

TESIS DOCTORAL

2015



PARET Y ALCÁZAR Y EL PAISAJE

MARÍA CASTILLA ALBISU

LICENCIADA EN HISTORIA
LICENCIADA EN INFORMÁTICA

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA**

DIRECTORA: DRA. D^a. MARÍA VICTORIA SOTO CABA

Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, U.N.E.D.

Título de la tesis: Paret y Alcázar y el paisaje.

Autora: María Castilla Albisu, licenciada en Historia, licenciada en Informática.

Directora: Dra. D^a María Victoria Soto Caba.

Agradecimientos:

Me gustaría agradecer públicamente a todas aquellas personas que me han ayudado a llevar a cabo este trabajo, y especialmente a mi directora de tesis D^a María Victoria Soto Caba quien siempre me ha ayudado con sus consejos y orientaciones dedicándome mucho tiempo y esfuerzo durante todos estos años en la revisión y mejora de esta tesis, y sobre todo agradeciéndole que lo haya hecho incluso en los momentos más complicados.

También me gustaría agradecer al profesor D. Vicente Huici Urmeneta que fue quien me animó a que me embarcara en este proyecto y quien desde Bergara siempre ha querido que mejorase en mi trabajo animándome con sus sugerencias y orientaciones.

A D. Javier González de Durana, uno de los grandes expertos en la figura del pintor Luis Paret, porque no dudó en ayudarme y en proporcionarme información muy interesante, cuando me presenté para decirle que estaba haciendo una tesis sobre Paret.

A Miguel Castilla Marín por sus fabulosas ideas y por estar siempre presente, a Teresa Castilla Albisu quien con su optimismo no ha permitido que mi ánimo decayera en ningún momento y a Jaione Carton Costa por apoyarme durante todo el proyecto de tesis.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1- INTRODUCCIÓN	7
1.1 Preliminares	9
1.2 Estado de la cuestión.....	15
1.3 Método de investigación	19
1.4 Recursos.....	20
CAPÍTULO 2- CONTEXTO HISTÓRICO: LA ILUSTRACIÓN.....	23
2.1 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.....	28
2.2 Real Sociedad Bascongada de Amigos del País	33
2.3 Los ilustrados y el interés por las series de divulgación científica.....	38
2.4 Los viajeros del siglo XVIII	43
2.5 El coleccionismo de arte en España.....	66
2.5.1 El coleccionismo en el siglo XVIII	70
2.5.2 Carlos IV y su afición por la pintura de paisaje	75
CAPÍTULO 3- LUIS PARET: EL PINTOR Y SU TIEMPO.....	87
3.1 Apuntes biográficos	94
3.2 La formación de Paret.....	98
3.3 La relación de Paret con el infante don Luis de Borbón.....	107
3.4 Características estilísticas	127
CAPÍTULO 4- REFLEXIONES SOBRE LA PINTURA DE PAISAJE..	143
4.1 Pintura de paisaje	143
4.1.1 La naturaleza y la mirada estética.....	146
4.1.2 Categorías estéticas.....	150
4.1.3 La percepción de la imagen	158
4.1.4 Evolución de la pintura hacia el paisaje como género independiente	164
4.1.5 El paisaje y el jardín	175
4.1.6 El paisaje y las vistas urbanas	179
4.1.7 Técnica, composición y color en la pintura de paisaje	202
4.2 Estilos pictóricos: ¿Rococó, Neoclasicismo?	204
4.2.1 Rococó.....	210
4.2.2 Neoclasicismo.....	223

CAPÍTULO 5- PAISAJES Y VISTAS URBANAS DEL SIGLO XVIII..	229
5.1 Vistas urbanas del siglo XVIII.....	229
5.2 Serie de los puertos de la mar Océana de Luis Paret	240
5.2.1 Dispersión de la serie.....	265
5.3 Paisajes con escenas.....	275
CONCLUSIONES.....	279
LISTA DE IMÁGENES.....	283
BIBLIOGRAFÍA.....	285
Bibliografía general	285
Libros.....	285
Catálogos, artículos y otras publicaciones.....	290
Bibliografía específica sobre Luis Paret y Alcázar	297
Libros.....	297
Artículos y otras publicaciones.....	298
Recursos Web	301

CAPÍTULO 1- INTRODUCCIÓN

Con este trabajo pretendo analizar la obra del pintor Luis Paret y Alcázar y en especial su pintura de paisaje.

Luis Paret fue uno de los grandes pintores españoles del siglo XVIII. Destacó por su pintura galante rococó, pero abordó también la pintura de paisaje y en este género realizó unas obras de gran belleza. Entre ellas destaca su serie de puertos del País Vasco, en la que, además de proporcionar una visión topográfica, algo muy en sintonía con la voluntad de divulgación científica de la época en la que vivió, se preocupó por plasmar sus ideas estéticas, obteniendo como resultado unas obras de gran calidad plástica y artística.

Además de la pintura de paisaje, Luis Paret fue un gran pintor de escenas cortesanas. Siguió un camino propio y distinto al de los pintores de su época. Su alejamiento forzoso de la Corte, que le llevó a vivir desterrado en Puerto Rico y después en Bilbao, influyó de forma determinante en su trayectoria artística.

Si bien hoy en día la pintura de paisaje es un género que goza de un gran prestigio, no siempre ha sido así. De hecho hasta prácticamente el siglo XVII no existió como género independiente, aunque por supuesto hubo pintores que realizaron paisajes con anterioridad. La cuestión es que hasta bien avanzado el periodo moderno, la pintura de paisaje no se consideraba como un género independiente sino que estaba subordinada a un asunto; mitológico, sagrado, alegórico o histórico que justificaba su existencia.

A finales del periodo moderno, se produce una evolución en la forma de interpretar plásticamente la naturaleza que deriva hacia la consolidación de la pintura de paisaje como género artístico, pero hasta alcanzar esa categoría, el paisaje será un género menor durante la Edad Moderna en la jerarquía establecida por la Academia. El paisaje irá evolucionando durante el periodo moderno hasta alcanzar, al final del mismo, la plena consideración y la consolidación como motor del cambio hacia la gestación del arte contemporáneo. La revolución que significó el arte contemporáneo

ha de entenderse como una ruptura con el pasado, y en esta ruptura, tuvo gran protagonismo la pintura de paisaje ya que se pudo permitir una renovación profunda al tener menos ataduras con el sistema clásico de representación que se sustentaba, fundamentalmente, sobre la pintura de los grandes géneros como el religioso, el histórico o el mitológico.

Podemos destacar varios factores que intervienen para que se produzca esta apertura hacia nuevas temáticas en la pintura.

En primer lugar, la tradicional clientela del arte formada por la Iglesia y la realeza se va ampliando; irrumpe en el panorama artístico una nueva clientela, la burguesía, cuyos recursos económicos no se podrán equiparar a los de los anteriores comitentes y que por lo tanto encargan pinturas de géneros menos valorados tanto económica como artísticamente. Esta circunstancia favorecerá el desarrollo de la pintura de paisaje y de otros géneros considerados hasta entonces menores.

En segundo lugar, el acceso de los pintores españoles a las grandes Colecciones Reales de pintura, que se encuentran entre las mejores del mundo, es otro factor determinante. La pintura de paisaje española tiene una deuda directa con los modelos de Flandes e Italia. Una buena parte de las obras mitológicas, alegóricas o históricas de estas colecciones son de procedencia italiana o flamenca.

Por último, hay que destacar el papel del protagonista principal de toda obra artística que es el pintor y cuando éste valore el paisaje como algo digno de ser pintado, sienta la emoción que provoca la contemplación del paisaje, lo interiorice y tenga la necesidad de trasladarlo al lienzo como motivo principal y único, comenzará a realizar pintura de paisaje y otorgará a este género la importancia que hasta entonces no se le había dado. En ese momento ya no será necesaria la existencia de una escena para justificar la presencia del paisaje, sino que éste se considerará por sí mismo motivo esencial en la obra pictórica.

Uno de esos pintores que descubrió la belleza que se podía transmitir mediante una pintura de paisaje fue Luis Paret y Alcázar. No sólo en su serie de puertos del País Vasco, sino en todas aquellas obras en las que el paisaje tiene cierta presencia, nos ofrece unas pinturas extraordinarias llenas de luz y color, que muestran esa atracción por la naturaleza y su interés por captarla con sus pinceles. Si Luis Paret fue un gran pintor de escenas cortesanas, no lo fue menos de pintura de paisaje, género en el cual nos ha dejado preciosos ejemplos.

Podemos considerar a Paret, después de Goya, el mejor pintor español de la segunda mitad del siglo XVIII o uno de los mejores y sin duda el principal representante del rococó en España. Paret quiso triunfar en la Corte, ya que era la única opción en ese momento, pero no siguió el camino académico impregnado de neoclasicismo, vigente en aquella época, sino que abordó un estilo poco conocido en España, el rococó, y evolucionó desde ese planteamiento estético de forma muy diferente al resto de pintores coetáneos. Siguió un camino de modernidad propio y distinto en el que también influyó su alejamiento forzoso de la Corte que le impidió medirse con los pintores de su época. Podemos considerarlo un pintor poco convencional, que no se sujetaba al academicismo del momento. El hecho de que su bagaje cultural fuera más amplio del habitual para la época, unido a sus conocimientos de distintas disciplinas artísticas y artesanales, le permitió enriquecer sus obras pictóricas de elementos y matices de gran originalidad.

Paret también fue un eslabón para aquellos clientes que todavía no aceptaban bien el neoclasicismo y veían en el rococó una prolongación del barroco dominante hasta hacía no mucho tiempo.

1.1 Preliminares

Al acercarnos al estudio de la pintura española de la segunda mitad del siglo XVIII, nos encontramos ante un periodo que ha sido poco investigado, al menos si lo comparamos con otras etapas históricas en las que la pintura ha provocado mayor interés y por supuesto con la excepción de la figura de Goya cuya genialidad ha sido objeto de un sinnúmero de estudios. Hay que tener en cuenta que el siglo XVIII se encuentra a continuación de la etapa más fructífera de la pintura española de todos los tiempos, el Siglo de Oro, siglo que como es lógico ha suscitado más interés entre los estudiosos.

El arte del Siglo de Oro español, con los grandes maestros y las diversas escuelas nacionales, llegó a un nivel tan alto, que fue superior a cualquier otro periodo previo de la historia del arte, un capítulo artístico que no ha sido superado con posterioridad.

Si el siglo precedente estaba a tan gran altura, la primera mitad del XVIII fue de escaso nivel artístico en lo que a pintores españoles se refiere. Esto fue debido, entre

otros factores, a que durante este periodo la mayoría de pintores que trabajaron en la corte eran extranjeros¹. El siglo XVIII llevado por la inercia había comenzado siguiendo el estilo del periodo precedente, es decir, el barroco, en el que habían destacado pintores como Carreño de Miranda, Francisco Rizi o Luca Giordano que trabajaron en la decoración mural del monasterio de El Escorial, Claudio Coello, representante de la escuela barroca madrileña y tantos otros que sobresalieron en la segunda mitad del siglo XVII y aportaron su estilo y conocimientos pictóricos.

El pobre, salvo señaladas excepciones, nivel artístico del siglo XVIII, se compensa sobradamente con el elevado nivel logrado en el desarrollo del pensamiento artístico de la época con personalidades de gran relevancia, considerados como los padres de la historia del arte español, que analizan y dan un impulso a las teorías sobre el arte.

En este sentido, puede resultar enormemente sorprendente que este periodo de “profunda decadencia” sea en realidad uno de los momentos de mayor efervescencia intelectual en la historia del arte español, cuyos principales talentos: Ceán Bermúdez, Antonio Ponz, Isidoro Bosarte, Jovellanos, etc., son hoy reconocidos sin escrúpulos como los padres de la historia del arte español².

Resulta significativa la constatación de que, en el comienzo del reinado de Felipe V con el cambio de dinastía se produjera un cambio de gusto en el ámbito artístico, produciéndose una importante llegada a España de artistas extranjeros que rápidamente desplazó a los pintores españoles. La renovación de las artes fue destacable, llegando a España traídos por el primer Borbón, pintores franceses en un primer momento e italianos poco después³. Así vinieron René Antoine Houasse y su hijo Michel-Ange Houasse, Jean Ranc o Louis Michel Van Loo cuya labor se orientó fundamentalmente hacia el retrato áulico. Para decorar el Palacio Real y los Sitios Reales, tanto Felipe V como sus sucesores en el trono contaron con la labor de pintores italianos entre los que destacan el romano Andrea Procaccini que vino durante el reinado del primer Borbón, el veneciano Jacopo Amigoni o el napolitano Corrado Giaquinto.

¹ La importancia de los artistas extranjeros en el panorama español del siglo XVIII ya quedó recogida en el catálogo de la exposición, *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.

² ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado Colección Universitaria, 2001, pág. 15.

³ Además del catálogo citado, véase el clásico trabajo de BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

Jacopo Amigoni considerado como un gran decorador de pintura al fresco, fue llamado para trabajar en la corte de Fernando VI. Este monarca sustituyó la inclinación de Felipe V hacia la pintura francesa por una tendencia italianicista que favoreció la llegada de pintores italianos. Una vez en España Amigoni abordó también el género del retrato, campo en el que rivalizó con el francés Louis Michel Van Loo. Amigoni introdujo en sus decoraciones al fresco el estilo rococó que ya imperaba en Italia. Asimismo, el pintor y grabador francés Charles-Joseph Flipart que trabajó en el taller veneciano de Amigoni probablemente vino a España con su maestro en donde continuó con la línea compositiva y las tonalidades luminosas del pintor italiano. También Corrado Giaquinto, uno de los más destacados pintores decorativos rococó italianos fue llamado para sustituir, en la decoración de los Reales Sitios, a Amigoni quien había fallecido en fecha reciente.

Giaquinto fue una autoridad en el mundo artístico español y su estancia en España tuvo gran repercusión en la evolución del arte de la segunda mitad del siglo XVIII. Además de su cargo de primer pintor de Cámara, al que había accedido en 1753, Giaquinto fue nombrado director artístico de la Real Fábrica de Tapices, por lo que intervino en ella supervisando la realización de los cartones e incluso diseñando algunos de ellos, como fueron los de la serie de la Historia de José.

Ya en el reinado de Carlos III, en 1762, vinieron a España los venecianos Tiépolo, Giovanni Battista y sus hijos Giandomenico y Lorenzo, y el bohemio Antonio Rafael Mengs, cuya influencia en el mundo artístico español trascendería lo puramente pictórico para llegar a ser una autoridad en el ámbito académico. Mengs llegó a España en 1761, y Giambattista Tiépolo lo hizo al año siguiente, Corrado Giaquinto estaba ya en España pero regresó a Italia en 1762, por lo tanto hubo un corto periodo de tiempo, durante este reinado en el que las tres grandes figuras residían y trabajaban en la Corte, de hecho, los tres coincidieron trabajando en la decoración del Palacio Real de Madrid.

Con la partida de Giaquinto, quedaron los dos grandes artistas, cada uno defendiendo un planteamiento artístico diferente. Tiépolo, uno de los grandes exponentes del tardobarroquismo decorativista, tenía una concepción más barroca y concedía, en sus composiciones teatrales, decorativas y luminosas, una extraordinaria importancia al cromatismo. Por otra parte, Mengs fue el gran defensor del neoclasicismo, que primaba el dibujo por encima del color y se regía por la razón, el

orden y la norma. En esta lucha de artistas, Mengs iba a resultar triunfador, Carlos III se decantó por el ideario estético y la práctica artística del pintor bohemio.

Así pues, fue Rafael Mengs quien introdujo el neoclasicismo en España y Carlos III el monarca que apoyó este estilo. Su confesor, el padre Eleta, fue un firme defensor de las nuevas teorías, ya que encontraba que la severidad del nuevo estilo se adaptaba mejor a los ritos litúrgicos cristianos que el excesivo decorativismo del barroco cuyo boato y triunfalismo podía llegar a ensombrecer la importancia del mensaje doctrinal que al fin y al cabo era lo primordial. La tendencia hacia las exageraciones y el extremado naturalismo en las imágenes sacras no terminaban de convencer a algunos eclesiásticos que consideraban necesario buscar la trascendencia en las representaciones sagradas⁴.

Como decimos, con Carlos III fue Mengs el pintor de referencia en la Corte. El pintor bohemio dejó honda huella en el mundo artístico español, tanto en el académico, por sus aportaciones teóricas y su papel destacado en la Real Academia de San Fernando, como en el pictórico, por su propia obra y por las enseñanzas que dejó a sus discípulos.

Recientemente se ha organizado una gran exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que recoge la colección de vaciados que fue atesorando Mengs y que muestra la importancia que tuvo para España, tanto en la esfera académica como en la artística, la figura de este pintor bohemio⁵.

Los tres artistas mencionados, Giaquinto, Tiépolo y Mengs, que triunfaban a mediados del siglo XVIII, iban a ser los que de una u otra manera influirían en los artistas españoles, que nacidos en la década de los cuarenta, participaron en la renovación pictórica española de finales del siglo XVIII. Por lo tanto, estos pintores extranjeros dejaron su huella, pero además contribuyeron al desarrollo y a la formación de los pintores locales, a diferencia de lo que había ocurrido durante el reinado del primer Borbón. No solo fueron estos pintores, sino también artistas españoles formados en Italia, quienes marcaron el camino para la pintura que se iba a

⁴ “El concepto de mimesis adoptado por Mengs y el academicismo supone selección, corrección e idealización y, por tanto, oposición al naturalismo barroco y a lo que se denominaba “menudencias” representativas. Pero no se trata de trascender la realidad sino de sublimarla...”. LEON TELLO, Francisco José y LEON SANZ, Isabel M^a, “La contribución de Mengs a la estética académica” en *I Congreso Internacional pintura española siglo XVIII*, Marbella, Museo del grabado español contemporáneo, 1998, pág. 269.

⁵ Catálogo de la exposición *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013.

desarrollar en la segunda mitad del siglo XVIII. Este es el caso de pintores como José Luzán que regresó a España en 1735 procedente de Nápoles; o el pintor Antonio González Velázquez, quien tras un periodo de estudios en Italia, donde había sido discípulo de Corrado Giaquinto, volvió a España en 1752 con el encargo de realizar al fresco la cúpula de la Santa Capilla de la basílica del Pilar de Zaragoza⁶.

Antonio Ponz se refiere a la cúpula de la Capilla de la Virgen en el Pilar y a la llegada de Giaquinto llamado por Fernando VI.

Dicha cúpula la pintó á fresco el profesor D. Antonio Velazquez, Pintor de Cámara de S.M. que para este efecto fue llamado de Roma, donde estudiaba su profesion baxo la enseñanza de D. Corrado Giaquinto, que poco despues vino tambien al servicio del Señor D. Fernando VI. Como V. sabe⁷.

Según avanzaba el siglo y se sucedían los reinados, se fue produciendo un cambio en el gusto y en las mentalidades que alcanzó también al ámbito artístico y que se evidenció a partir del reinado de Carlos IV orientándose las artes hacia fórmulas francesas en detrimento de las italianas que eran las seguidas desde la Academia⁸. Así, la nobleza y aquellos burgueses, comerciantes y personalidades que estaban inmersos en el ambiente ilustrado, fueron adoptando todo aquello que viniese de Francia, tanto del entorno artístico como del intelectual. Este cambio en el gusto se iba a materializar en un cambio en las preferencias estéticas de los clientes y de los mecenas.

Sobre la faceta de Carlos IV como coleccionista y sobre su mecenazgo es interesante la exposición celebrada en el año 2009 en Madrid, que reunió las obras que acompañaron al rey a lo largo de su vida; tanto las de su colección (fue mecenas y coleccionista ya desde su etapa de Príncipe de Asturias), como aquellas que se utilizaron en la decoración de sus casas de campo en El Escorial y Aranjuez y que muestran las tendencias artísticas y decorativas de la época. Así, además de la colección de pintura, se mostraron muebles, tapices, esculturas, objetos de lujo,

⁶ “A su regreso (de Roma) ejecutó al fresco unas bóvedas en la capilla del Pilar de Zaragoza, siguiendo muy de cerca modelos de su maestro, que ejercieron importante influjo renovador en el ambiente artístico de la ciudad” LUNA, Juan J., “Antonio González Velázquez” en *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007, pág. 190.

⁷ PONZ, Antonio, *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, t. II, 3ª ed. Madrid, Por la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788, pp 8-9.

⁸ “Si bien el sistema de las artes es el determinado por la Academia, cantera mayoritaria de los artistas aquí activos, en ciertos aspectos esa institución queda al margen de las cuestiones más interesantes tanto para Carlos IV y sus contemporáneos como para nosotros, es decir la introducción en España de los postulados estéticos cosmopolitas, entre el gusto Luis XVI y el Imperio, dejando atrás la tradición barroca tardía clasicista de Carlos III”. SANCHO, José Luis, “Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de Sus Majestades” en *Carlos IV mecenas y coleccionista*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, pág. 18.

instrumentos musicales, abanicos, armas, relojes etc. que nos acercan al gusto de la época en decoración de interiores.

Resumiendo, con respecto a la primera mitad del siglo XVIII, tanto los pintores franceses como los italianos que vinieron a España en la primera mitad del siglo, no habían sido grandes figuras en sus países de origen y salvo excepciones ocuparon los puestos de pintores de Corte, pero no fueron capaces de crear una escuela que pudiera servir de modelo a los pintores españoles. Además de ocupar los mejores puestos y de acaparar los encargos, estos pintores contaban con sus propios ayudantes y así, los españoles disfrutaron de pocas oportunidades para trabajar en la Corte y, por otra parte, no tuvieron un modelo que les sirviera de aprendizaje. Estos fueron algunos elementos que contribuyeron a generar un panorama artístico de poca brillantez en la primera mitad del siglo XVIII⁹.

