázar" en *Archivo español de arte*, t. 35, n.º 138, 1962, pp. 123-133; "Unas obras del pintor Paret y Alcázar y otras de José Camarón" en *Archivo español de arte*, t. 34, n.º 135, 1961, pp. 253-269; "Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo" en *Archivo español de arte*, t. 50, n.º 199, 1977, pp. 253-278.

11. Jeannine Baticle. "Les attaches françaises de Luis Paret y Alcazar" en *La Revue du Louvre et des musées de France*, n.º 3, 1966, pp. 157-164.

12. Enrique Pardo Canalís. "Libros y cuadros de Paret en 1787" en *Revista de ideas estéticas*, t. 23, n.º 90, 1965, pp. 31-36; "Una composición inédita de Paret" en *Goya : Revista de arte*, n.º 181-182, 1984, pp. 2-4.

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

Así, me acerqué a Paret en 1985 con una pequeña investigación sobre la fuente pública de Atxuri, en Bilbao. Continué después, en 1986, con un ensayo sobre las vistas del Cantábrico conocidas hasta aquel momento que apareció en el *Anuario del Museo de Bellas Artes*, con una portada que mostraba la recién adquirida *Vista de Fuenterrabía*, que tantas sorpresas y alegrías daría años después.

La curiosidad por la presencia de Paret en el País Vasco y Navarra creció simultáneamente en diversos lugares durante aquellos años ochenta: Juan Cruz Labeaga[14] se interesó por las pinturas en Santa María de Viana y publicó sobre ellas; Alfonso de Andrés y Alberto Santana Ezkerra[15] realizaron su estudio sobre la fuente de Atxuri; el Museo de Bellas Artes adquirió la pequeña *Vista de Fuenterrabía*… A partir de aquel momento era posible imaginar una exposición sobre Paret que reuniese sus obras realizadas aquí, más viable que otra genérica sobre todas sus creaciones. Sin embargo, las posibilidades de llevarla a cabo eran aún muy escasas, casi remotas. A finales de los ochenta algunas circunstancias cambiaron.

Durante aquella década de 1980 colaboré con el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Fui contratado en 1981 como asesor de Bellas Artes por su Dirección de Patrimonio, dirigida por Aingeru Zabala. Mi tarea consistía en escribir informes sobre la idoneidad o la falta de ella en los proyectos de arquitectura para intervenir en edificios de Bizkaia protegidos por la legislación. Otros dos asesores informaban en Álava y Gipuzkoa, pero con el nombramiento de Joseba Arregi como consejero de Cultura en 1987 pasé a ser asesor para toda la comunidad autónoma y mis tareas se ampliaron al terreno de las exposiciones y los museos. A comienzos de 1990 Arregi me informó de que una de sus ideas dentro de la política museística era que el Gobierno Vasco entrase a formar parte de la gestión del Museo de Bellas Artes si la Diputación de Bizkaia y el Ayuntamiento de Bilbao le admitían. Para ir creando un clima de aproximación favorable, Arregi me pidió que pensara exposiciones que, producidas por el Gobierno Vasco, pudiesen ser ofrecidas al museo como gesto de colaboración. Puestos a la tarea, el Departamento de Cultura produjo y financió varias. Recuerdo una de Ricardo Baroja, otra de Ignacio Zuloaga, una tercera sobre el Neoclasicismo en Euskadi; y también se compró un lote de catorce esculturas de Jorge Oteiza que fue depositado en este museo. Pensando en elaborar proyectos originales, la oportunidad se presentaba inmejorable para proponer y llevar a cabo una muestra sobre Paret, siempre y cuando se sortearan algunas dificultades contextuales que paso a explicar.

14. Investigaciones que concluyeron en Juan Cruz Labeaga Mendiola. *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*. Pamplona : Gobierno de Navarra, 1990; y que fueron precedidas por Juan Cruz Labeaga Mendiola. "Algunas noticias sobre la estancia del pintor Luis Paret y Alcázar en Bilbao" en *IX Congreso de Estudios Vascos : antecedentes próximos de la sociedad vasca actual : siglos XVIII y XIX*. Donostia : Eusko Ikaskuntza, 1984, pp. 449-451. Antes de Labeaga, otro investigador de Paret en Navarra fue José Esteban Uranga Galdeano. "La obra de Luis Paret en Navarra" en *Príncipe de Viana*, t. 9, n.º 32, 1948, pp. 265-275.

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

En aquella época (comienzos de la autonomía vasca), lo que se llevaba era hacer exposiciones y publicaciones sobre artistas vascos: Basterretxea, Mendiburu, Larrea, Chillida, Oteiza, Ibarrola… Era lo que correspondía y lo que se esperaba. También era esperable que se hicieran muestras con los históricos de la modernidad: Guiard, Regoyos, Arteta, Zuloaga, Iturrino, Echevarría… Además, estaba de moda en España la "nueva escultura vasca", representada por Txomin Badiola, Peio Irazu, Ángel Bados y otros. Culturalmente era lo que tocaba, en especial para los artistas de la generación de los cincuenta y sesenta, pero políticamente también se hacía necesario subrayar esa línea de actuación porque en 1988-1989 hubo una enorme polémica con Oteiza a causa de la Alhóndiga de Bilbao y procedía contrarrestar el enojo de parte de la comunidad cultural vasca por el rechazo gubernamental a la intervención arquitectónica que se pretendía en el edificio de Ricardo Bastida. Contrarrestar un enojo al que enseguida, en 1990, se sumó el suscitado por el acuerdo con la Fundación Guggenheim de Nueva York. Dadas ambas situaciones –Alhóndiga y Guggenheim–, en aquel crítico momento lo que cabía esperar del Gobierno Vasco era un subrayado de las iniciativas centradas en artistas y temas vascos, preferentemente de la primera modernidad y las vanguardias.

En tal ambiente, un día informé a Arregi de que tenía una idea estupenda para una exposición, marcadamente singular. Se dispuso a escucharme con interés y, cuando le dije que era sobre un pintor rococó de finales del siglo XVIII llamado Luis Paret, me miró con curiosidad y cara de asombro.

-Luis Paret no era vasco -me dijo.
-No, no lo era. Nació en Madrid -le confirmé.

Entonces, Arregi, con la escéptica actitud de quien se pregunta por qué rayos habríamos de hacer nosotros una exposición de un pintor madrileño con un estilo tan poco vasco como el rococó, quedó a la espera de que yo continuara. Bueno, se lo expliqué. Arregi tenía formación en filosofía y sociología, no específicamente en arte, pero era (y es) muy inteligente, así que entendió de inmediato lo que la exposición podía suponer como acontecimiento cultural más allá y más acá del terruño patrio. En plena ofensiva cultural contra el Gobierno Vasco (los que tengáis cierta edad recordaréis el *Kultur Kezka*), Arregi dio el visto bueno a la exposición de un pintor madrileño del siglo XVIII, lo que supuso no solo una decisión atípica en un contexto muy poco favorable, sino también un importante gasto, superior al de la mayoría de otras exposiciones producidas por el Departamento de Cultura hasta el momento.

La exposición se elaboró en apenas un año. Carmen Otxagabía, técnica del Departamento, fue fundamental para su buen desarrollo. Ella no solo coordinó las gestiones administrativas, sino que tuvo que lidiar con reticencias internas, pues, aparte del consejero, no todos los cargos políticos comprendieron la iniciativa. Ambos figuramos como comisarios de la exposición, con independencia de que ella se moviera en el terreno administrativo y yo en el histórico-artístico. Me pareció lo justo.

Como es fácil de comprender, los trabajos de Osiris Delgado y Gaya Nuño fueron fundamentales, pero había pasado mucho tiempo desde aquellos, así que algunas obras con propiedad y localización consignadas habían cambiado de manos. Además, incluyeron no pocas obras "en paradero desconocido", lo que implicaba que no todas habían sido examinadas en directo por los autores ni por otros comentaristas posteriores, sino conocidas a través de reproducciones fotográficas o por datos indirectos. Algunas de ellas, localizadas en colecciones particulares, al ser observadas con detalle, suscitaron objeciones sobre su autoría, lo que obligó a reconsiderar las piezas, sobre todo las de propiedad privada. La tarea de realizar la selección final, por tanto, fue ardua y, a pesar de andar con pies de plomo, al tener una visión de conjunto con la exposición ya inaugurada, se fueron descubriendo aspectos que provocaron nuevas dudas.

Aunque en un principio la idea era exponer solo las obras "vascas" de Paret, era obvio que para "entender" este periodo había que incluir algunas de las épocas anterior y posterior. Conseguimos reunir treinta óleos, un pastel, seis acuarelas, treinta y seis dibujos y quince grabados. Todos los coleccionistas a los que se solicitó obra en préstamo recibieron con sorpresa y alegría la noticia y, aparte de unas pocas pinturas deseadas pero no solicitadas por tener compromisos previos o por su delicado estado de conservación, todas las que quisimos fueron prestadas y mostradas. 192 años después del fallecimiento de Paret, aquella fue la primera exposición monográfica sobre su obra que se presentaba en España.

Para realizar una exposición hay que investigar previamente, pero el propio acto expositivo suscita un nuevo nivel de investigación al facilitar el análisis comparado de piezas vistas en momentos diferentes y lugares separados. Lo que no se advierte con claridad en la larga fase de búsqueda por localizaciones diversas se hace patente cuando las obras se reúnen. Supongo que todos los comisarios hacemos autocrítica después de cada exposición, pero los resultados nos los reservamos para pulir y mejorar futuras actuaciones, no necesariamente para hacerlos públicos, en parte porque no siempre se tiene la oportunidad de publicarlos, en parte porque, teniéndola, no todos quieren sacar a la luz los deslices cometidos, caso de haberlos. Sin embargo, en aquella ocasión excepcional, me pareció que había justificación y medio oportuno, tanto para explicar los descuidos, como, sobre todo, para mostrar los interesantes descubrimientos que la exposición había provocado. Por eso, tras finalizar la muestra, di a conocer un balance que fue publicado en el Anuario del museo de 1992.

Así, durante el proceso de investigación, se descubrió que dos retratos de Carlos IV y Mª Luisa de Parma como príncipes de Asturias atribuidos a Paret durante décadas por el propio museo, porque así los habían catalogado Gaya Nuño y Osiris Delgado, eran copias de unos originales de Mariano Salvador Maella o quizás de Antonio Carnicero. No se expusieron, por tanto, y sus fichas catalográficas fueron rectificadas. También se hicieron notar serias dudas sobre dos pinturas procedentes de colecciones privadas. Culpa mía por

Fig. 56
Luis Paret y Alcázar
Escena de aldeanos
(fragmento de *Vista de Fuenterrabía*), 1786
Museo de Bellas Artes de Bilbao

no haberlas visto previamente y haber confiado en una recomendación que, en apariencia, era de la máxima confianza.

Entre los felices hallazgos, el reencuentro de dos fragmentos de una de las dos vistas de Fuenterrabía: uno que ya era propiedad del museo [fig. 57] y otro que pertenecía a Plácido Arango [fig. 56], quien años después lo regaló a la institución. Este hecho dio a entender que la fragmentación de paisajes pudo suceder con otras pinturas de Paret, y con esta idea en mente, al volver a la *Vista de Portugalete* [fig. 15] del Museo Cerralbo –anteriormente, *Marina con figuras (la playa de Peñota en Santurce)*–, se descubrió que era un fragmento de la hasta entonces no localizada vista de esa localidad. Al hilo de la exposición, aparecieron por aquí y por allá libros con numerosos grabados basados en dibujos de Paret.

El catálogo sigue siendo una referencia útil treinta años después y en él escribimos textos temáticos Rosario Peña, Juan Cruz Labeaga, Alberto Santana, José Milicua, Juan Carrete, Juan José Luna y yo mismo. En conjunto, el balance de la exposición fue muy satisfactorio y abrió camino para ampliar el número de obras de Paret existentes en la colección museística con posteriores adquisiciones, depósitos y donaciones que quizás no hubieran tenido lugar sin la existencia previa de la exposición:

* 1996. *Escena de aldeanos*, donación de Plácido Arango.
* 1996. *Vista de El Arenal de Bilbao*, depósito de la Diputación Foral de Bizkaia a través de la dación de BBV.

Fig. 57
Luis Paret y Alcázar
Vista de Fuenterrabía (fragmento), 1786
Museo de Bellas Artes de Bilbao

* 1999. *Triunfo del Amor sobre la Guerra (II)*, adquisición.
* 2017. *Vista de Bermeo*, adquisición a los herederos de José Luis Várez Fisa, tras haber sido comprada por este en el mercado de subastas en 1990.
* 2018. *Triunfo del Amor sobre la Guerra (I)*, donación de Alicia Koplowitz.

Los dos ingresos en la colección del año 1996 tuvieron otro efecto positivo y fue que el museo presentó una nueva muestra sobre Paret (la segunda en cinco años) centrada esta vez exclusivamente en los puertos del País Vasco. Esto permitió reunir esas pinturas, incluyendo las dos que no vinieron en 1991: la vista de El Arenal de la National Gallery [fig. 13] y el fragmento de la vista de Portugalete del Museo Cerralbo; es decir, todas las vistas conocidas hasta el momento. Un catálogo con estudios de Edgar Peters Bowron y un servidor acompañó el acontecimiento. La donación de Alicia Koplowitz, a su vez, dio lugar a una nueva publicación (la tercera en Bilbao sobre Paret), con estudios de Manuela Mena y Eduardo Barba.

Todo este incremento patrimonial en torno al pintor madrileño ha tenido en Miguel Zugaza a su principal factor actuante, pues ha sido durante sus dos periodos directivos al frente del museo cuando se ha producido, y sus gestiones, sobre todo las referidas a las donaciones, han sido decisivas. No obstante, sin la exposición de 1991, no se habría llegado a descubrir la fragmentación de la *Vista de Fuenterrabía*, en cuyo caso Plácido Arango quizás no habría considerado oportuno donar su fragmento, y quizás la *Vista de El Arenal de Bilbao* entregada por la Diputación no se habría producido porque

la dación en pago de impuestos del BBV habría tenido otra obra de arte como sujeto; sin tal incremento previo de obras paretianas, es posible que el Patronato tampoco hubiera considerado conveniente la compra del primer luneto del *Triunfo del Amor sobre la Guerra*, con lo que el segundo puede que no hubiera sido donado después por Alicia Koplowitz [figs. 58-59]. En fin, me gusta pensar, sin un ápice de vanidad, que aquella exposición tuvo algo que ver en todas estas consecuencias.

Lo que verdaderamente no se esperaba fue la mínima incidencia que la exposición tuvo en la prensa local. En ningún caso fue la noticia cultural más importante del día, ni siquiera la segunda o la tercera, desplazada por informaciones referidas al Guggenheim y otros sucesos de orden muy menor. Las redacciones periodísticas se limitaron a reproducir párrafos de la nota de prensa. Ahora que los departamentos de Comunicación de los museos saben muy bien cómo "vender" mediáticamente sus exposiciones, de modo que no falten amplios reportajes en fechas cercanas a la inauguración, en aquella oportunidad la prensa bilbaína pasó de puntillas.

La madrileña estuvo más atenta. *ABC Cultural* le dedicó varias páginas con artículos originales de Julián Gállego y Antonio Bonet Correa; *El Punto de las Artes* elaboró una reseña cuidada; y la revista *Anticuaria* incluyó un amplio análisis de José Manuel Arnaiz con abundantes fotografías a color. Los tres llevaron el asunto a sus respectivas portadas. Me alegra comprobar que la exposición de 2021 (la cuarta sobre Paret en tres décadas) ha recibido el eco mediático que merecía.

Ya no se puede decir que haya escasez de publicaciones sobre Paret. Se han dado a conocer en las últimas tres décadas investigaciones que han ampliado mucho lo que sabemos sobre el pintor. Los trabajos de Francisco Calvo Serraller[16], José Luis Morales Marín[17], Juan Luis Blanco Mozo[18], María Castilla Albisu[19], José Manuel de la Mano[20], Irene Gómez Castellanos[21], las va-

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" en *I Congreso Internacional Pintura española del siglo XVIII*. Marbella : Fundación del Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 317-324.

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" en *ibíd.*, pp. 299-316.

19. María Castilla Albisu. "San Sebastián, vista por Paret y Alcázar" en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 25, 2012; *Paret y Alcázar y el paisaje*. [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2015, en línea en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHis-Mcastilla/CASTILLA_ALBISU_Maria_Tesis.pdf [consulta: 03.01.2022].

20. José Manuel de la Mano. "Luis Paret y Alcázar" en *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" en *Goya : Revista de arte*, Madrid, n.º 352, 2015, pp. 228-243.

Figs. 58-59
Luis Paret y Alcázar
Triunfo del Amor sobre la Guerra [I y II], 1784
Museo de Bellas Artes
Bilbao

rias aportaciones de Alejandro Martínez Pérez[22], en particular su exposición y catálogo razonado de dibujos en la Biblioteca Nacional en 2018, así como las exposiciones sobre la época –*Carlos III y la Ilustración* (Palacio de Velázquez, Madrid, 1989), *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino* (Palacio Real, Madrid, 2012)[23], *Goya y la Corte ilustrada* (Museo del Prado y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017-2018), entre otras muchas– han aportado multitud de datos y abundante contexto comprensivo.

Hoy estamos a la espera –y con muchas ganas– de la exposición que sobre Paret está preparando el Museo del Prado, por fin, con el comisariado de Gudrun Maurer.

Había pensado concluir este ensayo con la imagen de un coro de ángeles músicos portando una filacteria con el "Gloria In Excelsis Deo" inscrito, pero, por más que lo he buscado, no lo he encontrado en la obra de Paret. Ángeles pintó muchos y algunos son verdaderamente hermosos, tanto adultos como niños, pero ninguno sobre un portal de Belén a la hora del nacimiento de Jesús. He buscado en su biblioteca algún libro relacionado con la música y tampoco lo he visto, pero supongo que no le habría desagradado el *Gloria In Excelsis Deo* de Mozart. Lo compuso el alemán hacia 1785, precisamente mientras Paret vivía en Bilbao.

Aunque pintó aquí muchas obras de temática religiosa (las circunstancias clientelares obligaban), sospecho que nuestro artista no creía mucho en eso de la gloria de algún dios en las alturas. Lo que sí creo yo es que él fue un hombre de paz y buena voluntad en la tierra, y que se adaptó dúctilmente a las circunstancias que la vida le fue planteando, a veces comprometidas y difíciles, otras felices y gozosas.

22. Alejandro Martínez Pérez. "Camper y Paret : sobre una traducción del pintor y un manuscrito inédito en la Biblioteca Nacional" en *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" en *Academia : Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 110-111, 2010; Alejandro Martínez Pérez. "La biblioteca de Luis Paret y Alcázar, pintor heterodoxo de la España ilustrada" en *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" en Ernesto Carlos Arce Oliva... [et al.]. *Simposio Reflexiones sobre el gusto*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 235-242; 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" en *Actas del seminario internacional Goya y su contexto*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2013 pp. 137-153; 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" en Jesús González Fisac (coord.). *Actas del XVI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo : barbarie y civilización*. Cádiz : Universidad de Cádiz, 2013, pp. 65-82; Alejandro Martínez. "El pincel y la máscara : Luis Paret en la encrucijada (1766-1775)" en *ARS Magazine*, n.º 23, 2014, pp. 94-107.

23. En particular Anna Reuter Paredes ; Mercè Obón Mateos. "Luis Paret y Alcázar" en *Goya y el infante don Luis : el exilio y el reino.* [Cat. exp.]. Madrid : Patrimonio Nacional, 2012, pp. 149-170.

Fig. 60
Luis Paret y Alcázar
Las parejas reales, 1770
Museo Nacional del Prado, Madrid

La licenciosa vida de su primer y principal mecenas y el duro destierro que la irregular conducta de este le ocasionó han hecho que en ocasiones hayamos imaginado la personalidad de Paret como la propia de un alcahuete suministrador de recursos para los vicios de su patrón real, como alguien que, con un pie entre la gente popular y otro entre la aristocracia, servía como libertino puente de tránsito en ambas direcciones. Yo no lo creo. Pienso más bien que fue un chivo expiatorio. Sin duda, tuvo una personalidad fascinante, de amplia, sofisticada y sólida cultura, y una desenvoltura empática que le permitió encajar sin imposturas ni esfuerzo tanto en las tabernas de los arrabales y en los camarotes de las celestinas como en los salones de los palacios y en las fiestas cortesanas y de máscaras, en Madrid, en Puerto Rico y en Bilbao. Amante esposo y padre, adoraba los ramilletes de flores y el plumaje de los pájaros. Leía *El arte de amar* de Ovidio y, al menos mientras vivió en Bilbao, llevó una vida discreta, apartada de las reuniones sociales. ¿Cómo podríamos conciliar esto con sus supuestas anteriores conexiones con actividades delictivas en Madrid? ¿Forzado por sus vínculos laborales con el hermano del rey, utilizado por sus habilidades sociales, tachado por un envidioso padre Eleta como ejemplo de los males del mundo?

Era 1975 y Patti Smith, con ventinueve años, acababa de publicar *Horses*.

Era 1770 y Luis Paret, con venticuatro años, acababa de terminar su monumental obra *Las parejas reales* [fig. 60], representando una fiesta hípica ante el Palacio Real de Aranjuez. En el palco está Carlos III y encabezan el desfile el príncipe Carlos, futuro Carlos IV, y el infante don Luis. Diez años después de esta pintura de tema ecuestre, la vida de Paret había dado un completo vuelco y estaba en Bilbao, ciudad en la que, gracias a su adaptabilidad, pudo crear abundante y variada obra, tanto la preciosista y rígida imagen de

la Virgen de Begoña [fig. 65], como el cálido yacer de una exhausta y preciosa muchacha [fig. 2]. Uno puede imaginar fácilmente que los momentos de creación dedicados a estas dos imágenes fueron los dos extremos, uno religioso y otro carnal, de un posible acercamiento a la Gloria terrenal que Paret vivió en las Siete Calles.

Como Patti Smith diría muchos años después, "Jesus died for somebody's sins, but not mine" (Jesús murió por los pecados de alguien, pero no por los míos). Mientras realizaba estas dos imágenes, es muy posible que Paret se dijera a sí mismo que su acabamiento como pintor de cámara en el ámbito de la Casa Real y el destierro que sufría no estaban causados por sus pecados, sino por los del infante don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, quien precisamente falleció en 1785, el mismo año en que Mozart, con ventinueve años, compuso su *Gloria In Excelsis Deo* al mismo tiempo que Paret pintaba esa muchacha rebosante de vida y de deseo.

LAS ARTES FIGURATIVAS EN BIZKAIA EN LA ÉPOCA DE LUIS PARET Y ALCÁZAR. TRADICIÓN Y MODERNIDAD

Julen Zorrozua Santisteban

El propósito de este artículo es presentar el contexto artístico que el pintor Luis Paret y Alcázar encontró en Bilbao y, por extensión, en el territorio vizcaíno cuando se estableció en la Villa en torno a los años 1779-c. 1787. Para lograr dicho objetivo, empezaremos por mostrar una panorámica general de las artes figurativas desarrolladas en Bizkaia durante la segunda mitad del siglo XVIII. Trazaremos las líneas maestras de la progresiva evolución experimentada por el retablo, la escultura y la pintura en este territorio histórico, proceso que coincide en el tiempo con la estancia bilbaína del pintor de cámara del infante don Luis Antonio de Borbón, hermano del rey Carlos III. En este sentido, no podremos obviar el trascendental cambio que en esas fechas se va a ir produciendo en el gusto artístico: la progresiva sustitución del imperante estilo barroco por el neoclásico (tradición *versus* modernidad), al que contribuye en parte con sus proyectos arquitectónicos y ornamentales el afamado pintor madrileño[1].

Tomando como marco de referencia lo anterior, esta aportación quedará dividida en tres apartados. En el primero, repasaremos someramente el desarrollo del retablo de la época, ya que es el mueble que habitualmente cobija el mayor número de piezas de escultura y pintura, y asimismo es el género en el que mejor se observa la transformación estilística anunciada más arriba. En segundo lugar, nos centraremos en la imaginería que colma dichas estructuras, para, finalmente, ocuparnos de las artes pictóricas, de menor importancia y complementarias muchas veces de las facetas artísticas anteriores. Como conclusión, podemos avanzar que Bizkaia presenta en lo artístico un paisaje retardatario, típico de un territorio periférico alejado de la Corte, que cuenta durante el rococó y los inicios del Neoclasicismo con una retablística notable (más puesta al día que el resto de artes), una escultura bastante correcta y, por el contrario, una pintura de caballete que ofrece unos resultados muy pobres, aspecto este último que sin duda facilitará la obtención de encargos a Luis Paret y a otros renombrados pintores foráneos.