Por otra parte, en la segunda mitad del siglo XVIII (época en la que se centra el presente estudio) la labor de los pintores ha quedado, en cierto modo, ensombrecida al tener que rivalizar en los afectos con la figura de Goya, uno de los grandes maestros nacionales que eclipsó a los pintores de su época. Artistas como Francisco Bayeu y sus hermanos Manuel y Ramón, Salvador Maella, Mariano Sánchez y un largo número de pintores han quedado a la sombra del gran maestro, a pesar de que fueron muy reconocidos por sus contemporáneos. Así habla sobre Goya, Francisco y Ramón Bayeu, refiriéndose a ellos como “estos tres profesores”, el historiador ilustrado Antonio Ponz cuando trata sobre las pinturas que realizaron en la Basílica del Pilar.

El público tiene ya graduado el mérito de estos tres profesores, señaladamente de D. Francisco Beyeu, cuyas principales obras en ese Real Palacio, en los Sitios Reales, en Toledo, y otras partes le han dado la reputacion que sabemos: y así tengo poco que decir, sino darles el parabien á dichos profesores de la buena ocasion que han tenido de dexar en su patria, y en este célebre Santuario unas muestras tan claras de su respectiva habilidad¹⁰.

⁹ “... los artífices españoles apenas recibieron el estímulo de la Corona en ese primer reinado de la nueva dinastía, reservando su actuación para tareas muy secundarias, por lo que el aliciente que hubiese supuesto un trato más igualitario quedaba ahogado por la falta de promoción que de otra forma les habría llevado a emprender un camino de superación en su actividad no sólo a estos pintores (...) y por espacio de casi medio siglo; tal vez la etapa más estéril y prolongada de nuestra historia pictórica.” MORALES Y MARÍN, José Luis, *Pintura en España 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994, págs. 73-74.

¹⁰ PONZ, Antonio, *Viage de España...*, t.II, pág. 18.

1.2 Estado de la cuestión

El historiador y crítico del arte, Calvo Serraller, al tratar sobre la figura del infante don Luis de Borbón, benefactor en su día del pintor Luis Paret, destaca a este pintor y lo considera junto a Goya como uno de los mejores pintores españoles del siglo XVIII.

... hay algunos detalles que singularizan la pasión artística del infante don Luis, en especial, que pusiese sus ojos y su munificencia sobre los dos mejores pintores españoles – junto al bodegonista Luis Meléndez – del siglo XVIII: Luis Paret y Alcázar y Francisco de Goya, y que lo hiciera en los momentos cruciales de sus respectivas carreras¹¹.

En mi opinión, ésta es una de las dificultades con la que nos encontramos al abordar la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII, esto es, que en muchos casos sea Goya el único pintor español que se menciona en la bibliografía analizada. Son pocas las monografías de Paret y Alcázar encontradas y lo mismo puede decirse con respecto a la pintura de paisaje de este periodo. Por lo tanto la dificultad para encontrar bibliografía que ayude a la preparación de este estudio supone una de las limitaciones con las que me he encontrado. Además, la circunstancia de que gran parte de la obra de Paret se encuentre en colecciones privadas ha hecho que se hayan organizado pocas exposiciones de este pintor y que su obra haya sido poco divulgada.

Con respecto a las últimas exposiciones en las que se recoge una amplia muestra de la obra de Paret podemos destacar de manera especial:

- *Goya en Madrid, Madrid, Museo Nacional del Prado, noviembre 2014-junio 2015.*
- *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino, Madrid, Palacio Real, octubre 2012-enero 2013.*
- *La belleza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny, Madrid, Museo nacional del Prado, mayo-noviembre 2013.*

¹¹ CALVO SERRALLER, Francisco, “El exilio y el reino” en catálogo de la exposición *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012, pág. 25.

Entre las monografías de Paret la más completa es la de Osiris Delgado escrita en 1957¹² y que, en palabras de Javier González de Durana, a pesar de su indiscutible valor necesitaba ser revisada¹³. Según este historiador, la carencia mencionada quedó subsanada con la exposición realizada en Bilbao en 1996, en la que se mostraron más de noventa piezas entre óleos, acuarelas, dibujos, grabados y libros¹⁴. Javier González de Durana, es sin duda, uno de los grandes conocedores de este pintor que ha realizado diversos trabajos sobre el artista.

En fechas más recientes hay que destacar los importantes trabajos realizados por Alejandro Martínez Pérez¹⁵. Este historiador ha analizado la vida y la obra del pintor; desde su pintura previa al destierro o su relación con el infante don Luis, hasta la indumentaria de los personajes que pueblan las pinturas de Paret. Asimismo, ha realizado un estudio sobre la biblioteca del pintor y su legado a la Academia de San Fernando, proporcionando información sobre los libros que poseía Paret y que de alguna forma contribuyen a reafirmar la imagen de pintor cultivado que se repite en todos los estudios que tratan sobre él.

En el estudio, también realizado por Alejandro Martínez Pérez, “Notas sobre el concepto de imitación. La enseñanza a partir de la estatua a través del informe para la

¹² DELGADO, Osiris, *Paret y Alcázar*, Madrid, Universidad de Puerto Rico Instituto Diego Velázquez del C.S. de I.C. y Universidad de Madrid, 1957.

¹³ “La única biografía paretiana, escrita por Osiris Delgado, necesitaba ser revisada urgentemente porque, aunque todavía se constituía como instrumento útil (a falta de otros), numerosas averiguaciones parciales publicadas desde entonces ponían en evidencia las lagunas e insuficiencias de un trabajo que, sin embargo, en su momento fue muy valioso.”, GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, “Vista de Fuenterrabía”, en *Luis Paret y Alcázar y los puertos del País Vasco*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996, pág. 42.

¹⁴ “...el cuerpo de la exposición, el cual, unido a los textos que se aportaban en el catálogo, significó la más amplia revisión de la obra de Luis Paret Alcázar desde la aportación de Osiris Delgado”, *Ídem*, pág. 30.

¹⁵ MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “El pincel y la máscara. Luis Paret en la encrucijada (1766-1775)”, *ARS. Magazine*, nº 23 (julio-septiembre), 2014. pp. 94-107.

MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “Pares desiguales. Dualidad moral y libertinaje en el proceso al infante don Luis de Borbón y Farnesio” en *Actas del XVI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Universidad de Cádiz, 2013.

MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “Usos e impacto de la indumentaria teatral a través de la estampa: la “colección de trages” de Luis Paret y Alcázar” en el Seminario Internacional sobre *Goya y su contexto*, Zaragoza, 2011.

MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “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 el Simposio *Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, 2010.

MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “La biblioteca de Luis Paret y Alcázar, pintor heterodoxo de la España ilustrada” *Actas del XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, 2010.

MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “La biblioteca de Luis Paret y Alcázar y su legado a la Academia de San Fernando” publicado en *Academia*. Boletín de la Real Academia de San Fernando, Madrid, 2010.

MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “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, 2009.

Academia de Luis Paret y Alcázar”¹⁶ se analiza este informe que versa sobre el sistema de estudios de pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que se considera fuente principal del pensamiento artístico de Paret. El informe está “pendiente de localización en el Archivo de la RABASF” y Martínez se vale de la transcripción ofrecida por el profesor Morales y Marín para realizar su trabajo.

Dificultades para acercarse a la obra de Paret

Como ya se ha indicado, la figura de Goya fue tan importante para la historia del arte que, desgraciadamente para los pintores contemporáneos a él, se llevó todos los honores y prácticamente todo el interés en el estudio de la pintura española de la segunda mitad del siglo XVIII. Resulta triste que un pintor, considerado por muchos historiadores como el siguiente mejor después de Goya, haya sido objeto de tan pocos estudios a lo largo del tiempo. En un trabajo que realizó María Luisa Caturla a finales de los años 40, en la celebración del doscientos aniversario del nacimiento de Goya, se expresaba así sobre el olvido sufrido por Paret.

En cambio, no se ha visto ni oído mención ni memoria de otro artista que asimismo cumplía en el año en curso la vuelta dos veces secular de la fecha de su nacimiento. Nadie se ha acordado de que el 11 de febrero de 1746 vino al mundo en Madrid Luis Paret y Alcázar, el único pintor alegre que ha tenido España¹⁷.

También Calvo Serraller, como se ha indicado, destaca al pintor Luis Paret y lo considera junto a Goya como uno de los mejores pintores españoles del siglo XVIII. Otros estudiosos de Paret, como José E. Uranga, lo sitúan asimismo en la estela del aragonés.

Todo lo que hemos expuesto, fue la obra que el arte de Paret dejó en nuestra tierra (se refiere a Navarra), obra como hemos dicho al principio, del mejor pintor de su época, época que con él termina, al llegar el genio gigantesco de Goya que todo lo revoluciona dando cauces nuevos al arte¹⁸.

¹⁶ En el simposio *Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, 2010, pp. 235-242.

¹⁷ CATURLA, María Luisa, “Paret, de Goya coetáneo y dispar”, en *Goya* (Cinco estudios), Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1949, pág. 29.

¹⁸ URANGA GALDEANO, José Esteban, “La obra de Luis Paret en Navarra”, *Príncipe de Viana* Pamplona, Año 9, n° 32, 1948, pág. 275.

Asimismo Alfonso E. Pérez Sánchez, en su amplio trabajo de catalogación de los dibujos españoles “antiguos” del Museo del Prado, incide en la figura de Luis Paret subrayando su faceta de dibujante.

Paret es sin duda, el más interesante artista español de su tiempo, aparte Goya, de espíritu diferente, y como dibujante muestra excepcional maestría y una sensibilidad que va desde lo exquisitamente rococó hasta un cierto neoclasicismo elegante¹⁹.

Andrés Úbeda de los Cobos, en su estudio sobre el pensamiento artístico español del siglo XVIII, se lamenta de que no existan monografías recientes sobre el pensamiento artístico de personajes de relevancia como Palomino, Nicolás de Azara, Bosarte o Antonio Ponz y también echa en falta investigaciones sobre los pintores del siglo XVIII en España, y como indica, salvo honrosas excepciones, es de suponer que se refiera a Goya, se han realizado pocos estudios monográficos de los pintores de este periodo.

En el campo concreto de las bellas artes, el siglo XVIII continúa siendo un gran desconocido de nuestra historia. Prueba de ello es que, salvo muy honrosas excepciones, relevantes artistas – en algunos casos incluso, los más relevantes – carecen de una monografía digna y actualizada²⁰.

De esta forma tan amarga lo expresa González de Durana:

Nada en su favor se ha hecho en Madrid, donde nació y triunfó en su juventud y primera madurez, nada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que perteneció, de la que fue vicesecretario hasta su muerte y que atesora una de sus obras más importantes; nada en el Museo del Prado, salvo una pequeña aunque excelente publicación con motivo del ingreso en la colección de una pintura suya, (Luis Paret y Alcázar (1746-1799). Autorretrato en el estudio) a pesar de las no pocas piezas que posee²¹.

Así pues el balance final con respecto al interés suscitado por la obra de Paret resulta desalentador para un pintor que alcanzó, aunque fuese de manera efímera, el éxito y la fama y dejó para la posteridad obras de refinada belleza. Afortunadamente en los últimos años se ha generado un nuevo interés por este artista y se han realizado importantes trabajos de investigación que han contribuido a reivindicar y poner en el lugar que le corresponde a esta gran figura de la pintura española.

¹⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Museo del Prado, Catálogo de dibujos, dibujos españoles, siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado Patronato Nacional de museos, 1977, pág. 86.

²⁰ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Op. Cit.*, pág. 11.

²¹ GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, “Fractura, pérdida y rehabilitación de Luis Paret y Alcázar” en *El arte del siglo de las luces*, Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Madrid, 2010, pág. 294.

1.3 Método de investigación

El hecho de que las circunstancias políticas que rodeaban al artista fueran tan determinantes en su trayectoria pictórica nos hace pensar que una metodología de carácter historicista podría ser la más adecuada para acercarnos a su figura. Conocer los aspectos políticos, históricos, religiosos, culturales, económicos y sociales de su época contribuirán a ordenar y dar coherencia a este estudio. Es indispensable tener en cuenta al infante don Luis de Borbón en un estudio sobre Paret. En la figura del infante confluyen factores políticos e históricos, por ser hermano del monarca, pero también económicos y artísticos como protector y mecenas de Paret. Será también importante analizar factores como las motivaciones de la clientela, el peso de la Ilustración o las influencias extranjeras. Este análisis irá encaminado a definir el contexto en el que se produce esa apertura hacia la pintura paisajista, que evolucionará hasta alcanzar un extraordinario nivel en el siguiente siglo, para ello es indispensable ahondar en el pensamiento artístico del siglo XVIII que reflexiona sobre el arte y también sobre el paisaje y su representación, tras el creciente interés que se tiene por la naturaleza.

Pero también me gustaría realizar un trabajo interpretativo, desde un punto de vista formalista, buscando la belleza de la obra y prescindiendo en cierto sentido del peso de estos factores mencionados, únicamente atendiendo al estudio de las formas, al color, a la composición, a la perspectiva, es decir, a todos aquellos elementos que recogidos de forma armónica por Paret, dan como resultado sus pinturas de refinada estética.

En este sentido son varios los objetivos que me propongo a la hora de abordar este trabajo:

- *Analizar el contexto en el que se produce la apertura hacia la pintura paisajista, que evolucionará hasta alcanzar un extraordinario nivel en el siguiente siglo.*
- *Estudiar la obra de Paret y Alcázar incidiendo de manera especial en aquella en la que el paisaje tiene relevancia.*
- *Interpretar la obra de Paret contemplando aspectos formales como composición, dibujo o color.*

- *Investigar el recorrido de los diferentes cuadros paisajísticos de Paret a través de las distintas colecciones que los han acogido.*
- *Realizar una reflexión sobre el arte de la pintura paisaje.*

1.4 Recursos

Para llevar a cabo esta investigación se han tenido en cuenta las fuentes documentales en los siguientes archivos, bibliotecas y museos:

- *Museo de Bellas Artes de Bilbao. En este museo se encuentran los siguientes cuadros de Paret: La Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor (1786), Vista de Fuenterrabía (fragmento) (1786), Escena de aldeanos (fragmento) (1786), Triunfo del amor sobre la guerra (1784), Vista de El Arenal de Bilbao (1783-84).*
- *Archivo de la Iglesia parroquial Santa María de Viana (Navarra), lugar en el que trabajó el pintor y cuenta con documentos de pagos al artista.*
- *Archivo del Palacio Real de Madrid, para la consulta del expediente personal de Paret y expedientes sobre el reinado de José I²².*
- *Real Academia de San Fernando en Madrid, en cuyo Archivo se encuentran los libros que pertenecieron a la Biblioteca de Paret²³.*
- *Biblioteca Nacional de Madrid, en donde se encuentra el documento con la relación de ornamentos realizados para la entrada de Carlos III en Madrid en*

²² A.G.P. (Archivo General de Palacio), Expediente personal de Paret y Alcázar. Expedientes del reinado intruso: José I.

²³ ALGAROTTI, Francesco, *Saggio sopra la pittura*, 1763, contiene la referencia: Ex-libris en port.: "L.Paret".

LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, 1585, contiene la referencia: Ex-libris a tinta de Luis Paret en port.

ORLANDI, Pellegrino Antonio, *L'Abecedario pittorico dall'autore [Antonio Pellegrino Orlandi] Ristampato, Corretto ed Accresciuto di molti professori E di altre Notizie spettanti alla pittura*, 1733, contiene la referencia: Ex-libris de Luis Paret.

PRUNETTI, Michelangelo, *I. Canoni della pittura. II. Riflessioni sull'arte critico-pittorica. III. Caratteri distintivi delle diverse scuole di pittura e ristretto critico delle vite dei più valentuomini e loro opere che nelle chiese di Roma esistono. IV. Esame analitico dei più celebri quadri delle chiese e delle più rinomate pitture a fresco de' palagj di Roma*, 1786, contiene la referencia: Ex-libris ms. de L. Paret en port.

VERRIEN, Nicolas, *Recueil d'emblemes devises, medailles, et figures hieroglyphiques*, 1696, contiene la referencia: Ms. en port. "Paret".

ELIANO, Claudio, *Kl. Ailianoy Poikiles Istorias*, 1685, contiene la referencia, Ex-Libris manuscrito "Ludovici Parét", se trata de un texto a dos columnas escrito en griego y latín.

PHARMACOPEA hispana, 1794.

THESAURUS Geometriae Practicae, 1737, contiene la referencia: Ex-libris ms. en port.: "Ex libris Ludovici Parét".

1760²⁴. La Biblioteca Nacional alberga también una amplia colección de dibujos y de grabados realizados a partir de dibujos de Paret.

- La bibliografía indicada al final de este trabajo, así como los recursos web que se mencionan en nota a pie de página y en la bibliografía final.

Esta tesis irá encaminada a contestar algunas preguntas que me he planteado a la hora de estudiar y analizar la obra de Paret y Alcázar: ¿por qué un pintor como Paret, cuya calidad artística es tan grande, pasó al olvido?, ¿Cuáles son los factores que hacen que un pintor triunfe o no, bien en su época o posteriormente? Si bien es verdad que Goya está por encima de cualquier comparación ¿no se merecía Paret mayor fama y reconocimiento para la posteridad?, ¿qué factores influyeron en su olvido?, ¿quizás su destierro a Puerto Rico? ¿fue Paret un pintor rebelde que no quiso someterse al neoclasicismo impuesto por la Academia, o se vio obligado por las circunstancias?, ¿debido a su estilo rococó, se infravaloró su capacidad artística?, ¿el hecho de haber permanecido alejado de la Corte, influyó negativamente en su reconocimiento?. El hecho de que su obra esté dispersa por colecciones privadas ¿influye actualmente para que no tenga un reconocimiento más acorde a su valía? Espero que al finalizar esta tesis haya podido encontrar respuesta a algunas de estas preguntas.

²⁴ IBARRA, Joaquín, *Relación de los arcos, inscripciones, y ornatos de la carrera, por donde ha de pasar el Rey nuestro señor D. Carlos Tercero en su entrada pública: escrita de orden del corregidor y Ayuntamiento de Madrid*, R/23780, Madrid, Madrid por Joachin Ibarra, 1760.

CAPÍTULO 2- CONTEXTO HISTÓRICO: LA ILUSTRACIÓN

Atrévete a saber. Immanuel Kant (1724-1804).

El siglo XVIII, siglo de la Ilustración, de las luces o de la razón planteó, sobre todo a partir de su segunda mitad, nuevos modelos de pensamiento encaminados a abordar problemas que afectaban a la sociedad en ámbitos como el religioso, el histórico, el político o el económico. Se consideraba el progreso como algo beneficioso para la sociedad, y se ponía como meta lograr la igualdad de los hombres y la superación de las injusticias; también, se mostraba un especial afán por cultivar la cultura y el mundo del arte. Se criticaban los modelos tradicionales y se buscaba mediante la educación de la sociedad lograr el progreso.

El pensamiento ilustrado se originó en Francia y pronto se extendió por toda Europa. Frente a los dogmas, se defendía el racionalismo, se apostaba por la educación como forma de buscar el progreso y la igualdad y se fomentaba la enseñanza y la instrucción pública. Los ilustrados daban gran importancia al desarrollo del conocimiento, que debería de estar liberado de cualquier tutela externa sin permanecer sometido a dogmas ideológicos o religiosos.

Entre los años 1751 y 1783 se publicó la *Enciclopedia* dirigida por Diderot y D' Alembert en la que se recopilaban las líneas del pensamiento y los conocimientos de la época. En este ambiente ilustrado, se fue gestando un creciente interés por la Historia y por el pasado, el pensamiento racionalista y positivista se volcó en la búsqueda de documentos y en la investigación de los archivos históricos. Se hicieron importantes descubrimientos en el ámbito de la arqueología, con el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Stabia, que trasladaron el interés, como ya ocurrió en el Renacimiento, al mundo clásico Greco-romano. En este contexto, se produjo un cierto cansancio por el barroco triunfal y exuberante y por el excesivo decorativismo y frivolidad rococó, lo que hizo que el mundo del arte pusiera el foco de atención en la Antigüedad clásica.

En este escenario de admiración por el mundo clásico, surgió el nuevo estilo artístico llamado Neoclasicismo²⁵. Los defensores de esta nueva propuesta buscaban lograr la universalidad característica de la Antigüedad, mediante el establecimiento de una normativa reguladora que llevase a construir un modelo universal que siempre fuera válido. Pero el excesivo racionalismo y el estricto sometimiento a la norma, iba a dar como resultado un modelo un tanto frío y rígido carente de la creatividad y de la libertad esperada en una obra de arte y esto provocó la apertura hacia una nueva corriente artística, el romanticismo, que se iba a desarrollar en las primeras décadas del siglo XIX.

La Ilustración influyó de forma decisiva en el arte, y encontró en el neoclasicismo el modelo que se adecuaba perfectamente a su pensamiento racionalista, asimismo fomentó la recuperación del mundo clásico para buscar en el pasado las bases sobre las que sustentar la creación artística. El racionalismo se adaptaba bien a ese esquema normativo y las Academias que se fundaron en Europa, serían las encargadas de dirigir el desarrollo del mundo artístico desde su defensa del modelo neoclásico²⁶.

En el Siglo de las Luces, el papel dirigente de la Iglesia, se empezó a poner en cuestión por algunos ilustrados que comenzaron a manifestar su rechazo por el dogmatismo y la intolerancia que ésta mostraba en ocasiones. Los ilustrados abogaban para que la labor de la Iglesia se circunscribiese al ámbito espiritual y que no interfiriese en el poder temporal y político. Por otra parte, el poder ejercido de forma absolutista por la monarquía borbónica no alcanzaba a la Iglesia y al papado, que escapaban de él, cuestión que desde posturas ilustradas se criticaba cada vez con más energía ya que se defendía que el poder temporal de la monarquía debería de estar por encima del poder terrenal del Papa, debiendo limitarse éste a la dirección espiritual de la sociedad dejando al margen los asuntos políticos. Comienzan así a tomar fuerza las ideas regalistas y consolidándose éstas con la llegada al trono de Carlos III momento a partir del cual el regalismo se asumió como doctrina, trayendo consigo consecuencias trascendentales, siendo la más llamativa la expulsión de España de los jesuitas en el año 1767.

No obstante, no todos los ilustrados compartían esta animadversión hacia la Iglesia o hacia los jesuitas, de hecho algunos de ellos, que formaban parte de la Real

²⁵ Véase el clásico texto de H. HONOUR, *Neoclasicismo*, Madrid, Xarait, 1982.

²⁶ Véase BEDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, F.U.E., 1989.

Sociedad Bascongada de Amigos del País, se encontraban cercanos al jesuitismo e incluso alguno, como el ilustrado Eugenio de Llaguno y Amírola, ministro de Justicia con Carlos IV, además de ser miembro de la Bascongada lo era también de la Congregación de San Ignacio de Loyola.

En cualquier caso, este incipiente rechazo hacia el papel de la Iglesia, tendría su reflejo en el mundo del arte ya que, la Iglesia iba a dejar de ser ese cliente que tradicionalmente había tenido tanto peso en las artes plásticas y las pinturas de asuntos religiosos cederían su espacio a otra temática más diversa, en la que poco a poco el paisaje iba a hacer su aparición. El mensaje doctrinal en el arte iba a ir perdiendo peso a favor de una mayor atención hacia la creatividad del artista y hacia las nuevas propuestas estéticas.

En el siglo XVIII la interpretación de la pintura cambia de naturaleza: descubrimos no el elogio de Dios, ni siquiera del hombre, sino del arte²⁷.

En este Siglo de Las Luces, la preocupación de los ilustrados se caracterizaba por su apuesta por el progreso, por el desarrollo económico, por la ciencia, por el racionalismo, por el rechazo a las supersticiones, por el amor a la naturaleza, por el interés por la historia, en definitiva, por la búsqueda de la felicidad y del bienestar de la sociedad. Se defendía que la política se tenía que sustentar sobre argumentos basados en la razón y no en los dogmas de la Iglesia, además, el pensamiento ilustrado incidía en que los ciudadanos deberían de ser capaces de cultivar el espíritu crítico, algo desde luego que estaba muy lejos de la realidad en una sociedad en su mayor parte analfabeta.

Los ilustrados, con la mirada puesta en el futuro, pusieron también su atención en el ámbito económico y comenzaron a cuestionar la existencia de los gremios como algo heredado del periodo medieval. Estos intelectuales y políticos, entre ellos Campomanes, promovieron la renovación de los gremios; querían mejorar la producción y para ello consideraban indispensable eliminar el monopolio que mantenían las organizaciones gremiales en los distintos sectores productivos. En este sentido, las sociedades económicas, colaboraron en la superación del encorsetado sistema gremial que dificultaba el acceso al mundo laboral a aquellas personas que estaban fuera de los gremios. Hay que decir que esta evolución no fue fácil ya que los gremios se resistían a cualquier cambio y se aferraban a sus tradicionales privilegios.

²⁷ TODOROV, Tzvetan, *El espíritu de la Ilustración*, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2014, pág. 99.

No fueron los únicos que se resistían al progreso, como indica el historiador Jean Sarrailh, hubo una fuerte oposición a cualquier novedad que significase cambios en el sistema establecido. Desde los gremios, hasta las clases privilegiadas, los clérigos o los militares, los ilustrados se encontraban con la oposición de aquellos que temían que los aires renovadores pudieran suponer cambios que hiciesen tambalear su situación privilegiada.

Por lo tanto los ilustrados tuvieron que luchar contra una oposición férrea y fueron el motor que movió a las fuerzas intelectuales para que el progreso y la prosperidad llegaran a España. Criticaban lo perjudicial que resultaba tener tantos campos sin cultivar, campos que estaban en manos de ricos propietarios, como la nobleza o la Iglesia, y que cultivaban los campesinos a cambio de recibir parte de la cosecha. Con este sistema, los campesinos apenas tenían para subsistir y además debían hacer frente al pago de tributos de los que los sectores privilegiados de la sociedad solían estar exentos. En general tanto la población campesina como la de las ciudades vivía en la más profunda miseria y era analfabeta, con lo cual, las posibilidades de evitar ese triste destino solían ser muy reducidas²⁸.

Además del analfabetismo, la pobreza estaba muy extendida, el número de mendigos en España en esta época era considerablemente elevado. Según el análisis que hacían los ilustrados, eran diversos los motivos que favorecían esta terrible situación; la agricultura era ruínosa ya que al estar la tierra en manos de unos pocos privilegiados parte importante de ella quedaba sin cultivar y a esto había que añadir que la industria era prácticamente inexistente. Los ilustrados también llamaban la atención sobre los propios mendigos a los que criticaban, ya que consideraban que muchos de ellos podrían mejorar su situación si trabajaran. Por lo tanto la situación era lamentable y los ilustrados se afanaban en hacer propuestas que favorecieran la salida de España del atraso en el que se encontraba sumida y en promover una organización más racional del Estado²⁹.

²⁸ “La masa rural sufre de una miseria espiritual más temible aún que su estrechez económica, y que hace más trágico su destino. En todas partes reinan la ignorancia, la creencia en lo maravilloso y las supersticiones de toda índole. Si los españoles ilustrados reclaman a grandes voces la fundación de escuelas, si las Sociedades económicas multiplican sus esfuerzos generosos por instruir a los campesinos y a sus hijos, esto se debe, justamente, a que el pueblo de los campos carece de los conocimientos más elementales. Es enorme el número de analfabetos” SARRAILH, Jean, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Fondo de cultura Económica, 1992, pág. 55.

²⁹ “El censo de España, llevado a cabo en 1787 por orden de Carlos III, hace saber que en el reino, poblado por 10.268,150 habitantes, existen dos ciudades de más de 100,000 vecinos, Madrid y Barcelona;

Pero a pesar de los ambiciosos programas reformistas, el modelo planteado por la Ilustración tuvo un alcance insuficiente llegándose a una transformación de la sociedad muy limitada que no logró su regeneración. Los políticos reformistas, como el secretario de Estado Floridablanca en el poder desde 1777, se rodearon de un círculo de administradores, economistas, literatos que compartían sus ideales. Así, intelectuales como Jovellanos, Cabarrús o Meléndez Valdés entre otros, compartieron ese deseo renovador y contribuyeron con su pensamiento a tratar de modernizar las estructuras del país.

Sin querer hacer una descripción exhaustiva del momento histórico, estas son unas pequeñas pinceladas que ayudan a establecer, aunque sea de manera somera, un contexto histórico, que a mi modo de ver, es necesario conocer al abordar cualquier análisis de un periodo artístico, ya que la creación artística no se puede entender sin ponerla en relación con el contexto en el que se ha producido.

Los Ilustrados consideraban imprescindible mejorar la educación para avanzar hacia el progreso. Todos los ámbitos sociales se empezaban a ver bajo el punto de vista del utilitarismo, de esta forma las artes plásticas se comenzaron a valorar, además de por su valor artístico intrínseco, por otras virtudes como su capacidad educativa.

Así, el concepto postulado por la Ilustración de educar al pueblo – que es una de las aportaciones más características y sobresalientes de la época- se hizo extensible a las artes figurativas en su calidad de lenguaje, de medio de comunicación. (...). Hay por consiguiente una aproximación entre estética y ética³⁰.

En este periodo histórico, los ilustrados buscaban apoyo en todo aquello que consideraban útil en aras del progreso de la sociedad, también en el arte, que adquiriría así una función nueva, la de vehículo de transmisión de valores educativos para los ciudadanos. De esta forma, Jaques-Louis David (1748-1825), referente de la pintura neoclasicista francesa, se puso al servicio, primero de la Revolución y después de Napoleón, utilizando su arte como herramienta para transmitir los ideales políticos del momento.

siete de más de 40,000, Sevilla, Valencia, Cádiz, Málaga, Granada, Zaragoza y Murcia; y alrededor de unas treinta de más de 10,000. Las demás villas y ciudades y aldeas, alrededor de cuatro mil cuatrocientas, son ya mucho más modestas. En esas grandes metrópolis o en esas humildes aglomeraciones conviven las diversas clases sociales: nobles (ricos o pobres), burgueses, obreros, mendigos y vagabundos”, *Ídem.*, pág. 69.

³⁰ GARCÍA MELERO, José Enrique, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, pág. 104.

Los ilustrados otorgaban al arte un papel educativo y consideraban que los artistas tenían un compromiso, no con la iglesia ni con la monarquía, sino con la sociedad y de esta forma la pintura empezó a tener una función moralizante de cara a la educación de los ciudadanos. Este componente educativo ligado a la obra artística no era algo nuevo, también existió en otros periodos de la historia aunque con un enfoque diferente. Así, en el periodo románico las esculturas que adornaban las catedrales eran libros escritos en piedra, útiles para transmitir la doctrina de la Iglesia a un pueblo iletrado. Asimismo, los programas iconográficos del barroco con sus ciclos hagiográficos, tenían una clara función ejemplarizante, y su finalidad, era la de promover en los fieles la devoción, tomando como ejemplo la vida de los santos.

Volviendo a la obra paisajística de Paret, la serie de vistas panorámicas que realizó sobre los puertos del País Vasco, de la que se tratará más adelante, entronca perfectamente en el ambiente ilustrado del siglo XVIII. El arte es el espejo en el que se refleja la sociedad del momento, y en este sentido, supo mostrar en estas pinturas la vida cotidiana de la sociedad, recogiendo en sus escenas el trabajo manual desarrollado en el puerto; no hay crítica social, sino más bien la crónica pintada de unos modos de vida conformados, de un mundo estable y codificado, actividades laborales y formas de vida, desde una propuesta particularmente estética. Estamos en una sociedad en la que el ámbito económico está tomando mucho auge y estas obras reproducen visualmente las actividades laborales y económicas recogidas de forma descriptiva, aportando información sobre la vida social y urbana, pero desde una mirada artística.

2.1 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se inauguró el año 1752, siendo rey de España Fernando VI. Se trataba de una institución ligada a la monarquía y dependiente de ella que buscaba mejorar los estudios de pintura, escultura y arquitectura. El origen de la Academia estaba vinculado al espíritu ilustrado de la época que había impulsado la creación de academias por toda Europa. Las academias promovían la educación de los artistas, fomentaban los viajes de aprendizaje y reclamaban que la labor de los artistas se considerase como un trabajo intelectual y especulativo, reflexivo, y no puramente mecánico, marcando así las distancias con la

labor de los artesanos; se reivindicaba de esta manera la nobleza del arte reconociendo que era necesario un proceso intelectual en su desarrollo.

Estas academias iban a tener un papel determinante, asumiendo la dirección del mundo artístico y estableciendo los criterios y normas reguladoras que debían seguir los artistas y que se sustentaban sobre el ideario neoclasicista que además, estaba muy en sintonía con el pensamiento ilustrado.

Entre ellas (se refiere a las instituciones oficiales) la Academia de San Fernando es, desde Carlos III, el órgano decisivo para la gestión estatal de los asuntos estéticos y, diferenciada ya con bastante claridad del mecenazgo regio, irradia su influencia sobre el conjunto del país para el cultivo de un arte oficial neoclásico³¹.

La Academia³² se regía por una estructura jerárquica encabezada por el protector, representante del monarca, seguida del viceprotector y de los consiliarios, cargos que solían estar en manos de los nobles. La Academia contaba también con docentes y numerarios, entre los que había maestros directores, tenientes y profesores académicos de mérito. El cargo de director general era elegido entre el grupo de los maestros directores y además la Academia tenía un secretario y un tesorero. Su funcionamiento se sustentaba en los estatutos generales y en las decisiones que se adoptaban en las juntas ordinarias y en las juntas generales que se solían convocar para tratar sobre diversos temas.

En cuanto al aspecto educativo, se buscaba mejorar los resultados académicos mediante nuevos métodos de aprendizaje. En la disciplina de pintura, el método de enseñanza impartido consistía en asistir a distintas salas, llamadas “sala de principios”, “sala de yesos” o “sala del natural”, en las que se enseñaban la técnica pictórica y escultórica.

También se organizaban concursos que promocionaban la labor de los estudiantes. Durante los primeros años de existencia de la Academia estos concursos se celebraban anualmente, (aunque hubo algún año en el que no se celebraron) y a partir de 1757 lo hicieron cada tres años. En la primera junta celebrada en 1753 se decidió la organización de un concurso en el que se pedía a los concursantes que demostraran sus habilidades en dos modalidades, mediante la realización de dos pruebas, la “prueba de repente”, para la que los estudiantes disponían de dos horas y la de “pensado” que consistía en la presentación del trabajo realizando a lo largo de seis meses y que presentaban en el momento del concurso.

³¹ SANCHO, José Luis, “Tan perfectas como corresponde...”, pág. 16.

³² Véase el trabajo clásico de BEDAT ya citado.

Los temas que se elegían solían ser de carácter religioso, histórico o mitológico y se sorteaba entre los alumnos el tema que debían realizar en función de su disciplina artística. Durante la época en la que Corrado Giaquinto fue director general de la Academia se promovieron los temas históricos medievales, con referencias a Fernando III el Santo. De esta forma se pretendía vincular al monarca Fernando VI protector de la Academia, con uno de sus antecesores en el trono.

Su influencia (la de Corrado Giaquinto) es evidente en la obra de los alumnos de la Academia que durante estos años recibieron sus enseñanzas. Recordemos que era parte de sus funciones la corrección semanal de lo ejecutado por los estudiantes. Pero es en los concursos en donde se puede ver su impronta más personal³³.

Corrado Giaquinto, fue nombrado primer pintor de Cámara por Fernando VI, en agosto de 1753 y en diciembre del mismo año se convirtió en director general de la recién constituida Academia de Bellas Artes de San Fernando y además fue nombrado director artístico de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. La fama que le precedía posibilitó que al poco de llegar a España Giaquinto recibiese cargos de tanta importancia. Con estos nombramientos se buscaba impulsar una renovación en el panorama artístico español, algo que ya se estaba haciendo en otros países europeos como Italia, en donde la estética rococó representaba lo más novedoso del momento. Giaquinto aportó a la pintura española, su estilo compositivamente escenográfico, de gran dinamismo, factura abocetada y rico cromatismo.

En 1762, Giaquinto solicitó permiso para regresar a Roma alegando problemas de salud ocasionados por la continua actividad de pintar al fresco aunque, es posible que hubiera también motivaciones de tipo personal al sentirse desplazado por la llegada de Mengs a España. El pintor bohemio aportaba un renovado ideario estético más en consonancia con el clasicismo y su planteamiento fue muy bien acogido por el nuevo monarca Carlos III. Los tiempos en los que Giaquinto marcaba la pauta artística en la Corte, con el beneplácito de Fernando VI, habían pasado y con ellos el momento de la pintura rococó; Giaquinto ya no regresó de Roma.

Antonio Rafael Mengs fue un pintor que dejó marcada huella en el panorama artístico español, fue un gran pintor pero su estricto cumplimiento de la norma neoclásica dio como resultado un arte un tanto frío y carente de espontaneidad, sin

³³ ROJO BARRENO, Victoria, "Corrado Giaquinto y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" en *I Congreso Internacional pintura española siglo XVIII*, Marbella, Museo del grabado español contemporáneo, 1998, pág. 268.

embargo, fueron sus reflexiones y su teoría del arte su aportación más destacada al ámbito artístico español. Además de esta contribución práctica y teórica, Mengs actuó, como a lo largo de la historia lo habían hecho otros pintores, como intermediario en la compra de cuadros para el rey y su familia.

Tenemos constancia de que Mengs, cuando estuvo en España, intervino en la compra de numerosos cuadros para el rey. En el inventario de las pinturas del duque de San Fernando de Quiroga de 1835 se apunta una posible participación de Mengs en la adquisición de algunas pinturas para el infante don Luis³⁴.

Volviendo al funcionamiento de la Academia, sus responsables consideraban que el viaje de estudios a Roma, podía aportar beneficios académicos tanto a los alumnos que lo disfrutaran como a aquellos que permaneciendo en Madrid, podrían estudiar las obras que los alumnos becados iban enviando a España. De esta forma la Academia participó institucionalmente en la promoción de estos viajes³⁵.

La organización de los cursos y la adjudicación de pensiones se gestionaban desde la Academia³⁶. No todos los artistas consiguieron ser pensionados a través de esta institución, Goya fue rechazado en dos ocasiones, aunque sí realizó el viaje a Roma, lo tuvo que pagar de su propio bolsillo, su viaje tuvo lugar probablemente entre los años 1769 y 1771. Distinto es el caso de Paret, que fue pensionado gracias al infante don Luis de Borbón, hermano de Carlos III, personaje de gran trascendencia en la vida del pintor y del que se hablará más adelante. Además, algunos de los pintores españoles en Roma, buscaban en el mercado privado de arte, completar sus ingresos vendiendo algunas de sus obras. Esta actividad privada sobre todo en el caso de los artistas pensionados, no agradaba a los responsables de la Academia ya que veían una desviación del programa al que debían estar sujetos, es decir, al aprendizaje y a la realización de obras

³⁴ JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, "Mengs y el infante don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España" en *Goya y el infante don Luis de Borbón (Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga)*, Catálogo publicado por Ibercaja, Zaragoza, 1996, pág. 95.

³⁵ "Así, la autoridad de la que emanaban las becas (es decir, del rey, y por delegación, de la Academia) fijó un programa de viajes cuya organización se detallaba en los estatutos de la institución y en las normativas específicas de las pensiones, orientados a extraer un provecho público (el aprendizaje del artista, pero asimismo la enseñanza de los conocimientos adquiridos al conjunto del alumnado), en aras del interés general de las Bellas Artes nacionales, en acuerdo con los ideales de la Ilustración" GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, "Pintores españoles del Grand Tour" en *Francisco Preciado de la Vega un pintor español del siglo XVIII en Roma*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2009, pág. 34.

³⁶ "El sistema de las subvenciones académicas se apoyaba en la existencia de un régimen de turnos de pensionados oficiales que acudían a la Urbe como resultado de un proceso de oposición arbitrado en el interno de la Academia, la cual supervisaba los beneficios artísticos de su inversión a través de la valoración de las obras remitidas regularmente desde Roma", *Ibidem*.

destinadas a ser enviadas a España, de tal forma que sirviesen tanto para la docencia en la Academia como para la decoración de los Reales Sitios.

Según conjetura J.R. Buendía, tampoco Goya habría rehuído introducirse en el comercio de obras pictóricas asentado en la Piazza di Spagna y sus alrededores, impelido por la carencia de una pensión (que la Academia le denegó hasta en dos ocasiones) y la consecuente necesidad de subsistir a sus expensas...³⁷.

En 1758 Preciado de la Vega fue nombrado por la Academia de San Fernando, director de los pensionados en Roma y en este campo ejerció un papel fundamental en su organización y en la acogida de los recién llegados de España. Cobijó a muchos artistas españoles que recalaban en Roma y que incluso acogió en su casa, formando lo que podría denominarse como una academia privada.

La historiografía sobre este campo siempre ha manifestado la falta de un establecimiento común donde se reuniesen los jóvenes artistas españoles, pero gracias a la labor de archivo hoy conocemos la existencia una academia privada en el domicilio de Francisco Preciado en Piazza Barberini. Desde que el sevillano fue nombrado director de los pensionados españoles en 1758, alrededor de la citada plaza comenzaron a reunirse artistas coterráneos – incluso alojados en su estudio – constituyéndose un verdadero centro artístico español en la Roma del siglo XVIII³⁸.

Hay que valorar la importancia fundamental que tuvo la figura de Preciado de la Vega entre los estudiantes españoles que viajaron a Roma para completar sus estudios, gracias a él consiguieron un lugar de reunión en el que poder compartir sus experiencias e inquietudes lejos de la patria. La relación de Preciado con la Academia de Roma comenzó cuando ganó uno de los concursos de pintura en el año 1739.

La larga relación de Preciado con la Academia di San Luca se remonta a 1739, cuando ganó el segundo premio de la primera clase de pintura del Concurso Clementino, convocado el año precedente, con el diseño del *Martirio dei sette fratelli Maccabei*, ocasión en la que también su colega Felipe de Castro, convertido en discípulo de Filippo della Valle, se adjudicó un premio, el primero de la primera clase de escultura, con el relieve *Ester che denuncia Amano ad Assuero*³⁹.

En este contexto, la forma en la que se organizó la metodología en la Academia española, tuvo mucho que ver con las ideas que tanto Preciado de la Vega como el

³⁷ *Ídem*, pág. 36.

³⁸ DE LA CRUZ ALCANIZ, Cándido, “La actividad, pensamiento e imagen social del pintor” en *Francisco Preciado de la Vega un pintor español del siglo XVIII en Roma, Op. Cit.*, pp. 71-72.

³⁹ BROOK, Carolina, “Francisco Preciado de la Vega y la Academia di San Luca” en *Francisco Preciado de la Vega un pintor español del siglo XVIII en Roma, Op. Cit.*, pág. 22.

escultor Felipe de Castro importaron desde Roma⁴⁰. En definitiva, el objetivo de la Academia era el de contribuir a la formación de los alumnos en las disciplinas de pintura, escultura y arquitectura y consideraron que el modelo romano era el más adecuado para este fin, dada la larga tradición artística de Roma. Otro objetivo de la Academia, que se mantiene hasta nuestros días, es el de proteger las artes y contribuir al estudio, conservación y difusión del patrimonio artístico nacional.