El retablo es una de las manifestaciones artísticas en las que más nítidamente se aprecia la renovación artística que se produce a raíz de la llegada al trono español de los Borbones. Se trata del mueble litúrgico por excelencia y uno de los principales representantes del arte aún vigente a finales del siglo XVIII, el Barroco. Primero se le ataca desde diferentes sectores ilustrados (Floridablanca, Antonio Ponz o el alavés Llaguno y Amirola) y después se

1. Alberto Santana Ezkerra. "Luis Paret, también tracista" en *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*. [Cat. exp., Museo de Bellas Artes de Bilbao]. Vitoria-Gasteiz : Eusko Jaurlaritza, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1991, pp. 113-136. Constituye un muy completo acercamiento no solo a lo indicado en el título sino también al panorama de las artes plásticas del momento en Bizkaia. Ahora sumamos al mismo un nuevo dato (gracias a la información ofrecida por Juan Manuel González Cembellín y Raquel Cilla López) sobre el monumento de Semana Santa que, para la parroquia de Santiago (Bilbao), diseña Paret y que es estudiado en dicho artículo (pp. 119-120) y en el de Javier González de Durana para la misma publicación (pp. 370-373): el del recibo de 12.055 reales que otorga el artista el 17 de noviembre de 1780 "por el nuevo monumento de perspectiva que he egecutado". Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia (AHEB), Libro de facturas, libramientos y recibos de fábrica n.º 33 de la parroquia del Señor Santiago de Bilbao - Casco Viejo. 1779 - 1780. Sign. 0678/004-00, recibo n.º 62.

pretende sustituirlo por creaciones que muestren los nuevos ideales artísticos del Neoclasicismo, que querrán imponerse dictando toda una normativa legal y mediante el trabajo educativo desempeñado por instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o la más cercana Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y sus Escuelas de Dibujo (1774), que reman en la misma dirección[2]. En este sentido, es muy relevante el Real Decreto del 25 de noviembre de 1777 del conde de Floridablanca, primer secretario de Estado, que prohíbe la construcción de retablos de madera dorada y ordena que, en adelante, se hagan con materiales nobles (piedra, mármol) o, al menos, incombustibles. Entre los motivos para tal prohibición se señalan el riesgo de incendios que, con frecuencia, ocasionaban esas máquinas iluminadas por velas, el económico –el elevado coste de la madera y el oro empleado en su policromía– y otros, ideológicamente más importantes, de rigor religioso –el deseo de un mayor decoro espiritual– y artístico –reducir los excesos decorativos–. También se establecerá, en otra serie de cartas órdenes, cedulas reales, etcétera, que desde ese momento todos los diseños de los retablos y demás objetos muebles deberán ser supervisados y autorizados por la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando, instaurada en 1786. El propio Floridablanca intervendrá en Orduña tres años después mediante una carta orden en la que se manda remitir a dicha institución el diseño de un retablo que se pensaba construir en el santuario de la Antigua[3].

A pesar de suponer el incumplimiento de estas directrices en nuestro territorio, el veto al empleo de la madera será constantemente desobedecido (es más barata y existe una gran tradición constructiva en dicho material). Lo que generalmente se hace es "ocultar" la estructura lígnea con una policromía, como la que afecta a posteriori incluso a algunos retablos barrocos como los de Muxika (1781-1783) o Gernika (1783), que imita los colores y las calidades de los materiales nobles con estucos marmoreados o jaspeados[4]. En este sentido, resulta excepcional, por tanto, el desaparecido retablo de Nuestra Señora de la Concepción para la iglesia, hoy catedral, de Santiago (Bilbao), trazado por Luis Paret en 1786, en donde, según las condiciones dadas por el arquitecto Juan de Iturburu, queda establecido el empleo de jaspes de Mañaria y Azpeitia. Esta obra incluso llamó la atención de Gaspar Melchor de Jovellanos durante su visita a dicha iglesia el 18 de agosto de 1791[5].

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. Archivo Histórico Foral de Bizkaia (AHFB), Archivo Municipal de Orduña, C/007, s.f. Cfr. Julen Zorrozua Santisteban. *El retablo neoclásico en Bizkaia*. Bilbao : Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 2003, p. 101.

4. *Ibíd.*

5. Santana Ezkerra, *op. cit.*, p. 124; Zorrozua Santisteban, *op. cit.*, p. 72. Jovellanos deja escrito en su *Diario* lo siguiente: "Hay dos retablitos de buenos mármoles: el de Nuestra Señora es dibujo de Paret, y muy lindo...". Gaspar Melchor de Jovellanos. *Diarios (memorias íntimas) : 1790-1801*. Madrid : Sucesores de Hernando, 1915, p. 22.

La realidad es que, durante el último cuarto del XVIII, convivirán varios tipos de retablos: los plenamente rococós (1740-1780), algunos ejemplos transicionales y los primeros retablos neoclásicos. Como representantes del primer grupo tenemos el retablo mayor de Santa María de Erandio, de 1762-1765, y el lateral dedicado a la Virgen de Loreto en San Juan Bautista de Molinar (Gordexola), de una fecha cercana a 1771. Ambas arquitecturas, completamente doradas, presentan un diseño y una decoración propios del rococó: planta convexa, soportes estriados y abundante decoración (motivos de rocalla, colgantes vegetales, labores cinceladas como las tracerías de rombos en los espacios vacíos, etcétera). En ellas todavía apreciamos una importante presencia de imágenes. Sin embargo, el cambio de estilo no debió de resultar demasiado traumático o abrupto, pues ya en torno a la década de 1780 hay algunos autores que, formados y con mucha obra realizada dentro del periodo rococó, van dando el paso, de modo natural o sin excesivos problemas, hacia la nueva estética. Es lo que ocurre con los maestros vizcaínos Juan de Urquiza y su hijo Juan Ignacio en los retablos de San Torcuato de Abadiño (a partir de 1782-1783), José Ignacio de Urrutia, a quien se auguraba un brillante futuro –era también buen dibujante y correcto pintor– de no haber fallecido a los treinta y un años en un accidente ocurrido en la colegiata de Ziortza en 1783, o el expresado Juan de Iturburu, colaborador de Paret en Bilbao, al que obedecen los ya citados retablos de Muxika (1781-1783).

En las obras finales de estos autores se observa cómo se va suavizando el movimiento de las plantas y reduciendo la carga decorativa propia de los retablos rococós. Así lo subraya Iturburu a la hora de ejecutar los conjuntos de Muxika al precisar que el adorno será "a la moda sin mucha jaramalla", en referencia a los excesos decorativos que durante en el Neoclasicismo se considerarán superfluos. Estas características, junto con la policromía neoclásica que imita mármoles o jaspes, se observan igualmente en el retablo mayor de la iglesia del convento de las Mercedarias de Gernika-Lumo (hoy parroquia de San Bartolomé Apóstol), erigido por Domingo de Laca y José Antonio de Bengoechea en 1783, en donde también apreciamos como el dorado (o imitación del bronce dorado) va a quedar a partir de ahora relegado a las partes ornamentales de los conjuntos[6]. Por último, en paralelo a la temprana y ya citada fecha de 1777, se inicia el desarrollo del retablo neoclásico en Bizkaia, tanto con el conjunto compuesto por el retablo mayor y sus dos colaterales en San Andrés de Zaldibar, que responden a una traza enviada por el arquitecto y académico madrileño Ventura Rodríguez, como con el proyecto, pese a no ser ejecutado finalmente, del propio Luis Paret para la cabecera de la iglesia de Santiago (Bilbao), de 1786 [fig. 61][7].

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

7. De nuevo hemos de agradecer a Juan Manuel González Cembellín y a Raquel Cilla López haber puesto a nuestra disposición el hallazgo del recibo que el artista otorga al Ayuntamiento de Bilbao, el 14 de marzo de 1786, del pago de 3.250 reales por las trazas correspondientes a este y al anteriormente mencionado retablo de Nuestra Señora de la Concepción (AHEB,

Estas iniciales máquinas neoclásicas en el Señorío obedecen, como todas las novedades del periodo, a la inyección de artistas foráneos, y en las mismas prevalecerá la sobriedad de la estructura frente a la decoración, los soportes lisos (con capiteles corintios o compuestos), las escasas superficies ornamentadas y unos sencillos remates en los que predomina el frontón clásico. En definitiva, se trata de una mera esquematización de las fachadas de los templos clásicos en que se inspiran. Los diseños de Rodríguez y Paret inauguran, además, en Bizkaia los dos modelos básicos del retablo neoclásico: el denominado "altar de columnas" (Zaldibar) [fig. 62], una estructura sobre columnas que soporta un entablamento muy limpio de decoración o con cierta frecuencia un frontón sobre todo triangular, y su variante, que resulta de la adición al mismo modelo (a modo de nuevas calles) de dos superficies rectangulares cerradas por arriba mediante un espacio semicircular siguiendo la disposición del cerramiento del templo. Esta última es la tipología a la que responde el dibujo conservado de Paret para el altar mayor de Santiago, que reproduce, entre otros muchos, el altar mayor del santuario de la Antigua (Orduña) en 1805[8].

Por su parte, la escultura del momento corresponde mayoritariamente a imágenes religiosas de bulto redondo, talladas en madera policromada. Hay alguna excepción reseñable, como el busto de Sebastián de la Quadra (marqués de Villarías) en San Juan de Somorrostro (Muskiz) o el sepulcro del arzobispo Andrés de Orbe en Ermua, ambas piezas pétreas de mediados del XVIII. El principal cliente va a ser la Iglesia, seguida de algunas instituciones como los Ayuntamientos (el de Bilbao, por ejemplo), que son los patronos de los templos de su jurisdicción, y finalmente ciertos particulares mejor situados (jerarcas de la Iglesia, altos cargos de la administración central, emigrados a América…), que las piden para los templos de sus localidades natales. Como veremos, la misma clientela estará detrás de las labores pictóricas y así incluso Paret se adecuará a este mercado de carácter religioso durante su estancia bilbaína.

Las imágenes que, sobre todo, van a poblar los retablos tienen dos orígenes muy marcados. Por un lado, tenemos las debidas a escultores cortesanos, muchos de ellos relacionados con la Academia de San Fernando de Madrid, a quienes acuden los mecenas antes citados para hacerse con los servicios de los imagineros del más alto nivel por aquel entonces. Y, por otro, contamos con la producción local, que curiosamente también recae en maestros que provienen de fuera del Señorío, en este caso de la cercana Cantabria. En relación con la primera de las procedencias, siempre excediendo un poco los límites temporales que nos ocupan, en Bizkaia contamos con obras de los dos artífices más descollantes de la escultura cortesana y academicista del siglo XVIII: el toledano Juan Pascual de Mena y el vallisoletano Luis Salvador Carmona. El primero de ellos, entonces profesor y teniente director de Escultura en la Academia, firmará en Madrid un convenio con el Ayuntamiento de Bilbao el 17

Libro de facturas, libramientos y recibos de fábrica n.º 38 de la parroquia del Señor Santiago de Bilbao - Casco Viejo. 1784 - 1786. Sign. 0679/002-00, recibo n.º 74).

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

Fig. 61
Luis Paret y Alcázar
Trazas para el altar mayor de la iglesia de Santiago, Bilbao,
c. 1782-1786
BBK Fundación Bancaria

Fig. 62
Retablo mayor de la iglesia de San Andrés, Zaldibar, Bizkaia,
c. 1777

Fig. 63
Juan Pascual de Mena. Atribución
Cabeza de San Juan Bautista, 1754-1756
Iglesia de Santa María de Begoña. Museo de Arte Sacro, Bilbao

de febrero de 1754 para ejecutar el numeroso conjunto de esculturas que hoy podemos ver en los cinco retablos de la iglesia de San Nicolás, templo erigido a mediados de dicha centuria y necesitado de todo el ornato empleado en la liturgia[9]. También trabajó en el Santuario de Begoña, labor de la que, por desgracia, queda muy poco, como es el caso de la curiosa talla de la *Cabeza de San Juan Bautista* hoy custodiada en el Museo de Arte Sacro de Bilbao [fig. 63][10] . Se le atribuye además alguna otra pieza, como la de San Antonio de Padua de la iglesia de San Antón de la capital vizcaína, que recuerda a otras de su mano.

Por su parte, Luis Salvador Carmona recibió el encargo de don Matías Escalzo, abad de la mencionada colegiata de Ziortza, de tallar la Virgen del Rosario (1745) que preside el retablo de su nombre en la iglesia del actual monasterio, sumándose a dicha imagen las de otros municipios vizcaínos que cuentan también con la presencia de alguna notable obra del citado maestro. Esto ocurre en Bilbao (*Virgen con Niño*, procedente de Santiago y hoy en el Museo de Arte Sacro) o en las localidades encartadas de Sopuerta [fig. 64] y Arcentales. En esta población encontramos el grupo de *La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán*, que, pese a su deteriorado estado de conservación, deja muy a las claras la calidad del trabajo del imaginero castellano. Es un encargo realizado por Domingo Antonio de Gorriti, originario del valle de Arcentales y mercader de paños en la villa de Madrid, que también

9. Julen Zorrozua Santisteban. *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao : Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1998, pp. 345-348. El contrato se ratificó en Bilbao el 6 de abril del mismo año.

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

Fig. 64
Luis Salvador Carmona
Virgen del Rosario,
1745-1750
Iglesia de Santa
María de Mercadillo,
Sopuerta, Bizkaia

levanta a sus expensas el retablo del Rosario, ejecutado con posterioridad para acoger el expresado grupo[11]. Debemos citar también aquí como, curiosamente, dos sobrinos del tallista pucelano, los hermanos Juan Antonio y Manuel Salvador Carmona, se encargarán de grabar sendas obras delineadas por Luis Paret: el primero de ellos estampó en 1782 la imagen de Nuestra Señora de Begoña, patrona del Señorío [fig. 65], mientras que Manuel lo hizo en 1785 con el retrato del X conde de Peñaflorida, Francisco Xabier María de Munibe e Idiáquez, primer director de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País [fig. 48][12].

Sin embargo, como es de sobra conocido, desde el siglo XVII existía en nuestro territorio un amplio mercado artístico tocante a todos los oficios relacionados con el retablo que lógicamente exigía una mano de obra especializada. Salvo las citadas excepciones y alguna otra como las imágenes de la Virgen del Rosario, San Antonio de Padua y San Francisco de Paula ejecutadas en Madrid (1787-1788) con destino a la capilla del Palacio de Viñapaterna en La Lama (Karrantza) y que después pasaron a la parroquia de Ahedo del

11. La obra se estudia en Julen Zorrozua Santisteban. "Luis Salvador Carmona y el grupo de la Virgen del Rosario y Santo Domingo de Arcentales (Vizcaya)" en 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 Kirola Saila = Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2008, pp. 253-259.

12. Juan Carrete Parrondo. "Luis Paret ilustrador de libros" en *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799, op. cit.*, p. 160.

Fig. 65
Juan Antonio Salvador Carmona a partir del dibujo de Luis Paret y Alcázar
Nuestra Señora de Begoña, 1782
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid

Fig. 66
José Ignacio de Urrutia Chopitea
Proyecto de sillería y tabernáculo para la iglesia de Zenarruza, 1782
Bizkaiko Foru Aldundia / Diputación Foral de Bizkaia

mismo valle encartado[13], la mano de obra va a ser mayoritariamente de origen cántabro, aprovechando sin duda la proximidad de ambos territorios. Así, la escultura de la segunda mitad del siglo XVIII en Bizkaia, como las labores de policromía de imágenes y retablos, está dominada por maestros de aquella procedencia, destacando singularmente algunos artífices del llamado Taller de Siete Villas. Los consideramos locales por el establecimiento de sus talleres en nuestro territorio, llegando algunos de ellos, incluso, a echar raíces aquí.

Estilísticamente elaboran una escultura aún barroca que sigue modelos inspirados en grabados y estampas de obras de artistas precedentes como Ribera o Rubens. Así se aprecia, por ejemplo, en el relieve del retablo mayor de San Martín de Arteaga (Zamudio), que sigue el diseño que Schelte A. Bolswert graba (1630-1645) de la pintura de la Asunción (c. 1615) del maestro flamenco que se conserva en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas. La amplia difusión de dicha estampa queda ratificada al ser también reproducida en la imagen que preside el dibujo del proyecto de 1782 (plenamente neoclásico, pero no realizado) para la sillería de la colegiata de Ziortza, del ya nombrado José Ignacio de Urrutia [fig. 66][14] . También como modelo a imitar se sirven de las obras de los principales imagineros españoles del siglo XVII, como Pedro de Mena, o foráneos, como Gian Lorenzo Bernini. No podemos olvidar, sin embargo, a autores y obras más cercanos en el tiempo, como las esculturas y algunos tipos iconográficos de Luis Salvador Carmona (por ejemplo, el de la Virgen de Rosario), que son el referente para muchos artistas locales.

Destacaremos aquí las figuras de tres autores formados fuera del Señorío, de los cuales dos lo hacen en Madrid. Hablamos de tres "santeros", esto es especialistas en labrar imágenes religiosas: Juan de Munar, natural del valle de Meruelo, que se avecinda en Elorrio en 1748, donde muere en 1786, y que, a pesar de su amplia producción, resulta ser el más limitado de los tres; Jerónimo de Argos, denominado el "santero de Isla", pues tal era su procedencia, y que, creemos, podría haber trabajado en la decoración del Palacio Real de Madrid[15]; y, por último, Manuel de Acebo, de la villa de Arnuero y al que la muerte sorprende trabajando en Bilbao en 1793, quien destaca por ser uno de los que en esta época recibe parte

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

14. AHFB, Iglesia, Cenarruza 0013/022. En el mismo se especifica que se trata de un bajorrelieve de la Asunción. Respecto a la estampa citada conviene consultar a José Javier Vélez Chaurri. "Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca : el ejemplo del País Vasco" en Alejandro Cañestro Donoso (coord.). *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, pp. 514-515.

15. Virginia Albarrán Martín. "Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid" en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n.º 74, 2008, p. 217.

Fig. 67
Manuel de Acebo
San Miguel,
1778-1780
Iglesia de San Miguel,
Ereño, Bizkaia

de su educación artística en la Academia de San Fernando, donde llegó a ser, a partir de junio de 1753, discípulo de Luis Salvador Carmona[16].

Con esta terna de artistas, a los que se añaden algunos otros circunstancialmente (como Ramón del Solar en Amorebieta), se cubren las necesidades de imaginería religiosa durante la segunda mitad del XVIII. No son "modernos", están estancados en los modelos aprendidos, pues como bien indica Barrio Loza, "les sorprende el cambio de gusto en plena madurez"[17]. Por eso, estos artífices desarrollan al principio del periodo rococó (1740-1780), eso sí con mucha corrección, una escultura plena de movimiento, con paños quebrados, gran dulzura en los rostros femeninos, etcétera, para más tarde alguno de ellos (según se acerca el fin de la centuria) ir introduciendo en la misma unas actitudes más calmadas, menos expresivas, mayor suavidad en el tratamiento de los amplios pliegues… Esta evolución es sobre todo apreciable en Jerónimo de Argos, activo aún en 1790, algunas de cuyas imágenes con largas barbas partidas y mirada ceñuda parecen remitir en última instancia al mismísimo Miguel Ángel. Aunque la vigilancia de las instituciones académicas será particularmente estricta en las obras de arquitectura, incluyendo el retablo como arquitectura en madera que es, la escultura también nos ha dejado algún caso de intervención de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es el caso de Argos, quien habiéndose ofrecido en 1782 para ejecutar las esculturas

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

17. José Ángel Barrio Loza. "Algunos aspectos del arte" en *Bizkaia 1789-1814*. [Cat. exp.]. Bilbao : Diputación Foral de Bizkaia, 1989, p. 194.

Fig. 68
Juan Bautista Mendizabal II
Piedad,
1783
Iglesia de Santo Tomás, Arratzu, Bizkaia

destinadas a la nueva iglesia de Santa Ana de Durango, ve cómo se dictamina el "que enviase a la Real Academia de San Fernando los modelos que para las estatuas precisamente había de trabajar, como enviaban otros de otras partes, o que viniese a esta Corte a ejecutarlos, donde mereciendo la aprobación de la Academia se le podría adjudicar la obra y aún conseguir los honores que este Real Cuerpo dispensa al mérito en esta noble arte"[18]. Dentro de este grupo de tallistas "locales", destacamos aquí la imagen de San Miguel que Manuel de Acebo realiza (1778-1780) para el retablo principal de la iglesia de Ereño [fig. 67], por intervenir en su tasación el mismísimo Paret[19].

Fuera de los maestros cántabros ya referidos, que, como sucede en el retablo mayor de Aulestia[20], en ocasiones coinciden trabajando para una misma obra, deben ser citados otros que, iniciándose también en la estética rococó, acabarán desarrollando durante más tiempo otra ya plenamente neo-

18. Junta Particular de la Real Academia de San Fernando (6 de enero de 1782, fs. 217-218 vº.). Disponible en 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 [consulta: 22.11.2021].

19. Julen Zorrozua Santisteban. "El Monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)" en *Ondare*, n.º 21, 2002, p. 271, nota 21. El 25 de julio del mismo año 1782 examinará, precisamente en la iglesia de Santa Ana de Durango, lo realizado por el "profesor del arte de la pintura" José de Bejés en los retablos ejecutados para la misma por Isidro Garaizabal y hoy no conservados. Se le presenta como "profesor del arte de la pintura y académico de mérito de la Real Academia de San Fernando, residente en la villa de Bilbao" (Zorrozua Santisteban, *op. cit.*, 2003, p. 71).

20. Julen Zorrozua Santisteban. "El retablo mayor de San Juan Bautista de Murelaga (Vizcaya) : la incidencia del modelo cortesano en el rococó vasco" en *Letras de Deusto*, vol. 21, n.º 49, pp. 53-66. El conjunto es de 1755-1758, pero ha de esperar hasta 1776 para empezar a recibir las esculturas de los tres artífices cántabros citados.

clásica. Así sucede con el guipuzcoano Juan Bautista Mendizabal II, miembro de una dinastía de escultores de Eibar con amplia presencia en Bizkaia y que, aunque desaparecido lo que hizo para Santa Ana de Durango (1782), nos ha legado, por ejemplo, el grupo rococó de la Piedad de Arratzu (1783) [fig. 68]; y el alavés Mauricio de Valdivielso, a su vez perteneciente a la saga de imagineros conocida como los "santeros de Payueta", quien ha dejado obra en Orduña y a quien nosotros atribuimos ahora el grupo, comentado con anterioridad, de la Asunción del retablo principal de San Martín de Arteaga (Zamudio), levantado entre 1771 y 1774 por el vitoriano Manuel de Moraza y su hijo José[21].

En lo relativo a las artes pictóricas, dejando en esta ocasión a un lado la referida a la policromía de retablos e imágenes, que, ya se ha indicado más arriba, es un mercado dominado por artífices cántabros, hay que hacer hincapié en la poca atención que hasta ahora se ha prestado a las mismas. La explicación última de este hecho radica en la escasa importancia y calidad de la pintura de caballete, llamada en la documentación "pintura de imaginería". Esta la desarrollan los maestros que trabajan en el Señorío, circunstancia tal vez debida a que tradicionalmente la pintura ha tenido menor estima que la representación escultórica en todo el País Vasco. Como sucede con la escultura, las piezas más sobresalientes van a ser traídas desde Madrid, al ser encargadas, sobre todo, por algunos personajes acomodados deseosos de engalanar sus casas y palacios o las parroquias de sus localidades natales. Así han de ser entendidos los cuadros de algunos de los más destacados pintores del siglo XVIII como Antonio Carnicero o Francisco de Goya que hoy podemos contemplar en Bizkaia o los de un tema iconográfico particular ligado a los emigrados a América, el de la Virgen de Guadalupe, del que se remitirán al Señorío gran cantidad de ejemplares durante la segunda mitad del XVIII. No es difícil entender, pues, que Paret, durante su estancia en Bilbao, sea requerido en más de una ocasión por su prestigio y evidente destreza para atender encargos de instituciones, de la burguesía bilbaína o de miembros de la nobleza rural, pues no tendrá competencia local[22]. Eso sí, deberá reinventarse para poder ejercer su profesión más allá de la pintura galante que le caracterizaba antes de recalar en nuestra Villa, pues aquí debe incluir el tema religioso, que seguía siendo el más demandado en ese momento.

Las pinturas realizadas a finales del XVIII en nuestro territorio son tardobarrocas, están destinadas de forma mayoritaria a los retablos y normalmente no están firmadas. Reproducen de forma postrera y un tanto arcaica el estilo y las obras de autores precedentes (Luca Giordano, Guido Reni, Rubens...), a las que los pintores acceden mediante sus reproducciones grabadas. Conviene resaltar también que son escasos los artistas centrados exclusivamente en las labores de caballete, porque la mayoría de ellos complementa sus salarios dorando y policromando retablos e imágenes, pincelando templos y casas (interior

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

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

Fig. 69
Ildefonso de Bustrín
Lamentación sobre Cristo muerto, c. 1781
Iglesia de Santa María, Gernika, Bizkaia

y exteriormente), dibujando vistas topográficas y motivos heráldicos o participando en la tasación de obras y bienes *post mortem*, como lo hará incluso Paret en octubre de 1785 con los bienes de quien fuera cónsul en Londres Miguel de Ventades y Gandasegui[23]. En las tareas antes mencionadas, intervienen autores vizcaínos como el presbítero Ildefonso de Bustrín, Francisco de Oleaga, Andrés de Zamarripa, Ignacio de Zumárraga o Ramón de Villalón y Latatu. Otros artífices a consignar en este breve panorama vienen de fuera, como los navarros Domingo de Rada y Juan José de Lanz; José de Bejés, que procede de Cantabria aunque reside en Logroño; y Antonio Jiménez y Echevarría, quien se declara en ocasiones vecino de Arrasate y en otras de Vitoria.

El mencionado Domingo de Rada, que también entiende la doradura de retablos y la pintura de arquitecturas efímeras y las pinturas murales, fue profesor de la Escuela de Dibujo de la Bascongada en Bilbao y poseía una amplia colección de grabados entre los que se incluían algunas obras de Paret. Trabajó, además, en lo ideado por este para el oratorio del Ayuntamiento de Bilbao en 1786 y un año después doró los adornos del retablo de la Concepción citado más arriba[24]. Junto a esta relevante figura destacamos a dos maes-

23. AHFB, Judicial, JCR 0469/021. Paret evalúa las pinturas (y las colecciones de estampas) de este bilbaíno que también fue caballero de la Orden de Carlos III y comisario ordenador de sus Reales Ejércitos. Más datos sobre su figura en https://dbe.rah.es/biografias/45070/miguel-de-ventades-y-gandasegui [consulta: 29.11.2021].