2.2 Real Sociedad Bascongada de Amigos del País

La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País fue fundada en 1764 con la idea de cultivar y fomentar aquellas ciencias y actividades que contribuyeran a la prosperidad del país⁴¹. Se trataba de una institución cuya máxima preocupación era alcanzar el progreso de la sociedad y para ello dirigió su atención al desarrollo del conocimiento en ámbitos como las ciencias, el comercio, la industria y el arte⁴².

La Sociedad destacó por su afán didáctico y su labor educativa en amplios campos del saber; el objetivo final era el de lograr el avance social y el desarrollo económico. Fue una de las primeras sociedades de estas características en España y no tardó en obtener el respaldo y protección del monarca y el apoyo del mundo ilustrado. Las élites intelectuales; artistas, escritores y nobles, que sentían inquietudes políticas y sociales, encontraron en esta sociedad un lugar adecuado para debatir sus ideas. Una de sus preocupaciones fundamentales era la de mejorar la educación ya que la consideraban como elemento vertebrador de la sociedad e indispensable para lograr el

⁴⁰ “La Academia de San Fernando se inauguró oficialmente en 1752 y gran parte de los criterios formativos establecidos a partir de los primeros estatutos eran fruto de las indicaciones ofrecidas por Preciado y Felipe de Castro, que había regresado a España en 1747 con la nómina de escultor real.”, *Ídem*, pág. 23.

⁴¹ “Un año después (1762) y en el mismo foro provincial (Juntas Generales) 16 caballeros guipuzcoanos encabezados por el conde de Peñafiorida presentaron el conocido *Plan de una Sociedad Económica, o Academia de Agricultura, Ciencias, y Artes Útiles; y Comercio*, considerado como el antecedente inmediato de la reunión fundacional de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País, celebrada en el palacio de Insausti el 21 de diciembre de 1764”, BLANCO MOZO, Juan Luis, *Orígenes y desarrollo de la Ilustración vasca en Madrid (1713-1793)*, Madrid, Edita: Delegación en Corte de la R.S.B.A.P., 2011, pág. 163.

⁴² “Los fundadores de la REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAÍS, tuvieron como objetivo el cultivo y fomento de cuantas materias, artes, disciplinas, ciencias, actividades literarias, sociales y humanas pudiesen enriquecer los conocimientos vigentes en la época y por ello encuadraron sus actividades en comisiones de agricultura y economía rústica, artes y ciencias útiles, actividades industriales y comerciales y política y buenas letras, disciplinas a desarrollar con criterios pragmáticos y de utilidad.”, www.bascongada.org, pág. 1 [Referencia tomada el 13-05-2015].

progreso del país. Hubo importantes personalidades y destacados aristócratas que apoyaron esta Sociedad, mostrando además un interés particular por las artes.

El interés mostrado por el saber, en sus más variadas expresiones, fue potenciado en un principio por destacados aristócratas; como el Marqués de Legarda, el Marqués de la Alameda, el Conde de Villafuerte, y el Marqués de Montehermoso, quienes mostraron una especial inclinación por la adquisición de importantes obras artísticas, fundamentalmente pictóricas⁴³.

Con respecto a su funcionamiento la Sociedad se organizaba en comisiones o grupos de trabajo.

La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, desempeña su labor a través de cuatro comisiones o grupos de trabajo. Cada una de ellas se encarga de una serie de materias específicas. Así la comisión primera atendía los asuntos referentes a la agricultura y economía rústica: la comisión segunda a las ciencias y artes útiles; la tercera lo respectivo a la industria y comercio, estando la cuarta y última dedicada a la historia, política y buenas letras⁴⁴.

Como pone de manifiesto el historiador Ruiz de Ael, no cabe duda de la importancia que la R.S.B.A.P. otorgaba al mundo del arte, como queda reflejado en la *Guía de Forasteros de Vitoria*.

Pero sin duda, la fuente más importante para estudiar el relieve artístico que posee esta pequeña capital, lo constituye la *Guía de Forasteros*, publicada en los *Extractos de las Juntas Generales* que la Real Sociedad Bascongada celebró en la ciudad de Vitoria en julio de 1792. Dicho trabajo, lo debemos enmarcar dentro del interés que las artes tienen en el seno de la Sociedad⁴⁵.

La autoría de la *Guía de Forasteros de Vitoria*⁴⁶ durante mucho tiempo debatida, es atribuida hoy en día a Montehermoso, por el historiador tolosarra Blanco Mozo⁴⁷.

Desde la R.S.B.A.P. se quiso potenciar el desarrollo y estudio de la disciplina de arquitectura como una de las más importantes dentro de las artes por su capacidad para

⁴³ RUIZ DE AEL, Mariano J., *La Ilustración artística en el País Vasco, La Real Sociedad Bascongada de amigos del País y las Artes*, Edita Diputación Foral de Alava, Departamento de Cultura, Vitoria, 1993, pág. 67.

⁴⁴ *Ídem*, pág. 28.

⁴⁵ *Ídem*, pág. 68.

⁴⁶ “Es por tanto la *Guía* vitoriana la primera guía artística que de carácter exclusivamente local se realiza en España. Dicho trabajo lo podemos enmarcar dentro de una amplia labor de promoción y desarrollo de las artes que llevan a cabo los hombres de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. El Marqués de Montehermoso hombre fundamental en la consolidación de las Escuelas artísticas locales, miembro de la Academia de San Fernando y gran aficionado a las artes, (como lo demuestran los distintos trabajos que realiza en el seno de la Institución), parece ser el protagonista de un *Guía* que nos manifiesta de forma modélica el talante y pensamiento propio de los hombres del momento.”, *Ídem*, pp. 78-79.

⁴⁷ “Tal vez se trate del busto (se refiere al de Carlos III encargado por la Sociedad Bascongada) que en 1792, según la *Guía de forasteros en Vitoria* escrita sin duda alguna por Montehermoso, se encontraba en la sede vitoriana de la Bascongada” BLANCO MOZO, Juan Luis, *Orígenes y desarrollo de la Ilustración...*, pág. 236.

articular los espacios urbanos siguiendo los planteamientos racionalistas ilustrados, pero sin olvidar la pintura y el dibujo que también tenían su peso en la institución.

En relación con las artes, serán las comisiones segunda y cuarta las que se ocupen de ellas. Las artes mayores arquitectura, escultura y pintura tendrían lugar en las comisiones pares de la Sociedad, si bien su tratamiento será diferenciado. A la comisión segunda dedicada a las ciencias y artes útiles, pertenecerá la arquitectura, mientras que la escultura, el dibujo, así como el resto de las artes que se vienen a llamar menores, corresponderán a la comisión cuarta, dedicada a la historia, política y buenas letras⁴⁸.

Este modelo de instituciones al igual que las sociedades económicas, representaba el espíritu moderno, el ansia de progreso y la voluntad de innovación. Dirigían su mirada hacia el futuro, queriendo superar supersticiones ancestrales y rígidas costumbres a las que algunos se aferraban para que nada cambiase. La Iglesia y la nobleza veían con temor estas ideas, y lo mismo ocurría en el anquilosado sistema gremial, que se caracterizaba por su inmovilismo y su miedo a ideas renovadoras. Desde estas sociedades se promovieron además, la creación de escuelas de dibujo debido a la importancia que se daba a esta disciplina en relación con el fomento del estudio de las ciencias. En este campo el dibujo se convertía en una herramienta muy útil para representar de forma precisa los elementos objeto de estudio, y cuya práctica contribuía a mejorar los estudios técnicos.

Durante los años en los que Paret residió en Bilbao, se relacionó con el mundo ilustrado de la villa y con miembros de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, que como ya se ha indicado era una institución que tenía la vocación de servir de plataforma para impulsar estudios de economía y programas reformistas en ciencia y educación. Paret tuvo relación con algunos miembros de la Real Sociedad Bascongada, entre los que destaca José Santiago Ruiz de Luzuriaga, médico y miembro de la Sociedad, en la que fue profesor. Sus investigaciones se centraron en el mundo de la medicina y de la botánica. También se relacionó con José María de Aguirre, V marqués de Montehermoso, socio fundador de esta Sociedad y miembro de la real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que en 1756 había sido nombrado académico de mérito y de honor. Este vínculo que tenía Aguirre con la Academia de San Fernando hizo que en la Bascongada, su criterio artístico se tuviera muy en cuenta.

En virtud de esa relación mantenida con la Academia de San Fernando y de un criterio artístico personal, la mayoría de los temas relacionados con las Bellas Artes pasaron por sus manos. Uno de los proyectos más interesantes fue la creación de la denominada Sala de Patriotas en el Real Seminario de Bergara. En

⁴⁸RUIZ DE AEL, Mariano J., *Op. Cit.*, pág. 29.

ella se iban a situar los retratos de los socios más distinguidos presididos por un busto de mármol de Carlos III. (...). A través de las relaciones de Aguirre con los artistas de la Academia de San Fernando la Bascongada debió de contratar alguna obra más. Este pudo ser el caso de Luis Paret. Suyo es el dibujo del retrato del conde de Peñaflorida grabado en Madrid por Manuel Salvador Carmona en 1785⁴⁹.

Antonio Ponz al referirse a Montehermoso lo señala como alguien que apreciaba el arte y que poseía algunas obras de pintura⁵⁰. Y otra relación que ligó a Paret con estos miembros ilustrados de la sociedad Bascongada fue la que le unió a Joaquín Hurtado de Mendoza, conde de Villafuente Bermeja, coleccionista de arte y dueño, en su día, de las vistas de Portugalete y del Arenal de Bilbao pintadas por Luis Paret. Estas vistas se encontraban entre las primeras que realizó el pintor con ánimo de cumplir con el encargo de los puertos del País Vasco.

Antonio Ponz se refirió a la Sociedad Bascongada en su libro *Viaje fuera de España*, en el que trató sobre las provincias vascas, durante el viaje que realizó más allá de la Península, en su camino hacia Francia.

Los caballeros y personas acomodadas de esta y de las demás tierras de las tres provincias merecen mucha alabanza por su buena unión, celo y armonía en promover la felicidad pública en cuanto les es posible, y así, les ha sido fácil perfeccionar el útil establecimiento de la Sociedad Vascongada, que después ha promovido otros de mucha importancia, y entre ellos escuelas de Dibujo en Vitoria, Vergara y Bilbao⁵¹.

Sobre esta Sociedad, Ponz describió su funcionamiento; la forma en la que su Junta de institución se congregaba en el Seminario tres veces al año, asimismo indicó que la Junta General se celebraba cada año, y cómo cada una de las tres provincias se encargaba de forma cuatrimestral de la dirección del Seminario. Ponz también se refirió a que había maestros profesores e inspectores para las respectivas clases, indicando cómo eran los horarios, cuándo se celebraban los exámenes o qué tipo de premios se repartían. Igualmente, Ponz proporcionó información sobre la provincia de Guipúzcoa aportando los nombres de los distintos pueblos por los que pasó y que le llevaron hasta la frontera con el país vecino.

Desde Vergara a la villa de Tolosa, ambas de la provincia de Guipúzcoa, cuentan siete leguas, y se andan por el nuevo camino, con el recreo de caseríos y

⁴⁹ BLANCO MOZO, Juan Luis, "Varia paretiana: I. La familia Fourdinier. II. Paret en el País Vasco: su relación con algunos miembros de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País" en *I Congreso Internacional pintura española siglo XVIII*, Marbella, Museo del grabado español contemporáneo, 1998, pág. 314.

⁵⁰ "En la del marqués de Montehermoso vi pinturas y otras curiosidades apreciables." PONZ, Antonio, *Viaje fuera de España, Tomos I y II*, Madrid, Aguilar Maior, 1988, pág. 59.

⁵¹ *Ibidem*.

frondosidad. Se atraviesan los lugares de Anzuela, Ondástegui, Lagorreta, Estaguieta, Alegría y se ven algunos otros. Su situación es también entre dos cerros frondosos, al modo de Vergara, y en cuanto a población, creo que no se llevarán mucho. Goza el beneficio del río Bidasoa, que pasa por allí⁵².

Probablemente se refería a los municipios de Antzuola, Ormaiztegi, Legorreta e ¿Ikatztegieta? Por otra parte el río que pasa por Tolosa es el Oria, quizás sea un error en el nombre.

Desde Tolosa a Oyarzun se caminan cinco leguas por los pueblos de Villabona, Andoain, Urnieta, Hernani y Astigarragui; dos leguas más allá está la villa de Irún, donde se halla la Aduana de la raya de Francia, que separa de España una ría, donde se embarcan los pasajeros. A la izquierda de esta ruta quedan las ciudades de San Sebastián y Fuenterrabía, una y otra a la orilla del mar. Dista Fuenterrabía de Irún como una media legua.

La distancia de Irún a Bayona es de seis leguas: tres a San Juan de Luz y tres a dicha ciudad. Pasada la ría, y entrando en Francia en cuya raya hay también Aduana, se atraviesan hasta San Juan de Luz los lugares de Behovia, Oroña y Sibure; se ven caseríos a un lado y a otro del camino pero no tan buenos como los de Guipúzcoa⁵³.

Más adelante se tratará sobre el tema de los viajeros que, durante el siglo XVIII, recorrieron la Península Ibérica y escribieron sobre sus vivencias en tierras peninsulares, pero ya que aquí se trata sobre el viajero ilustrado Antonio Ponz, cabe destacar la mención que hace a dos de los municipios, San Sebastián y Fuenterrabía, que formaban parte de las vistas de Paret, y que serán recogidos por muchos de los viajeros que visitaron España, constatándose así la importancia de estos dos enclaves guipuzcoanos por su cercanía a Francia y por su apertura al mar. Después de su viaje por Francia e Inglaterra, Ponz regresó a España y esta vez entró por Navarra, en concreto por el valle del Baztán, lamentándose en sus escritos de no haber podido visitarlo.

A mano derecha, viniendo de Roncesvalles, queda el frondoso valle de Baztán, que me hubiera alegrado ver: pero no se puede todo. Para entrar en él es preciso pasar el puerto de Velate; su diámetro es de cinco o seis leguas. Me lo han ponderado por muy frondoso y abundante de frutas de castaños, de carnes, ganados, maíces, pero de poco trigo; allí tiene su principio el río Bidasoa, que atraviesa la provincia de Guipúzcoa⁵⁴.

⁵² *Ídem*, pág. 63.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ídem*, pág. 445.

2.3 Los ilustrados y el interés por las series de divulgación científica

El interés por representar imágenes de las ciudades se fue haciendo cada vez más habitual durante el siglo de la Ilustración. Además del valor artístico que podían tener estas representaciones, proporcionaban una descripción de las características físicas de los territorios que favorecía su conocimiento. Este tipo de pintura contó con el favor de los ilustrados que destacaban de estas imágenes su carácter descriptivo y topográfico y la forma en la que lograban captar la vida y la actividad de las ciudades, este interés por mostrar los entornos urbanos estaba en relación con el creciente desarrollo de las ciudades europeas. Ligado al progresivo desarrollo urbano, los ilustrados también mostraron su preocupación por la necesaria mejora de las comunicaciones ya que, consideraban que su renovación y modernización favorecería el intercambio comercial, el de ideas y por lo tanto el progreso.

En esta línea de divulgación científica impulsada por el pensamiento ilustrado y materializada en series pictóricas, podemos recoger varios ejemplos que buscaban dar a conocer repertorios temáticos de muy diversa índole. Así además de las vistas de puertos de Mariano Sánchez o de Luis Paret, nos encontramos con la serie de productos alimenticios encargada por el príncipe Carlos a Luis Meléndez, cuyo resultado fue una colección de más de cuarenta bodegones que representaban de manera magistral los frutos producidos en España y que tenía como finalidad decorar la Casita del Príncipe de El Escorial, y que hoy se halla en el Museo del Prado. Y también en esta línea divulgativa y artística podemos señalar la *Colección de Trages de España*⁵⁵ del grabador Juan de la Cruz Cano y Olmedilla cuyo primer cuadernillo apareció en 1777; fue una obra de gran interés que utilizarían más adelante artistas como Lorenzo Tiepolo o Goya en la realización de sus personajes populares. Sobre esta colección de trajes, ha escrito recientemente un interesante artículo Alejandro Martínez⁵⁶.

Paret se interesó por la representación de las vestimentas características de su tiempo y reprodujo, con su maestría habitual, los diversos atuendos de personajes populares y de la nobleza, con ello favoreció el que hoy se conozcan las modas y gustos

⁵⁵ “La obra de Cano y Olmedilla *Colección de trajes de España*... sintetizo lo que antes se había producido: se representan los tipos característicos de las regiones de España (identificados por sus vestimentas), los vendedores urbanos de las distintas regiones y, además, los dominios ultramarinos”, VILLEGAS, Fernando, “El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica” en *Anales del Museo de América*, 19, 2011. Pág. 11.

⁵⁶ MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “Usos e impacto de la indumentaria...”, Zaragoza, 2011.

de aquella época. Pero además, Paret también nos acerca a la forma de vestir de Puerto Rico y así contribuyó, con su autorretrato vestido de jíbaro y con el retrato de una esclava que realizó para la *Colección de Trages de España*, a la divulgación de los formas de vestir del siglo XVIII en la lejana isla caribeña.

A ellos se suman el guajiro y la esclava de Puerto Rico, quienes participan en Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos que comprende todos los de sus dominios (1777-1788), de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla⁵⁷.



Imagen 1: Luis Paret, *Autorretrato*, 1776, Museo de San Juan de Puerto Rico



Imagen 2: Según Luis Paret Grabado de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, 1778, *Esclava de Puerto Rico*, Biblioteca Nacional de España

Este deseo de conocer y de saber acerca de materias de la más diversa índole es una característica fundamental del Siglo de las Luces, el apetito por aprender no tenía límites y en esta ansia por avanzar en el conocimiento se abrían líneas de investigación de todo tipo, así por ejemplo Paret recibió el encargo del infante Don Luis de Borbón para que realizara una colección de acuarelas, que reprodujera fielmente la gran

⁵⁷ VILLEGAS, Fernando, *Op. Cit.*, Pág. 11.

variedad de aves disecadas existente en su gabinete de historia natural⁵⁸. Este gabinete contenía una importante colección de aves, animales y peces disecados y también una rica variedad de muestras de metales y minerales⁵⁹. Esta colección tuvo su importancia en esta época en la que las ciencias naturales despertaban tanto interés y en la que había ese afán por conocer y por avanzar en los descubrimientos científicos. Podemos así decir que Paret contribuyó, en cierta medida, con estas acuarelas a la difusión del conocimiento científico tan reclamado por los ilustrados.

Este trabajo se encontraba en la misma línea divulgativa que caracterizaba al conjunto de vistas de los puertos del Cantábrico, ya que en ambos casos, además de buscar el valor artístico, se compartía el objetivo de lograr descripciones fidedignas, en un caso de la geografía y en otro de la fauna española.

Se estima que Paret realizó una veintena de aves para esta colección, de las que únicamente dos se exponen en el Prado, estando el resto en colecciones privadas. El soporte de estas acuarelas era papel y se realizaron probablemente en 1774, desde luego en fecha anterior al destierro. Con este trabajo se aprecia que Paret fue también un gran acuarelista, dominando las aguadas y las gradaciones de color. Consiguió dotar a sus obritas (sus dimensiones son aproximadamente de 34 cm. x 27,5 cm.) de una libertad que le permitía dar rienda suelta a su espíritu artístico, apreciable sobre todo en los paisajes de fondo y que no le impedía buscar la exactitud requerida en un trabajo de carácter científico.

Es posible que estas deliciosas obras de Paret dejaran una huella más profunda de la que su pequeño tamaño pudiera hacer pensar y así, vemos cierta similitud en una obra de Goya que el gran maestro realizó años después. ¿Es posible que el pintor de Fuendetodos se inspirara en la obrita de nuestro artista?

⁵⁸ “Para él realizó una serie importante de veinte acuarelas sobre la *Colección de Aves* de su gabinete de ciencias naturales y aunque éstas respondían al modelo tradicional de ilustración científica, se contaban sin duda entre lo mejor de este género en el siglo XVIII” MENA MARQUÉS, Manuela B., *Goya y la pintura española del siglo XVIII*, Museo del Prado, Madrid, 2000, pág. 134.

⁵⁹ “Entre los animales disecados había cebras, lobos, jabalíes, venados, tejones, leopardos, micos, un cordero...”. MILICUA, José, “Sobre las aves de Paret” en *Luis Paret y Alcázar 1746-1799*, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991, pág. 138.



Imagen 3: Luis Paret, *Oropéndola*, 1774, Museo del Prado



Imagen 4: Francisco de Goya, *La marica en un árbol*, 1786, Museo del Prado

En este campo de la historia natural, no bastaba con que los dibujos tuvieran calidad artística, además debían de ser lo más exactos y detallados posibles para cumplir su función didáctica y descriptiva y para ello se requería el trabajo de buenos dibujantes como era el caso de Paret. Hay que mencionar, en el ámbito de la representación de animales, un dibujo que Paret realizó de una cebra, obra que está fechada el año anterior al de su destierro⁶⁰.

El deseo de conocer y de aprender estaba muy extendido en el periodo ilustrado y el ansia por saber alcanzaba a los estratos más altos de la sociedad. En el ámbito de la naturaleza, había un verdadero interés en acceder de manera tangible a la flora y la fauna, de ahí que los gabinetes de ciencias naturales, como el del infante don Luis, se llenasen de ejemplares de plantas y animales de lo más variados. Sobre esta afición a los animales, tan extendida en la corte, mencionó lo siguiente Gómez-Centurión:

Esta afición, sin embargo, se inscribe ya dentro de un contexto cultural típicamente dieciochesco en el que la inclinación por los animales forma parte de un conjunto de actitudes más amplias de aproximación y curiosidad hacia la naturaleza que abarcan, además de la caza o el coleccionismo zoológico, la pasión por la jardinería, el estudio de la botánica y el cultivo de las ciencias

⁶⁰ “Se trata de una cebrera en un jardín, hecha a pluma y aguada sobre papel”, LUNA, Juan J., “Luis Paret y Alcázar” en *Luis Paret y Alcázar 1746-1799, Op. Cit.*, pág. 41.

naturales. Como ya había empezado a hacer su tío don Luis, don Carlos y don Gabriel formaron cada uno su propio gabinete de historia natural⁶¹.

No fue Paret el único pintor que realizó este tipo de dibujos, también Cristóbal Vilella (1742-1803) natural de Palma de Mallorca, fue un gran ilustrador, especializado en la flora y fauna balear. Este artista enviaba desde la isla sus dibujos de animales autóctonos, que tenían como destino el gabinete del entonces príncipe y futuro rey, Carlos IV.

Este mismo año de 1773, Vilella presenta al príncipe, futuro Carlos IV, muy aficionado a la historia natural y que poseía su propio gabinete en palacio, unas colecciones de animales disecados, plantas y minerales, objetos artísticos realizados con productos marinos –manufactura en la que se convertiría en un auténtico especialista– y unos libros de dibujos a la aguada de plantas, flores y peces. Dado el mérito de sus trabajos, es destinado a Mallorca con una pensión de doscientos ducados anuales⁶².

Vilella no solo proporcionó dibujos y objetos artísticos al príncipe Carlos, sino que además hizo de mediador en la compra de obras para completar su importante colección de arte. Carlos IV fue un coleccionista de arte excepcional, comenzó su colección siendo todavía príncipe de Asturias y la fue completando a lo largo de toda su vida. Según indica Jordán de Urríes, esta extraordinaria colección pudo haber alcanzado el número de 478 cuadros hacia 1793.

El conjunto fue incrementado de manera considerable en los años siguientes para alcanzar los 478 cuadros del inventario de Manuel Muñoz de Ugena, de hacia 1793. Constan las adquisiciones de Carlos IV en España y en el extranjero a través de diversos agentes de compras e intermediarios, como Juan de Aguirre; el pintor Cristóbal Vilella...⁶³.

⁶¹ GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, *Alhajas para soberanos. Los animales reales en el siglo XVIII: de las leoneras a las mascotas de cámara*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2011, pág. 302.

⁶² AZCÁRATE LUXÁN, Isabel y SALINERO MORO, M^a Carmen, “Cristóbal Vilella (1742-1803) y la Fundación del Gabinete de Historia Natural en el siglo XVIII (Exposición 6 de abril-6 de junio, 1995)” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Primer semestre de 1995. Número 80, pág. 208.

⁶³ JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, “La Casita del Príncipe de El Escorial” en *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, volumen XII, http://www.fundacioniberdrola.org/webfund/gc/prod/es_ES/contenidos/docs/principe_escorial.pdf, pp. 25-26, [Referencia tomada el 31-05-2015].

2.4 Los viajeros del siglo XVIII

A mediados del siglo XVIII, empezó a haber en toda Europa un gran interés por la arqueología. Uno de los motivos fue sin duda el comienzo de las excavaciones llevadas a cabo en Herculano y Pompeya entre los años 1737 y 1748 que sacaron a la luz vestigios del pasado. Estas excavaciones, impulsadas por Carlos VII rey de Nápoles, futuro Carlos III en España, tenían como objetivo recuperar los restos de aquellas ciudades que habían quedado sepultadas bajo la lava del Vesubio tras su erupción en el año 79 d.C.

No fue Carlos el único gobernante interesado por las manifestaciones artísticas de la época antigua, también Napoleón en 1798 realizaría una expedición a Egipto en la que el ejército fue acompañado de escritores, científicos, artistas y arqueólogos y en la que a los objetivos militares se unía el deseo de acceder a los restos de la Antigüedad.

Estas excavaciones y el interés por la Antigüedad y por conocer los hechos históricos del pasado promovieron la realización de viajes que pusieran en contacto a los viajeros con este pasado arqueológico que se estaba recuperando. Estos viajeros eran artistas, eruditos y en general personas cultivadas de la alta sociedad que querían ver con sus propios ojos todo lo que habían estudiado en los libros. Los artistas por su parte estudiaron y midieron las ruinas de la Antigüedad para aprender las formas de hacer del arte clásico. A este tipo de viaje cultural se le denominó *El Grand Tour*, y se caracterizaba por su faceta cultural, artística y educativa, aunque hay que indicar que no era un fenómeno novedoso del siglo XVIII sino que se venía realizando durante todo el periodo moderno sólo que fue en este momento cuando llegó a su máximo apogeo⁶⁴. El viaje se realizaba por distintos países europeos siendo el colofón la visita a Roma, lugar de encuentro de la Antigüedad clásica y de la Roma moderna renacentista, de la Roma pagana y de la Roma cristiana. Una parte importante de los viajeros del *Grand Tour* fueron ingleses, aunque también es cierto que desde España se promovió este tipo de viaje, y hubo artistas y viajeros españoles que fueron a Italia con el ánimo de conocer y aprender.

⁶⁴ Entre la numerosa bibliografía véase BRILLI, Attilio, *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*, Editorial Antonio Machado libros, Madrid, 2010.

Los datos demuestran que la moda del viaje a Italia y otros estados del viejo continente, sin ser tan rica como en los países del norte, no resultó extraña a la mentalidad de los españoles del siglo XVIII,...⁶⁵.

Los países más atrayentes para los viajeros eran Francia e Italia, aunque también como veremos, muchos viajeros ingleses vinieron a España y escribieron ampliamente sobre ello. Estos escritos sobre España nos permitirán enlazar con nuestro tema de vistas urbanas ya que ahondaremos en los textos de estos viajeros para ver cómo veían y cómo describían nuestras ciudades.

En este contexto se desarrolló en Italia un nuevo género artístico, el de la pintura de vistas urbanas, las *vedute* que alcanzó su momento de mayor esplendor en este siglo XVIII⁶⁶. Estas vistas ofrecían una visión panorámica de la ciudad, destacaban por su carácter descriptivo y topográfico, logrando captar la vida y la actividad de las ciudades. Constituían auténticos retratos de ciudad y se convirtieron en testimonio gráfico de una época. En Italia, especialmente en Venecia, estas vistas de ciudades llegaron a ser un género muy popular que suponía un importante ingreso económico para los pintores. Los viajeros, ingleses principalmente, las compraban para llevarlas de recuerdo a sus países de origen. Pero no sólo se realizaron en Italia, en toda Europa monarcas y gobernantes empezaron a mostrar interés por estos cuadros descriptivos de sus ciudades. En pleno siglo de la Ilustración, todo aquello que tuviera una dimensión divulgativa o didáctica, como por ejemplo dar a conocer una ciudad, era aplaudido.

Estos viajes sirvieron para fomentar la curiosidad hacia nuevas tierras y paisajes. El conocimiento de lo nuevo se plasmó en dibujos, en los que se buscaba la mayor exactitud posible de las costas y los territorios visitados, se apreciaba ya un interés por conocer la geografía y tratar de recogerla mediante dibujos y planos.

Aunque la geografía como disciplina científica no se determinó hasta mediados del siglo XIX, la época ilustrada ofreció unos prolegómenos de considerable importancia en lo que respecta al conocimiento de la tierra y, con ello, del paisaje, a través de los viajes, las expediciones y las primeras prácticas cartográficas⁶⁷.

Los viajeros del *Grand Tour* del siglo XVIII eran en su mayor parte ingleses, de hecho en 1732 se había fundado en Inglaterra la *Sociedad de los Diletanti* a la cual solo podían pertenecer aquellos que hubieran realizado el *Grand Tour*. Esta afición por el

⁶⁵ GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, “Pintores españoles del Grand Tour...”, *Op. Cit.*, pág. 33.

⁶⁶ Para una aproximación véase FREGOLENT, Alexandra, *Los vedutistas, Canaletto, Bellotto, Guardi, Marieschi, Carlevarij*, Milán, Electra, 2001.

⁶⁷ SOTO CABA, Victoria, “Capricho y Paisaje” en *Arte et Paisagem*, Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa, 2006, pág. 40.

viaje de *estudios* se generalizó entre los jóvenes de las clases altas de la sociedad que viajaban por Europa para completar su educación. Además de la finalidad educativa de este viaje, los viajeros también aspiraban a ampliar sus relaciones sociales y a conocer otras gentes, otros países y otras culturas. Asimismo se fue consolidando una afición por el coleccionismo de objetos artísticos que fue practicada por algunos de estos viajeros.

El afán por el coleccionismo, ya fuera de restos de la Roma clásica o de pintores italianos, era tan grande, que el cónsul británico en Venecia exhibía cuadros en su palacio, organizaba visitas a los estudios de los pintores, y se responsabilizaba de que los encargos se hicieran y llegaran a Inglaterra en buenas condiciones⁶⁸.

También los viajeros españoles, fueron adquiriendo el gusto por el coleccionismo y trajeron de vuelta a España, recuerdos de su paso por Italia.

En general, los testimonios que conservamos de viajeros españoles expresan que su interés por portar de regreso a su patria un recuerdo, sobre todo gráfico, de su presencia en Roma, o de los lugares visitados, les llevó a adquirir diseños de los artistas locales y a visitar sus talleres⁶⁹.

Entre los grandes coleccionistas y mecenas del XVIII se puede mencionar al cardenal Antonio Despuig y Dameto (1745-1813)⁷⁰, arzobispo de Valencia y Sevilla, gran viajero, quien estuvo en Roma y protegió a los pensionados de la Academia.

Su colección, nutrida por más de 250 obras, incluía lienzos de dos artistas mallorquines formados en Italia, Gabriel Femenía Maura (1685-1752), del que Bover aseveraba que fue el mejor paisajista de su siglo, y Guillermo Mesquida (1675-1747), discípulo de Maratta y Benedetto Luti, y que además de en Roma residió en Venecia y Bolonia⁷¹.

El viaje por España

Muchos de los viajes de ingleses por España se concentraron en el último cuarto del siglo, es decir, en el periodo que se corresponde con el final del reinado de Carlos III y el comienzo del de Carlos IV. Esta costumbre viajera quedó interrumpida durante un tiempo a partir de 1779, cuando España entró en guerra con Inglaterra tras firmar con Francia el Tratado de Aranjuez, a lo que había que añadir que a partir de ese año y hasta

⁶⁸ FREIXA, Consol, *Los ingleses y el arte de viajar. Una visión de las ciudades españolas en el siglo XVIII*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1993, pág. 21.

⁶⁹ GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, "Pintores españoles del Grand Tour...", *Op. Cit.*, pág. 44.

⁷⁰ CANTARELLAS CAMPS, Catalina, "Un mecenas de la ilustración, el Cardenal Despuig" en *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA*, Murcia, 1988: actas, mesa I, pp. 459-464.

⁷¹ GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, "Pintores españoles del Grand Tour...", *Op. Cit.*, pp. 54-55.

1783 se produjo el Bloqueo de Gibraltar. En este año se alcanzó la paz tras la firma del Tratado de Versalles y lo cierto es que después de este año, aunque se reanudó la llegada de viajeros el número iba a ser menor que el del periodo anterior.

En general los viajeros del siglo XVIII no habían mostrado un gran interés por España y muchas veces este país había quedado fuera del *Grand Tour*.

Esta afición viajera, a la que se unía la preocupación por difundir los conocimientos adquiridos en ese tránsito por las rutas más insospechadas y la afición de editores y lectores por el género de viajes, ha motivado que, pese al carácter marginal de la Península en el Grand Tour, podamos disponer de un buen número de relatos británicos sobre la España del siglo XVIII⁷².

Los viajeros que visitaron España y escribieron sobre ella eran por lo general militares, miembros de los servicios diplomáticos o personas que buscaban ampliar su formación. Con respecto al itinerario que seguían, la mayor parte de ellos recorrían amplias zonas de la Península y los puntos de llegada se situaban en Francia a ambos lados del Pirineo; La Coruña, ciudad en la que había una conexión marítima con el puerto de Falmouth en Inglaterra; Santander, puerto en el que había establecidos un número importante de comerciantes ingleses; Gibraltar, lugar de destino de militares y Portugal, país amigo de Inglaterra.

Al tratar este tema hay que tener presente que el comercio fue uno de los asuntos prioritarios entre Inglaterra y España y marcó de manera determinante las relaciones entre ambos países en el siglo XVIII. Por lo tanto junto con la descripción de los paisajes, las fiestas, la religión y en general las formas de vida y la idiosincrasia española, era habitual que el tema comercial se recogiera en los escritos de los viajeros. Entre los viajeros que vinieron a España, hubo diplomáticos que en muchos casos defendían los intereses económicos ingleses en España y luchaban por mantener los tratados comerciales de la época de los Austria españoles como el *Tratado de Madrid de 1667*, firmado durante el reinado de Carlos II que favorecía considerablemente a Inglaterra. La llegada al trono de España de la dinastía Borbón tras la Guerra de Sucesión supuso un duro golpe para Inglaterra. Los ingleses vieron con preocupación los sucesivos *Pactos de Familia* entre los borbones de Francia y España ya que consideraban que perjudicaban el comercio británico con la Península. El interés por el comercio, también se extendía a las comunicaciones y por lo tanto los viajeros que

⁷² GUERRERO, Ana Clara, *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, S.A. de Ediciones, 1990, pág. 15.

trataron los aspectos comerciales también se interesaron por los principales puertos siendo habitual que visitaran los del País Vasco.

Los ingleses tenían una visión bastante negativa de nuestro país y en sus libros de viajes hablaban de pobreza, ignorancia y costumbres ridículas de los españoles. Baste mencionar el despectivo título de una carta anónima escrita por un militar de la armada inglesa hacia 1705 que rezaba así: *A trip to Spain: or, a true description of the comical, humours, ridiculous customs and foolish laws of that lazy improvident people the Spaniard*. España en aquella época había perdido el papel hegemónico de siglos anteriores y había quedado atrasada con respecto a otros países europeos que como Inglaterra, Francia o los Países Bajos participaban de avances científicos y se encontraban en mejor posición económica. Algunos viajeros trataron de analizar los motivos que habían llevado a la decadencia española e incluso incluían de forma bastante despectiva consejos de cómo no se debía gobernar un país.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII España empezó a suscitar mayor interés debido al cambio en los gustos y en las mentalidades y al espíritu romántico que impulsaba a los viajeros a la búsqueda de lo exótico siendo España el paso hacia el norte de África. Comenzaron a surgir escritos que mostraban una imagen más positiva de España, como los de Udal ap Rhys, que aunque no visitó España escribió un libro que ofrecía lugares de interés de este país y de Portugal⁷³.

Hay que decir que no siempre los relatos eran verídicos, y hubo cierta sospecha de que en ocasiones los escritores escribían relatos imaginados sin haber viajado al país sobre el que escribían. A estos escritores se les llamó *fireside travellers*, ya que se suponía que habían escrito sus libros desde la comodidad de sus casas al calor del hogar. Un ejemplo de lo mencionado ocurrió ya en el siglo anterior, con los relatos de la baronesa D'Aulnoy que suscitaban dudas sobre la veracidad de sus escritos sobre España⁷⁴.

⁷³ “Algo parecido a esto sucedió con España. De hecho ya a mitad de siglo empezaron a detectarse signos de interés: el escritor Udal ap Rhys, por ejemplo, publicó en 1749 una guía sobre España...”, FREIXA, Consol, “Los ingleses y el arte de viajar...”, pág. 26.

⁷⁴ “Un ejemplo podrían ser los relatos que sobre España publicó la baronesa d'Aulnoy: *Mémoires de la cour d'Espagne* (1690) y *Relation du voyage d'Espagne* (1691). Ambas obras tuvieron un éxito inmediato y se tradujeron a varios idiomas, siendo muchos los viajeros posteriores que se refieren a ellas. Sin embargo, el que firmase sus obras como condesa, siendo en realidad baronesa, y su indiscutible habilidad en la redacción de cuentos de hadas(...), junto a episodios totalmente inverosímiles incluidos en sus viajes, fueron elementos que hicieron que ya en su época se levantasen las primeras dudas sobre la verosimilitud de sus relatos sobre España. Sus defensores eran muchos, otros en cambio la acusaban de haber mezclado la realidad con la ficción”, GUERRERO, Ana Clara, *Op. Cit.*, pp. 26-27.

En cualquier caso, los viajeros que recorrían la Península escribieron libros de viajes que tuvieron un gran éxito; el afán por saber y por conocer que caracterizaba al periodo ilustrado, favoreció su buena acogida por el público. En ellos se describían las murallas de las ciudades, las fortificaciones, los puertos, las dársenas y también se trataba sobre las antigüedades, las ruinas, las catedrales, los tesoros artísticos o las universidades. Pero también sobre los métodos productivos, sobre el clima o los sistemas defensivos, de tal forma que hoy en día estos libros siguen teniendo un gran interés ya que nos ayudan a entender la España reformista ilustrada vista desde la óptica de la época en la que se desarrollaban los cambios.

La forma en la que se escribían estos libros era variada pero los formatos más habituales eran los de la carta, el ensayo y sobre todo el diario de viajes. Algunos de ellos incluían grabados con vistas de los lugares descritos. Henry Swinburne en 1779 publicó *Viajes por España en los años 1775 y 1776*, ilustrado con grabados que él mismo realizó, con vistas de Córdoba, Granada, Gerona o el paso del Bidasoa. Antonio Ponz se refirió a este libro de Swinburne y se lamenta de la mala opinión que estos viajeros ingleses tenían de España.

En 1779 se publicó en Londres un libro con el título de *Viajes por España del escudero Enrique Swinburne, hechos en los años 1775 y 1776*. Para conocer esta obra basta que se lea la Carta que de ella trata y ya puesta al principio de la *Geografía física de España*, de don Guillermo Bowle, segunda edición, Madrid, 1782, y es del señor don José Nicolás de Azara, actualmente ministro de su majestad en la corte de Roma: y por cuanto es conveniente que los nacionales y extranjeros se desengañen del indigno modo con que nos tratan ciertos escritores, se deben repetir sus calumnias e injusticias, publicarlas e impugnarlas muy a menudo, y dar, de este modo, a conocer la mala fe y modo que han tenido de tratarnos⁷⁵.

Otros viajeros que recorrieron España fueron Joseph Marshall o Francis Carter, el segundo de ellos realizó bellos paisajes como *Plantación de naranjos cerca de Gibraltar* o *Paisaje de Ronda*. Pero los principales relatos de viajeros ingleses fueron los publicados a finales del siglo XVIII; entre ellos destacan la obra *Letters from Barbary, France, Spain, Portugal, etc.* publicada por Alexander Jardine en 1788 y *Journey through Spain in the years 1786 and 1787*, de Joseph Townsend, publicada en 1791. Estas obras tenían un marcado carácter de “viaje ilustrado” y ponían en relación las ideas liberales inglesas de la época con lo que observaban en la economía española y

⁷⁵ PONZ, Antonio, *Viaje fuera de España...*, pág. 22.

criticaban duramente el mercantilismo que todavía se practicaba en España. Estos viajeros ingleses opinaban que las nuevas ideas sobre economía ayudarían a superar el profundo atraso en el que, en su opinión, se encontraba España. Como apunta Ana Clara Guerrero, estos son los principales aspectos que en lo relativo al comercio critican estos viajeros:

Consecuencia de la pervivencia en la Península de las ideas mercantilistas eran determinadas actuaciones de los gobiernos ilustrados en el campo del comercio criticadas por los viajeros –del mismo modo que lo habían hecho al referirse a aspectos agrícolas e industriales–. Tres son los temas principales: el modelo colonial adoptado por España en sus relaciones con América; la creación, incluso en fechas ya muy tardías, de compañías comerciales, y la existencia de multitud de reglamentaciones y altos impuestos⁷⁶.

Las compañías comerciales privilegiadas de países como Francia, Holanda o Inglaterra contaban con una protección oficial, habían tenido un importante desarrollo en el siglo XVII de forma que controlaban los tráficos comerciales de las zonas en las que desarrollaban su comercio. En España sin embargo fue en el siglo XVIII cuando más auge tuvo este tipo de compañías, cuando precisamente en los países más avanzados se estaban empezando a poner en cuestión por parte de aquellos que defendían las nuevas ideas liberales y se mostraban contrarios a estas compañías debido a su marcado carácter mercantilista.

En 1728 durante el reinado de Felipe V, fue creada en España *La Real Compañía Guipuzcoana de Caracas* con el fin de recuperar el control sobre el comercio del cacao. El Consulado de San Sebastián apoyó la creación de esta compañía con la idea de favorecer el comercio de la ciudad y de la provincia y de hecho consiguió el monopolio comercial con Venezuela. El Consulado lo componían comerciantes marítimos y patrones de barcos, muy interesados en fomentar el comercio marítimo y la navegación. Los dirigentes del Consulado eran conscientes de que para lograr un próspero comercio era necesario regenerar los caminos y los puertos. Como se postulaba desde los ámbitos ilustrados, la mejora de las vías de comunicación, terrestres y marítimas, serviría para avanzar en el desarrollo económico y en definitiva en el progreso y con ese fin, el Consulado desarrolló la idea de ampliación del puerto donostiarra. Carlos III recibió la petición de aprobación del proyecto del puerto de San Sebastián en 1773, y lo aprobó en agosto del mismo año⁷⁷. Años después, cuando el rey

⁷⁶ GUERRERO, Ana Clara, *Op. Cit.*, 1990, pág. 304.