24. Información sobre Rada la encontramos en 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)" en *Liño* : *Revista anual de historia del arte*, n.º 25, 2019, pp. 51-62; Gómez Gómez, *op. cit.*, p. 117; Santana Ezkerra, *op. cit.*, p. 123; Julen Zorrozua Santisteban. "Las artes figurativas en el Neoclasicismo vasco : estado de la cuestión" en *Ondare*, n.º 21, 2002, p. 69 (sobre su obra en Busturia, de cuyas fuentes grabadas nos habla Ferreira Fernández). Como novedad ofrecemos aquí la noticia del cobro (10 de diciembre de 1787) de 1.200

Fig. 70
Francisco de Oleaga
Escudo de la Villa de Bilbao en la portada del Libro de Actas del Ayuntamiento de Bilbao, 1778

tros locales también referidos: los bilbaínos Ildefonso de Bustrín y Francisco de Oleaga Alexandre, este último menos conocido y técnicamente peor dotado, que compaginaba su tarea como pintor con la de escribano real y del número de la Villa de Bilbao. Ambos aprenden en Madrid. Oleaga lo hace en la Academia desde marzo de 1757[25], en donde se matricula con diecinueve años. Bustrín, por su parte, es miembro de una familia de pintores doradores procedente de Flandes que se instala en el siglo XVII en Bilbao. Será cura rector del hospital de los Santos Juanes y, como hemos comprobado, entiende también de escultura, pues la perita en ocasiones (retablos mayores de Amorebieta, Aulestia o Ereño). Su pintura se halla cercana a la madrileña del siglo XVII y se muestra dependiente de grabados y obras de Reni en Bolibar o de Giordano en Gernika [fig. 69]. Por su parte, Francisco de Oleaga nos sirve de magnífico ejemplo a la hora de mostrar parte del resto de las facetas pictóricas citadas más arriba que son llevadas a cabo por los pintores de la época, pues, aparte de la pintura de lienzos (retablos colaterales de Muxika en torno a 1781-1783), dibuja –y se muestra orgulloso de ello, pues aparecen firmados– los escudos del Ayuntamiento de Bilbao en las portadas de los Libros de Actas del municipio de los años 1776 y 1778 [fig. 70], y nos ofrece una vista desde la ría del astillero bilbaíno de Zorroza que, fechada el 16 de mayo de 1787, igualmente procede a rubricar[26].

reales por dorar los adornos "del Nuevo retablo de Nra. Sra. de la Concecion". AHFB, Archivo Municipal de Bilbao, Bilbao Segunda 0548/003, recibo n.º 102.

25. Barrio Loza, *op. cit.*, 1989, p. 195, indica el aprendizaje madrileño de Bustrín mientras que el de Oleaga lo encontramos en Pardo Canalís, *op. cit.*, p. 81.

26. Realizada a la aguada, acompaña a un plano topográfico de Miguel José de Maruri. Disponible en http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/4167415 [consulta: 25.11.2021]. También fue maestro honorario de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País de Bilbao cuando esta se abre el 4 de noviembre de 1774. Jiménez Ruiz de Ael, *op. cit.*, pp. 199 y 430. Como es bien sabido, Paret dibujó igualmente algún escudo heráldico como el del Consulado y Casa de Contratación de Bilbao grabado por Juan Moreno Tejada en 1796. Carrete Parrondo, *op. cit.*, pp. 163 y 446-447.

No podemos concluir este breve texto sin hacer siquiera una pequeña mención a la pintura decorativa al fresco y al temple presente en los muros de algunas iglesias (la sacristía de Santa María de Amorebieta o el pabellón pintado tras el altar mayor de la cercana Santa María de Etxano, ambos quizás del mismo autor) y en las fachadas de ciertas casas pertenecientes a la elite de nuestro territorio. Generalmente son anónimas, pero en muchos casos podrían haber sido realizadas por algunos de los maestros referidos más arriba (Villalón, Rada, Bejés o Zumárraga)[27], como las visibles de este último en el Ayuntamiento de Durango –de 1777 pero reelaboradas por Eloy Garay en 1946–, con escenas y figuras extraídas de la comedia francesa, o la llamada *Etxe Pintto* (Berriatua), pintada a finales del XVIII por un, hasta ahora desconocido, pintor apellidado Idoquiliz, cuyas imágenes (incluyendo la de un duelo de esgrima) obedecen, como en el caso anterior, a una temática y estilo plenamente rococós.

27. Barrio Loza, *op. cit.*, 1989, p. 195; Roberto Aspiazu Pinedo. "Las casas pintadas de Bizkaia : pintura figurativa externa en los edificios civiles del Antiguo Régimen" en *Narria : Estudios de artes y costumbres populares*, n.º 61-62, 1993, pp. 14-24; 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.* [Cat. exp., Sala Ondare]. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Bizkaia, 2013.

DE PUERTAS ADENTRO. LAS ARTES DECORATIVAS EN EL BILBAO DE LUIS PARET Y ALCÁZAR

Raquel Cilla López

Hasta fechas recientes, la historia del arte no ha prestado demasiada atención a las artes decorativas. Por el contrario, la historia más general sí las ha considerado de gran interés para entender el marco histórico, económico y social, el estilo de vida y la cultura material. En efecto, más allá del puro aspecto ornamental o funcional, a través de estas manifestaciones podemos rastrear aspectos muy relevantes de sus creadores, de los clientes y, en definitiva, del mundo donde se gestaron. Ciñéndonos al ámbito cronológico paretiano (últimas décadas del siglo XVIII) y a Bizkaia, analizaremos brevemente algunos de los objetos que dieron sentido o fueron fruto de los nuevos espacios para la sociabilidad surgidos tanto en el ámbito público como en el privado. Una sociabilidad materializada en nuevas prácticas como tertulias, academias, salones… Y todo ello al socaire de la Ilustración, que propició cambios de costumbres y, como consecuencia directa, la aparición de escenarios nuevos y de un renovado mobiliario.

Una de las mayores transformaciones de la época se dio en la casa, donde se crearon estancias que precisaban nuevos elementos y complementos. Creció el interés por la estética aparatosa, el lujo, lo exótico y la ostentación. Consecuentemente, se multiplicaron los objetos y se cambiaron los estilos buscando la riqueza. Historia social, mentalidades… Como decíamos, la historia del arte apenas se ha ocupado de las artes decorativas, pero muchos de los objetos de aquellas viviendas, más allá de su valor utilitario, están dotados de un carácter artístico innegable y han de ser reivindicados como tal.

Las artes decorativas siempre han ido de la mano del dibujo y tuvieron un papel notable en las enseñanzas artísticas, como sucedía en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pero incluso en ese ámbito existía una clara división entre los artistas "con mayúscula" –pintores y escultores– y los dedicados a oficios artísticos. Ceán Bermúdez declaró en una carta dirigida a Bernardo de Iriarte en 1803 que el secretario de la Academia (Isidoro Bosarte) le había dicho que "los profesores le desacreditan [a su *Diccionario…*] diciendo que he mezclado en él los pintores y escultores con los vidrieros, plateros, bordadores, grabadores y rejeros, que son gente de otra estofa". Esta concepción de menoscabo fue cambiando durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, cuando se produjo una verdadera eclosión de objetos que unían a su funcionalidad el afán por la mera ostentación.

No podemos acercarnos aquí, más que superficialmente, al análisis artístico de las obras, que requeriría de un estudio más extenso. Nuestro recorrido se centrará en su valor como indicadores de riqueza, por lo que suponían de prestigio. Estos objetos nos van a permitir estudiar las señas de identidad de la vida urbana del Bilbao de los últimos años del siglo XVIII, entender los ambientes y a sus protagonistas, si bien es cierto que a nuestros días han llegado contadas piezas si las comparamos con las que se citan en los vastos listados de las familias acomodadas de la Villa (Gortazar, Gómez de la Torre, condes del Carpio, Ventades…) o de un entorno rural como Muskiz (marqueses de Villarías); familias, la mayor parte de ellas, con actividades vinculadas

al comercio de distintos géneros (hierro, bacalao, lana…)[1], que mueven e invierten su dinero de forma pragmática, pero que se preocupan por embellecer y poner a la moda sus casas. En este sentido, serán sobre todo los inventarios *post mortem* los que arrojen información sobre los modos de vida, los gustos y lo que se invertía en los objetos. Y nos dan una imagen de las grandes mansiones que casi podríamos definir como de fastuosidad, alejada del tópico de la austeridad bilbaína[2].

Hacia el nuevo hogar: nuevas costumbres, nuevos elementos

La vivienda era la tarjeta de presentación a través de la que se ponía de relieve el nivel social, el gusto y la modernidad de sus propietarios. Estar a la moda era signo de progreso. Sin embargo, inicialmente parece que el afán por el lujo no estaba del todo bien visto, pues incluso la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País lo condenaba en 1777 por escandaloso y por el "uso voluptuoso y ruinoso de los bienes". No obstante, pronto le encontraron la parte positiva: "las gentes ricas y acomodadas gastan sus caudales en consumir géneros costosos para su lucimiento, comodidad y regalo […] fomentan las artes y contribuyen al mantenimiento y honesta ocupación de los que en ellas se emplean". Y añadían que el lujo "bien entendido acarrea felicidades a cada individuo en particular y al cuerpo de la nación en general"[3].

Así pues, con este cambio de mentalidad comenzaron a tejerse los mimbres para renovar los espacios domésticos, arrinconando lo viejo y apostando por artefactos para distinguirse[4]. Lo atestiguan elementos tan exóticos como la piel de tigre anotada en el inventario de Gortazar o los nueve baúles forrados con cueros de lobos marinos de Miguel de Ventades[5]. Se seguía consumiendo producto local, pero había mayor interés por lo foráneo, lo francés

1. Román Basurto Larrañaga. "Linajes y fortunas mercantiles de Bilbao del siglo XVIII" en *Itsas memoria : revista de estudios marítimos del País Vasco*, n.º 4, 2003, pp. 343-356.

2. Todas las referencias a los objetos de los inventarios particulares están extraídas de la siguiente documentación: para Gortazar, Archivo Histórico Foral de Bizkaia (AHFB), Familias, Gortazar 2430/017 y 2494/013; AHFB, Consulado 0893/005; para Ventades, AHFB, Judicial, Corregidor, JCR0469/021; para Villarías, AHFB, Familias, Marqués de Villarías 2731/018; para Gómez de la Torre, Archivo Histórico de Protocolos de Vizcaya (AHPV), Notario Antonio de Barroeta, 3199, fols. 383rº-386vº.

3. *Extractos de las juntas generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Vitoria, 1777, p. 9. Disponible en 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" en *Norba : revista de historia*, n.º 24, 2011, p. 163; *Discurso sobre el luxo de las señoras y proyecto de un traje nacional*. Madrid : Imprenta Real, 1788.

4. Juan José Junquera. "Mobiliario en los siglos XVIII y XIX" en *Mueble español : estrado y dormitorio*. [Cat. exp.]. Madrid : Comunidad : Dirección General de Patrimonio Cultural, 1990, pp. 133-161.

5. Unos años antes (1733) se decía que la piel de moda era el lobo marino en Gonzalo Manso de Zúñiga. "Cartas de Bilbao" en *Boletín de la Real Sociedad de Amigos del País*, cuaderno 1º, año I, 1949, p. 40.

o lo inglés, y a veces por lo extravagante. Desde el puerto de Bilbao no era difícil conseguir estos objetos, amén de que gran parte de las familias protagonistas se dedicaban al comercio exterior (Cádiz, Estados Unidos, la América hispana, Europa…), lo que facilitaba sobremanera su importación.

Atender a los nuevos gustos y al deseo de renovar la casa propició la aparición de un nuevo perfil profesional, el "adornista", encargado de actualizar las estancias otorgando un lugar distinguido a los salones; unos espacios que había que dotar de mobiliario, con nuevas funciones y nuevos temas ornamentales. Los interiores se colmaron de muebles repletos de porcelana y plata, aparatosos cortinajes, alfombras… y pocos huecos libres, aunque no hemos de pensar que todas las casas del Bilbao antiguo eran así, pues no eran lo mismo las de Correo, Bidebarrieta y Santa María, donde residían las principales familias, que las de las Siete Calles, más populares. Así lo narra Fischer en 1797, cuando dice que aquellas eran "compactas y algunas magníficas", donde era evidente el avance del buen gusto, mientras que la otra parte era vieja y fea, con calles estrechas y malas casas[6].

En este caldo de cultivo, la Bascongada tuvo un papel notable como impulsora de las corrientes ilustradas. Las tertulias aderezadas con juegos, meriendas o conciertos ganaron protagonismo y las mujeres podían acudir a ellas e incluso se encargaban de organizarlas –Jovellanos asistió a un evento de este tipo en casa de Josefa Barrenechea, "la Brigadiera", y también fue a la de Manuela Salcedo, esposa de Samaniego[7]–. Los cambios, por tanto, resultaron especialmente significativos para ellas y tuvieron su directa repercusión en la escenografía, pues el estrado (tradicional espacio para las labores femeninas) fue perdiendo protagonismo y las mujeres empezaron a sentarse, como los hombres, en sillas o en una tipología nueva de asiento, el canapé. A ello se unían otros elementos necesarios para estos nuevos modos de sociabilidad: mesas para las meriendas, mesitas cerca de los asientos, escaparates (aparadores) para lucir vajilla u otros objetos exóticos, bandejas para servir refrigerios, etcétera. Los ejemplos son numerosos, pero sirvan para ilustrar esto algunos datos del inventario del marqués de Villarías, donde se recoge "un armario en que se contienen barias piezas de china charol y cristal", o los trece escaparates que tenía Gortazar para distintos usos y de varias calidades.

El juego, sobre todo de baraja, vivió un momento de gran popularidad, por lo que proliferaron las mesas para este uso con funciones polivalentes (de cartas, truco…) y distintos acabados (taraceadas, lacadas, chinescas, etcétera). Se jugaba en cafés y tabernas, pero también –y cada vez más– en casas particulares. En el palacio Gortazar había varias mesas de juego, dos de ellas

6. Christian August Fischer. "Descripción de Bilbao en el verano de 1797" en *Boletín de la RSBAP : estudios vizcaínos*, n.º 7-8, año IV, 1973, p. 233.

7. Gaspar Melchor de Jovellanos. "Jovellanos en Bilbao en 1797" en *Bilbao : textos recuperados*, n.º 72, 1994, pp. 32-33. Disponible en http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/28955/32-33.pdf?sequence=1&rd=00312363997900235 [consulta: 15.12.2021].

"engastadas en nacar" y acompañadas de "varios platillos de plata para el juego". Ventades contaba con otras dos mesas de nogal.

Como decíamos más arriba, las meriendas, a veces multitudinarias, fueron muy del gusto de la época. Para ello se empleaba diverso aparataje (vajillas, mesitas, cafeteras, chocolateras, etcétera) y eran precisos muebles para ubicar tal diversidad, desde consolas resueltas en rococó hasta chimeneas a la francesa con espejos sobre ellas o escaparates donde mostrar valiosos enseres. Estas, además de caldear el ambiente, eran signo de lujo y tenían un destacado papel decorativo. Las de Gortazar y Villarías, por ejemplo, tenían acabados ricos, como piedras de jaspe o mármol. En la casa de Villarías, además de "dos mesas grandes y doradas con sus piedras del mismo género y dos espejos de cristal sobre ellas con marcos de lo mismo", había "un adorno [la palabra es significativa] de chimenea de mármol blanco con sus peltrechos, y dos espejos grandes encima de cada una con marcos dorados". Mientras, Gortazar tenía una antechimenea de caoba y otra "con su atril todo de caoba".

En las meriendas, el producto más preciado era el chocolate, consumido abundantemente en algunas casas. En el mismo siglo XVIII, aunque unos años antes que las fechas que nos ocupan, Pablo Francisco de Irisarri, administrador de algunas familias vizcaínas, señalaba que se ofrecían imponentes chocolatadas, un asunto que le producía desasosiego por sus elevados costes. Y se quejaba diciendo: "Dios quiera que quiten esa droga del cacao y el azúcar". Para servirlo se usaban chocolateras de cobre o plata, cuya presencia en los inventarios es notable: trece en casa de Gortazar (sobre todo de cobre, pero también alguna de hierro y de plata) y tres en la de Ventades, usadas también para café y té. El consumo de este producto no era exclusivo de las familias burguesas y así se constata en los ambientes más modestos, como sucede en el ajuar aportado por el platero Manuel de Goicoechea a su matrimonio en 1770, donde había dos chocolateras de cobre, y en el de 1771 de otro platero, Francisco de Lorena, en el que figura otra chocolatera también de cobre[8]. Para tomar el chocolate se podían usar sencillas tazas de loza, aunque todos se esmeraban en tener vajillas lujosas, de porcelana u otros materiales singulares. De porcelana china eran las tazas del marqués de Villarías, un juego compuesto por "23 platillos de china blanca dorada con distintas labores y 23 tacitas de café". Específicamente para esta bebida se desarrolló una tipología formada por dos elementos: la jícara (taza para chocolate) y su mancerina, un platillo con un soporte central donde encajarla. Y lo habitual es que fueran de porcelana, que podía ser de China o de producción nacional (Alcora). Villarías poseía treinta y una jícaras de China y diez mancerinas, cuatro de ellas de plata; los Gortazar, veintitrés jícaras, seis de ellas "de China".

El gusto por lo exótico no solamente se advierte en el creciente acopio de piezas orientales. También se importaban objetos de las colonias americanas, aún más excepcionales. Los cocos de las Indias, por ejemplo, se empleaban

8. AHPV, Notario Bernabé de Oleaga, leg. 4524, fol. 101 rº-vº; Notario Martín Antonio de Arríen, leg. 2780, fols. 95rº-107vº.

para el consumo de chocolate u otros refrigerios y consistían en un coco tallado habitualmente enriquecido con adornos en plata. En casa de Villarías había dos y Gortazar reunía once "guarnecidos con seis tapas sueltas de plata". Igualmente, Ventura Gómez de la Torre poseía "seis cocos embutidos en plata afiligranada con sus tapas también filigranadas".

En aquellas veladas no solía faltar el vino, riojano, francés o de Canarias, tal y como informaba Irisarri. Incluso la cerveza tenía su lugar, caso de los Villareal de Berriz, en Lekeitio, ya desde mediados de siglo[9]. Paret se hizo eco de esta afición en cuadros como *Ensayo de una comedia* o *Gentiles en un salón palaciego* [fig. 83], en los que descubrimos un elemento a modo de cubo bajo, un enfriador de vino y otras bebidas que solía ser metálico. El marqués de Villarías disponía de "dos cubos para enfriar botellas con nieve", que se traería, posiblemente, de las neveras del Pagasarri o el Ganekogorta.

Meriendas, tertulias, comedias… La casa era el lugar de reunión y era necesario ponerla al día. No se reunían solamente sus inquilinos, se abría a otros "públicos", por lo que era preciso mejorar el confort y mostrar el lujo, en la medida de lo posible. En este sentido, uno de los avances, no solo en cuanto a las tipologías de mobiliario sino desde el punto de vista social, fue la aparición del canapé. Procedente de Francia, su llegada a España supuso una verdadera revolución doméstica, pues la mujer comenzó a utilizarlo igual que el hombre, para la tertulia y también para el cortejo. En el inventario de Ventades encontramos uno "con su colchón y almuada llenos con cerdas rrisadas". Pensados para crear comodidad, "para acostarse o sentarse junto a la lumbre"[10], era normal comprarlos formando conjunto con asientos que, como novedad, estaban acolchados. Resueltos en rococó, podían ser obra de artífices afincados en Bilbao, algunos de origen francófono, como Pedro Bourges (1750), Juan de Malda (1764) o Juan Merrans (1793). Pero no era raro encontrar mobiliario traído de fuera. Unos años antes Irisarri señalaba que como "sillas a la moda no las hay, se encargan a Holanda"[11], y con ellas llegaban mesas y telas. Gortazar, en su inventario, recoge un buen número de asientos y mesas de Holanda en un listado en el que las hay de piel, de damasco, taburetes, poltronas, una "silla con pie de cabra y sin respaldo", etcétera. Los tipos de asiento conocen una notable diversificación y vemos que hay sillas tapizadas, de rejilla (muchas veces traídas de Inglaterra), lacadas (podían ser inglesas u orientales), de cuero como se hacían anteriormente… En el palacio de Villarías se anotan "doce sillas grandes de Damasco encarnado con cubiertas de vadana y un canapé de lo mismo y ocho taburetes de lo mismo […] doce sillas de Yngalaterra de junco acharoladas y doradas […] otros doce taburetes de lo mismo". A ello se sumaban "diez sillas de vaqueta de moscobia usadas y tres taburetes de lo mismo", es decir, un modelo de silla del siglo XVII, de cuero curtido, que siguió utilizándose, aunque fue cediendo terreno a otros modelos más confortables, acolchados. De cuero repujado era otro modelo de

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

10. *Diccionario de autoridades*, tomo II, letra C, Madrid, 1729, p. 106.

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

Fig. 71
Juan de Iturburu
Silla del patrón, 1775
Iglesia de San Martín de Arteaga, Zamudio, Bizkaia. Museo de Arte Sacro, Bilbao

silla de fabricación indo-lusa que menudeaba en algunos salones importantes y del que aún hay ejemplares en viviendas vizcaínas. Pero no todo era ostentoso. También había mobiliario más corriente, como las "treinta sillas de paja para ombres" que tenía Ventades.

Las sillas a la moda mantenían los rasgos rococó, con espejos, rocalla y mostrando un perfil sinuoso en patas y respaldo. Así las vemos en algunas obras de Paret como *La carta*, *La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor* [fig. 51] o el retrato de su esposa [fig. 7]. También en la ostentosa silla del patrón de la iglesia de Zamudio [fig. 71], que, aunque destinada a un templo, es un modelo de índole claramente civil. Pero igualmente se fabricaban modelos más sobrios, como una pareja de sillones fraileros de la iglesia de Lezama, en los que una leyenda nos informa de que son "Asiento del fiel de esta república". Son modelos civiles destinados a un uso institucional en un ambiente religioso. Los mismos gustos y modas afectaban a todos los estamentos. Y es que también las instituciones se preocuparon por renovar su mobiliario. En 1767 el Consulado mandó hacer "quatro bancos de igual tamaño con sus cuviertas de terciopelo color carmesy y las armas de dicho Consulado bordadas de oro y plata sobre campo [azul]"[12]. Pero lógicamente no todos los ambientes disponían de asientos a la moda. Fischer (1797) señala que las sillas de la casa de huéspedes Casa Antonio eran "informes, patriarcales y sumamente bajas". Seguramente eran de paja o enea, como las que se fabricaban en Vitoria desde

12. AHFB, Instituciones, Consulado 0037/008, fols. 68rº-82rº.

1773, en una fábrica impulsada por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País[13]. También hubo una fábrica de sillas en Begoña desde finales de siglo.

Lo habitual era que estos enseres formaran parte del ajuar doméstico, que fueran comprados, pero el deseo de renovar y de estar a la última favoreció el alquiler de mobiliario. De hecho, el mismo suegro de Paret regentaba un negocio de este tipo en Madrid donde había "tapices, cortinas, arañas, cornucopias, alfombras y ramos de hoja de lata todo decente"[14].

En esos salones cargados de nuevos muebles no podían faltar aparatosos cortinajes, que incluso cambiaban según la estación. Por lo que se destila de los inventarios, parece que el tejido más demandado era el damasco, sobre todo encarnado, aunque también aparecen sedas o terciopelos en amarillo o verde. En el palacio de Villarías se citan cortinajes de varios tipos, para puertas y ventanas (ocho juegos de damasco encarnado), pero también para balcones ("diez cortinas de lona varreteadas para fuera de los valcones") y para doseles de cama (algunos "con su cielo"). Aún más prolijo es el inventario de Gortazar, que revela más de cuarenta cortinas: de damasco, tafetán, escarlatina, bayeta, sarga de Francia… Serían las mismas costureras o los abundantes sastres-bordadores de la Villa (297 en 1797[15]) los encargados de confeccionar aquellas piezas, pero parece que los tejidos llegaban principalmente de Francia o Italia. En casa de los Gortazar se cita, por ejemplo, una "gran porción de baras de Damasco rico de Genova para hacer cortinaje". Los nuevos gustos arribaban vía Francia, así que lo francés era especialmente estimado, incluidos sus profesionales. Irisarri dice que en Bilbao había un sastre francés de nombre Dantes que tenía un especial talento para confeccionar trajes y seleccionar telas[16], y podemos suponer que, seguramente, también haría las labores de decorador en asuntos de cortinajes.

Acompañando a las cortinas, y con objeto de crear la ilusión de engrandecer las salas y dotarlas de luminosidad, llegaron con fuerza los espejos, algunos de gran formato y primorosamente decorados. Podían ser grandes piezas sobre las chimeneas, para cubrir paños entre ventanales o tipo cornucopias, con o sin candeleros. El inventario de Ventades informa sobre dos espejos y dieciocho cornucopias. Otras ocho cornucopias con sus candeleros, cinco espejos y otro más de formato grande con "marco de christal" tenía Gortazar. Las tasaciones de estos objetos estaban capitalizadas por comerciantes germánicos (alemanes, austriacos o de Bohemia) y, de hecho, el negocio del cristal

13. Fischer, *op. cit.*, p. 232; Donato Alfaro Martín. "Silla de Vitoria : origen y difusión de un asiento popular" en *Además De : revista online de artes decorativas y diseño,* n.º 5, 2019, pp. 71-86.