⁷⁷ "...el 15 de agosto desde San Ildefonso, se expedía la Facultad Real firmada por el marqués de Grimaldi. Fueron tres las cuestiones que el monarca consideraría: el comercio, del que juzgaba

realizó el encargo de la serie de vistas del litoral Cantábrico, es posible que recordara la importancia que tuvo en su momento el proyecto de ampliación del puerto.

Esta compañía, por el volumen de tráfico marítimo que generaba, supuso un gran impulso económico para Guipúzcoa; se favoreció a los principales puertos guipuzcoanos ya que los embarques de salida debían de efectuarse desde San Sebastián y desde Pasajes.

Así como el siglo XVII fue de plena decadencia para la Marina vasca y para el comercio e industria en general, el siglo XVIII fue el de su resurgir marítimo. El hecho más relevante de este período fue la creación de la «Real Compañía Guipuzcoana de Caracas» con objeto de realizar directamente el comercio marítimo con Venezuela sin depender de los navíos extranjeros, principalmente holandeses, que monopolizaban el tráfico marítimo en la región del Caribe. La Compañía se fundó el 25 de septiembre de 1728 mediante un acuerdo entre la provincia de Guipúzcoa y el Gobierno español. Los embarques de salida debían efectuarse en San Sebastián y Pasajes y los de regreso obligatoriamente habían de pasar por Sevilla para pagar los derechos de cargazón⁷⁸.

Esta compañía subsistió durante más de cincuenta años, con momentos de gran florecimiento, pero le perjudicó considerablemente el nuevo reglamento de 1788 y la guerra con Inglaterra, de tal forma que tuvo que reorganizarse creándose una nueva compañía privilegiada, la de Filipinas que llegó a funcionar hasta el siglo XIX. No fue la única compañía privilegiada en España, hubo otras en Sevilla, Galicia o Barcelona manteniendo esta última, relaciones comerciales con Santo Domingo, Puerto Rico y Margarita.

Pero para los viajeros ingleses estas compañías eran rémoras del pasado y no hacían sino perjudicar al comercio. El viajero inglés, Jardine otorgaba a su crítica un punto de vista más político ya que defendía una postura anticolonial cosa que chocaba con estas compañías que tenían su sentido en el ámbito de los imperios coloniales, como los de España o Portugal.

Como ya he indicado, el interés en acercarme al mundo de los viajeros del siglo XVIII, tema que cuenta con una amplia bibliografía, es debido a que permite observar a través de la mirada de estos escritores, los paisajes, la sociedad y las costumbres que a

dependiente la felicidad del reino; la seguridad de las embarcaciones en las tempestades, y por último el que la obra sería financiada por el Consulado.”, ASTIAZARAIN ACHABAL, María Isabel, *El Consulado de San Sebastián y los proyectos de ampliación de su puerto en el siglo XVIII*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1998, pág. 38.

⁷⁸ <http://www.euskomedia.org/aunamendi/100088/69885>, *La Real Compañía Guipuzcoana de Caracas (siglo XVIII)*, [Referencia tomada el 15-07-2013].

su vez pintaron los artistas de esa época. De esta forma nos encontramos con que el viajero Joseph Baretti describió, entre otros asuntos, la forma de vestir de las personas en el norte de España que vio antes de cruzar los Pirineos. Así lo transcribe Ian Robertson en su estupendo libro *Los curiosos impertinentes* que aborda los viajes de los ingleses por España en el periodo que estamos tratando y recoge fragmentos de los textos escritos por ellos:

Las mujeres se cubrían con un pañuelo de seda fina, llevaban mangas estrechas que se ceñían a la muñeca, y caían sobre su espalda las trenzas, adornadas con anchas cintas multicolores⁷⁹.

Joseph Baretti realizó dos viajes por España, en el segundo de los cuales, después de recorrer varias ciudades, entre ellas Madrid, se dirigió hacia el norte pasando por Burgos y atravesando el desfiladero de Pancorbo para llegar a Orduña y Bilbao. Desde Bilbao, Baretti emprendió el camino hacía San Sebastián en compañía de un comerciante irlandés. Tanto Bilbao como San Sebastián son ciudades que visitó Baretti y pintó Paret, además, Baretti pasó por Orduña, ciudad que se encontraba en la línea directa entre Madrid y Bilbao y que en esta época, era la ciudad en la que funcionaba la Aduana que controlaba el paso en la frontera fiscal que existía entre el Señorío de Vizcaya y Castilla⁸⁰.

La aduana de Orduña tiene cierta relevancia en relación a la figura de Paret, ya que se tiene constancia de que en ella el pintor tuvo que declarar cuáles eran los bienes pinturas, libros etc. que llevaba cuando dejó Bilbao para instalarse en Madrid. Nos encontramos con otra referencia más que corrobora el elevado nivel cultural que tenía Paret⁸¹.

Es gracias a su regreso a Madrid y debido a la obligatoriedad de dar cuenta detallada de sus pertenencias en la Aduana de Orduña, entonces frontera interior del Señorío de Vizcaya, que conocemos cómo era la biblioteca de Paret. Libros de Durero, de Leonardo, de Vasari..., en francés, en inglés, en italiano, en

⁷⁹ ROBERTSON, Ian, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Madrid, Serbal, 1988, pág. 63.

⁸⁰ “Una nueva época dorada se vive en la centuria del XVIII, verdadero *siglo de las luces* para la ciudad. El hecho histórico del que arrancó este esplendor fue la apertura en 1770 del nuevo camino carreteril por la peña de Orduña, la gran obra de ingeniería de infraestructuras de todo el señorío de Bizkaia en el siglo. Poco después, en 1792, se inauguró, en virtud de las nuevas necesidades creadas por el espectacular aumento del tráfico de mercancías, el monumental edificio neoclásico de la Aduana, financiado por la corona. Este hecho marcó posiblemente el cénit en el desarrollo de la ciudad” http://www.bizkaia.net/Home2/Archivos/DPTO4/Temas/Patrimonio_Cultural/publicaciones/pdf/Orduna.pdf, [Referencia tomada el 31-06-2015].

⁸¹ PARDO CANALIS, Enrique, "Libros y cuadros de Paret en 1787", en *Revista de Ideas Estéticas*, XXIII, nº 90, Madrid, 1965, pp. 31-36.

portugués, en latín y griego, de literatura y poesía, de arquitectura y geometría, de iconología..., algo que nos pone de relieve la enorme erudición y la pasión por el cultivo de la inteligencia que tuvo⁸².

Volviendo con el viajero Baretto, sobre el recorrido que éste hizo hasta llegar a Bilbao siguiendo los márgenes del río, comentaba lo siguiente:

Ofrecía a cada paso un nuevo paisaje de indescriptible belleza, y las frecuentes caídas de agua deleitaban la vista.

Los habitantes han aprovechado las muchas cascadas, e incluso creado otras artificiales, con gruesos diques que cortan la corriente. Junto a las cascadas han instalado unas maquinarias que dan energía a varias industrias, especialmente la del hierro, extraído en gran abundancia de varias colinas cercanas⁸³.

Esta descripción es interesante ya que nos sitúa en un escenario que efectivamente nos recuerda al País Vasco. Las montañas forman parte de su bello paisaje y el trabajo del hierro es algo característico, siendo abundantes los ejemplos, sobre todo en Guipúzcoa, de esa forma que se apunta en el escrito de Baretto, de crear cascadas artificiales para situar junto a ellas forjas que permitan trabajar el hierro. Hasta tiempos recientes hay ejemplos de este tipo de forja, construida en el margen del río aprovechando la caída de agua, como la ya desaparecida Forja Albisu de Lazcano.

Henry Swinburne es otro viajero inglés del que hay constancia de su paso por el País Vasco. Swinburne recogió sus experiencias en el libro *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* que fue editado en Londres en 1779. Años después, en 1794 y 1806, se publicarían dos ediciones resumidas tituladas *Views in Spain* y *Picturesque Tour through Spain*. Desgraciadamente, las referencias a las ciudades vascas son escasas.

A partir de este punto, las descripciones de Henry Swinburne son abreviadas, como si, encontrándose en la última etapa de su viaje, tuviera prisa por cruzar los Pirineos y alcanzar Francia, llegándose a Tarbes, donde su mujer había pasado los últimos meses⁸⁴.

Los últimos pueblos que atravesó Henry Swinburne después de dejar Vitoria fueron, Mondragón, Vergara y Tolosa. Las pocas referencias que hizo relativas al paisaje nos hablan de umbrosos valles y de las vistas que pudieron admirar en lo alto de una colina desde donde contemplaron Fuenterrabía y el golfo de Vizcaya. Esta

⁸² GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, "Fractura, pérdida...", pp. 304-305.

⁸³ ROBERTSON, Ian, *Op. Cit.*, pág. 68.

⁸⁴ *Ídem*, pág. 115.

descripción que realizó Swinburne se corresponde perfectamente con la imagen del País Vasco, en la que el monte y el mar, forman parte de su precioso paisaje. La colina desde la que se contemplaba la vista de Fuenterrabía bien podría ser el monte Jaizkibel.

Dejando atrás Vitoria atravesaron el puerto de Arlabán y siguieron por Mondragón, Vergara y Tolosa a través de umbrosos valles hasta que el día 18, desde lo alto de una colina, dieron vista a Fuenterrabía y el golfo de Vizcaya⁸⁵.

Asimismo, el viajero inglés, Alexander Jardine recorrió España entre los años 1777 y 1779 visitando entre otras localidades, Fuenterrabía, San Sebastián, Vergara y Bilbao. A diferencia de otros viajeros que vertieron críticas muy negativas sobre España, Jardine fue una persona que se mostró más comprensivo y favorable hacia los españoles. Visitó ciudades del norte, en la cornisa cantábrica, yendo hacia el oeste desde Vizcaya hasta Galicia ya que, como indica Ian Robertson, había sido nombrado cónsul en La Coruña⁸⁶. Dado lo importante que era para los ingleses proteger sus relaciones comerciales con la Península, era habitual que en los principales puertos españoles, el gobierno inglés nombrase a cónsules entre sus súbditos residentes en España, de forma que pudieran ayudar con las gestiones burocráticas a compatriotas ingleses que quisieran establecer alguna actividad comercial. Los puertos que visitó Jardine en su viaje por las costas españolas, eran algunos de los que luego pintaría Paret.

Jardine pasó al sur del puerto de Pasajes, encerrado entre colinas, y de San Sebastián, situado al pie de su promontorio fortificado, prosiguiendo hacia el interior por el camino principal de Vergara. Un rasgo sorprendente del paisaje eran las ruinas de antiguos castillos y mansiones, que le despertaron el ansia de restaurar algunos de ellos⁸⁷.

En la descripción que hizo Jardine de San Sebastián se refirió a la fortificación que se encontraba en la falda del monte Urgull y a cuyo pie se situaba la parte antigua de la ciudad. Si esta era la descripción escrita de San Sebastián, Paret nos ofreció la descripción visual en su pintura de la bahía de la ciudad. Al referirse a Pasajes, Jardine mencionó las dos colinas que encerraban el puerto, y esta descripción se correspondía con lo más característico del cuadro de Paret, es decir la bocana del puerto que se abría paso hacia el mar atravesando esas dos colinas, Ulía y Jaizkibel, que formaban un canal natural que protegía al puerto del fuerte oleaje del mar cantábrico.

⁸⁵ *Ídem*, pág. 117.

⁸⁶ *Ídem*, pág. 120.

⁸⁷ *Ibidem*.

El interés por recoger de una u otra manera la geografía guipuzcoana y sus puertos venía ya de antiguo ya que en el Atlas de Texeira, del siglo XVII, se plasmaba con todo detalle este territorio debido a su importancia fronteriza y portuaria.

Texeira, por otra parte, en el litoral del País Vasco y con los mismos coprotagonistas, (se refieren a dos ingenieros militares) visitó la costa de Guipúzcoa, realizando un extenso informe sobre sus posibilidades de defensa y fortificación que incluía seis nuevos proyectos: un mapa general de la costa, dos proyectos para la ciudad de San Sebastián, un diseño de la defensa de Fuenterrabía, y otros dos del Puerto del Pasaje y Guetaria⁸⁸.

No se puede dejar de señalar, cómo los pueblos que Texeira eligió coinciden, salvo en el caso de Guetaria con los puertos pintados por Paret; San Sebastián, Fuenterrabía y Pasajes, lo que confirma la importancia estratégica de estos enclaves guipuzcoanos, tan cercanos a Francia.

Años después de que Paret pintara el puerto de Pasajes, Richard Lyde Hornbrook (1783-1856) realizó una vista del mismo lugar que compositivamente es muy parecida a la de Paret. Tanto Richard como Thomas, padre e hijo respectivamente, fueron dos militares británicos que ilustraron distintos lugares del País Vasco durante la primera guerra carlista; realizaron dibujos, acuarelas y estampas que constituyen un interesante documento gráfico de la contienda. Thomas realizó una serie de acuarelas sobre la guerra, algunas de las cuales fueron reproducidas como litografías formando parte del conjunto: *Twelve views in the Basque Provinces illustrating several of the actions in wich the British Legión was engaged with Carlist Troops*⁸⁹. Las menciono aquí por su interés pictórico e histórico aunque sobrepasan el marco cronológico de nuestro estudio.

Siguiendo con el viaje de Jardine, éste ofreció una opinión bastante llamativa sobre las provincias vascas y navarra y consideraba que constituían un refugio de libertad con respecto al resto de España. Estas palabras de Jardine fueron transcritas por Robertson:

*“El último refugio de la libertad en la Península, y los efectos de aquella eran todavía evidentes en su carácter, industria y población, para ventaja evidente de gobernantes y gobernados”*⁹⁰.

⁸⁸ PEREDA, Felipe y MARÍAS, Fernando, “De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos”, *Eria*, 64-65 (2004), pág. 136.

⁸⁹ <http://albumsiglo19mendea.net/hornbrook/es/index.php?me=1>, [Referencia tomada el 31-05-2015].

⁹⁰ ROBERTSON, Ian, *Op. Cit.*, pág. 120.

Además cuando Jardine llegó a Vergara se quedó gratamente sorprendido al encontrar una Sociedad Académica cuyo objetivo era el fomento de las artes y los oficios.

En Vergara le produjo sumo placer el encontrar “una sociedad académica para el fomento de las artes y oficios, fundada recientemente sobre unos principios benévolos y filantrópicos”⁹¹.

Esta Sociedad había sido fundada unos doce años antes del viaje de Jardine y se refiere lógicamente a la ya mencionada Real Sociedad Bascongada de Amigos del País que fue fundada en el año 1764⁹², uno de cuyos principales impulsores fue Xavier María de Munive e Idiáquez, conde de Peñafiorida. El museo de San Telmo de San Sebastián conserva una estampa realizada por Paret y Alcázar y fechada en 1785, en la que aparece el rostro de perfil del conde, en una orla floral y sobre una peana en la que se puede leer: *D. XAVIER MARIA DE MUNIVE. Conde de Peñafiorida. Primer Director de la Sociedad Bascongada*. Según indica Ana Clara Guerrero, Jardine alababa al conde de Peñafiorida y se entrevistó con él.

Cita los esfuerzos de la Sociedad Económica de Amigos del País Vasco y alaba al conde de Peñafiorida. Jardine se entrevistó con el conde y la impresión que de él y sus planes obtuvo fue inmejorable⁹³.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² “Y finalmente, el 24 de diciembre de 1764 un grupo de caballeros vascos reunidos en el palacio de Insausti de Azcoitia fundó la Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Aquel día se inauguró un capítulo brillante de la Ilustración vasca.” BLANCO MOZO, Juan Luis, *Orígenes y desarrollo de la Ilustración...*, pág. 203.

⁹³ GUERRERO, Ana Clara, *Op. Cit.*, pág. 145.



Imagen 5: Luis Paret, *Xavier María de Munive*, 1785, Paret y Alcázar, Luis, (Madrid 1746-1799), Museo San Telmo, San Sebastián
Estampa Medidas: 20 x 13'9 cm.(estampa) ; 32 x 23 cm.
Época/Fecha: Siglo XVIII (1785)

La mención a la R.S.B.A.P es importante ya que pocos son los viajeros que trataron sobre las Sociedades Económicas que sin embargo para los ilustrados españoles tenían tanta importancia. No fue Jardine el único que alabó el trabajo que realizaban las Sociedades Económicas de Amigos del País, también lo hizo Townsend refiriéndose en este caso a la Sociedad Sevillana. Ambos viajeros reconocían que estas Sociedades eran muy importantes para el impulso de la economía y para fomentar la instrucción de la sociedad.

Y de la misma manera, ensalzaba las Sociedades de Amigos del País, el ilustrado español Antonio Ponz que hablaba sobre la de Zaragoza en su célebre viaje por España.

Muchas alabanzas merece la Sociedad de Amigos del Pais de esta Ciudad por el zelo con que promueve todo los ramos de industria, y agricultura, que se ha empeñado en fomentar, distribuyendo premios anualmente á los que mejor se portan en efectuar lo que propone⁹⁴.

⁹⁴ PONZ, Antonio, *Viage de España...*, pág. 82.

Jardine también visitó Bilbao, ciudad que en palabras de Robertson se situaba en las márgenes de un riachuelo; no sé qué pensarían los bilbaínos al oír hablar de su ría como de un riachuelo.

Dejando atrás Vergara en su romántico emplazamiento, Jardine cabalgó hasta Bilbao, ciudad agradable en las márgenes de un dulce riachuelo, entre suaves colinas, donde visitó diversas fundiciones de hierro⁹⁵.

Una vez más nos hablan del trabajo del hierro y del paisaje en el que aparecen suaves colinas. En las dos vistas del Arenal de Bilbao que pinta Paret para las serie de puertos, aparece la ría (el riachuelo) y al fondo en ambas obras las suaves colinas, el monte de Archanda, con tonos dorados en la del museo de Bilbao y una gama más fría en la de la National Gallery, pero en ambas estamos ante lomas suaves y accesibles.

Sobre las artes, los viajeros incidieron especialmente en la arquitectura, disciplina que, en general, más les interesó, aunque alguno como Cumberland escribiera un trabajo sobre los principales pintores españoles de los siglos XVI y XVII. Fue habitual que ilustraran sus escritos con dibujos de los monumentos arquitectónicos que más les habían impactado en sus viajes. Además de las ruinas clásicas, que como en otros países atraían la atención de los viajeros, en España también se interesaban por los restos de la arquitectura hispano-musulmana, lo que en el siguiente siglo contribuiría a fomentar la atracción por España desde un enfoque romántico.

William Bowles fue otro viajero inglés que en esta segunda mitad del siglo XVIII viajó por España. Uno de sus textos que más interés suscitó, fue el de *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*, que apareció en Madrid en 1775. Pero además, dejó más escritos, como el que se recogía en la revista *Euskal-Erria* en el año 1897, en ella apareció un artículo titulado *De Bizcaya en general*, que recogía la impresión que el País Vasco había provocado en Bowles más de un siglo atrás. Refiriéndose a Vizcaya indicaba que era una de las tres provincias vascongadas y describía cómo era su territorio.

Tiene su territorio de once á doce leguas de Oriente á Poniente, y como cosa de ocho de Mediodía á Norte; componiéndose todo él de montañas de varios tamaños, que dejan entre sí valles angostos, y algunas vegas que también lo son: todo lo cual ofrece un aspecto singularísimo⁹⁶.

⁹⁵ ROBERTSON, Ian, *Op. Cit.*, pág. 120.

⁹⁶ BOWLES, William, “De Bizcaya en general”, *Euskal Erria: revista vascongada*, San Sebastián T.36 (1º sem. 1897), pág. 242.

Como apuntaba el propio Bowles, tan singular le pareció el paisaje que decidió realizar un mapa plasmando montes, valles y ríos, aunque finalmente no lo pudo llevar a cabo, y por eso se decidió a describir lo que más le había llamado la atención para que se hicieran una idea aquellos que no conocían esta tierra. En su relato trataba diversos temas; describía el tipo de suelo que, en general, se encontraba sobre canteras o en peñascos sueltos, con piedras calizas y mármoles de diversos colores. Informaba de cómo el mármol negro con vetas blancas fue llevado desde Mañaria hasta Madrid para construir las columnas de la Capilla del Palacio Real de Madrid. También comentaba que eran muchos los parajes sobre minas de hierro, siendo la principal la de Somorrostro que suministraba el mineral a muchas ferrerías. Una vez más se destacaba la importancia que tenían ya entonces el hierro y las industrias ligadas a él en el País Vasco. También describió los montes, ríos y riachuelos y el paisaje en general. En cuanto al ganado mencionaba la existencia de vacas, bueyes y cabras y hablaba también acerca del vino y del *Chacoli*.

Para *Chacoli* se plantan seis ó siete especies de vides. Nó todos los parajes son á propósito para ellas; pero en los territorios de Orduña y Bilbao, y en muchos Lugares de las Encartaciones ví mediana abundancia⁹⁷.

En relación a nuestro estudio sobre las vistas de Paret, es interesante saber que Bowles vio los puertos y su opinión acerca de ellos y de la costa vasca.

Hay muchos puertos pequeños en la costa, que es muy brava; pero los más son para embarcaciones menores⁹⁸.

Con respecto al caserío dejaba en buen lugar las casas que contemplaba y daba una opinión curiosa sobre el espacio y el volumen de población considerando que ya estaba completo y que se requerirían nuevas formas de producción para poder mantener a la población.

No vi una casa caída ni abandonada, pero sí muchas nuevas, algunas de ellas grandes y bien construidas: de lo que se deduce, que aunque la población de aquella tierra parece que no se puede aumentar por estar ya casi todo el terreno aprovechado, mientras no se introduzcan, como se debiera, algunos ramos nuevos de industria, crece cada día, sin embargo de los muchos hombres que salen de allí para no volver⁹⁹.

⁹⁷ BOWLES, William, *Op. Cit.*, T.36 (1º sem. 1897), pág. 244.

⁹⁸ *Ídem*, pág. 341.

⁹⁹ *Ídem*, pág. 342.

Y le llamaba la atención la cantidad de gente que vivía en un espacio tan pequeño.

Lo que no tiene duda es que aquel país debe á esta forma de población dispersa el que en terreno tan corto y tan ingrato se pueda mantener tanta gente la mayor parte de estas casas y sus pertenencias se habita y cultiva por sus mismos dueños, que llaman *echejaunas*, esto es, señores de la casa¹⁰⁰.

Con respecto a las ropas que utilizaban los habitantes, Bowles consideraba que salvo la ropa de los labradores el resto de personas de Vizcaya y Guipúzcoa usaban el vestuario similar al de Castilla.

El traje de las mujeres es semejante al de Castilla. Las casadas se tocan con un pañuelo de lienzo ó muselina que anudan en lo alto de la cabeza, cayendo las puntas atrás. Las solteras van en cabello trenzado¹⁰¹.

Y a continuación describía la de la población dispersa, esto es, la de los labradores.

Se compone de calzones holgados y un poco largos, un ajustador encarnado con solapa, hongarina ó gambeto largo y ancho, montera en invierno, y en verano á veces sombrero de tres picos; el calzado, particularmente en invierno, abarcas hechas con prolija curiosidad, y muy propias para un país montuoso, donde llueve mucho, y es el terreno resbaladizo¹⁰².

De esta forma Bowles recogía la forma de vestir en el País Vasco en la misma época en la que Paret pintó sus vistas portuarias. En estas vistas en las que abundan los personajes, Paret situaba en el mismo espacio a personas de distintas clases sociales; por un lado a trabajadores de los puertos y a aldeanos y por otra a personas de una clase social más elevada que se paseaban por el mismo entorno, bien a caballo, bien en barca o bien a pie.

En la Biblioteca Nacional se encuentra el libro del grabador madrileño Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790), *Colección de trajes de España*¹⁰³, en el que se hace una recopilación de las vestimentas utilizadas en las distintas regiones españolas. Esta colección de trajes se divide en dos volúmenes; en el primero se recogen los trajes más usados por la plebe del reino y en el segundo los más raros utilizados por la

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ídem*, pág. 344.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2007/BDHvisitavirtual/sec7/s7a179.html>, [Referencia tomada el 07-06-2015].

nobleza. En relación a nuestro tema, destacan en el libro las estampas realizadas a partir de dibujos de Paret que recogen la forma de vestir de los habitantes de Bilbao y alrededores.



Imagen 6: Según Luis Paret Grabado de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, (1779-1783), *Ciudadana de Bilbao*, nº 52, Biblioteca Nacional de España



Imagen 7: Según Luis Paret Grabado de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, (1779-1783), *Aldeana de las cercanías de Bilbao*, nº 53, Biblioteca Nacional de España



Imagen 8: Según Luis Paret Grabado de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, (1779-1783), *Jebos o aldeano de las cercanías de Bilbao*, nº 54, Biblioteca Nacional de España

Con respecto a las vistas vizcaínas, en la *Vista del Arenal*, de la National Gallery de Londres, realizó como en otras vistas, una mezcla deliberada entre personajes de la clase social alta con trabajadores del puerto, las mujeres que paseaban por el muelle cubiertas con sombrillas aparecían elegantemente vestidas. En la otra *Vista del Arenal*, la del museo de Bellas Artes de Bilbao, todo el grupo de personajes eran trabajadores del puerto y aparecían vestidos de forma humilde.

En la *Vista de Portugalete* los personajes del primer plano componían una escena galante. Uno de los hombres transportaba en sus brazos a una dama para evitar que se mojase, se trataba de una encantadora escena que recuerda al Paret amante del rococó. El resto de las figurillas, o bien estaban realizando alguna actividad o bien se encontraban en actitud contemplativa observando la escena y participando alegremente del momento galante.

En la *Vista de Bermeo* el primer plano lo ocupaban mujeres del pueblo vestidas con amplias faldas, delantal y pañuelo atado a la cabeza.

Y en la *Vista de Olaveaga*, predominaban los personajes trabajando en el puerto, vemos en algunos de estos personajes los sombreros de tres picos y las mujeres con pañuelos anudados a la cabeza, mencionados por Bowles. A la derecha del cuadro, dando la impresión de que lo abandonan, unas damiselas a caballo paseaban contemplando los trabajos portuarios.

Tanto en las dos vistas del Arenal como en la de Olaveaga vemos a mujeres trabajando en el puerto y en relación a esto es interesante la opinión de Bowles que consideraba que el pueblo de Bilbao era el más sano que él conocía e indicaba que a pesar de que la villa estaba pobladísima, el hospital solía estar vacío de enfermos. En su opinión esto era debido a que las lluvias eran frecuentes y a que siempre había viento que soplaba del mar o de la tierra.

De esto infiero que la proximidad del agua salada, las lluvias, y más que todo las corrientes del aire, son la causa física de la salubridad del suelo de Bilbao¹⁰⁴.

No solo consideraba al pueblo de Bilbao tan sano sino que además pensaba que las mujeres de Bilbao eran muy fuertes.

En otras partes las mujeres apenas pueden sufrir una mediana fatiga: y en Bilbao las de la ínfima plebe trabajan más que si fueran hombres. Ellas son ganapanes y mozos de cordel de la villa, que cargan y descargan los navíos¹⁰⁵.

Con respecto a las vistas guipuzcoanas de Paret; en la *Vista de Fuenterrabía*, aparecían a la izquierda (en el fragmento del cuadro que se corresponde con *Escena de aldeanos*) un grupo de pastores con ovejas ataviados a la manera aldeana y a la derecha ocurría lo mismo con el grupo de mujeres y hombres, ellas con las cabezas cubiertas por pañuelos. En la *Vista de San Sebastián* había una mezcla de, personas humildes, que bien podían ser pastores o aldeanos cuyas mujeres se cubrían las cabezas con pañuelos, y mujeres y hombres que iban a caballo y que parecía que representaban a la alta sociedad, iban ataviados con sombreros y trajes de seda de colores brillantes y plateados. Una de las mujeres se cubría del sol con una sombrilla.

Una vez más en la *Vista de Pasajes*, Paret repetía esta mezcla de personajes entre aquellos de la alta sociedad que se disponían al desembarco y los que manejaban

¹⁰⁴ BOWLES, William, *Op. Cit.*, T.37 (2º sem. 1897), pág. 35.

¹⁰⁵ *Ídem*, pág. 35.

los botes que eran personas humildes, las diferencias sociales se apreciaban en el vestir; elegantes y con trajes sedosos unos, con ropas más toscas los otros. Paret situaba una escena galante en un entorno portuario, frente al contexto jardinístico usual en el Rococó, elige algo novedoso.

En la *Vista de Fuenterrabía* del Museo de Bellas Artes de Caen vemos un mayor predominio del paisaje, quizá más que en ninguna otra, pero esto no impide que también hubiese varias escenas con personajes, una de las cuales la más cercana al espectador se componía de una mujer y un hombre elegantemente vestidos, junto a una mujer agachada con un niño y un perro. La mujer se cubría con una sombrilla y el hombre llevaba en la cabeza un sombrero de tres picos. Como indicaba Bowles las personas que no eran labradores vestían de la misma forma que en Castilla y efectivamente no observamos diferencias con respecto a los ropajes que llevaban los personajes protagonistas de escenas contemporáneas a éstas en obras de Bayeu o de Goya.

En todas estas vistas, la puesta en escena de las figuras es una muestra más de esa estética elegante y refinada de Paret, en la que distintas clases sociales componen la escena, la crítica que desde sectores ilustrados se hace hacia las diferencias sociales y a la ociosidad de miembros de las clases altas no aparece aquí reflejada, Paret se centra en lo costumbrista y plasma unas escenas alegres y llenas de dinamismo con su habilidad para representar figuras en movimiento, recreándose en pintar con gran esmero telas, sedas, sombreros, joyas, vestidos etc. de forma que deja registro visual de los modos de vestir de una época.

Y para finalizar Guillermo Bowles, que así firmaba sus escritos, hizo un resumen de cómo veía él la villa de Bilbao en esta época entorno al año 1775.

En fin, Bilbao es un pueblo donde se puede vivir con mucha comodidad y gusto, por el extendido comercio que en él se hace, por su clima, por sus frutos, por el agrado de sus habitantes, y por la cordura con que están hechas sus leyes civiles y de comercio. Entre ellas hay una contra la ingratitud, á cuyo delito señala castigo¹⁰⁶.

La información que proporcionaron los viajeros ingleses resulta muy interesante para situar nuestro tema en su contexto social, y así por ejemplo sabemos que Joseph Townsend realizó un viaje por España entre 1786 y 1787 durante el reinado de Carlos III. No viajó o al menos no hizo mención especial a las provincias vascas aunque

¹⁰⁶ *Ídem*, pág. 38.

recorrió España de norte a sur visitando muchas ciudades, entre ellas Madrid, Sevilla, Cádiz, Málaga, Granada, Cartagena, Alicante, Valencia, Barcelona y algunas más. En la introducción de su libro ofrecía algunos consejos para aquellos que querían visitar España y entre ellos destacaba contar con, *una buena recomendación para las mejores familias*. En su opinión, disponer de unas buenas recomendaciones facilitaba mucho el viaje, así, en su caso éstas le permitieron relacionarse con personajes ilustres del momento como Campomanes, Floridablanca, Antonio Ponz y otros cuantos.

Cuando comenzaba a considerar la idea de ir al encuentro de la corte, desvió durante un tiempo mi propósito la amabilidad de mi amigo don Casimiro Ortega, que me presentó al conde de Campomanes, presidente del consejo de Castilla¹⁰⁷.

En su primer encuentro con Campomanes, éste le pareció adusto y de modales bruscos, pero a partir de los siguientes, siempre lo encontró *accesible, condescendiente, amable, cordial, amigable y servicial hasta no poder más*. Parece claro que Campomanes, que además de presidente del Consejo de Castilla eran un gran intelectual y académico, le causó una gran impresión.

En mi opinión, se trata de uno de los personajes más dignos que han honrado este país, y uno de los mejores patriotas que han guiado a una nación en desarrollo¹⁰⁸.

Parece que Townsend pudo visitar a Campomanes en varias ocasiones, teniendo largas conversaciones con él, relativas a las experiencias y a la impresión que España estaba causando en el viajero.

Antes de irme hizo que le contara todo lo que había visto, y al descubrir que no había visitado su institución predilecta, me recomendó hacerlo. Se trata de la Academia de Bellas Artes. A la mañana siguiente me presenté en su nombre a su presidente, don A. Ponz, una persona de buen gusto y juicio para las artes, que me acompañó en mi recorrido por las numerosas y magníficas salas que forman parte de esta útil institución¹⁰⁹.

Townsend describió lo que ya conocemos del funcionamiento de la Academia, en la que Paret dio sus primeros pasos en el mundo del arte, y nos ayuda a imaginar cómo se veía esta institución a través de los ojos de un extranjero en aquel momento. Este viajero inglés se complacía en describir el placer que sintió al llegar a la Academia y encontrarse con cerca de doscientos ochenta jóvenes dibujando, veinte dedicados al estudio de la arquitectura y treinta y seis ocupados en el modelado de arcilla. Explicaba

¹⁰⁷ TOWNSEND, Joseph, *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*, Madrid, Ediciones Turner, 1988, pág. 114.

¹⁰⁸ *Ídem*, pág. 115.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

cómo algunos de los alumnos se dedicaban a dibujar modelos vivos y otros a copiar vaciados. También mencionaba el sistema de premios que se seguía y cuyo objetivo era estimular el trabajo de los alumnos.

Como decíamos Townsend también conoció al conde de Floridablanca uno de los personajes más importantes de la política española del momento.

Poco después de volver a Aranjuez tuve el honor de comer con el primer ministro, el conde de Floridablanca. El grupo estaba compuesto por los embajadores, que están invitados todos los sábados, y los subsecretarios¹¹⁰.

El amigo del que hablaba Townsend, Casimiro Gómez Ortega fue profesor de botánica y tuvo un papel destacado en la expansión del Jardín Botánico de Madrid, él le facilitó el acceso al Jardín Botánico y gracias a ello hoy podemos conocer la opinión de este viajero inglés acerca de este jardín que Paret pintó en la última etapa de su vida.

Don Casimiro Ortega me prestó toda su amistad y atención, y gracias a él tuve acceso ilimitado al Jardín Botánico. Se encuentra en un lugar muy bien elegido, sobre una pendiente que mira hacia el Prado, del que una verja de hierro le separa, y permite, paseando a pie o a caballo bajo una umbría arboleda refrescada por numerosas fuentes y que hace que ni siquiera moleste el sol del mediodía, abarcar con una sola mirada todo él¹¹¹.

Paret pintó el *Paseo frente al Jardín Botánico* y es posible que fuese su última obra, un dato que refuerza esta suposición es el hecho de que la obra esté sin finalizar y además no tenga ni fecha ni firma. De esta obra existen varias copias, aunque los expertos no se ponen de acuerdo en si pueden atribuirse todas a Paret. Entre ellas se encontraban la del marqués de la Torrecilla, la de Celestino García Luz, la del Museo Lázaro Galdiano de Madrid y la de la señora M. Andreu de Klein, la de esta última es según Osiris Delgado la copia más fiel, además, el original pertenecía al conde de Arteche¹¹² que fue uno de los principales coleccionistas del siglo XX en el País Vasco. En la primera mitad del siglo se interesó por la obra de Luis Paret y adquirió tres pinturas suyas. Una de ellas era la del *Paseo frente al Jardín Botánico* y las otras un retrato y un autorretrato.

¹¹⁰ *Ídem*, pág. 131.

¹¹¹ *Ídem*, pág. 103.

¹¹² “Esta pintura, o mejor dicho, el grupo de pinturas en torno a este tema y su atribución a Paret, suscitó desde un primer momento polémicas y confusiones”, GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, Catálogo de la exposición, *Luis Paret y Alcázar 1746-1799*, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991, pág. 284.

Hemos mencionado la importancia de estos viajeros ya que aportan una visión de la sociedad española en el periodo en el que estamos centrando nuestro estudio y a pesar de la infinidad de hechos y anécdotas que se relatan, hay algunas que consideramos que pueden resultar de interés en ese deseo de acercarnos a la sociedad en la que vivió nuestro pintor. La siguiente anécdota la traigo a colación ya que recoge un hecho desgraciado que tuvo como protagonista a un personaje anónimo pero cuyo destino fue el mismo que padeció Paret y se produjo en la misma época. Townsend escribió sobre la conversación que tuvo con una persona en relación a unos molinos que se utilizaban para moler tabaco, y para situar la figura de este hombre relataba el siguiente escabroso suceso.

Se trataba de un hermano de la desdichada joven que en 1774 derramó en Sanlúcar su sangre ante el altar, víctima de la pasión impía que su belleza había inspirado en un sacerdote. Este miserable la declaró su amor en el confesionario; pero la resistencia obstinada de la virtuosa muchacha acabó por enfurecerle, y un día se volvió del altar donde había estado consagrando y la apuñaló en presencia de su madre. Por este crimen, el más atroz entre todos, fue condenado, horroriza decirlo, a vivir desterrado en Puerto Rico¹¹³.

Resulta significativo constatar que el destierro a Puerto Rico se considerase como una condena horrible. Esta anécdota, dramática en su desenlace, nos hace situarnos en lo terrible que debió de ser para Paret, un pintor tan alegre y que había alcanzado el éxito en la Corte, partir hacia Puerto Rico lugar de destino de asesinos y malhechores.

¹¹³ TOWNSEND, Joseph, *Op. Cit.*, pág. 272.

2.5 El coleccionismo de arte en España

El coleccionismo de arte en España tiene una larga tradición que se remonta a los primeros Austrias¹¹⁴. Carlos I tenía su propio gusto artístico aunque con una idea muy funcional de la pintura que le llevaba a considerar que el papel fundamental de ésta era el propagandístico, un instrumento útil para ensalzar su imagen y la de los Habsburgo. A pesar de ello, el emperador fue consciente de la importancia que tenía atesorar obras pictóricas, que como las de su admirado Tiziano, pasaron a formar parte de su colección particular. La colección iniciada por Carlos I se amplió de manera extraordinaria con las obras de arte de su hermana, María de Hungría, que tuvo un importante papel de mecenazgo y contribuyó a incrementar las pinturas de la Colección Real con significativas aportaciones de pintura veneciana y flamenca que había ido reuniendo a lo largo de su vida. Una de las obras más emblemáticas de la colección de María de Hungría, por su identificación con la Casa de Austria, era *Carlos V en la batalla de Mühlberg* de Tiziano, que pasaría a su sobrino Felipe II tras su muerte.

Felipe II, fue consciente del valor de la pintura como herramienta de representación y de propaganda, pero asimismo la apreciaba desde sus propios criterios estéticos lo que le llevó a atesorar las obras de sus pintores favoritos, con pinturas de un nivel extraordinario de las escuelas italiana, flamenca o española con grandes maestros como Tiziano, El Bosco o Sánchez Coello con los que conformó en el siglo XVI, una de las colecciones de pintura más importantes de Europa. Felipe II se embarcó en la empresa de coleccionar obras de arte dando un paso más allá y adquiriendo importantísimas obras, su afición por el coleccionismo sería continuada, con mayor o menor éxito, por todos sus sucesores en la corona. La Colección Real adquirió, durante el reinado de Felipe II, una dimensión que no tenía parangón ni en España ni en otras cortes europeas¹¹⁵. La pintura de paisaje quedaría representada por la obra de Joachim Patinir muy admirado por el monarca y considerado como el primer paisajista flamenco.

¹¹⁴ Ampliamente tratado por el trabajo pionero de F. CHECA y M.MORÁN, *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Catedra, 1985.

¹¹⁵ “Although the number of paintings is difficult to calculate precisely, it is known that, at Philip’s death, there were about, 1,150 paintings at the Escorial, about 300 at the Alcázar of Madrid, and perhaps 100 at the Pardo, totaling roughly 1,500 in all. If it is assumed that about 200 came from the collections of Charles V and Mary of Hungary, then it can be conservatively estimated that Philip collected over 1,000 pictures. This scale of acquisition is unprecedented in the history of collecting and represents the start of a new era – the one of the megacollector, which was established in the seventeenth century” BROWN, Jonathan, *Painting in Spain 1500-1700*, Yale University Press, Londres, 1998, pág. 61.

Patinir realizó unas pinturas extraordinarias en las que el paisaje asumía un total protagonismo con respecto a la escena representada.

Durante el siglo XVII, en el que política y economía atravesaron por situaciones de gran adversidad, se produjo paradójicamente un florecimiento cultural que alcanzó en las artes plásticas un nivel tan elevado que lo convirtió en el Siglo de Oro de la pintura española. Es indudable, a pesar de la limitada capacidad política de los Austria menores, el mecenazgo ejercido por los monarcas de esta dinastía que supieron ver las posibilidades propagandísticas de la pintura, pero también disfrutaron con su dimensión estética. Durante el reinado de Felipe III, Rubens viajó a España y dejó su impronta en la pintura española. No fueron los monarcas los únicos que se sintieron atraídos por el coleccionismo, la aristocracia que compartía con la realeza un mismo marco de relaciones culturales e ideológicas, se inició también en la senda del coleccionismo, buscando emular a sus soberanos. Así, el valido de Felipe III, el duque de Lerma, fue construyendo una importante colección privada que más tarde pasó a formar parte de las Colecciones Reales y entre cuyas obras destaca el soberbio retrato que pintó Rubens para él. El mecenazgo y la calidad de la colección del duque de Lerma no tenía precedentes entre los aristócratas españoles.

Pero si hay que destacar a un monarca del siglo XVII en el ámbito del coleccionismo éste fue Felipe IV que, como sus antecesores, veía en la pintura una forma de prestigiar a la dinastía, pero también valoraba su dimensión artística, desde un planteamiento de búsqueda del placer estético a través de la pintura. Fue un gran admirador de artistas como Rubens y Velázquez quienes contribuyeron a modelar el gusto del propio monarca y a dar un impulso definitivo al coleccionismo en España. Además, Velázquez trabajó como agente intermediario del monarca en Italia y adquirió, importantes obras que pasaron a formar parte de la Colección Real. No era algo insólito el hecho de que los propios pintores actuaran de marchantes, así lo había hecho también Bartolomé Carducho durante el reinado de Felipe III a quien proveyó de un considerable número de pinturas italianas.

El interés por el arte se mantuvo vivo a lo largo del siglo y se extendió, como ya se ha indicado, entre los aristócratas y los personajes relevantes de la corte que poco a poco se fueron introduciendo en el mundo del coleccionismo en el que veían una forma de promoción y de distinción social, de esta manera en el Antiguo Régimen se fueron conformando destacadas colecciones privadas gestadas entre importantes miembros de los círculos cortesanos.

Las dimensiones e importancia de las colecciones aristocráticas españolas del siglo XVII, cada vez más centradas en la pintura, fueron reseñadas como novedad importante por diversos visitantes ilustres, que apuntaron igualmente el liderazgo jugado por el rey¹¹⁶.