14. Álvaro Molina Martín ; Jesusa Vega González. "Adorno y representación : escenarios cotidianos de vida a finales del siglo XVIII en Madrid" en *Cuadernos dieciochistas*, n.º 19, 2018, p. 154. Disponible en https://revistas.usal.es/index.php/1576-7914/article/view/cuadieci201718139166/19697 [consulta: 15.12.2021].

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

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

Fig. 72
Autor desconocido
Espejo, finales del siglo XVIII
Museo de Arte Sacro, Bilbao

en Bilbao recaía en manos de nombres como Juan Cristóbal Gotscher (documentado entre 1784 y 1788), Wenceslao Groh (1791), José Krause (1769), José Miller (1772), Francisco Triesler (1783) y la casa Palme & Krause (desde 1762), que también traía lienzos desde Ámsterdam. Precisamente en casa de los Gortazar la tasación de espejos y cristales corrió a cargo "del alemán".

A esta panoplia de espejos, se suma una tipología denominada *Bilbao Mirror*, escasamente investigada[17]. De formato vertical, se fabricaban con marcos de madera que presentan placas de alabastro en los remates y/o los laterales, además de adornos metálicos en las cimeras a base de roleos, rosarios, fauna o calados. Algunos de estos espejos se acompañan de delicadas escenas campestres o costumbristas en los copetes, todo ya en un incipiente Neoclasicismo. La hipótesis más generalizada es que fueron una producción netamente bilbaína –algunos incluso localizan el taller en la calle de la Esperanza o en Ascao–. En Bilbao hay ejemplares en el Euskal Museoa y en el Museo de Arte Sacro [fig. 72],

17. Agradecemos los datos inéditos proporcionados por Javier de Miguel (Equipo 7 Restauración) y Marian Álvarez (Euskal Museoa). Otras noticias en Amaia Mujika Goñi. "De nombre : Bilbao" en *Bidebarrieta : revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao = Bilboko giza eta gizarte zientzien aldizkaria*, 2000, p. 449; Frances Clary Morse. *Furniture of the olden time*. London : Macmillan & Co., 1913, pp. 356-359. Disponible en https://archive.org/details/furnitureofolden00mors [consulta: 15.12.2021]; Joseph K. Hubbard. *The eighteenth century american & english furniture collection*. New York : The Metropolitan Museum of Art (MOMA), 1926, p. 24. Disponible en https://archive.org/details/eighteenthcentur00ande_4 [consulta: 15.12.2021].

pero donde se hallan en mayor número es en Estados Unidos, en colecciones particulares y en museos de Nueva Inglaterra y Filadelfia, fechándose entre 1790 y 1810[18]. A falta de profundizar más en este asunto, una teoría sugerente es la que relaciona los años del bilbaíno Diego de Gardoqui como primer embajador en tierras americanas, desde 1785, con la exportación de estos espejos desde el puerto de Bilbao con destino al mercado americano.

En estos interiores abigarrados, además de espejos, muebles y cortinones, las paredes se ocupaban casi por completo. Uno de los recursos habituales fue el empleo de papel pintado. Los más deseados eran de origen francés o con motivos chinescos, que podían llegar de oriente, aunque también del mercado inglés. Esta afición desembocó en la creación de la Real Fábrica de Papeles Pintados de Madrid en 1786. En palabras del ilustrado Eugenio Larruga (1788), "el gusto, lujo o capricho de las gentes, ha venido a introducir de tal suerte el uso de estos papeles en el adorno interior de las casas, que aun las gentes de poquísimas conveniencias, no dejan de tener algunos frisos de ellos"[19]. Los vemos en obras de Paret que reflejan espacios acomodados (*Gentiles en un salón palaciego* o el retrato de su esposa), pero también en otros más modestos (*El rezo del rosario*). Fischer nos ilustra sobre su uso en algunos ambientes populares bilbaínos en 1797, cuando señala que las habitaciones de Casa Antonio estaban recubiertas de papeles encerados ilustrados con corridas de toros[20]. La idea de adornar las paredes hizo que se empleara también otro tipo de cubrimientos más ricos, como los cueros repujados, cordobanes. Así sucedía en casa de los Barco-Landecho, en la calle Somera, cuyos muros estaban forrados con un friso de vaqueta dorada[21]. Y también las telas podían emplearse con este fin, como sucede en el palacio Uriarte de Lekeitio, ilustradas con escenas chinescas.

Las estancias y, sobre todo, los grandes salones contaban con amplios ventanales y balcones por donde llegaba la luz exterior. Pero, además, en las salas más nobles colgaban ampulosas lámparas: de brazos, de latón, de cristal, tipo holandesas, etcétera. En otros espacios lo hacían sencillos –o no tan sencillos– candeleros, de los que hay numerosas referencias documentales: de madera, plata, metal... Sirvan de ejemplo las cinco arañas de Gortazar, los cuatro candeleros de plata labrada del marqués de Villarías o los veinte candeleros registrados en el palacio Gómez de la Torre. En el ámbito institucional, también había encargos de lámparas. En 1778 el Consulado pidió al platero

18. Algunos ejemplos en https://www.coulborn.com/?s=bilbao; https://collections.artsmia.org/art/8302/bilbao-mirror-spain; https://hammondharwoodhouse.org/mirror-bilbao-spain-c-1790/ [consulta: 15.12.2021].

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, t. III, pp. 117-118.

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

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, p. 165.

Fig. 73
Juan Antonio de Bildosola
Plano de una lámpara guarnecida con los atributos del Consulado de Bilbao, 1778
Bizkaiko Foru Aldundia / Diputación Foral de Bizkaia

Fig. 74
Estanislao de Asurduy Urquijo
Dibujo de una lámpara para la iglesia de Santiago, Bilbao, 1770
Colección D. Javier Olmo Olañeta

Juan Antonio de Bildosola una lámpara de plata "con sus cornucopias y lancha para poner la luz en medio, guarnecida en todas sus labores con los atributos del mismo Consulado" [fig. 73]. Y en el mundo religioso sabemos de un buen número de lámparas, como las encargadas para la iglesia de Santiago en 1770, cuyo diseño corrió a cargo del pintor Estanislao de Asurduy [fig. 74]. Excepcionalmente, en estos dos casos se conservan los diseños originales[22].

Todavía podía llenarse más el espacio doméstico, no solo visual sino físicamente. Por ejemplo, con todo tipo de jarras, bandejas o salvillas sobre mesas, consolas o chimeneas. Son abundantísimas las noticias sobre estas piezas y podrían ser objeto de otro estudio. Las había de plata, latón o cerámica y porcelana, algunas para uso práctico y otras destinadas únicamente al ornamento. De hecho, el deseo de opulencia y exhibición produjo la convivencia entre objetos de adorno y otros funcionales, muchas veces pasados de moda. Es el caso de los braseros, más prácticos que las más "modernas" chimeneas, a la francesa o inglesa, cuyo papel era, en ocasiones, puramente decorativo.

Había que engalanar la casa y también embellecer la mesa. En este sentido, parece que eran los mismos comerciantes extranjeros, de origen sobre todo germánico, los que surtían el comercio del cristal[23]. Podemos aventurar que, en parte, proporcionarían el afamado cristal de Bohemia a las mejores casas. El marqués de Villarías contaba con un amplio repertorio de vasos labrados "con filete de oro y armas de su excelencia"; mientras, en el inventario de Gortazar se alcanza la cifra de 111 piezas, entre copas y vasos. Además de cristalería fina, se consumía mucha cerámica de Talavera, denominándose así tanto la procedente de aquellos talleres como la loza fina de consumo más o menos común, como la elaborada desde 1776 en la Casa de Misericordia, hoy sede del Euskal Museoa. Labayru señala que se hacía "loza de calidad y con decoración pintada en Talavera", como debía ser la vajilla blasonada hecha para el marqués de Malpica en 1778[24]. Los apuntes a piezas de Talavera en la documentación son numerosos –Villarías tenía "tres tazas de Talabera para sopa con sus tapas y veinte y quatro platos de lo mismo"–, aunque también se anotan cerámicas de Inglaterra o China, más exclusivas, como la "bajilla de China" de Ventades o la vajilla de loza fina encargada por la Bascongada hacia 1788 a la factoría de Wedgwood [fig. 75][25].

La mesa se completaba con suntuosidad y variedad de piezas. Y en los ambientes más refinados se exhibían elegantes cuberterías de plata, con diversidad de utensilios, en muchos casos elaborados por los solventes artífices

22. AHFB, Instituciones, Consulado 0037/008, fols. 68rº-82rº y 0367/003; *Bilbao : Bilboko Kontsulatua = el Consulado de Bilbao : la Universidad y Casa de Contratación de Bilbao.* [Cat. exp., Bilbao : Sala Ondare Aretoa]. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Bizkaia, 2011.

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

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, p. 46.

25. *Ibíd.*, pp. 102-106.

Fig. 75
Josiah Wedgwood
Platos hondos de la vajilla de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, c. 1788
Euskal Museoa. Bilbao. Museo Vasco

bilbaínos. Sirva para ilustrarlo el "cubierto de oro de cuchara tenedor y cuchillo" y las once docenas de cubiertos completos de Villarías (cuatro docenas de plata), los doce cuchillos con mangos de plata de Gómez de la Torre, las más de cuarenta piezas de plata de Ventades o, en el ámbito religioso, las veintiún cucharas y diecisiete tenedores de plata del clérigo de Berango Simón Pedro de Ochandategui –miembro de la principal familia local– en 1797[26]. Algunos objetos incluían escudos heráldicos o anagramas, como hemos visto sucedía en la cristalería. Y la confección de estas cuberterías podía ser local, pero también llegar de Madrid, Francia o Inglaterra.

El lujo personal

La casa, la mesa… el lujo toma carta de naturaleza. Y también había que adornarse uno mismo. Relacionadas con el adorno femenino, estaban muy presentes las joyas, una inversión favorecida por la bonanza económica[27]. Elaboradas por plateros y filigraneros, en ellas se advierte gran influencia de lo francés, con preferencia por joyas engastadas y talladas, diamantes y esmeraldas[28]. Vuelve la afición por las joyas de pescuezo, ornamentando los escotes,

26. AHPV, Notario Juan Bautista Arias del Arco, 1193, fols. 136rº-149rº.

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

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

realizadas muchas veces en set junto con pendientes y piezas para el cabello. Así lo vemos en el pequeño *Retrato de dama* pintado por Paret.

Sería objeto de otro artículo el mundo de la joyería, pero recordaremos algunos datos sobre su profusión en ese momento. La familia Gortazar reunió un lote de joyas con una cantidad de perlas y piedras preciosas verdaderamente asombrosa. En un reparto de alhajas se incluyen pulseras con 480 perlas, hilo de perlas para el cuello, cuatro tembleques (montantes que tiemblan con el movimiento) para la cabeza con 405 diamantes engastados en plata dorada, un par de zarcillos con dos diamantes grandes por botones, otros zarcillos con dos perlas calabazas, una gargantilla con diamantes engastados en plata dorada, una cruz pendiente de dicha gargantilla con dieciocho diamantes engastados en plata dorada, una joya de pecho con sus tembleques con 303 diamantes engastados en plata dorada, una piocha para la cabeza con cuarenta y cinco diamantes en plata dorada y dos manillas con 143 diamantes rosa engastados en plata sobredorada. Gómez de la Torre tenía joyas de filigrana, una sortija de esmeralda y alguna pieza de adorno masculino, como "un juego de botones de muñecas de diamantes en plata", lo mismo que Ventades, que poseía varias joyas y hebillas, bastones con empuñadura de plata u oro, botones, espuelas o espadines. El mismo Paret pintó a su esposa acicalada con alguna joya, anillo y piocha de perlas para la cabeza.

A estos aderezos solían acompañar algunos elementos relacionados con el paseo, como sombrillas, abanicos o relojes. Ventades sumaba veinte abanicos, de marfil, filigrana o encaje. Sobre los relojes, los hay de oro, con cinta y llave, en varios inventarios, y alguno de ellos inglés, como el "reloj de faldriquera del maestro Daniel Fleu London" y "otro de repetición de oro del maestro Elicot" (Ellicott era relojero de Jorge III de Inglaterra) en casa de Ventades. Podemos imaginar aquellos paseos para el lucimiento y galanteo por los espacios públicos de Bilbao. Pero lejos de la imagen bucólica, casi romántica, plasmada por Paret en sus vistas de El Arenal, de damas vestidas a la francesa, el contrapunto realista lo aporta Fischer en 1797, cuando dice que en Bilbao las mujeres vestían de negro y con mantilla[29]. En cualquier caso, sin duda hubo elegantes trajes a la moda[30].

Las damas y también los caballeros de las mejores casas utilizaban sillas de manos para moverse por la ciudad, en trayectos cortos. De hecho, Bowles señala que no se podía entrar en carruaje a Bilbao, porque se rompía el enlosado[31]. Una de estas sillas se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (n.º inv. 82/2429).

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

30. Véase el artículo de Amelia Leira Sánchez en esta misma publicación.

31. Guillermo Bowles. "De Bilbao en particular y de sus cercanías" en *Revista de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, t. 38, n.º 615, año XVIII, 1797, pp. 33-34. Disponible en https://w390w.gipuzkoa.net/WAS/CORP/DBKVisorBibliotecaWEB/visor.do?ver&contenido=meta&amicus=178878&amicusArt=317385 [consulta: 16.12.2021].

Fig. 76
Guarniciones de las ordenanzas de Bilbao, 1791
Ayuntamiento de Bilbao

Figs. 77-78
Mariano Garín Sanz
Viril para la custodia de la iglesia de Santiago, 1774, y diseño para esa misma pieza, 1771
Museo de Arte Sacro, Bilbao, y Bizkaiko Foru Aldundia / Diputación Foral de Bizkaia

Fuera de lo doméstico: las instituciones y el mundo religioso

En este breve repaso a las artes decorativas de fines del siglo XVIII, no podemos olvidar que, además de los espacios domésticos de la elite y la burguesía, las instituciones y la Iglesia se hicieron igualmente eco de las nuevas modas –ya hemos adelantado algunos ejemplos–. Precisamente en estos ámbitos es donde se han conservado más piezas, en especial las de carácter religioso. Los templos, aparte de pintura, escultura o retablos, atesoran importantes obras de orfebrería, textiles y mobiliario. Por citar algunos casos sobresalientes, y en perfecto paralelismo con lo visto hasta ahora, citaremos la cajonería de la iglesia de Amorebieta-Etxano, un despliegue de parafernalia rococó. Cajoneras o armarios similares se dispondrían en los dormitorios burgueses, junto a tradicionales *kutxas*. Por su parte, en 1791 el Ayuntamiento de Bilbao encuadernó unas ordenanzas de la Villa con guarniciones de plata [fig. 76]. Y otros ayuntamientos conservan chuzos y cántaras de elecciones, para actos civiles y religiosos, y para las votaciones[32].

Las artes del metal conocieron un importante auge. En platería, los talleres locales continuaron largo tiempo apegados al rococó. Destaca "el más precioso viril que se pudiese para la custodia del Santísimo Sacramento", realizado entre 1771 y 1774 para la iglesia de Santiago y cuyo diseño se conserva [figs. 77-78][33]. Más avanzada, rotundamente neoclásica, es la urna de votaciones al cabildo del mismo templo, de 1792[34]. Además, empezaron a menudear piezas madrileñas, cordobesas, alavesas… Los talleres madrileños aportaron obras más austeras, como un cáliz de Zalla de 1788[35], una custodia de

32. Raquel Cilla López. "Los chuzos del ayuntamiento de Sopela : más allá del objeto, símbolos de autoridad" en *Sopela : nuestras historias*. Sopela : [s.n.], 2021, pp. 53-62; *Cántara de elecciones del concejo de Galdames*. [Cat. exp.]. 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* (en prensa).

33. Javier de Ybarra y Berge. *Catálogo de monumentos de Vizcaya*. Bilbao : Junta de Cultura de Vizcaya, 1958, p. 278; José Ángel Barrio Loza. "El pleito sobre el viril de la custodia de la iglesia de Santiago" en *Letras de Deusto*, 1986, vol. 16, n.º 36, pp. 135-145; José Ángel Barrio Loza ; José R. Valverde Peña. *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986, pp. 66-67; José Manuel Cruz Valdovinos. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 240-241; José Ángel Barrio Loza. "El brillo de la plata" en *La catedral de Santiago : Bilbao*. Bilbao : Obispado, 2000, pp. 163-164; Raquel Cilla López. *Bilboko Santiago Katedralaren gida = Guía de la catedral de Santiago de Bilbao*. Bilbao : Eleiz Museoa = Museo Diocesano de Arte Sacro, 2004, p. 109; José Ángel Barrio Loza. "Platería barroca" en 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, pp. 268-269.

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, pp. 309-310; Cilla López ; González Cembellín, *op. cit.*, pp. 284-285; Cilla López, *op. cit.* (en prensa).

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

Fig. 79
Domingo Ignacio Conde Biquendi
Cáliz, 1784
Iglesia de los Santos Juanes, Bilbao

Beci (Sopuerta) de 1785 o un cáliz de la iglesia de los Santos Juanes de 1784 [fig. 79], estos dos últimos evocando modelos paretianos[36].

La búsqueda de la suntuosidad y el lujo se ampliaba al resto de las artes decorativas, como los textiles. Telas de Lyon, sedas valencianas, bordados toledanos o aragoneses llegaron a templos vizcaínos. Es el caso del terno encargado al zaragozano José Gualba para Lekeitio, que pone de manifiesto la calidad del bordado [fig. 80][37]. También algunas capillas particulares tenían ornamentos textiles, como sucedía en la de los Gortazar, que sumaba nueve casullas de damasco. Y a estos textiles se unieron los arribados desde Filipinas y China[38].

36. http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000164524; http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000164525 [consulta: 16.12.2021].

37. Jesús Muñiz Petralanda. *Guía del patrimonio religioso de Lekeitio*. Bilbao ; Lekeitio : Museo Diocesano de Arte Sacro ; Ayuntamiento de Lekeitio, 2008, p. 76. Del mismo obrador y casi idéntica, hay una casulla en el convento de Santa Clara de Estella (Navarra) y otra en la iglesia de San Pablo de Zaragoza. Véase 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 ; Kultura Kirol eta Gazteria Departamentua = Gobierno de Navarra ; Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, 2017, p. 280; Ana María Ágreda Pino. *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas : siglos XVI-XVIII*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2001, p. 627.

38. De este tipo se conservan algunas piezas en el Museo de Arte Sacro de Bilbao, procedentes de Otxandio (n.º inv. 452, 1146, 1147). Véase Cilla López ; González Cembellín, *op. cit.*, pp. 330-331 y 333.

Fig. 80
José Gualba
Capa pluvial y casulla, 1775
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, Lekeitio, Bizkaia

Además, imitando a los textiles pero pensados para resistir más el paso del tiempo, se hacían trabajos en cuero, como los frontales de altar o guadamecíes. Se conserva uno llegado de Goikolexea (Larrabetzu)[39] y sabemos de otro "antealtar de guadamasí con su marco jaspeado y su mesa" que había en la capilla de los Gortazar.

Hasta aquí nuestro acelerado recorrido por las artes decorativas en la Bizkaia que conoció Paret. Como hemos visto, los objetivos fundamentales fueron la renovación estética y la búsqueda de un arte al servicio del lujo, la comodidad y el goce. Desde un punto de vista artístico, primó la estética rococó, que tan bien encajaba en ese gusto refinado por la aparatosidad y la ostentación. Pero empezaban a llegar las novedades neoclásicas, promovidas desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. También en este ámbito de las artes decorativas, la presencia de Paret en Bilbao coincidió con un momento híbrido, de transición y salto hacia delante de la Villa y de Bizkaia en general.

39. *Ibíd.*, pp. 136-137.

RUTINAS MUNDANAS O MANERAS DE VIVIR EN TIEMPOS DE LUIS PARET Y ALCÁZAR. LA VIDA COTIDIANA A FINES DEL SIGLO XVIII

María Jesús
Cava Mesa

Quisiera advertir de inicio que, si bien lo más espectacular de la historia de la vida cotidiana se adhiere icónicamente a las elites, estas no clausuran las facetas de la vida diaria para evaluar la sociedad durante el Antiguo Régimen. Es decir, no solo serán la aristocracia o la realeza quienes protagonicen sus condiciones y características en exclusiva. En el siglo XVIII la burguesía se convierte en percha de la que colgar nuevas y diversas reflexiones. También es cierto que, a pesar de las crisis y del retraso en la sociedad española en su conjunto, a fines de siglo se percibe un estilo de vida novedoso al que se observa e imita y del que se aprende. Las clases ilustradas irán aportando síntomas de cambio en la estética, moral y mentalidad que darán lugar a un ochocientos rotundamente distinto. Tarea compleja para cualquier historiador, por tanto, la de diseccionar esas conductas sociales y su metamorfosis. Tengamos en cuenta, además, como ha expuesto la historiografía reciente, que la amplia e indiscriminada utilización del concepto "vida cotidiana" ha operado como una suerte de vaciamiento de sus implicaciones teóricas más relevantes. Norbert Elias ya planteó hace años que lo cotidiano y lo estructural forman parte indisociable de la práctica humana y sus sentidos. Pese a su popularidad en nuestros días, la historia de la vida cotidiana –concernida la sociedad española– muestra todavía ausencias flagrantes, por lo que subrayo de entrada más carencias que hallazgos. Sin embargo, hemos de preguntarnos: ¿dónde están los límites en la tarea? A mi parecer, casi siempre en las fuentes. Ni todo vale, ni todo responde a preguntas e hipótesis cruciales.

En un sumario de temas que pendan de la historia de la vida cotidiana, caben innumerables facetas. Me acogeré a algunas esenciales, empleando ejemplos respaldados por la pintura de época. Obviamente, en la obra de Luis Paret se evidencia el estilo galante que traduce el pensamiento ilustrado, cercano al estándar de los gustos europeos, subrayando circunstancias concordantes con esas rutinas a las que quiero referirme.

Concepto y fuentes para el estudio de la vida cotidiana

Lo que la historiografía anglosajona califica como *everyday life, daily life* o *routine life* comprende las formas en que la gente típicamente actúa, piensa y siente sobre la base de la vida diaria. La vida cotidiana cabe describirla como mundana, rutinaria, natural, habitual o normal. Dicho esto, es la historia de la vida en todos sus aspectos; la de cualquier individualidad y colectividad, con todos sus sentidos, capacidades, sentimientos, ideologías, cultura material, vida privada, interrelaciones, rutinas en espacios diversos, necesidades biológicas, fisiológicas, familiares, cambios y continuidades dentro de comunidades y círculos sociales. Estos y muchos más ingredientes forman parte de esta dimensión. En suma, nos situaremos dentro del marco de la vida real. Pero sin distorsiones o idealizaciones excesivas como las que hizo Paret en su pintura, por más que las justifiquemos. La vida cotidiana exige comprobar igualmente actitudes y sentimientos de identidad, sistemas de creencias y

formas de pensamiento; además de todo un juego de estrategias que pone en jaque al mismo "poder".

Lo que cabe analizar en este breve artículo se ajusta también a las disponibilidades documentales de algunos archivos locales. Los libros parroquiales, protocolos notariales, legislación general y foral, documentación judicial, fiscal, militar, etcétera, ofrecen registros de utilidad. Asimismo, comprender los impactos de la arquitectura en la ciudad es imprescindible. El arte, la literatura y las memorias son un utillaje descriptivo igualmente útil, tanto como los relatos de viajeros, la prensa del XVIII, sin olvido de la documentación institucional –libros de acuerdo municipales, del Consulado de Bilbao, etcétera–. Tal diversidad de fuentes resuelve, aunque solo en parte, la reconstrucción histórica de un estilo de vida, y de la vida cotidiana. De ahí la leyenda, el mito, la inventiva, cuando no la versión fantaseada o, lo que es peor, falsaria. Por consiguiente, el estudio de la vida cotidiana no se convierte *per se* en un objetivo amable de análisis. Aunque el mero hecho de mencionar la expresión "vida cotidiana" induzca a pensar en algo diferente y hasta divertido, frente a la reseca historia política o económica. Consideremos las versátiles variables a cotejar (según clases sociales, países y etapas), tales como el individuo, el cuerpo, mensajes sensoriales, atuendo, moda, belleza, costumbres, creencias religiosas, secularización, relaciones sociales, moral, cortejo, galanteo, ocio, fiesta, sentido del gusto, protocolo y ritual social, etcétera. Es preciso igualmente analizar transferencias de lo público a lo privado, las relaciones hombre y mujer, la cuestión de género. Y detectar convenciones: cómo sentarse a la mesa, por ejemplo, el tacto, la higiene (¡qué importantes el jabón y la sosa!).

Vida cotidiana es calibrar la ciudad y su diseño, ver su evolución en distritos y barrios (espacios de inter-conocimiento), el concepto de urbanidad y modernización (desde el agua canalizada hasta la alfabetización), y otros relacionados con la salud y la nutrición, así como analizar las enfermedades y la ciencia. En cuanto a Bilbao, en sentido estricto y eludiendo temas que no son objeto de este artículo, recordaré que la "ciudad barroca" impuso una nueva concepción del espacio urbano. El clima es un ítem que da igualmente mucho juego para comprender la evolución urbana de esta Villa, pues el impacto de los aguaduchos da lugar a una continua adaptación de la ciudad (puentes destruidos, inundaciones, etcétera). Y así, de la climatología a la biología y a la demografía, porque la urbe vizcaína del setecientos y hasta el siglo XX se debatirá en contradicciones inevitables. Nacimiento y muerte protagonizaron un *iter* complejo para los habitantes de la capital.

En otro orden de cosas, la llegada al trono de los Borbones influyó en el auge de Bilbao, pues negociaron abundantemente con Inglaterra y Holanda, tradicionales receptores del comercio bilbaíno, e iniciaron relaciones con las colonias del norte de América. A pesar de las reducidas dimensiones del municipio y de su vecindario, que no superó los once mil habitantes a fines de siglo XVIII –en 1787 tenía 9.494–, la expansión económica atrajo nueva población, lo que obligó al Ayuntamiento al trazado de nuevas calles y manzanas de casas. Los tentáculos codiciosos de un Bilbao que se extendió hacia otras "repúblicas"

se dejaron sentir poco a poco. Sin embargo, había en el Casco Viejo un regusto a aguafuertes goyescos. Barrencalle, Tendería y Belosticalle mantuvieron posiblemente obradores artesanales, como en Artecalle, donde, junto a los plateros, se vendía lencería fina, blanco de Holanda, encajes, refajos y ropa de trabajo para la clientela rural, paños de sayas y viandas, por supuesto. Somera se hizo "amílica", pues los "tabernáculos" –al decir de los *txirenes* locales– eran muy frecuentados. Y el espacio triangular de la Plaza Vieja, al hilo del cauce de la ría, corazón del corazón urbano, cobró gran protagonismo político-económico y religioso. Diversos autores de ese siglo, como el padre Feijoo, describen aspectos de este Bilbao como ciudad destacada. El siempre recordado viajero Ch. A. Fischer valoró la capital vizcaína desde la ensoñación y la tachó nada menos que de "armónica". Y el irlandés que vino a Bilbao, Guillermo Bowles, ponderó la ubicación geográfica de la Villa y minimizó los impactos de la mortalidad, del tabardillo, las tercianas y las cuartanas, circunstancias ambas que permitieron a los bilbaínos recibir la etiqueta de "el pueblo más sano que yo conozco y gozan sus moradores los cuatro bienes más apreciados en cualquier clima, esto es, fuerza y vigor corporal, pocas enfermedades, larga vida, contento y alegría de ánimo". Sin embargo, la sociedad vizcaína de la era moderna, a pesar de la visión idílica difundida por los románticos, fue desigual y conflictiva.

Consideremos en esta rápida sinopsis solo un hecho, antes de adentrarnos en aspectos más efectistas, como son el comer o el vestir: los niveles económicos detectados a través del PIB muestran notables diferencias en la sociedad española del setecientos. No obstante, desconocemos numerosos datos cruciales, tales como los salarios percibidos en especie, los jornales femeninos o infantiles, los ingresos procedentes de ventas de la producción doméstica, etcétera. Estos elementos definen las canastas de consumo de supervivencia *(barebone baskets)*; una propuesta planteada por R. Allen como indicador, difícil de practicar, sin embargo, en esta historia local[1].

Comer y beber

"Dime lo que comes y te diré lo que eres", decía Anselmo Brillat-Savarin. Obviamente interesa trazar la evolución de la desigualdad biológico nutricional. Partimos de una estatura media en torno a 1,63 cm, similar a la encontrada en otros territorios europeos a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad de la siguiente centuria. Considerada esta premisa, el tratamiento de aspectos que reúno bajo el enunciado "comer y beber" constituiría, por sí solo, todo un tratado. Esta primerísima variable afecta a la naturaleza de los alimentos (carnes, pescados, frutas y verduras) y a las bebidas (agua, vino, licores, sidras, cervezas), vistos desde su valor calórico, vitamínico, proteínico, hasta su condimentación y consumo. La gastronomía constituye todo un arte

1. Robert Carson Allen. "The great divergence in european wages and prices from the Middle Ages to the First World War" en *Explorations in Economic History*, vol. 38, 2001, pp. 411-447. Disponible en https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0014498301907752 [consulta: 16.12.2021]; Héctor García-Montero. *Los niveles de vida en España en el siglo XVIII*. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2019, pp. 243-266 (Cuadernos dieciochistas, n.º 20).

cuya historia requiere una verdadera especialización. El *modus operandi* de preparar la mesa, mantelería, cubertería, vajilla y cristalería, los ritos de distribución *(Arte cisoria)* y escanciado se corresponden directamente con niveles sociales y económicos. Imaginemos la diferencia entre un minero de Bilbao "la vieja", en cuya mesa nunca falta el vino, un rico comerciante bien alimentado, un refectorio conventual y un comedor nobiliario en el que, mientras se degusta, los comensales escuchan música o bailan al son de clavicordios o del virginal que pintó Paret en su cuadro *Ensayo de una comedia*.

Mostrar datos acerca de la forma de alimentarse en aquella época y la "civilidad de la mesa" exige ver recetarios. El italiano Juan Laglancé, diplomático al servicio de Carlos III que visitó Bilbao entre julio y septiembre de 1778, al parecer fue agasajado por los grandes señores de la capital y tuvo la oportunidad de catar chipirones "a la marinera con su mismo licor negro" y saber de las deliciosas angulas de invierno. Tal como se comprueba en documentación archivada (fondos municipales), Juan Antonio de Jaureguizuria escribía a José Ignacio de Ansotegui en 1766 sobre el envío de salmones; un ejemplo entre varios que testimonian la popularidad de su consumo, al igual que el del bacalao. Bien es cierto que el bacalao curado era el pescado más demandado en días de vigilia y el plato característico de Viernes Santo. Por lo general, los ricos ingerían carne en grandes cantidades. "Podían comer medio kilo al día…", relata Pérez Samper, y este consumo excesivo les provocaba problemas de salud por llevar una dieta cárnica "tan feroz". En Bilbao, como sabemos, se dedicó una calle a la "carnicería vieja". Comían mucho pan, pues era la base alimenticia (pan de cebada, avena, espelta o maíz), aunque el trigo candeal era un lujo. El vino era igualmente alimento básico y una fórmula aceptada socialmente para suplir las ausencias calóricas de dietas pobres en proteínas animales[2]. Por otra parte, entre ejemplos espectaculares sobre alimentación, los bodegones de Luis Egidio Meléndez [figs. 81-82] ilustran magníficamente todo un catálogo de frutas y verduras exquisitas, algunas de ellas venidas de América, pues en el siglo XVIII dejaron de ser exóticas. Llegó el triunfo del tomate, consumido de mil maneras, en ensalada, en salsa y en toda clase de guiso. En cuanto al maíz, su introducción contribuyó a la gran revolución agraria de la cornisa cantábrica. Cultivado como forraje, lo consumían los campesinos en años de carestía, en forma de pan, borona y moroquil.

Respecto al chocolate, este había perdido su exótica reputación a fines del XVIII. Se tomaba en toda Europa y era una bebida que hizo posible la revolución intelectual del Siglo de las Luces. Las damas de rango organizaban en sus salones encuentros donde se servía café o chocolate. Se discutía de política y de actualidad sorbiendo chocolate frío. También en los conventos. El cuadro *Bodegón con servicio de chocolate y bollos* forma parte de la serie de cuarenta y cuatro naturalezas muertas que Meléndez desarrolló entre 1759 y 1774 para el entonces príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV. Su intención, como es sabido, era realizar un proyecto que recogiera productos naturales de nuestro

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

Fig. 81
Luis Egidio Meléndez
Bodegón, c. 1760-1777
Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Fig. 82
Luis Egidio Meléndez
Bodegón con servicio de chocolate y bollos, 1770
Museo Nacional del Prado, Madrid

país, en relación con la pasión ilustrada por el conocimiento científico y la clasificación sistemática de todo lo que abarca el orden natural. El chocolate era caro y durante siglos se le había considerado afrodisíaco. Los franceses creyeron que el café dejaba impotente a los hombres y los ingleses se preocuparon por el efecto pernicioso que el cacao pudiera ejercer sobre la castidad de las mujeres. El té tampoco era barato. Su relevancia, especialmente en Inglaterra, devino en toda una escuela de modales. En Bilbao se constata la presencia de ciudadanos de los Países Bajos como precursores en su importación.

Ni que decir tiene que la cerveza fue tan popular como el agua necesaria. La afición etílica era proverbial desde antes del siglo XVI entre las distintas clases de la Villa. A partir de 1701 y hasta 1813 la producción de cerveza en España fue declarada monopolio estatal, por lo que era necesario contar con un permiso o dispensa del propio monarca para producirla[3]. El primer privilegio dado por el Estado a particulares para la elaboración y venta de cerveza en Bilbao se concedió a Pedro Beekvelt, comerciante holandés –era originario de Bolduc, cerca de Breda– afincado en la ciudad desde principios del XVIII. Casado con María Joaquina de Croze y Tourlon, instalaron una cervecería en su casa situada en la Ribera de Deusto, la primera que operó no solo en la Villa, sino en todo el País Vasco. Lo interesante del hecho estriba en la tradición cervecera de estos parajes de la ría. Lo confirma la familia de comerciantes Goossens, de origen flamenco (Amberes), quienes construyeron allí su casa-palacio. A partir de entonces "[...] y hasta finales del siglo XIX, esa zona de Deusto colindante con el actual puente fue conocida como 'La Cervecería'", indica M. A. Santos. Guillermo Bolt, cervecero de los Países Bajos, tuvo en 1725 otra fábrica de cerveza, aguardientes y mistelas en el barrio de Achuri, frente a Carnicería[4]. Entre los fondos del Consulado consta asimismo copia de la Facultad Real librada ese mismo año a favor de la Villa de Bilbao sobre la prórroga de la imposición de arbitrios en cada azumbre de vino tinto, claro y blanco, en cada barrica de cerveza, grasa de ballena y salmón, y en cada quintal de cecina y bacalao, para hacer frente a la redención de determinados censos y a los gastos de manutención de hospitales, expósitos, salarios de médicos, cirujanos y otros empleos, así como a las obras de reparo de cañerías, cárcel y otros edificios y lugares municipales.

La Corte es un mundo complejo, también en lo que se refiere a la alimentación. El estudio de la mesa real permite observar la identificación y el contraste entre la persona y la institución. Desde el advenimiento al trono de Felipe V se impuso la cocina francesa. Pérez Samper cita –y lo recojo por ilustrativo– que con Carlos III solo tenemos referencia de una contrata, la de

3. María Jesús Cava Mesa ; Miguel Ángel Santos Crespo. "Gaseosas y espumosos del Botxo : La Vizcaína S.A. Fábrica de cervezas, hielo y bebidas gaseosas" en *Bilbao*, 2011. Disponible en https://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/10260/pag13.pdf?sequence=1 [consulta: 16.12.2021]. Archivo Foral de Bizkaia (AFB). Bilbao Municipal. Bilbao Antigua 0030/001/022.

4. AFB. 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 Provisión de veintiséis de noviembre de 1738.*

1761, posterior a la muerte de la reina María Amalia de Sajonia, en la que figuran los menús del rey y de sus hijos[5]. Fue hecha por los jefes de la Real Cocina de Boca de Su Majestad, Antonio Catalán, Juan Tremovillet y Mateo Hervé, en septiembre de 1761. El precio de los diversos menús ascendía a 2.309 reales de vellón. Su variedad y abundancia literalmente abruma a cualquier comensal de aquel tiempo, y también de nuestra época. Sobre el ritual de la comida real de Carlos III –pintado por Paret–, tenemos varios testimonios que, por conocidos, eludo citar. Fernán Núñez y, sobre todo, el viajero inglés Mayor Whiteford Dalrymple coinciden en su descripción[6].

Sociabilidad, fiesta y trabajo

Otro factor para calibrar el nivel de vida es la estimación del número de días trabajados y su evolución, lo que constituye uno de los ingredientes básicos del cálculo de los ingresos familiares. Para esta España del XVIII se han dicho tópicos innumerables, pues los ilustrados y los liberales criticaron esa actitud calculada de fiesta perpetua "a la española". Desde luego, hay aspectos curiosos relativos al calendario festivo. En 1780 las fiestas obligatorias eran veinticinco, excluidos domingos. El aumento de días laborables creció levemente y a fin de siglo se acercaba a los doscientos ochenta. Lo lúdico emparenta con visiones diversas, evidentemente.

Las fiestas quiebran la rutina de la vida cotidiana. El descanso dominical es un mandamiento divino y la festividad local y las de patronazgo laboral se unen a las conmemorativas de sucesos y a las de proyección pública por motivos políticos: coronaciones, matrimonios y nacimientos, alianzas, triunfos militares, celebraciones onomásticas, de aniversario y otros acontecimientos, además de entierros y funerales. Pero con Carlos III se ejercerá un control moralizante de tales costumbres. El Consulado de Bilbao en octubre de 1787 refrendó el decreto de la Diputación de Bizkaia sobre la prohibición de ferias y pruebas de bueyes en días feriados, ni antes ni después de misa, así como de permanecer en las tabernas tras la primera hora de la noche, por el escándalo y desorden público que ocasionaban. En las romerías y los *txakolis*, convergió la presión de los sectores más rigoristas, imponiendo trabas en orden a un desarrollo más "moral" y circunspecto. Luis Paret –a mi modo de ver– dibuja intencionadamente dos escenas festivas muy elocuentes. Una recoge una fiesta en una plaza donde los personajes componen una coreografía espectacularmente expresiva (1772-1775): el que tañe la guitarra, la pareja danzante con atuendo muy a la española, el perro, etcétera. Si se compara con el otro dibujo, dedicado a una fiesta en Palacio, los personajes difieren en atuendo, pero la composición, más allá del decorado, es similar. Hay, pues, variados tipos

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

6. José García Mercadal. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid : Aguilar, 1962, vol. 3, pp. 663-664.

Fig. 83
Luis Paret y Alcázar
Gentiles en un salón palaciego, 1770-1775
Colección particular

profanos de fiesta con banquetes anuales, festejos ligados a circunstancias dignas de ser celebradas (con novillos ensogados, fuegos artificiales, cucañas, bailes y otras formas de diversión). Sin embargo, "en 1783 los banquetes anuales de las cofradías fueron prohibidos".

La sociabilidad festiva ancla puntos de reunión y relajo para criadas, lavanderas, aguadoras, pescateras, etcétera, en fuentes y lavaderos. Las tabernas, mesones, ventas y posadas fueron espacios preferentes de los vizcaínos. Se consume vino tinto de La Rioja, txakoli y aguardiente. El fuero de Bizkaia no prohibía el juego, ni las apuestas, siempre que no fueran superiores a dos reales y no se produjeran en las tabernas. Pero esta normativa fue claramente incumplida a lo largo de la Edad Moderna, como indica L. M. Bernal[7]. El trato entre sexos alcanzó nuevos cauces de desarrollo, tanto en los espacios públicos como en los privados. El salón lo dice todo, sin duda. En el cuadro de Paret *Gentiles en un salón palaciego* [fig. 83], se manifiesta esa afición irremplazable a improvisar piezas teatrales en casas de una determinada burguesía, amenizadas con música. En este cuadro de principios de la década de 1770 hay, por cierto, un detalle curioso: el gran enfriador de bebidas.

7. Luis María Bernal Serna. "Los espacios de la violencia : tabernas y fiestas en Vizcaya (1560-1808)" en *Vasconia : Cuadernos de historia y geografía*, n.º 33, 2003, p. 411. AFB, Bilbao, Sección Antigua, 0007/001/013. Disponible en http://ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/vasconia/article/viewFile/255/252 [consulta: 16.12.2021].

Fig. 84
Luis Paret y Alcázar
Baile en máscara,
c. 1767
Museo Nacional del Prado, Madrid

El gusto aristocratizante fomenta academias literarias donde se escucha y recita. Se asiste a comedias y autos, se participa en tertulias y cenáculos, se compite en justas poéticas e incluso se canta. En lo relativo a bailes de máscaras, vuelvo la mirada nuevamente a Paret y su *Mascarade* [fig. 84], y me atengo a la nota que el Museo del Prado edita sobre este cuadro: "[...] el festejo, celebrado quizá en el Teatro del Príncipe de Madrid, muestra público numeroso que baila sobre la platea, demostrando variadas emociones y sentimientos, galanteando al son de la música que toca la orquesta desde el palco principal. El estilo rococó y la compleja composición son característicos de la etapa más joven de su producción".

El trabajo en la vida ciudadana remite a múltiples aspectos. Los que afecten al artesanado se confirman en la nomenclatura de actividades ligadas al callejero (Tendería, por ejemplo). En este y otros puertos, la presencia de viandantes, vendedores, carros, mercancías, mendigos, animales, etcétera, compone curiosas escenas cotidianas que Paret inmortaliza. Las cargueras y los estibadores de El Arenal, como las pescadoras y rederas de Bermeo [figs. 85-86] o Portugalete, no son marquesas que disfruten del soleado día de holganza, pero Luis Paret y Alcázar las dignifica y embellece. Los personajes de las vistas de Hondarribia y de la ría frente a Luchana intermedian en un laboreo que se relaja en sus escenas. En El Arenal bilbaíno el encuentro de los poderosos se entremezcla con la acción de los trabajadores. Me interesa subrayar esa coreografía social.

Figs. 85-86
Luis Paret y Alcázar
Vista de El Arenal de Bilbao y *Vista de Bermeo*, 1783 (detalles)
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Y sin posibilidad de prolongarme, he de indicar que, en cuanto a mujer y trabajo, el Catastro de Enseñada (1750 y 1755) aporta valiosos datos. Además de las actividades tradicionales, las mujeres empiezan a destacar, en porcentaje, en el sector secundario. El *putting-out system* les ocupa, pues las manufacturas atraen a mano de obra femenina (desde el esparto, hasta la lana y los zapatos). En el País Vasco se atisbará la tendencia durante la proto-industrialización en diversas actividades.

Moda y atuendo

El atuendo –la necesidad de abrigo y la ornamentación corporal– es otro de los atributos elementales del humano vivir. El traje es punto de reunión de influencias extraordinariamente variadas que provienen de lo textil, de las estructuras sociales, del intercambio comercial o de las exigencias generadas por la función social que desempeña una persona: el traje del obrero o el soldado, el de la criada o la duquesa, etcétera; también en razón a las diferencias sexuales, de actitudes psicológicas, ideológicas, políticas, religiosas: no es igual el peinado *pouf* [figs. 87-88] que portar un gorro frigio o píleo. La pasión por la moda en Francia e Inglaterra se puso de manifiesto a través de la pintura rococó, y María Antonieta, reina consorte de Francia, no solo marcó el ritmo de la moda en Versalles; hoy diríamos que fue toda una *influencer*. La esposa de Paret, María de las Nieves Micaela Fourdinier, retratada sobre lámina de cobre en 1783 [fig. 7], luce el peinado y la moda a la francesa, paradigma del buen gusto entonces.

En Inglaterra, una de las damas que más sobresalió por su belleza y estilo en el vestir fue Georgiana Cavendish, duquesa de Devonshire. Los entornos en los que se exhibían sus vestidos eran, sobre todo, las fiestas galantes, las mascaradas y los bailes, en los que el lujo y el refinamiento decorativo cobraban gran importancia. El artificio era clave, por lo que la moda debía ser reflejo de pompa y sofisticación. La ornamentación de los palacios estaba en armonía con los trajes, dotados de gran riqueza gracias a tejidos espectaculares. El vestido más utilizado en Francia y en Inglaterra fue el vestido a la francesa, traje de etiqueta en la Corte hasta la Revolución de 1789. Constaba de falda, sobrefalda y un peto triangular que cubría el pecho y el estómago bajo la apertura frontal del vestido. Se llevaba encima del corsé. En España, el tontillo sustituyó al guardainfante, armazón utilizado para ahuecar las faldas. Este *panier* precede al miriñaque y la crinolina. Sus dimensiones fueron casi de un metro a cada lado. Podemos imaginar sus consecuencias.

El vestido a la inglesa o *robe à l'anglaise* consistía en una bata que incorporaba sus propias ballenas, de modo que podía prescindirse de cotilla (corsé o corpiño con ballenas) y peto. El vestido "a la polonesa" permitía lucir los zapatos. Ese recogido de faldas derivó en tres bullones sobre las caderas. Pero la historiografía del tema coincide en que el vestido rococó por excelencia era el *watteau*, inspirado en ropa "de levantar o de cámara", lo que en traducción coloquial se conoce en España por "bata". Era sinónimo de comodidad, con pliegues por la espalda que llegaban a la altura de la falda, a modo

Fig. 87
Coiffure a l'échelle, caricature du XVIIIème siècle. En 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, t. 5, n.º 89
Bibliothèque nationale de France, París

Fig. 88
Luis Paret y Alcázar
Vista de El Arenal de Bilbao, 1784 (detalle)
The National Gallery, Londres

de cola. Conocemos, igualmente, gracias a piezas de coleccionistas y diversos museos, la variedad de jubones adamascados[8] y chupas para ellos; con sedas bordadas y lino, tricornio o sombrero de tres picos. Y para ellas, chales, muselinas, satenes, encajes, abanicos (pues esta fue la época dorada de este complemento) con varillajes de nácar y marfil, procedentes de Valencia, pero también de Francia, Italia e Inglaterra, con miniaturas pintadas en piel de cisne, seda, carey y un discurso expositivo que varía mucho, zapatos con hebilla de plata, etcétera. Y en cuanto a la ropa interior, lo que destaca en la de los hombres, las mujeres y los niños son las sayas y los calzones, lo habitual. No obstante, las caricaturas de época, en concreto las inglesas, ironizan sobre la ausencia de braga y el empleo solamente de enagua.

En cuanto a pautas normativas según la ocasión social, obviamente no es igual acudir a la iglesia, a un duelo, a una fiesta aristocrática, al campo, al café, a la plaza de un pueblo, de caza o a navegar. En paralelo al atuendo, no olvidemos los afeites y otros cuidados del cuerpo (peinado, uñas, limpieza en general). Y respecto al peinado, uno de los rasgos más característicos de la moda de estos decenios fue su libertad creativa, equiparable al *horror vacui* de muchas estancias de sus palacios, que, con sus mármoles y decoración rococó, simbolizaban la mentalidad caprichosa de la época. La costumbre de empolvar los cabellos con harina de arroz se había generalizado en hombres, mujeres y niños desde la corte de Luis XV (1715-1774). El resultado era un tono grisáceo que daba aspecto de vejez precoz, siendo el ideal de belleza imperante. Las pelucas evolucionaron en esta centuria hasta llegar al *pouf,* un estilo de peinado muy conocido en la Francia del periodo. Creado por el peluquero Léonard Autié, fue popularizado por la reina María Antonieta –lo lució en la ceremonia de coronación de Luis XVI–. El *pouf* podía aumentar su tamaño utilizando rellenos de borra, lana de vellón o plumón. Su altura variaba entre los 30 y los 60 centímetros. Se trataba de una composición muy sofisticada, pues se introducían ornamentos como plumas, perlas, lazos, incluso pequeños animales (pajarillos), barquitos y otros elementos novedosos. El peinado se mantenía alrededor de una semana o dos, hasta que ya no era higiénico o no podía mantener su forma, y entonces sencillamente se soltaba el cabello, se lavaba y se rehacía el peinado de nuevo. Sombreros, guantes, lazos y joyas eran los complementos más utilizados.

El lenguaje corporal también importa. Las maneras de sonreír, andar, correr, mirar, saludar, comer. En suma, el control del cuerpo; lo cual imprime carácter. A lo que se une un cierto cosmopolitismo, porque la extranjerización de las costumbres se deja sentir aquí y allá. En los Goyas de Zubieta que reúne el Museo de Bellas Artes de Bilbao se subrayan el peinado y el atuendo. María Ramona de Barbachano, Antonio Adán de Yarza, y Bernarda Tavira [fig. 89], miembros de la ilustre familia vizcaína Adán de Yarza portan objetos decorativos en la línea de la moda del siglo: relojes a la cintura y diamantes (Bernarda Tavira) que son buen ejemplo de la joyería de la época.

8. En 2014 el Museo San Telmo organizó una exposición titulada *Frivolité* donde se exhibieron piezas muy interesantes procedentes de varias colecciones, incluida la propia.

Fig. 89
Francisco de Goya
Bernarda Tavira, c. 1787-1788
Museo de Bellas Artes de Bilbao. Comodato de la Diputación Foral de Bizkaia en 2020

Rituales amatorios

La investigación histórica viene tratando las fases de la vida humana y la diversidad de las modalidades con que estas son experimentadas en lo relativo al amor y al sexo. Los ritos de formación de pareja han sido estudiados por la historiografía francesa desde hace décadas. Concretamente, desde un trabajo de Roger Chartier (2002) hasta hoy, se han multiplicado las aportaciones congresuales, artículos en revistas –más o menos relevantes– sobre "el papel de la mujer y la sociabilidad". Especialmente desde esa dimensión de amar y gozar.

En el País Vasco, en concreto, los documentos notariales que por suerte han sido compilados por el derecho foral, también en cuanto a capitulaciones matrimoniales, muestran las peculiaridades jurídico-sociales del Antiguo Régimen y sus circunstancias consuetudinarias. Mas allá de la dote, las consideraciones económicas y endogámicas han sido pauta común. Se identifican ritos que destacan asimismo el significado profundo del matrimonio y los papeles de cada esposo, dentro de normas religiosas muy evidentes. En España se ha escrito muy poco sobre la historia de las relaciones domésticas o sobre las actitudes frente a la crianza de la prole, menos aún sobre los lazos de parentesco, excepto cuando las sagas familiares adquieren notoriedad social y económica. En todo caso, se ha focalizado el proceso entre familias del siglo XIX que destacaron por su carácter plutocrático.

Fig. 90
Luis Paret y Alcázar
La Celestina y los enamorados, 1784
Museo Nacional del Prado, Madrid

He de reiterar que la mujer casada en el Antiguo Régimen gozaba de mucha libertad. Y el discurso que defiende la Ilustración acerca de las mujeres sorprendentemente es un tanto ambiguo. Sin embargo, la moda del cortejo asombra, pues estaba permitido visitarla en su alcoba, recién levantada o en el gabinete; incluso asistir a su baño.

Sabido es que los clérigos negaron el raciocinio de la mujer, a excepción del padre Feijoo, quien en su obra *Teatro crítico* dedicó un capítulo entero a su defensa. Como precisa Joan Landes, también la ideología roussoniana abogaba por una estricta división de los espacios y papeles de cada sexo. Mónica Bolufer destaca: "Al recorrer la historia del siglo XVIII español se ha estudiado ya a las mujeres en sus condiciones de vida y en las formas de representación de la feminidad". También existen debates clarificadores: la Sociedad Económica Matritense lo hace sobre la admisión de mujeres (y la ulterior fundación de la Junta de Damas) y el especial protagonismo de personajes femeninos (ejemplificado en *El sí de las niñas* de Moratín). Las nuevas formas de sociabilidad, más o menos formales (de las tertulias y salones a las instituciones benéficas, academias o sociedades económicas), deben entenderse, pues, como modos de relación situados entre lo privado y lo público, y en ocasiones lo cívico; en las cuales, la presencia femenina, por lo común, fue tolerada e incluso reclamada, a la vez que contenida dentro de unas normas y de los límites de la discreción y de la actividad pública entendida como extensión del papel doméstico[9].

En otro orden de cosas, Bilbao, ciudad que, por su marcado carácter comercial, siempre tuvo un buen número de forasteros, vio la floración de la prostitución [fig. 90], que se ubicaba en las zonas de mayor actividad portuaria, como Olabeaga o la Ribera de Deusto, en barrios y calles marginales (Ascao, Sendeja, Achuri y Bilbao la Vieja). Estos espacios favorecían la delincuencia. La complicidad de los dueños de las tabernas queda de manifiesto en la documentación judicial archivada.

Enfermar y morir

La historia de la muerte comenzó a tomar cuerpo historiográfico con relativa proximidad a nuestra época. Entre factores extraordinarios, las muertes provocadas por accidentes, duelos, reyertas, delincuencia organizada, etcétera, son señal de la dinámica de una ciudad como Bilbao, al igual que otros puertos de gran actividad en este siglo. En verdad, el índice de delincuencia era alto para la época en zonas colindantes con las minas de Ollargan y los barrios altos. La pobreza iba de su mano. En el caso de Bizkaia, se ha podido observar un repunte de este tipo de criminalidad contra las personas (homicidios) a partir de 1760[10].

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.

10. Andoni Vergara. "Delincuencia, agentes urbanos y prostitución en Bilbao a fines del siglo XIX" en *Bidebarrieta : Bilboz giza eta gizarte zientziak = de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, n.º 23, 2012, p. 90.

Menos perfilada se halla la historia de la vida del enfermo, tanto por parte del doliente como por las actitudes de la sociedad ante este, según indica J. Gondra. Los modos del morir, la parafernalia pre y post-mortuoria, el entorno social del moribundo, también interesan. En este siglo la curiosidad científica despierta o aumenta de manera exponencial. Entre los años 1661 y 1838, vemos que las cifras de personas fallecidas en el hospital no son regulares y sufren fuertes oscilaciones, lo cual sugiere la frecuencia de brotes epidémicos atribuibles al tabardillo, la viruela, la gripe, el sarampión y otras enfermedades infecciosas. La mortalidad es levemente superior durante los meses de verano con respecto a los de invierno (enfermedades infecciosas transmitidas por el agua, como las diarreas y la fiebre tifoidea). Los primeros datos acerca de la viruela en Bilbao se encuentran en las actas de las Juntas Generales de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y son de muy avanzado el siglo XVIII. En cuanto a las enfermedades de transmisión sexual, Bilbao siguió una política represiva hacia la prostitución, por lo que encerraba en la cárcel *galera* a las mujeres sorprendidas ejerciendo este oficio, enviando a su lugar de origen a las foráneas y obligando a las enfermas de males venéreos a ingresar en una sala hospitalaria especial para ellas.

Finalmente, debemos apuntar que el camino de la investigación sobre vida cotidiana parte del nacimiento y termina en la muerte. Pues bien, morir en Bilbao tenía varias resonancias. Las enfermedades, como en cualquier otra ciudad portuaria, fueron causa de ciclos demográficos severos. La tiña, la tuberculosis, el cólera o el tifus eran frecuentes. Las dentaduras con caries, lo normal. Morir cristianamente tendrá significados esenciales para esta población eminentemente católica, empoderando al clero. El cortejo fúnebre y la piedad barroca en las tradiciones locales también fueron peculiares. Las limosnas testadas a instituciones religiosas, habituales entre ricos, eran costumbre arraigada; aunque hay quien indica que las mandas pías descendieron en este siglo notablemente. No obstante, la austeridad en ese aspecto es notoria frente a lo que se ha calificado como "el tren de la muerte".

Y concluyo, Jovellanos dice: "El verdadero honor es el que resulta del ejercicio de la virtud y del cumplimiento de los propios deberes". Dar cuenta en espacio muy medido de todo lo sugerido por la sociedad que Luis Paret retrató significa un auténtico reto; pues la memoria histórica a través de lo iconográfico siempre aporta datos renovados a los que atender con calma y tino. De esa realidad ensoñada y real al tiempo distinguimos numerosas teselas humanas, al igual que aquello que configura su diario existir, aunque parezca una aporía. Algunas de las facetas descritas en esta rápida evocación sobre vida cotidiana confío se perciban con la misma claridad narrativa que la pintura de este gran artista.

LA MODA EN ESPAÑA DURANTE LOS AÑOS EN QUE PINTÓ LUIS PARET

Amelia Leira Sánchez

Los países dominantes siempre han ejercido influencia sobre aquellos que los rodean. Así sucedió con la moda española en el siglo XVI y principios del XVII, que se extendió por toda Europa. Sin embargo, a partir de finales de ese siglo, la Corte francesa de Luis XIV se convirtió en el centro artístico e intelectual del continente, y ya en el XVIII, el rey francés, en su madurez, decidió ataviarse con el "vestido francés", también llamado "vestido militar" por su origen, más cómodo y práctico que los muy fantasiosos que había usado anteriormente. Todos los hombres europeos lo imitaron. La moda española del siglo XVIII, en consecuencia, fue una copia de la francesa. No obstante, en las últimas décadas del siglo se aprecia una nueva influencia, la de Inglaterra, que estaba construyendo su imperio marítimo y comercial, y que era una nación cada vez más importante. Su manera de vestir empezó a copiarse en toda Europa.

La moda masculina

El vestido masculino había sido en el pasado más rico y vistoso que el femenino, pero en el siglo XVIII los dos géneros se igualaron en ese aspecto. Hombres y mujeres lucieron las bellas sedas del rococó, los encajes y los adornos. A finales de la centuria, sin embargo, la virilidad empezó a asociarse con la sobriedad y los hombres se vistieron con trajes oscuros y austeros. Los colores y adornos quedaban reservados para las mujeres. La influencia inglesa fue decisiva en ese sentido. Los elegantes ingleses vivían menos pendientes de la Corte que los franceses. Además, residían gran parte del año en el campo y sus ropas eran por ello más prácticas y cómodas, generalmente de paño y en tonos neutros.

El vestido francés tenía tres piezas: casaca, chupa y calzón. Es, por tanto, el antecedente del traje masculino de chaqueta, chaleco y pantalón que ha llegado hasta nuestros días, al menos hasta mis días. No obstante, a lo largo del siglo XVIII sufrió cambios, pues cada vez tenía menos tela y su silueta era más estilizada, siguiendo una pauta constante. Sus patrones estaban perfectamente explicados, "razonablemente" explicados –no hay que olvidar que el XVIII fue el Siglo de la Razón–, en los grabados del tomo dedicado al arte del vestido de la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert, publicada entre las décadas de 1750 y 1770.

El retrato que hizo Goya al conde de Floridablanca [fig. 91] nos muestra perfectamente la moda masculina de la época, la misma en la que pintaba Paret. La **peluca** era otra herencia de Luis XIV, quien la usó cuando se le empezó a caer el pelo, provocando que todos los elegantes europeos lo hicieran también. En 1783 ya no era voluminosa y los bucles no caían sobre los hombros. Solamente tenía bucles laterales y el cabello se recogía atrás, en la nuca, y se metía dentro de una bolsa de seda negra que se ataba con una cinta del mismo color, cuyos extremos, a veces, caían por delante, como una corbata. No se empleaba, en cambio, corbata, sino **corbatín**, una pieza de tela fina de color blanco fruncida horizontalmente que se cerraba por detrás con una hebilla.

Fig. 91
Francisco de Goya
José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca,
1783
Museo Nacional del Prado, Madrid

La **casaca** era la pieza exterior del vestido, larga hasta las rodillas y con el cuello a la caja. Cuando se extendió el uso de la peluca de bolsa, comenzó a tener un pequeño cuello de tirilla que se fue haciendo más alto con el tiempo. Constaba de cuatro piezas verticales: dos delanteros y dos en la espalda. La parte que quedaba por debajo de la cintura, el faldamento, tenía pliegues y aberturas en espalda y caderas que permitían andar y montar a caballo con comodidad. Estos pliegues eran mucho más profundos en su origen que en 1780, fecha en que la casaca se abría por delante hacia fuera, por debajo de la cintura. Tenía botones y ojales a lo largo de los delanteros, muy importantes como decoración, pero generalmente no se llevaba abrochada. En esa época, las mangas, largas y estrechas, terminaban en una vuelta pequeña, debajo de la cual se veían los vuelos de encaje o de tela fina. Los bolsillos tenían tapa exterior y eran funcionales, con dos bolsas en el interior en las que los hombres podían guardar cosas.

La **chupa** era la pieza que se colocaba debajo de la casaca. Al principio era prácticamente igual que aquella, aunque sin pliegues y casi de la misma longitud. Sin embargo, en aquellos años había perdido las mangas y la parte de la espalda se hacía con una tela diferente, más barata y más fina, lo que permitía ceñirla mejor al cuerpo. Con el paso del tiempo, se fue haciendo cada vez más corta y terminaba por delante en dos picos, hasta que, ya en los años noventa, llegó al nivel de la cintura y se cortó recta. Entonces la prenda se llamó "chaleco". Los hombres ricos, como es el caso, llevaban sobre la camisa interior (prenda que usaban todos junto a los calzoncillos, ambos de lino) una

camisola de tela fina con una guirindola o chorrera que se veía por el frente de la chupa, desabrochada por arriba.

La tercera prenda del vestido era el **calzón**, rematado bajo la rodilla con una jarretera cerrada mediante una hebilla pequeña. Tenía cinturilla y bragueta. A principios de siglo, apenas se veía, pues quedaba tapado por otras prendas, pero en los años ochenta la chupa se fue haciendo cada vez más corta y los calzones, más ceñidos, se mostraban más. Las **medias** eran un complemento muy importante, pues ayudaban a realzar las pantorrillas bien torneadas de los caballeros. Todos los hombres tenían medias, de seda, lana o estambre. Los **zapatos** eran cerrados, con un poco de tacón y adornados con una gran hebilla. En las mercerías se vendían juegos de cinco hebillas: dos para los zapatos, dos para las jarreteras y otra para el corbatín.

En la pintura de Goya, el conde sujeta un **tricornio**, el sombrero de ala ancha vuelta hacia arriba y recogida en tres puntos típico del siglo XVIII. En este caso, al tratarse de un vestido de Corte, el tricornio es pequeño y aplastado, y se emplea como complemento bajo el brazo, no sobre la cabeza. Como parte del traje de Corte, también porta un espadín que levanta airosamente el delantero izquierdo de la casaca.

El vestido de Floridablanca estaba confeccionado en seda y guarnecido (así se decía de cualquier clase de adorno) con un bordado hecho con hilo de plata, ligero y estilizado, muy propio del reinado de Carlos III. Para la vida diaria también se hacían de paño, más frecuentes en los documentos que describen el vestuario masculino –capitales de bienes antes de casarse, inventarios después de la muerte, etcétera–, en los que también se hayan, aunque en menor número, vestidos de seda y bordados. Sin embargo, son estos últimos, más llamativos, los que en mayor medida se han conservado, pues han sufrido menos el deterioro. No hay que olvidar que el paño tiene un enemigo muy particular: la polilla.

El vestido francés es el que lucen todos los caballeros retratados por Paret. En *Carlos III comiendo ante su Corte* (c. 1775), lo llevan el rey, los cortesanos y los criados, convertido en este último caso en libreas de uniforme. La gente del pueblo, a la que no le llegaba la moda y que no documentaba ante escribano sus posesiones, no lo usaba. Existe, no obstante, un libro importantísimo para conocer los trajes de estos últimos: *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos,* de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, hermano de don Ramón de la Cruz. Se publicó en cuadernillos de 1777 a 1788 y contiene grabados de su autor y de otros pintores del momento, entre ellos Luis Paret [figs. 18-21], que documentan los trajes típicos de las distintas regiones de España y de algunas colonias, un ejercicio relacionado con el interés científico propio de la Ilustración. La publicación incluye algunos tipos como el torero, el peluquero, el manteísta y otros, además de varios grabados que responden a temas de actualidad.

Los hombres de las clases populares gastaban, en general, prendas de paño, como jubones y chaquetillas, y frecuentemente se ponían pañuelos al cuello y fajas alrededor de la cintura que servían para abrigarse y guardar cosas. Llevaban asimismo calzón, al igual que los señores, pues en esa época el pantalón hasta los tobillos no lo usaban más que algunos marineros.

Y por último, todos, ricos y pobres, vestían una prenda muy particular que no se empleaba en el resto de Europa: la **capa**. La llevaban los hombres del pueblo y los caballeros sobre su traje francés, y podemos verla en documentos y cuadros de la época que reflejan la vida en las calles, como los cartones para tapices de la Real Fábrica. Únicamente variaba la calidad del tejido y de las guarniciones.

La moda femenina

En el siglo XVIII abundaban en España las cartas de dote, documentos que las mujeres hacían ante escribano cuando iban a casarse y en los que detallaban los bienes que aportaban al matrimonio. En ellos, la parte más extensa estaba dedicada a la descripción de la ropa, por lo que son fundamentales para estudiar el vestuario femenino. Estos documentos pertenecían a las grandes señoras, pero también a mujeres muy modestas.

El vestido femenino por excelencia en el siglo XVIII fue la ***robe à la française***, que se usó como traje de gala en toda Europa. Como todos los vestidos *(robes)* importantes, era largo, hasta los pies, y estaba abierto por delante y cerrado únicamente en la cintura; por debajo, mostraba una falda interior de la misma tela o de otra contrastante llamada **brial**, y por arriba dejaba un espacio triangular que se rellenaba con una pieza de la misma forma ricamente adornada, el **peto** o **petillo**, que a veces se sustituía por una escala de lazos de tamaño decreciente. Las mangas, hasta el codo, eran estrechas y terminaban en vuelos de encaje de uno, dos o tres órdenes. La parte más característica era la posterior, que aprovechaba el ancho de la tela y se ajustaba a la espalda de las señoras mediante pliegues que quedaban sueltos y llegaban hasta el suelo. Esta hechura dio lugar a que en España se le llamara "bata", por su parecido con las llamadas "ropas de levantar", unas prendas amplias que empleaban los hombres para salir de la cama y estar en casa. El *Diccionario de autoridades* de 1726-1739 define así la bata: "Ropa talar con mangas. Los hombres las usan para levantarse de la cama y andar en casa con comodidad. Las mujeres las usan también con cola para salir a visitas y funciones y para andar por casa las suelen traer cortas". La edición de 1817 ya habla de ella en pasado: "Las mujeres las usaban...".

Para entender bien la silueta de las mujeres, es necesario saber lo que vestían bajo la bata. La ropa interior consistía en una camisa y unas enaguas hechas de lino. Debajo de estas, nada, pues el pantalón interior femenino no se popularizó hasta bien entrado el siglo XIX. Sobre la camisa, una **cotilla**, que era un cuerpo sin mangas y con hombreras armado de ballenas que apretaba el torso y el pecho. Terminaba en la cintura, en haldetas que se abrían sobre

el **tontillo**, un armazón interior de cintas y ballenas o cañas que ensanchaba las faldas hacia los lados, en las caderas. La tarea de vestirse era complicada. Cuando la señora ya tenía puestos la cotilla y el tontillo, otra persona debía sujetar el petillo y la parte superior de los delanteros con alfileres o cosiéndolos, sobre la cotilla. Está claro que una dama no podía vestirse sola[1].

Un grabado de la Enciclopedia Francesa [fig. 92] muestra con claridad la bata por delante y por detrás. Y un cuadro en la colección del Museo Lázaro Galdiano [fig. 93] atribuido a un imitador de Paret y ambientado en la misma época es un buen ejemplo de los vestidos analizados hasta ahora: caballeros luciendo el traje francés y señoras ataviadas con batas. Los peinados de las mujeres sitúan ambas imágenes en torno a 1765.

La bata se confeccionaba siempre en seda y muy a menudo en los bellos colores pastel que se consiguieron en ese siglo gracias a los avances de la química. En ocasiones, la tela contenía dibujos entretejidos, decoraciones sinuosas propias del rococó. Estaba siempre guarnecida con un adorno que rodeaba el cuello y bajaba por el borde de los delanteros hasta el suelo. Las guarniciones podían contener todo tipo de elementos ornamentales: bordados, encajes, pinturas, flores artificiales, lazos, plumas..., un derroche de imaginación. Este vestido representa la cumbre del rococó y la mujer que mejor lo llevó fue Madame de Pompadour.

Para el día a día, las mujeres elegantes usaban **desabillés** (el término está recogido en el *Diccionario de autoridades*), prendas con la espalda suelta, como las batas, pero cortadas a la altura de la cadera y acompañadas de faldas de la misma tela. También se usó mucho la combinación de una falda llamada basquiña y una casaca que copiaba la hechura masculina, con pliegues bajo la cintura, aberturas y tapas de bolsillo, como las de los hombres. Las mujeres de las clases populares vestían faldas que recibían distintos nombres. Sobre el torso, lucían jubones con mangas o corpiños sin ellas, cerrados con ojetes y cintas que dejaban ver la camisa interior de lino.

En la década de 1780 empezó a notarse la influencia inglesa en la ropa. El vestido que se puso de moda entonces fue la ***robe à l'anglaise***, llamado en España "vaquero hecho a la inglesa" o, simplemente, "vaquero". La prenda se componía de dos piezas, al igual que la bata: una falda interior y un vestido largo y abierto encima, pero con la espalda "a la inglesa", es decir, con ballenas incorporadas que lo ceñían mucho al torso. El cuerpo del vestido terminaba por debajo de la cintura en pico por delante y por detrás, y el vuelo de la falda se fruncía en pliegues menudos alrededor del pico trasero. De esta manera, el abultamiento que anteriormente, con el tontillo, ahuecaba las caderas, se desplazó a la parte posterior, un presagio del polisón que se usaría cien años después.

1. Una película de 1998, *Las amistades peligrosas* de Stephen Frears, refleja a la perfección la sociedad francesa de finales del siglo XVIII y en ella se ve cómo las criadas visten a una de las protagonistas femeninas. Está basada en la obra homónima de Pierre Choderlos de Laclos y representa una crítica a la amoralidad y la corrupción de la aristocracia del país poco antes de la Revolución Francesa.

Fig. 92
Gravure sur L'Encyclopédie: arts de l'habillement, c. 1751-1780 (detalle)
Bibliothèque nationale de France, París

Fig. 93
Seguidor de Luis Paret y Alcázar
Plaza de San Antonio en Aranjuez, c. 1775-1850 (detalle)
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Fig. 94
Francisco de Goya
María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente, duquesa de Osuna, 1785
Colección particular

Ese es el vestido que lleva la duquesa de Osuna en el retrato que le hizo Goya en 1785 [fig. 94], acompañado de un gran sombrero muy inglés, como los que lucen las señoras retratadas por Reynolds o Gainsborough. Aunque no lo parece a simple vista, era un vestido más sencillo y práctico, pues podía prescindir de la cotilla y, desde luego, se usaba sin tontillo. Además, el cuerpo estaba cerrado por delante con corchetes, por lo que una señora podía vestirse sola si era necesario. El escote, aunque redondo y grande, no se llevaba al aire, sino que se rellenaba con un pañuelo de tela fina que, con los años, se hizo cada vez más abultado. Las guarniciones seguían siendo muy variadas y se colocaban en el borde de los delanteros de la falda, sobre el escote y tapando la abertura del cuerpo. En el cuadro de Goya, destaca el gran lazo que cierra el escote de la duquesa. Este tipo de adorno sencillo se empleó muchísimo. Las mercerías vendían cantidad de cintas de distintos tipos y eran frecuentes los juegos de tres lazos para el escote y las mangas.

La misma silueta del vaquero, con la espalda hecha a la inglesa y el abultamiento detrás, la tenía otro vestido muy común, la **polonesa**, en el que la falda exterior quedaba recogida en tres bullones con cordones y borlas, como en una cortina. En los años setenta y ochenta, se generalizaron los vestidos de ese tipo, muy parecidos entre sí y con nombres exóticos. En Francia se llamaron *robe à la polonaise*, *robe à la circassienne* o *robe à la turque*, pero en España, castizamente, se les conoció como "polonesa", "circasiana" y "turca" respectivamente.

Todas estas prendas están bien reflejadas en la primera publicación dedicada a la moda en Francia, *Galerie des modes et costumes français*, que se editó desde 1778 hasta 1787. Más que una revista, se trataba de una colección de grabados de gran calidad con una pequeña explicación que difundió rápidamente por toda Europa la moda francesa en un momento en que la reina María Antonieta y su modista Rose Bertin imponían a las mujeres elegantes lo que habían de vestir. Los nombres que en España se dieron a las prendas y complementos proceden, muchas veces, de los términos franceses, como ocurre con el *mantelet,* una prenda muy utilizada sobre el resto de la ropa y que aquí se llamó "manteleta", o con la paletina y la parlamentaria, menos corrientes.

Las cartas de dote describen batas, vaqueros y polonesas, los vestidos franceses que llevaron todas las mujeres europeas. También muchas faldas: **briales** si estaban hechas de seda o **guardapieses** si eran de algodón o de lana. Y prendas para el cuerpo, como desabillés con la espalda suelta como las batas y **jubones**, la prenda para cubrir el torso más usada, que en la década de 1780 se hizo también con espalda a la inglesa.

Las telas

En este punto quiero resaltar un hecho que demuestra que la moda tiene relación con todas las actividades humanas y participa de los cambios sociales e históricos. En Europa, hasta el siglo XVIII, se usaban tradicionalmente tres fibras textiles: la **seda**, reservada para los ricos por su precio; la **lana**, de mejor o peor calidad, empleada por toda la población; y el **lino**, también de distintas calidades, que se utilizaba para la ropa interior y las telas finas. Ya se conocía el algodón, pero era una fibra de segundo orden usada sobre todo para los acolchados. Sin embargo, en ese momento Inglaterra llegó a la India y allí encontró tejidos de **algodón** estampados con vivos colores. Su incipiente industria textil copió la técnica y exportó a toda Europa telas de algodón convertidas en indianas y cotonías, que permitieron a las mujeres vestir con tejidos más económicos, pero con dibujos y colores que antes solo se veían en las sedas. Los vaqueros, aún más las polonesas, se hicieron con tejidos de algodón y comenzaron a aparecer en las dotes de las mujeres modestas. La moda se democratizó.

Inglaterra también trajo de la India la **muselina**, una tela fina y transparente que se convirtió en objeto de deseo de las mujeres europeas. Se trataba de un tejido de importación y, por tanto, muy caro, y los sucesivos gobiernos españoles emitieron varias pragmáticas a lo largo del siglo prohibiendo su uso. Su autorización llegó en 1787, cuando se pensó en la creación de la Compañía de Filipinas y se consideró que la muselina sería el efecto comercial más importante con la colonia. Así defendió Jovellanos, un gran misógino, esta medida:

> "En este punto era preciso haberse a las manos con las mujeres, esto es, con la clase más apegada a sus usos, más caprichosa, más mal avenida y más difícil de ser gobernada... Este género no sólo se gasta en vueltas,

mantillas, pañuelos, manteletas y delantales, sino también en desabillés, polonesas, batas y vaqueros"[2].

Para tener algodón en abundancia, los ingleses lo cultivaron en las plantaciones de sus colonias americanas utilizando la mano de obra barata de los esclavos negros, con las consecuencias que han llegado hasta nuestros días.

El traje nacional de las mujeres

Otras prendas que nunca faltan en las cartas de dote de las mujeres españolas de la época son las **basquiñas** y las **mantillas**. Si bien es cierto que en España las damas llevaban vestidos franceses, aquí se dio esta peculiar moda que no se extendió al resto de Europa y que llamaba mucho la atención de los extranjeros que visitaban el país, que consideraron este atuendo el "traje nacional". El francés Bourgoing, destinado en la embajada de su país de 1777 a 1785, escribe:

> "Por todas partes se nos imita, aunque se nos ridiculice o se nos deteste. Nuestras modas, por ejemplo, han penetrado en España como en otros sitios"[3].

Y más tarde añade:

> "En lugar de abigarramiento de vestidos y peinados no se ve, a pie, en el Prado, más que mujeres uniformemente vestidas, cubiertas de grandes velos negros y blancos que esconden parte de sus rasgos. El Prado, con todo lo bello que es, parece el escenario de la gravedad castellana"[4].

Townsend, un clérigo inglés que visitó España en 1786 y 1787, dice:

> "La mayoría de las mujeres de las clases altas han adoptado los trajes franceses que son los que llevan en sus casas y sus carruajes para ir a visitas, bailes y espectáculos públicos. Únicamente se ponen el traje español cuando van por la calle o a la iglesia; este traje hoy en día consiste en una especie de cuerpo o corsé, una falda corta que apenas tapa el empeine, una mantilla en la cabeza que ha sustituido al antiguo manto y oculta o descubre el rostro a voluntad, un rosario en una mano y un abanico en la otra"[5].

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" en *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos, vol. 2.* Madrid : Atlas, 1952, p. 48 (col. Biblioteca de autores españoles ; 50).

3. Jean-François de Bourgoing. *Nouveau voyage en Espagne ou le tableau de l'état actuel de cette monarchie*. Paris : Regnault, 1789, t. 1, p. 318.

4. *Ibíd.,* p. 235.

5. Joseph Townsend. *A journey through Spain in the years 1786 and 1787*. London : C. Dilly, 1792, t. 1, p. 335.

Aunque el francés Laborde vino a España con la embajada de Luciano Bonaparte en 1800, muerto ya Paret, su testimonio es muy significativo:

> "Las mujeres españolas no llevan nunca la basquiña dentro de casa, se la quitan tan pronto entran en ella y aún cuando llegan a alguna casa en la que van a estar varias horas; llevan otra falda debajo, más corta y adornada de diferentes formas. Algunas veces van vestidas totalmente a la francesa, así que no tienen más que quitársela para aparecer completamente vestidas"[6].

Para salir a la calle o ir a la iglesia, las mujeres se ponían sobre sus ropas la basquiña, que en el último tercio el siglo XVIII era siempre negra. El término era de uso común desde hacía mucho tiempo. De hecho, la primera edición del *Diccionario de autoridades* la define como una falda que acompaña a la casaca, pero la de 1791 añade: "Pónese encima de toda la demás ropa, y sirve comúnmente para salir a la calle". Además, las damas se cubrían la cabeza y los hombros con una mantilla, generalmente negra, pero que también podía ser blanca. Se quitaban esas prendas al entrar en una casa, aunque solamente permanecieran allí un rato.

Las basquiñas y las mantillas variaron con el paso del tiempo y de las modas, y las usaron todas las mujeres, ricas y pobres. La basquiña solía confeccionarse con una tela fuerte de seda, especialmente de muer o de grodetur, y era casi siempre la prenda más cara en las cartas de dote modestas. La mantilla terminó siendo, en su mayoría, de muselina, la tela de moda, o de estopilla en el caso de las mujeres más pobres. A veces se adornaba con encajes o era toda de encaje. Estas últimas, carísimas, estaban reservadas para las mujeres con más recursos.

Los cuadros de Paret son un documento magnífico para visualizar este vestido a la española. En un detalle de *Las parejas reales* [fig. 95], puede verse a una señora con una bata de raso sobre tontillo a la que un caballero con peluca y traje francés sujeta la cola del vestido con la espalda suelta. Es curioso observar como el brial está solo guarnecido por delante, pues la parte posterior no solía verse. La mujer luce el peinado alto característico de la década de 1770. A su lado, otra dama de la misma categoría –otra "señora de calidad", como se decía entonces– viste el "traje nacional": una basquiña negra ahuecada sobre el tontillo, un jubón sobre el torso terminado en picos de los que cuelgan dos relojes y una mantilla blanca muy echada hacia delante, como se estilaba en esos años, sobre el mismo peinado alto de la dama anterior.

En *La tienda del anticuario* [fig. 96], un caballero sentado y con peluca viste un sobretodo encima de su traje francés. A su lado, la señora luce una prenda muy francesa, el cabriolé, una capa sin vuelo y con aberturas para los

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, t. 5, p. 316.

Fig. 95
Luis Paret y Alcázar
Las parejas reales, 1770
(detalle)
Museo Nacional del Prado, Madrid

Fig. 96
Luis Paret y Alcázar
La tienda del anticuario, 1772
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Fig. 97
Luis Paret y Alcázar
El Jardín Botánico desde el Paseo del Prado,
c. 1790
Museo Nacional del Prado, Madrid

brazos. Como ha salido a la calle, lleva una basquiña sobre el tontillo y una mantilla de muselina bordada o de encaje. La criada viste las mismas prendas, pero se nota que la tela de su basquiña es de peor calidad y el negro es menos intenso. Ha dejado caer la mantilla, menos transparente que la de la señora, sobre los hombros, y así puede verse el tocado más frecuente de las mujeres del pueblo: la cofia.

Otro cuadro de Paret, este de principios de los años noventa, ya de regreso en Madrid tras su destierro, es ejemplo de los cambios que se produjeron en la moda en esos años. En *El Jardín Botánico desde el Paseo del Prado* [fig. 97], la señora que baja del carruaje viste un vaquero hecho a la inglesa. Es importante resaltar que, cuando en una pintura aparecen damas con vestidos franceses, suelen tener cerca un coche. Como nos repiten los escritores extranjeros, las mujeres no andaban por la calle así vestidas. La ayudan a bajar señores vestidos con traje francés. Otro caballero, más a la derecha y de espaldas, lleva una casaca de rayas, ejemplo de la línea recta del Neoclasicismo que empieza a imponerse en el arte frente a las líneas curvas del rococó que ya pasó. Un señor montado a caballo, también de espaldas, viste casaca roja y lleva puesto el sombrero tricornio. Su peluca es distinta, sin bolsa y con el pelo envuelto con una cinta negra en una larga coleta, lo que quiere decir que se trata de un militar. El grupo de mujeres frente a la puerta lleva el traje nacional de basquiña y mantilla, pero la moda también ha cambiado para estas prendas: las basquiñas están más pegadas al cuerpo, sin rastro del tontillo, y las mantillas son mucho más largas, algunas hasta los pies. Son las llamadas "mantillas de toalla".

No debe confundirse este traje nacional con el que trataba de imponer a las damas el *Discurso sobre el luxo de las señoras y proyecto de un traje nacional,* un librito editado en la Imprenta Real en 1788. Con una actitud muy propia del despotismo ilustrado, pretendía uniformar a las señoras españolas según su categoría social, con trajes originales y, sobre todo, fabricados con géneros nacionales. Daba tres ejemplos de vestido: "a la Española", "a la Carolina" y "a la Borbonesa o Madrileña". Además, recomendaba a "las Grandes de España […] el vestirse la Borbonesa ó Madrileña de primera clase quando salgan con basquilla y mantilla, como trage mas acomodado para este uso"[7], dando por sentado que lo iban a hacer.

El majismo

Voy a terminar este análisis del vestido español en la época en que pintó Paret mencionando otra moda propia del último tercio del siglo XVIII: el gusto de las clases altas por imitar los vestidos y las actitudes del pueblo bajo de Madrid, los majos. A los artistas y pensadores no les solía gustar retratarse con su ropa de todos los días. Es habitual verlos reflejados en sus cuadros con bata (la de los hombres para estar en casa) o trajes exóticos. En su autorretrato de mediados de la década de 1770 [fig. 3], Luis Paret está vestido como un majo, eso sí, con ropas de raso –a Paret le encantaba pintar telas de raso brillante–. Sobre el cabello lleva una redecilla y en el peinado, las típicas patillas. Se le ven las puntas del cuello de la camisa, otro detalle característico, y viste las prendas propias de este tipo: chaquetilla con las mangas resaltadas por arriba, chaleco, calzón, pañuelo al cuello y aún se adivina una faja bajo la cintura. Sin embargo, la actitud melancólica de Paret no es en absoluto la pose segura y retadora de un majo, que las clases altas criticaban y admiraban al mismo tiempo.

7. *Discurso sobre el luxo de las señoras y proyecto de un traje nacional*. Madrid : Imprenta Real, 1788, pp. 47-48.

LUIS PARET EN BILBAO. ARTE SACRO Y PROFANO 09.06–17.10.2021

Listado de obras expuestas

Textos de José Luis Merino Gorospe
y Juan Manuel González Cembellín

MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Gentiles en un salón palaciego
1770-1775
Óleo sobre lienzo
Colección particular
[fig. 83]
Este interior decorado con cuadros dispuestos simétricamente nos da idea de cómo eran las estancias aristocráticas de la época. La composición, que evoca un escenario, muestra una fiesta en la que, en efecto, anfitriones e invitados representan como aficionados una obra teatral. Las figuras, en actitudes galantes, vestidas lujosamente aunque con colores discretos, interpretan diferentes roles. La reunión está animada por un caballero, a la izquierda, que toca el virginal mientras contempla la escena, y una dama, a la derecha, que tañe una guitarra. En el suelo, descansa un gran enfriador de botellas. La niña que juega con el perro añade un contrapunto un tanto insólito. El tratamiento pictórico, con toques rápidos de color y un hábil empleo de la luz, roza la técnica impresionista.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Autorretrato en el estudio
1775-1778
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado, Madrid
[fig. 3]
El artista aparece en actitud melancólica en el interior de su estudio y rodeado de objetos: su paleta, dos bustos clásicos, libros y un cuadro, al fondo, que muestra el naufragio de un navío. El atuendo refinado y la pose pensativa se añaden para lograr una escenografía con la que Paret se representa a sí mismo como intelectual. Dentro de la pintura oval a modo de ventana, otro cuadro apaisado, encaramado a una roca, podría ser una de las vistas costeras que pintó en esa época.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Autorretrato del pintor Luis Paret
c. 1780
Óleo sobre papel adherido a lienzo
Colección Abelló
[fig. 4]
Un galeón lucha contra el mar embravecido bajo un cielo gris. Los mástiles inclinados y la mancha azul que asoma en el celaje conforman un juego de diagonales con el personaje que imprime agitación a la escena. Incluso la vegetación desciende sinuosamente tras él. Paret, que porta un bastón de mando, se representa a sí mismo lujosamente ataviado con tejidos de seda y terciopelo plasmados en tonos azules con matices diferentes para cada materia, así como pasamanerías de hilos metálicos. Este refinamiento casi hace olvidar el dramatismo del suceso.

Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790) a partir de los dibujos de Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Ciudadana de Bilbao
Colección D. Javier Olmo Olañeta

Criada de Bilbao
Ciudadana de Bilbao
Aldeana de las cercanías de Bilbao
Jebo o Aldeano de las cercanías de Bilbao
Euskal Museoa. Bilbao. Museo Vasco

De la serie *Colección de trajes de España*
1780-1783
Aguafuerte y buril
[figs. 18-21]

Esta serie de estampas de trajes regionales responde al interés institucional del momento por mostrar una imagen renovada del país. Sin otros precedentes, alcanzó inmediatamente tal éxito, incluso fuera de España, que fue objeto de copias fraudulentas. Los dibujos fueron realizados por Manuel de la Cruz, Antonio Carnicero, Luis Paret y otros artistas menos conocidos. Juan de la Cruz, que había estado en Francia pensionado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue el grabador y proyectó la obra como una colección por entregas de noventa y seis estampas agrupadas en dos volúmenes. La obra quedó inconclusa por la muerte de Cruz en 1790. Fueron cuatro las estampas que Paret dedicó a la indumentaria del País Vasco. Eligió como modelos algunos tipos que debió de conocer durante su estancia en Bizkaia. Este trabajo está muy relacionado con sus vistas, en las que introduce personajes que ilustran diversas clases sociales, lo que constituye un interesante documento sobre el estilo de vida del territorio en aquella época. Estampados en tinta negra, el coloreado, cuando existe, no es original, sino que proviene de intervenciones posteriores.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Vista de Bermeo
1783
Óleo sobre cobre
Museo de Bellas Artes de Bilbao. Adquirido gracias al patrocinio de BBK y la aportación de los Amigos del Museo en 2017
[fig. 12]

Paret plasma en bajamar lo que hoy conocemos como el "Puerto Viejo" de la localidad vizcaína de Bermeo, visto desde uno de sus muelles. A la izquierda, se ve la iglesia gótica de Santa Eufemia, con la torre en construcción; en el centro, la casa-torre Ercilla; y a la derecha, Santa María de la Atalaya, en ruinas. Este óleo decoró la Casita del Príncipe junto con otra vista de la misma localidad con borrasca. Pintado sobre cobre con un exquisito acabado, sirvió de modelo para un tablero de mesa realizado con piedras duras que se conserva en el Museo del Prado.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
María de las Nieves Micaela Fourdinier, esposa del pintor
1783
Óleo sobre cobre
Museo Nacional del Prado, Madrid
[fig. 7]
Vestida a la moda francesa Luis XVI, con elaborada peluca y vistoso tocado de perlas, flores y tul, la refinada mujer acciona lo que parece ser una caja de música. Al fondo, se ve una redoma con una flor y libros, que aluden a un ambiente erudito. La dedicatoria en griego dice: "Luis Paret a su esposa queridísima queriendo pintar en color lo hizo en el año 1783". El virtuosismo técnico, la descripción minuciosa de los detalles y la inscripción en una lengua culta convierten esta obra en una declaración de las aspiraciones artísticas e intelectuales del pintor, y en símbolo de estatus a través de la imagen de su esposa.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Retrato de las hijas del artista, María y Ludovica
1783
Óleo sobre cobre
Colección particular
[fig. 8]
Este retrato de las hijas del pintor forma pareja con el que dedicó a su esposa. Incluso se realizaron a partir de la misma plancha de cobre. Al igual que aquel, contiene una inscripción, pero esta vez en latín. Las niñas, de cuatro y dos años respectivamente, aparecen en un escenario vegetal con un elemento arquitectónico: la base de una columna clásica en la parte superior. La mayor sujeta una pandereta, mientras que la pequeña juega con un perrito. Paret emplea la misma ventana en trampantojo para formar un rico marco de flores y telas, elementos que le permiten desplegar su virtuosismo técnico a base de la mezcla de texturas y de los brillos chispeantes.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Vista de El Arenal de Bilbao
1783
Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Bilbao
[fig. 14]
Paret capta en esta pintura la luz del atardecer mediante una gama de colores saturados (verde esmeralda, azul…) y efectos de claroscuro con sombras que se deslizan por el suelo. Los destellos dorados en las hojas de los árboles son inequívocos de su técnica. En primer plano, estibadores y comerciantes conversan o trabajan entre fardos y animales de carga. A la derecha, el paseo arbolado se dirige hacia la iglesia de San Nicolás, que queda oculta; al fondo, La Sendeja, el desaparecido Palacio de Quintana y el convento de San Agustín, que ocupaba el solar en el que actualmente está el Ayuntamiento; a la izquierda, el muelle de Ripa.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Vista de Portugalete
c. 1783
Óleo sobre lienzo
Museo Cerralbo, Madrid
[fig. 15]
Este lienzo capta una vista de la costa vizcaína entre Portugalete y Santurce, localidad que se divisa al fondo. Con el sol entre la bruma, el gran celaje adquiere tonos dorados, pero es difícil precisar si la escena ocurre por la mañana o al atardecer. La acción en primer plano muestra a un grupo de elegantes excursionistas que viajan en una barca cubierta y llegan a tierra a hombros de un mozo, mientras que una mujer les dispone un almuerzo o merienda en el suelo.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Vista de El Arenal de Bilbao
1784
Óleo sobre tabla
The National Gallery, Londres
[fig. 13]
Paret pintó esta otra vista de El Arenal bilbaíno desde un punto más alejado respecto a la versión del Museo de Bellas Artes de Bilbao. El colorido es más frío, pero la longitud y dirección de las sombras indican asimismo un momento próximo al atardecer. La amplitud del celaje sobre el monte Artxanda aproxima la composición a las vistas del Cantábrico que realizó pocos años después. En primer término, una mujer que porta una caja sostiene una copa de vino y se dirige a dos hombres en una escena de gran movimiento. A la derecha, un grupo de personajes vestidos a la moda pasea. Las mujeres lucen amplios vestidos y elaborados peinados rococó.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Desembarco en la ría
1785
Tinta y aguada gris y azul sobre papel con trazas de carboncillo
Colección particular
[fig. 28]
La singular peña a la derecha de la composición, quizá una torre en ruinas sobre una elevación, no permite, sin embargo, identificar el lugar plasmado por Paret en esta vista, ubicada muy próxima al mar. Con su particular habilidad para el dibujo, el artista parece haber detenido el tiempo en esta escena, si no fuera por los personajes que llevan a tierra firme las mercancías del barco. El empleo de aguada azul aporta a la obra un interesante efecto cromático.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
La ría de Bilbao por la Torre de Luchana con el desierto de los PP. Carmelitas Descalzos
1785
Tinta y aguada gris y azul sobre papel con trazas de carboncillo
Colección Juan Várez, Madrid
[fig. 27]
Este dibujo dedicado a Josef Patras, amigo del pintor, recoge una vista del monte Rontegi y la Torre de Luchana realizada desde la margen derecha de la ría. Al fondo se divisa el Desierto de Barakaldo. En primer plano, varios personajes animan la escena, como habitúa a hacer el artista. La fortificación, propiedad de los señores de Ayala primero y de los Velasco después, se construyó posiblemente en el siglo XIV para controlar el tránsito de las embarcaciones desde su ubicación estratégica. Se derribó en 1871, por lo que esta obra es un documento de gran valor histórico.

Manuel Salvador Carmona (1734-1820) a partir del dibujo de Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Retrato de Xabier María de Munibe
1785
Talla dulce sobre papel
Colección D. Javier Olmo Olañeta
[fig. 48]
El texto "Irurac Bat" en la filacteria, con el monograma "IB", se refiere al triunvirato formado por Xabier María de Munibe, José María de Eguía y Manuel Ignacio de Altuna, quienes fundaron, en 1765, la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, de la que Munibe fue presidente. Su efigie tiene aspecto de relieve clásico: está representado de perfil en un tondo rodeado de una guirnalda de hojas de laurel y dispuesto sobre un basamento, todo ello con un marco de ovas. Las líneas depuradas de este retrato idealizado apuntan ya al gusto neoclásico afín a la ideología ilustrada.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Plano de planta y alzado de una fuente para la plaza de Santiago de la Villa de Bilbao
Plano de planta y alzado de una nueva fuente para la plaza Vieja de la Villa de Bilbao
Planos del antepecho o barandilla de la fuente de la plaza Vieja
1785
Aguada y grafito sobre papel
Bilboko Udal Artxiboa-Archivo Municipal de Bilbao
[figs. 49-50]
Estas trazas corresponden a los diseños de dos fuentes que el Consistorio bilbaíno encargó a Paret. El bello dibujo de la ubicada en la plaza de Santiago muestra la pila con forma de cruz en el centro, de la cual se eleva un pilar con los ángulos almohadillados y en cuyas caras se disponen cuatro placas de mármol blanco. Estas se adornan con unos medallones coronados, que no llegaron a realizarse, enmarcados por guirnaldas. El conjunto está rematado por

una urna decorada asimismo con guirnaldas. La segunda fuente se proyectó para suministrar agua potable a la ciudadanía y a los navíos que atracaban en los muelles cercanos al puente de San Antón. Como se observa en los trazados del antepecho y de la barandilla del puente, debía ir adosada a la entrada, pero a principios del siglo XX se trasladó a la plazuela de los Santos Juanes. En la traza de la fuente, el conjunto se remata con una escultura que representa un amorcillo y un medallón con el escudo de Bilbao, pero esto se sustituyó por un remate en forma de piña. En la placa de mármol blanco, ornamentada con una guirnalda de bronce, se lee: "REINANDO CARLOS III. LA N. VILLA DE BILBAO POR EL BIEN PUBLICO AÑO MDCCLXXXV". El proyecto de Paret se materializó bajo la dirección de los maestros Juan de Iturburu e Ignacio de Álbiz. La ejecución corrió a cargo de los canteros de Azkoitia Ignacio de Artamendi, José de Iparraguirre y Juan Francisco de Lapazaran, que emplearon mármol de Ereño. Los elementos de bronce los realizó el platero José de Ballerna. Estos diseños de Paret reflejan ya el estilo neoclásico y evidencian su gusto refinado y su habilidad como tracista.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Escena de aldeanos (fragmento de *Vista de Fuenterrabía*)
Vista de Fuenterrabía (fragmento)
1786
Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Bilbao. Donación de don Plácido Arango en 1996 *(Escena de aldeanos)*
[figs. 56-57]

Durante la exposición dedicada a Paret en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1991-1992, pudo comprobarse que estos dos fragmentos formaron en origen una única obra. Pudo ser la que en 1845 se subastó en Nueva Jersey con parte de los fondos de José Bonaparte, pues la atribución y descripción en el catálogo encajan. Las medidas indicadas entonces corresponden, sin embargo, con las de la serie de los puertos del Cantábrico, encargada a Paret por Carlos III el 4 de julio de 1786. Esto indicaría que, además de seccionarse en dos, se eliminó parte de lo que sería un amplio celaje en orden a obtener composiciones que funcionaran correctamente por separado. El museo adquirió *Vista de Fuenterrabía* en 1986 y *Escena de aldeanos* fue donada por un coleccionista particular tras este descubrimiento. El conjunto se sitúa en el camino de Irun a Hondarribia, en el barrio de Amute, y al fondo se ven las marismas de Txingudi y la ciudad amurallada. El colorido y la pincelada delicada y hábil, así como la idealización de las figuras, son rasgos característicos del lenguaje plástico de Paret.

José Antonio Jimeno (1757-1818) a partir del dibujo de Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
La desgracia imprevista y la felicidad inesperada
1795-1799
Talla dulce sobre papel
Colección D. Dámaso Escudero
[fig. 52]

Esta estampa relata las labores de recuperación de las mercancías sumergidas tras el naufragio, en 1786, del *San Pedro de Alcántara* cerca de Lisboa, en las rocas de Peniche. Transportaba desde Lima hasta Cádiz un valioso tesoro de oro, plata y cobre de las minas peruanas, así como cerámica, plantas y otros géneros exóticos. En el suceso perecieron 152 de sus más de cuatrocientos tripulantes. Francisco Javier Muñoz Goossens, capitán de navío de Cádiz –su familia, procedente de Flandes, poseía un palacio en Deusto–, dirigió durante cinco meses estos trabajos en los que participaron incluso buzos, como puede apreciarse en la parte inferior de la composición.

Juan Moreno Tejada (1739-1805) a partir del dibujo de Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Emblema para el libro *Ordenanzas de la Ilustre Universidad y Casa de Contratación de la Villa de Bilbao*
1796
Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao
[fig. 22]

Plancha de cobre para el libro *Ordenanzas de la Ilustre Universidad y Casa de Contratación de la Villa de Bilbao*
Colección D. Jesús Mª Santiago
Las ordenanzas de la Casa de Contratación de Bilbao consistían en una serie de normas que regulaban las relaciones mercantiles y las acciones judiciales ante el Tribunal del Consulado. Debían ser confirmadas por el rey de Castilla. El emblema dibujado por Paret se compone de un pedestal con la imagen de un navío enmarcada por guirnaldas de hojas. En la cúspide, una mujer porta un ancla, y en el suelo se disponen un globo terráqueo, una brújula y una carta de la costa del Cantábrico, elementos que aluden a la navegación. Además, aparecen estandartes con escudos de España, lanzas y cañones. Todo esto se reúne en un conjunto inspirado en los trofeos militares de la Antigüedad clásica, que el artista debió de conocer en Roma. La plancha de cobre grabada que sirvió para la estampación se conserva en un excelente estado, lo que no suele ser habitual.

Juan Moreno Tejada (1739-1805) a partir del dibujo de Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Escudo de España y sello de armas del Consulado de Bilbao
c. 1796
Talla dulce sobre papel
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Archivo-Biblioteca
[fig. 23]

Título de pilotín expedido por el Consulado de Bilbao a favor de Juan Antonio de Ugarriza. Extendido sobre un formulario impreso por Juan Moreno Tejada (1739-1805) a partir del dibujo de Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
c. 1796

Talla dulce sobre papel
Bilboko Udal Artxiboa-Archivo Municipal de Bilbao
Un formulario utilizado por la Escuela de Náutica de Bilbao para emitir certificaciones contiene un sello estampado con el escudo de España y el sello de armas del Consulado de Bilbao, que descansan sobre fardos y cajas de mercancía. Esto, junto con el barril, el ancla y la brújula, o el joven marinero que sostiene un cuadrante, alude al comercio marítimo. "Plus Ultra" (más allá) es el emblema de España, empleado para animar a traspasar el estrecho de Gibraltar, lugar donde Hércules, según la mitología griega, levantó dos columnas para indicar el final de la Tierra. El título de pilotín era concedido por el Consulado y habilitaba la navegación a América.

Libro de bautismos de la iglesia de San Antón Abad, Bilbao, 1776-1793
Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, Derio
El Libro de bautismos de la iglesia de San Antonio Abad correspondiente al periodo 1776-1793 recoge el nacimiento y el bautismo de las dos hijas de Paret. Esto indica que la familia vivía en una de las Siete Calles, posiblemente cerca de la plaza donde se ubicaba el antiguo Consistorio de la Villa y ahora está el Mercado de la Ribera. La anotación referente a la hija mayor figura en la página 152 y la de la menor, en la 185.

MUSEO DE ARTE SACRO

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Diseño de un monumento de Semana Santa para la iglesia de Santiago
1780
Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel sobre papel verjurado
Colección D. José Ignacio Saldaña
[fig. 45]

Recibo de Luis Paret del cobro de 12.055 reales por la construcción del Monumento de Semana Santa de la iglesia de Santiago de Bilbao en el 17 de noviembre de 1780
Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, Derio
El monumento de Semana Santa de la iglesia de Santiago (Bilbao) consistía en un gran lienzo de más de 10 metros de altura que se montaba y desmontaba cada año al llegar la fecha. Tras él se ocultaba el Santísimo –Cristo representado en la hostia– desde el Jueves Santo hasta el Domingo de Resurrección. Aunque con escenografía barroca, Paret recurre aquí a motivos ya neoclásicos, como la cancela y los jarrones del primer término. Sabemos que el monumento se construyó y se utilizó, pero, como es habitual en las arquitecturas efímeras, no se ha conservado.

Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805) a partir del dibujo de Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Nuestra Señora de Begoña
1782

Talla dulce sobre papel
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid
[fig. 65]
La devoción a la *amatxu* de Begoña ha generado a lo largo del tiempo abundantes obras de arte con su imagen: pinturas, esculturas, piezas orfebres… y también grabados. Esta parte de un dibujo de Paret y fue estampada por Juan Antonio Salvador Carmona, miembro de una destacada familia de artistas. La Virgen, ataviada con manto, está sobre un pedestal y se rodea de una corte de ángeles. La escena se enmarca en una arquitectura neoclásica, con columnas que la flanquean y cortinajes recogidos, todo ello aderezado con láureas, flores y hojas.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
El Divino Pastor
1782
Óleo sobre tabla
Museo de Bellas Artes de Bilbao
[fig. 11]
Vemos aquí a Cristo en pie junto a dos ovejas, como Divino Pastor. Muestra un gesto manso y un ademán de quietud, que una vez más ilustran los gustos más serenos y los ritmos menos agitados del Neoclasicismo que iba llegando. La pintura se realizó sobre una tabla convexa, pues se trataba de la puerta para el tabernáculo o sagrario de la iglesia de San Antón, en Bilbao. Esto, sin duda, supondría un condicionante espacial y compositivo para Paret.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Trazas para el altar mayor de la iglesia de Santiago, Bilbao
c. 1782-1786
Lápiz, pluma y aguadas de tinta china, verde y amarilla a pincel sobre papel verjurado agarbanzado
BBK Fundación Bancaria
[fig. 61]
La iglesia de Santiago de Bilbao contaba con un retablo del siglo XVI, pero parece que ya en tiempos de Paret estaba muy deteriorado. De hecho, se desmontaría en 1805. Seguramente pensando en sustituir aquel mueble, Paret diseñó este nuevo retablo, en una línea sobria y depurada, como correspondía a los axiomas del Neoclasicismo. No llegó a construirse, aunque sí el de Nuestra Señora de la Concepción, en la misma iglesia, realizado en 1786, del que Jovellanos diría que era "de buenos mármoles [...] y muy lindo".

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Martirio de Santa Lucía
1784
Óleo sobre lienzo
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Larrabetzu, Bizkaia. Museo de Arte Sacro, Bilbao
[fig. 54]

La cristiana Lucía de Siracusa fue martirizada para obligarla a adorar a dioses paganos, pero ella se mantuvo firme, sin sufrir daños por las torturas. Incluso le arrancaron los ojos –los vemos en una bandeja en el suelo–, pero volvieron a surgirle otros. Finalmente fue decapitada a espada, momento que plasma Paret. La estudiada composición dirige la mirada hacia la protagonista, flanqueada por varios personajes cuyos cuerpos curvados actúan casi a modo de paréntesis. Además, las figuras a la izquierda y el tronco a la derecha la enmarcan en una diagonal. Todo ello es reforzado por el vibrante cromatismo, especialmente destacado en los ropajes de la santa.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Triunfo del Amor sobre la Guerra [I]
1784
Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Bilbao. Donación de doña Alicia Koplowitz Romero de Juseu en 2018
[fig. 58]
Este luneto y su *pendant* debieron de ubicarse a modo de sobrepuertas en un interior elegante, como ornamentación. Conforman un ciclo dedicado al Amor, personificado en Cupido, que aparece aquí dispuesto a lanzar una flecha atravesada por tres rosas, símbolo de Venus. El carcaj con las fechas es también un elemento iconográfico asociado a la representación del Amor. El fondo, decorado con rosetones de gusto neoclásico, pretende evocar un espacio abovedado, de cuyo arco cuelga una rica guirnalda floral. Todo ello compone una especie de trampantojo.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Triunfo del Amor sobre la Guerra [II]
1784
Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Bilbao
[fig. 59]
Este luneto, al igual que su pareja, presenta una rica iconografía. Cupido aparece recostado, victorioso, rodeado de elementos referidos a la guerra y que se asocian al dios Marte: un yelmo con una pluma y un escudo con un anagrama. Además, sostiene una corona de laurel que alude tanto al Triunfo como al Amor. La escenografía, semejante a la de la obra que inicia el ciclo, incluye una paloma besando a Cupido y otra portando una rama de olivo, símbolo de paz tras la victoria.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
El sacerdote Zacarías
c. 1785-1786
Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel sobre papel verjurado
Colección Artur Ramón, Barcelona
[fig. 31]
Luis Paret realizó dos lienzos de gran formato para la capilla de San Juan del Ramo en la iglesia de Santa María de Viana (Navarra). Uno de ellos represen-

ta la aparición del arcángel Gabriel a Zacarías, padre de San Juan Bautista. Vemos el boceto del detalle del sacerdote, representado en el instante en que recibe la noticia de que su mujer está embarazada de un niño al que llamarán Juan. Viste efod de oro, propio de los sacerdotes judíos, y un lujoso pectoral. Sobre la frente luce la inscripción en hebreo "Santidad a Yahvé".

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor
1786
Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Bilbao
[fig. 51]
Luis Paret se encargó de realizar los adornos para la capilla del Ayuntamiento de Bilbao. Para este mismo espacio pintó también este cuadro en el que plasmó la escena en la que la Virgen y el Niño se aparecen al apóstol Santiago. La pintura hace gala de un admirable manejo del dibujo, que se define con precisión sobre un fondo mucho más difuminado. Con un magnífico cromatismo, queda patente, además, el gusto de Paret por el detalle y el preciosismo en elementos como las flores, el cortinaje o la silla de María.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Virgen con Niño
1786
Óleo sobre cobre
Colección Abelló
[fig. en p. 105]
La representación de la Virgen con el Niño ha conocido múltiples formas a lo largo de la historia: la clásica *Andra Mari* románica, el agitado modelo propio del Barroco o el más sereno del Neoclasicismo son algunas de ellas. En este caso, Paret mantiene la paleta cromática del rococó –con el azul que tanto le gustaba utilizar–, la pincelada delicada y los difuminados, que le sirven para evocar la estética francesa. Sin embargo, la composición más sosegada, plasmando un momento de intimidad y cercanía entre Madre e Hijo, parece acercar la obra a los modelos clásicos.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799)
Planos de una idea para el adorno del Ayuntamiento de la Villa de Bilbao
c. 1786
Acuarela y grafito sobre papel
Bilboko Udal Artxiboa-Archivo Municipal de Bilbao
[fig. en p. 232]
Como todo edificio público, el Consistorio bilbaíno tenía una capilla. Para redecorarla se buscó al afamado artista, que figuraba como "académico de mérito de la Real Academia de San Fernando". Paret realizó una propuesta plenamente neoclásica, con escasa concesión al recargamiento en lo decorativo: perfiles a base de guirnaldas y grecas que definen paneles lisos, posiblemente destinados a pinturas. Solo las patas y ménsulas de los altares nos evocan aún el mundo rococó.

Juan Pascual de Mena (1707-1784). Atribución
Cabeza de San Juan Bautista
1754-1756
Madera tallada y policromada
Iglesia de Santa María de Begoña. Museo de Arte Sacro, Bilbao
[fig. 63]
San Juan Bautista suele ser representado bautizando a Cristo o como anacoreta en el desierto. Sin embargo, no faltan las imágenes un tanto escabrosas sobre su martirio, como esta; una iconografía que ganó protagonismo en el Barroco, tan propenso a lo apasionado y visceral. La talla muestra un detallado estudio anatómico lleno de patetismo y realismo, que revela al gran artífice que fue Juan Pascual de Mena, afincado en Bilbao entre 1754 y 1756, mientras realizaba las esculturas de la iglesia de San Nicolás.

Antonio Carnicero Mancio (1748-1814)
Inmaculada Concepción
1769
Óleo sobre lienzo
Iglesia de la Degollación de San Juan Bautista de Molinar, Gordexola, Bizkaia. Museo de Arte Sacro, Bilbao
[fig. en p. 233]
Antonio Carnicero fue pintor de cámara de los reyes Carlos IV y José I, pero, además de sus compromisos reales, atendió la temática religiosa en numerosas obras. En este caso, representó, siguiendo modelos del siglo XVII, una Inmaculada cargada de simbolismo; por un lado, en los elementos que la rodean, alusivos al Apocalipsis (estrellas, lirios, un dragón…), que nos remiten a los gozos de María, a su virginidad y al triunfo sobre el mal; por otro, en el uso de los colores (blanco de pureza, azul de Reina y de verdad…).

Estanislao de Asurduy Urquijo (1733-1787)
Dibujo de una lámpara para la iglesia de Santiago, Bilbao
1770
Tinta sobre papel
Colección D. Javier Olmo Olañeta
[fig. 74]
Aunque habitualmente eran los plateros los que se ocupaban del diseño de las piezas, esta lámpara para la iglesia de Santiago fue trazada por el pintor Estanislao de Asurduy. Debían de ser varias (la leyenda se refiere a ellas en plural), pero lamentablemente ninguna se ha conservado. Vemos que predominan las formas rococó, como las "ces" y los vegetales, pues los modelos neoclásicos y su ornato tardaron en calar en los obradores locales, anclados durante años en los esquemas barrocos.

Mariano Garín Sanz (1750-1807)
Diseño del viril para la custodia de la iglesia de Santiago, Bilbao
1771
Tinta y acuarela sobre papel
Bizkaiko Foru Aldundia / Diputación Foral de Bizkaia
[fig. 78]
El proceso de elaboración de una obra de platería comenzaba con la aceptación de su diseño sobre papel por parte del cliente. En el contrato entre este y el platero se solía hacer mención a esa traza o diseño, que el escribano daba fe que se había presentado. Pero el platero se quedaba con el dibujo y es por esto que muy pocos han llegado hasta nuestros días. Esta traza del viril para la custodia de la iglesia de Santiago es una brillante excepción, que cuenta, además, con el valor añadido de corresponder a una obra que se conserva.

Mariano Garín Sanz (1750-1807)
Viril para la custodia de la iglesia de Santiago, Bilbao
1774
Plata en su color y sobredorada y piedras preciosas
Catedral de Santiago. Museo de Arte Sacro, Bilbao
[fig. 77]
Este rico viril fue creado para rematar una custodia del siglo XVII de la iglesia de Santiago. Pudo hacerse gracias a un importante legado de dinero y alhajas dejado en 1756 por la viuda de un comerciante, pero hasta 1771 no dio comienzo su construcción, de la que se hizo cargo Mariano Garín, miembro de una importante familia de plateros bilbaína. El coste de la obra ascendió a nada menos que 25.000 reales. Tras algunos avatares, como una explosión en el obrador que costó la vida al padre de Mariano, también platero, el viril se concluyó en 1774.

José Gualba (¿?-1783)
Capa pluvial y casulla
1775
Raso blanco, oro, plata y sedas de colores
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, Lekeitio, Bizkaia
[fig. 80]
Durante la segunda mitad del siglo XVIII los centros de producción textil más destacados de España estaban fuera de Madrid: Valencia, especializada en el trabajo en seda; Toledo, donde el taller de los Medrano se convertiría en Real Fábrica; o Zaragoza, de donde salieron magníficas obras bordadas como estas realizadas por José Gualba, uno de los grandes artistas del momento. La riqueza de los materiales pone de manifiesto el gusto por la suntuosidad en los textiles religiosos. Estas piezas estarían destinadas a la celebración del Corpus Christi, una de las más importantes en el ciclo litúrgico.

Juan de Iturburu (1724-1796)
Silla del patrón
1775
Madera tallada, dorada y policromada

Iglesia de San Martín de Arteaga, Zamudio, Bizkaia. Museo de Arte Sacro, Bilbao
[fig. 71]
En Bizkaia algunas iglesias eran "de patronato": un particular cobraba los diezmos y a cambio se comprometía a mantener el templo. El patrón tenía un asiento especial, separado de los demás y más cercano al altar (a Dios). Este es el de los Zamudio. Fue realizado por el maestro cantero y ebanista Juan de Iturburu, que se muestra buen conocedor de las formas rococó a la francesa. Iturburu coincidiría con Paret en diversos trabajos, como cuando dirigió la realización de las fuentes diseñadas por el madrileño para el Ayuntamiento de Bilbao.

José Ignacio de Urrutia Chopitea (1750-1783)
Proyecto de sillería y tabernáculo para la iglesia de Zenarruza
1782
Tinta china y aguada sobre papel
Bizkaiko Foru Aldundia / Diputación Foral de Bizkaia
[fig. 66]
La arquitectura neoclásica se impuso en Bizkaia sin miramientos, barriendo los modelos y formas de producción locales anclados en el Barroco y los talleres gremiales. Con el apoyo de la Academia de San Fernando y la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, se implantó una arquitectura sobria y funcional, diseñada por artistas formados académicamente y no en la tradición del taller. Buen ejemplo de ello es este temprano proyecto plenamente neoclásico, tanto en su diseño como en sus sobrias formas. Por cierto, que su autor falleció durante las obras de ejecución a los treinta y tres años.

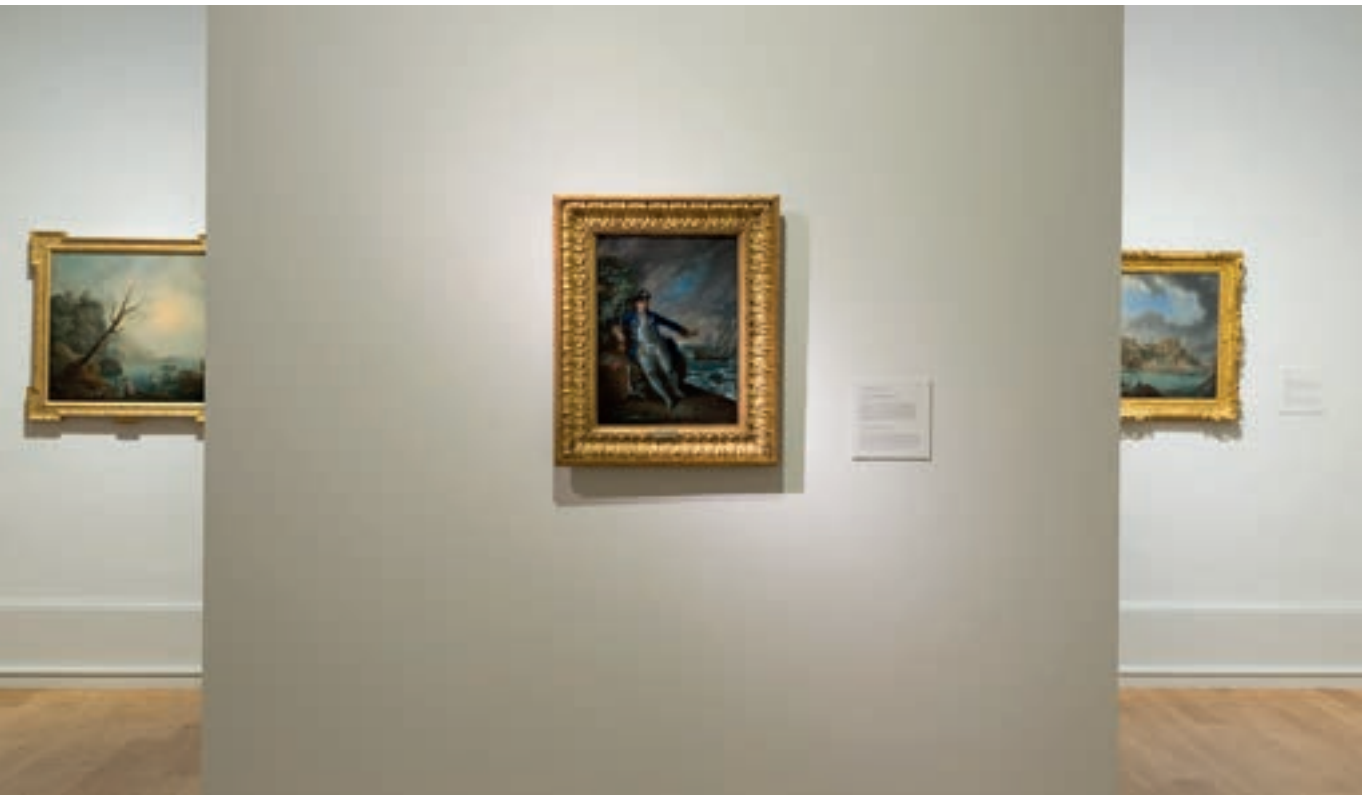
Juan Bautista Mendizabal II (1753-1824)
Piedad
1783
Madera tallada y policromada
Iglesia de Santo Tomás, Arratzu, Bizkaia
[fig. 68]
Procedente de una familia de escultores guipuzcoanos, Juan Bautista Mendizabal II, apodado "el maestro santero de Eibar", trabajó también en Álava y Bizkaia. Para la parroquia de Arratzu realizó esta Piedad, que fue colocada en el retablo diseñado por el arquitecto Juan Ignacio de Urquiza pocos años antes. La talla muestra una magnífica labor de modelado, con formas rotundas pero suaves, contrastando la expresividad de María con el rictus más sereno del Hijo, que deja caer todo su cuerpo sobre el regazo de la Madre.

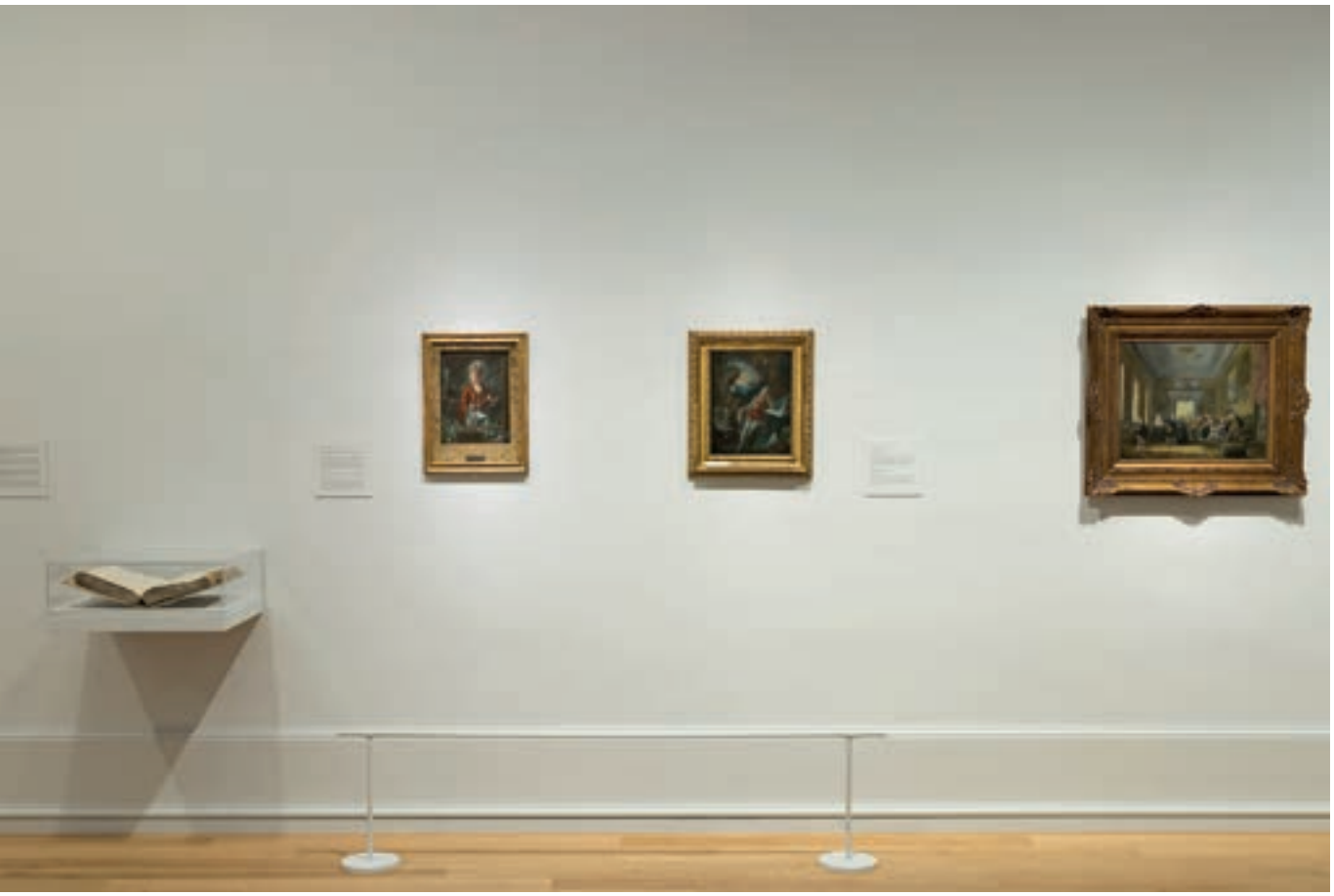
Isidro Carnicero Leguina (1736-1804)
Virgen del Rosario
1784
Madera tallada y policromada
Iglesia de la Degollación de San Juan Bautista de Molinar, Gordexola, Bizkaia
[fig. en p. 233]

Isidro Carnicero procedía de una destacada estirpe de artistas. Su formación se inició en el taller familiar y se completó en Roma. En esta obra, que coincide en la misma iglesia con la Inmaculada de su hermanastro Antonio, llama la atención la policromía de la túnica de la Virgen, en plata corlada (barniz coloreado sobre láminas de plata, para aprovechar el reflejo del fondo). No obstante, no fue él quien la aplicó, ya que, según nos indica una inscripción, "Ysidro Carnicero Legina la hizo y pintó las carnes".

Domingo Ignacio Conde Biquendi (1751-c. 1808)
Cáliz
1784
Plata sobredorada
Iglesia de los Santos Juanes, Bilbao
[fig. 79]

Domingo Conde fue subvencionado por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País para formarse en Madrid. Allí llegó a trabajar en la Real Escuela de Platería Martínez, en cuyos talleres fue asumiendo las novedades del Neoclasicismo. Vemos como aún perviven los postulados del último rococó en este cáliz, en su perfil sinuoso y en la decoración de hojas y querubines concretamente, aunque empiezan a asomar otros motivos como láureas, cintas o sartas de bolas que delatan la llegada del nuevo estilo. La pieza, por cierto, guarda bastantes similitudes con otra diseñada por Paret.





Edición
Bilboko Arte Ederren Museoa
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Textos
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 Zorrozua Santisteban

Diseño y maquetación
Maite Zabaleta Nerecán
Renata Laszczak

Estos textos se publican bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Pueden, por tanto, ser distribuidos, copiados y reproducidos (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es

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

Créditos fotográficos
© Aargauer Kunsthaus: fig. 6
© Ángel Gómez Lozano: fig. 69
© Archivo Cartográfico y de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército: fig. 43
© Archivo Histórico Foral de Bizkaia: figs. 49, 50, 73, 78
© Archivo Municipal de Pamplona. Fondo Ayuntamiento: fig. 32
© BBK Fundación Bancaria: fig. 61
© Biblioteca Nacional de España: fig. 26
© Bibliothèque nationale de France: fig. 87, 92
© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 11, 12, 14, 22, 31, 34, 45, 51, 56-59, 63, 66, 68, 74, 79, 80, 85, 86, 89

© Colección Abelló. Fotografía Joaquín Cortés: fig. 4; fig. en p. 105 (arriba)
© Colección D. Dámaso Escudero: fig. 52
© Colección Juan Várez, Madrid: fig. 27
© Colección particular de la familia Gortazar: fig. 47
© Euskal Museoa. Bilbao. Museo Vasco: figs. 18-21, 75
© Jesús Muñiz Petralanda: figs. 64, 67
© Joaquín Cortés: fig. 94
© Julen Zorrozua: figs. 62, 70
© Museo Arte Sacro, Bilbao-Eleiz Museoa. Bizkaia: figs. 54, 63, 71, 72, 77
© Museo Cerralbo, Madrid. Fotografía: José Luis Municio García: fig. 15
© Museo de San Juan de Puerto Rico / Johnny Betancourt: fig. 1
© Museo Lázaro Galdiano: figs. 93, 96
© Museo Nacional de Escultura. Fotografía: Javier Muñoz, Paz Pastor. CE0784: fig. 81
© Museo Nacional del Prado: figs. 2, 3, 7, 82, 84, 90, 91, 95, 97. Archivo fotográfico: figs. 60, 95
© National Trust: fig. 16
© Nationalmuseum (Estocolmo): fig. 46
© Palacio Arzobispal Arquidiócesis de San Juan de Puerto Rico: fig. 44
© Patrimonio Nacional. 10076010-DG058778: fig. 17
© Raquel Cilla López: fig. 77
© Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: figs. 9, 23-25, 65
© The National Gallery, London: fig. 88, reflectografía en p. 100
© The Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission: fig. 53

ISSN: 2695-4745