Felipe IV engrandeció la Colección Real con pinturas de muy diferente procedencia; desde las adquiridas en la almoneda realizada tras el fallecimiento de Rubens, a regalos extraordinarios como el *Adán y Eva* de Durero, obsequio de Cristina de Suecia a Felipe IV, hasta las que llegaron de otra almoneda, la de la Commonwealth¹¹⁷, que se realizó, con idea de sufragar las deudas de la Corona inglesa, tras la ejecución del rey Carlos I de Inglaterra¹¹⁸. Carlos I, al igual que otros monarcas europeos, había visto en el arte una forma de prestigio, había sido mecenas de Rubens y de van Dyck y fue creando su propia colección, tanto con obras adquiridas por él mismo como con otras recibidas como regalo por miembros de la nobleza o de personalidades que querían ganarse su favor. El marqués de Carpio, ministro principal de Felipe IV, adquirió importantes obras en esta almoneda, algunas de las cuales regaló posteriormente al monarca español; *El Lavatorio* de Tintoretto, e importantes obras de Veronés, Rafael o Durero que pasaron a engrandecer la Colección Real. Y por supuesto, a la colección heredada y extraordinariamente ampliada por Felipe IV, hay que añadir la obra de los grandes maestros de la Escuela Española del siglo XVII. La categoría de la Colección Real traspasaba las fronteras y así, el embajador inglés, sir Arthur Hopton quien había estado durante quince años enviando pinturas desde España a Inglaterra para engrosar la Colección de Carlos I, escribiría años después, en 1638, a lord Cottington quien también había estado en España y conocía la riqueza de las Colecciones Reales:

Los españoles se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al arte de la pintura que antes en grado inimaginable¹¹⁹.

¹¹⁶ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, “El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto” en *Cuadernos Arte y Mecenazgo*, núm. 02, 2013, pág. 17.

¹¹⁷ “La almoneda de Carlos I, o almoneda de la Commonwealth como a veces se la denomina, se abrió en el otoño de 1649, ofreciendo unos 1.570 cuadros a compradores de Inglaterra y del extranjero. Era una cantidad de obras difícil de digerir, máxime habiendo tantas obras sobre la mesa; pues recién acabada la guerra civil también se pusieron en venta partes considerables del patrimonio artístico de los tres mayores coleccionistas cortesanos del Grupo de Whitehall: Arundel, Buckingham y Hamilton.” BROWN, Jonathan, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Nerea, Madrid, 1995, pág.59.

¹¹⁸ Sobre este tema véase, BROWN, Jonathan, *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604–1655*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.

¹¹⁹ MORÁN TURINA, Miguel, PORTÚS PÉREZ, Javier, *El arte de mirar la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, pág. 93.

Sin embargo, la principal empresa artística de este reinado fue la construcción y posterior decoración del palacio del Buen Retiro, proyecto impulsado por el conde-duque de Olivares en el que volcó toda su energía; el conde-duque movió todos sus hilos entre los diplomáticos españoles residentes en Roma y estableció una red de contactos que le permitió conseguir importantes obras pictóricas para la decoración del palacio. En el Salón de Reinos de este palacio se llevó a cabo un complejo programa iconográfico que se distribuía en tres series; doce cuadros de batallas, diez escenas de la vida de Hércules y cinco retratos ecuestres de miembros de la familia real, todo ello con el propósito de glorificar a la monarquía mostrando sus hazañas, simbolizando el triunfo de la virtud y garantizando, con los retratos, la continuidad dinástica. El objetivo fundamental de este trabajo pictórico era el de transmitir las glorias de la Casa de Austria y ensalzar a la monarquía.

En lo tocante a la pintura de paisaje, el monarca emprendió un proyecto para decorar la Galería de los Paisajes del palacio del Buen Retiro. La serie estaba formada por veinticuatro paisajes con anacoretas y unos diez paisajes bucólicos. Destaca en este proyecto el marqués de Castel Rodrigo embajador en Roma que ayudado por su agente Enrique della Flut se ocupó de llevar a cabo este encargo.

Por lo tanto, podemos afirmar que con anterioridad al mes de mayo de 1633 ya se había decidido encargar una serie de pinturas de anacoretas en Italia, dejando la elección de los artistas y los temas concretos a representar al marqués de Castel Rodrigo¹²⁰.

El encargo de estas pinturas paisajísticas fue la mayor aportación que desde España se realizó, a las nuevas soluciones que se estaban desarrollando en torno a la pintura de paisaje, y cuyo epicentro se hallaba en Roma, ciudad en la que pintores de diferente procedencia investigaban en nuevas vías de expresión en el género paisajístico. Desde Roma, pintores como Claudio de Lorena, Nicolas Poussin, Jean Lemaire o Gaspar Dughet llevaron a cabo este encargo para el Buen Retiro. Para dar coherencia al conjunto se establecieron unas condiciones relativas al tamaño, formato, línea del horizonte o escala de los personajes; el programa iconográfico también estaba prefijado y había de tratar sobre asuntos de la Biblia y de la vida de santos. La pasión de Felipe IV por la pintura quedaba así satisfecha mediante la decoración del Buen Retiro y además, nuevas obras se incorporaban a la ya rica Colección Real.

¹²⁰ SIMAL LÓPEZ, Mercedes, “Nuevas noticias sobre las pinturas para el real palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 335, 2011, Pág. 248.

Si bien fue Felipe IV el gran coleccionista del XVII, hay que agradecer a su hijo Carlos II que, consciente de la valiosísima Colección Real y de la trascendencia política de la misma, impusiera en su testamento una protección hacia ésta, indicando que no debería ser ni vendida ni dividida y debía de quedar vinculada a la corona. Además hizo su propia aportación a la Colección Real con obras de David Teniers de la escuela flamenca, del napolitano Luca Giordano, o de la escuela española, especialmente de Claudio Coello o de Carreño de Miranda.

2.5.1 El coleccionismo en el siglo XVIII

El cambio de dinastía no supuso un parón en el desarrollo artístico español sino más bien un cambio en las preferencias artísticas, comprensible por la propia evolución de la pintura. La deriva en el gusto hacia un modelo estético francés se impuso en España con el nuevo soberano Felipe V; durante su reinado llegaron a España pintores franceses de la talla de Jean Ranc o Louis-Michel van Loo cuya labor se orientó fundamentalmente a la realización de retratos de la familia real, eran retratos de aparato en la línea de la pintura áulica francesa con una escenografía suntuosa que reflejaba el esplendor y pompa dignos de una monarquía absoluta; sin embargo, el primer retrato oficial de Felipe V como rey de España se debe a los pinceles de Hyacinthe Rigaud, pintor predilecto de Luis XIV y de su corte. Aunque el nuevo monarca no sintió mucho aprecio por los pintores españoles hubo excepciones y así, Miguel Jacinto Meléndez también retrató a los soberanos Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya, su primera esposa, y después a Isabel de Farnesio, la segunda. Meléndez supo conjugar el distanciamiento y majestuosidad propios de la tradición retratística española con el brillo y lujo del modelo francés en la línea del nuevo concepto de monarquía que desde Francia se estaba asentando en España. La pintura italiana tuvo también su protagonismo estando en este caso destinada a la decoración al fresco de las residencias regias.

Tanto el rey como su segunda esposa, Isabel de Farnesio, incrementaron las Colecciones Reales poniendo un énfasis particular en ampliar la colección de escultura ya que hasta el momento, sus antecesores en la corona habían priorizado la pintura; en esta disciplina, una gran aportación fue la adquisición de la colección de la reina

Cristina de Suecia, perteneciente ya para entonces a la familia Odescalchi. Además, Felipe V compró una parte sustancial de la colección del pintor italiano Andrea Procaccini y así llegaron a sus manos obras de artistas como Giovanni Bellini o los Carracci.

Con respecto a la pintura de paisaje, ya se puede vislumbrar en este monarca un interés por este género, y por otros considerados en aquel momento, menores. La compra de la colección Maratta¹²¹ por Felipe V incorporó a la Colección Real diez paisajes del pintor italiano Gaspard Dughet así como algunas obras paisajísticas de Nicolas Poussin. Además, con motivo de la decoración de La Granja, encargó un importante número de pinturas de pequeño tamaño a Michel-Ange Houasse, cuyo mayor logro lo encontramos en una serie sobre panorámicas de los Reales Sitios en las que este pintor hizo gala de un gran dominio atmosférico y de captación de la luz, realizado con una factura abocetada que daba modernidad a sus paisajes.

De Luis I poco se puede decir, ya que no tuvo tiempo para intervenir de manera significativa en la evolución de las colecciones, su temprana muerte le impidió desarrollar una línea de actuación personal que dejara huella en la trayectoria que ya tenía conformada la Colección Real.

Durante el reinado de Fernando VI cabría señalar como hito fundamental la inauguración en 1752 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que había sido fundada por su padre, Felipe V, en 1744. Por otra parte, y al igual que en épocas anteriores, los aristócratas fueron creando sus propias colecciones particulares siguiendo la estela del rey, e incluso algunas de éstas, como la del primer ministro de Fernando VI, el Marqués de la Ensenada, fue considerada superior a la del propio monarca. Parte de esta colección privada pasaría años después a la Colección Real gracias a la adquisición que hizo su hermanastro, Carlos III, asesorado por el pintor bohemio Antonio Rafael Mengs.

¹²¹ “Si el reinado de Carlos II supuso la retirada de los agentes de la Monarquía en las grandes plazas del mercado internacional del arte, Felipe V volvió a acudir a ellas con una importante campaña de adquisiciones destinadas a la decoración del nuevo palacio de San Ildefonso. Una vez más, fue Roma el escenario de las principales compras: además de conseguir allí la colección de esculturas de Cristina de Suecia, el rey se hizo con un conjunto de 124 pinturas vendidas por los herederos de Carlo Maratta en 1722, en una operación favorecida por Andrea Procaccini, quien había sido discípulo del célebre pintor romano antes de convertirse en artista de cámara del primer Borbón de España.” COLOMER, José Luis, *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2006, pág. 227.

En lo relativo a la pintura de paisaje cabe destacar la presencia en España de dos pintores italianos que destacaron en este género. Francesco Battaglioli que ya en Venecia había realizado vistas urbanas siguiendo la estela marcada por los vedutistas; este pintor dejó en España obras como *Fernando VI y Bárbara de Braganza en los jardines de Aranjuez* y *Vista del Palacio de Aranjuez*, ambas de 1756. En estas obras Battaglioli realizó una descripción pormenorizada de la arquitectura y los jardines del Real Sitio buscando reflejar su importancia topográfica y su actividad cortesana. También Antonio Joli, pintor de vistas urbanas, vino a España, entre 1750 y 1755, para participar en diversos trabajos decorativos en los Reales Sitios. Asimismo, realizó una serie de vistas de Madrid que hoy se encuentran dispersas por colecciones particulares; en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se encuentra *Vista de la calle de Alcalá*, de 1754 en la que Joli describió con interés documental esta perspectiva madrileña, en ella se aprecia el influjo del vedutismo italiano que había aprendido en Venecia cuando conoció la obra de celebres vedutistas como Canaletto o Bellotto.

La llegada en 1759 de Carlos III a España, supuso un espaldarazo importante a la continuidad de la Colección Real. El rey, ayudado por Mengs, puso su empeño en inventariar de manera sistemática todo el patrimonio artístico de la casa real; desde el mundo ilustrado se incidía en lo positivo de aplicar normas y de emplear un enfoque científico y racional a aquellos ámbitos relacionados con la historia, la cultura o la política, así, el monarca, quiso dejar constancia de las posesiones artísticas reales y de la importancia simbólica de todo el conjunto pictórico. El espíritu ilustrado plasmaba sus ideas de progreso por medio de las artes y defendía el estilo neoclásico como el que mejor reflejaba los nuevos tiempos. Carlos III vio en el arte la mejor herramienta para transmitir sus ideas ilustradas así como el prestigio de la dinastía. Siendo consciente de la trascendencia de la Colección Real quiso, al igual que hicieron sus predecesores, aumentarla y adquirió en diversas almonedas nuevas obras que engrosaron la ya amplísima colección de la casa real. Así, obras de las colecciones particulares del marqués de los Llanos, del marqués de la Ensenada, como ya se ha indicado, de la duquesa de Arcos o de Juan Kelly¹²², pasaron a formar parte de la Colección Real; entre ellas, algunas de las mejores pinturas de la Colección Kelly que fueron adquiridas por

¹²² “The collection of Florencio Kelly, medical adviser to King Philip V, which was inherited and augmented by his son Juan de Dios Kelly (Treasurer of the Royal Library in Madrid), consisted primarily of Italian, Dutch and Flemish paintings, but also included a group of five works by Murillo” GLENDINNING, Nigel, MACARTNEY, Hilary, *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920*, Great Britain, Boydell & Brewer Ltd, 2011, pág. 46.

Carlos III por recomendación de Mengs. Así, año tras año, siglo tras siglo la Colección Real se fue convirtiendo en una de las más importantes a nivel mundial.

Asimismo, Carlos III se implicó en la decoración de los Reales Sitios y de ahí el gran número de cartones realizados destinados a los talleres de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, pinturas en las que aún teniendo un papel subordinado, el paisaje tenía una presencia destacada.

Este aumento y engrandecimiento de las colecciones tuvo su lado negativo con la salida de España de significativas obras de arte. Carlos III, consciente de la necesidad de proteger el patrimonio, dictó una ley para tratar de impedir que obras de los grandes maestros salieran del país¹²³. A pesar de la protección que los monarcas quisieron ejercer sobre la colección, no pudieron impedir importantes pérdidas que se fueron produciendo a lo largo de los siglos; los motivos fueron de muy diversa índole, desde terribles incendios como el del palacio del Pardo del año 1604 o el ocurrido en el Alcázar de Madrid en 1734, hasta el infame expolio de obras de arte sufrido durante la Guerra de la Independencia llevado a cabo por militares y políticos franceses.

Antonio Joli realizó obras destacadas también durante el reinado de Carlos III, las obras *Partida de Carlos de Borbón a España, vista desde la dársena* y *Partida de Carlos de Borbón a España, vista desde el mar*, ambas de 1759, recogen el momento histórico en el que se representa la partida de Carlos de Borbón rumbo a España desde el puerto de Nápoles. Estas obras están realizadas en la más fiel tradición vedutista italiana y se convierten en un documento gráfico del momento en el que la flota se reúne para trasladar a España a quien había sido rey de Nápoles y de Sicilia. También del mismo autor es la *Visita de la reina María Amalia de Sajonia al arco de Trajano en Benevento* (h. 1759), en la que se representa la visita de la reina a este idílico entorno paisajístico en el que destaca el imponente arco de triunfo; se muestra así el interés de la reina consorte hacia las artes y la arqueología, era una mujer culta y refinada que promovió junto a su esposo las excavaciones de Pompeya y Herculano que tanta repercusión iban a tener en el mundo de la arqueología y que fueron estudiadas por la

¹²³ “REAL ÓRDEN DE S.M. de 5 de Octubre de 1779, prohibiendo la extracción de cuadros de mano de Pintores ya no existentes, para países extranjeros. A fin de impedir que desde hoy en adelante se saquen del Reyno para los extraños Pinturas de mano de Autores que ya no viven, me mandó el Rey escribir al Asistente de Sevilla D. Francisco Antonio Domezain la carta cuyo contexto voy á copiar á V.S.” *Colección de Reales Ordenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos, desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Imprenta de D. Benito Monfort, Valencia, 1828, pág. 24.

Regale Accademia Ercolanese, fundada en 1755 con la idea de publicar y estudiar objetos procedentes de estas excavaciones.

En cualquier caso, aquel inicial amor por el arte de los primeros monarcas del periodo moderno, abrió un camino de enriquecimiento de las Colecciones Reales que fue incrementándose con el paso del tiempo y cuya grandeza artística fue de tal magnitud que hoy pocos países del mundo pueden igualar.

Uno de los monarcas más apasionados por el arte fue Carlos IV, quien supo conservar y aumentar las Colecciones Reales convirtiéndose en un gran coleccionista y un mecenas de las artes plásticas y decorativas. Con Carlos IV el arte cortesano llegó a su máximo apogeo. El monarca estaba al día de las nuevas corrientes artísticas ya que tenía agentes en las principales capitales europeas, además, éstos le informaban si había alguna posibilidad interesante de compra de obras de arte, su tesón, su interés y su forma de actuar se podría equiparar a la de cualquier coleccionista contemporáneo. Si bien Carlos IV no deslumbró en su actividad política y de gobierno, cabe decir que como coleccionista de arte fue extraordinario y gracias a su empeño hubo un importante incremento de las Colecciones Reales.

Los testamentos de los monarcas fueron determinantes para evitar la dispersión de la colección y garantizar su transmisión al siguiente eslabón de la dinastía. La fundación del Museo del Prado en 1819, durante el reinado de Fernando VII, supondrá la culminación de este proceso acumulativo dando origen a uno de los mejores museos del mundo, la aportación fundamental para dar inicio al Museo se encuentra en los fondos de las Colecciones Reales. La institucionalización del arte permitía emprender políticas culturales dirigidas a conservar e incrementar este inmenso patrimonio artístico y facilitaba el acceso a estas colecciones a toda la sociedad.

2.5.2 Carlos IV y su afición por la pintura de paisaje

Así pues, siguiendo la afición de sus antepasados, Carlos IV se convirtió en uno de los coleccionistas de arte más relevantes de su época. En el catálogo de la exposición *Carlos IV mecenas y coleccionista*¹²⁴ se descubre la importancia que supuso para las artes españolas la labor de mecenazgo y coleccionismo de este monarca. Si bien esta labor se desarrolla fundamentalmente durante su reinado, hay otros dos periodos de su vida, el previo a heredar la corona y el del exilio, en los que también dio muestras de su afán por adquirir obras de arte y de su interés en proteger a diversos artistas.

Su amor por el arte se remonta a la época de su juventud, siendo príncipe ya realizó diversos encargos a pintores de su gusto y comenzó a adquirir obras de arte; en un inventario de 1779 se estimaba que la colección del Príncipe podía llegar a los trescientos cuadros, otra estimación elevaba el número de pinturas a los cuatrocientos setenta y ocho¹²⁵. Esta colección que fue reuniendo se componía en su mayor parte de obras de pequeño tamaño entre las que había bodegones, flores, escenas costumbristas, paisajes o marinas¹²⁶.

Durante su reinado se convirtió en un gran mecenas protegiendo a artistas y adquiriendo gran cantidad de obras de arte. En el ocaso de su vida, durante su exilio, su mayor aportación a las artes fue la de proteger a los artistas españoles en Roma, entre los que cabe mencionar al pintor José de Madrazo y a escultores como José Álvarez Cubero o Ramón Barba, que estaban pensionados en esta ciudad.

Carlos IV dio muestra de un gusto propio, una pasión por las artes que le llevó a interesarse por disciplinas tan dispares como la música, las artes plásticas, o la arquitectura; en esta última, más que emprender nuevos proyectos canalizó todos los esfuerzos en acometer la decoración de edificios ya existentes.

Como ya se ha indicado, con el cambio de dinastía a principios de siglo, se procedió a la transformación de los sitios reales para adecuarlos a los gustos de los nuevos monarcas que chocaban con la austeridad propia de los antiguos Austria. De esta

¹²⁴ Madrid, Patrimonio Nacional-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

¹²⁵ Catálogo de la exposición *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino. Arte y ciencia en la época de la Ilustración española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012, pág.223.

¹²⁶ “Un ejemplo lo ofrece la *Vista de la Albufera de Valencia*, parte de una serie de vistas de España pintadas por Mariano Sánchez y Antonio Carnicero para Carlos IV siendo aún príncipe” Catálogo de la exposición *Goya en Madrid. Cartones para tapices 1775-1794*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pág.58.

forma los reales sitios existentes se reformaron para adecuarlos a los tiempos y en ellos se construyeron palacios, jardines y pabellones, se urbanizaron creando nuevos edificios para albergar al personal que la familia real requería en sus desplazamientos.

Era una costumbre muy habitual, seguida por los sucesivos monarcas de la familia real, la de trasladarse con la Corte a los Reales Sitios. Estos desplazamientos fueron conocidos como las jornadas reales.

Como lugares de recreo, la familia real disponía dentro de Madrid del Palacio del Buen Retiro, y en las inmediaciones, de los Reales Sitios: ante todo, El Escorial y Aranjuez, donde era costumbre que la Corte hiciera largas estancias. En segundo término, El Pardo y Balsain¹²⁷.

Estos desplazamientos se hacían siguiendo un calendario que se fijaba en función de las estaciones y de factores como la caza o la costumbre. Esta rueda se repetía año tras año de forma cíclica. Comenzando a principios del año, la sucesión de lugares se hacía de la siguiente forma: a partir de la segunda mitad de enero hasta antes de Semana Santa, la familia real vivía en El Pardo, en Semana Santa volvía a Madrid, después hasta mediados de junio habitaba en Aranjuez desde donde volvía a Madrid para pasar otras tres o cuatro semanas, de allí partían a San Ildefonso en donde estaban hasta octubre, en El Escorial residía la familia real hasta diciembre y desde allí tornaban a Madrid para volver a comenzar.

La vida de Carlos IV, príncipe y rey, transcurre entre Madrid y los Reales Sitios al ritmo de las estaciones del año como lo habían hecho su padre y su abuelo, de suerte que cada uno de estos escenarios del poder conserva huellas más o menos importantes de su paso por Aranjuez en primavera, por La Granja en verano, por El Escorial en otoño y por El Pardo en invierno; esta última temporada era la de más larga permanencia en la sede representativa de la Monarquía, el Palacio Real de Madrid, donde transcurría el mes de diciembre, la Semana Santa y un par de semanas a principios de julio, de suerte que la corte no pasaba en la capital más de ocho semanas al año¹²⁸.

Las casas de campo que se construyeron en los Reales Sitios, tenían como función servir de divertimento y de recreo a los príncipes; en ellas se organizaban fiestas, veladas musicales, juegos campestres etc. era una forma de disfrutar de la naturaleza y de alejarse de la etiqueta y protocolo palatino. Se comenzaron a construir poco antes de que el príncipe de Asturias, Carlos, contrajera matrimonio en 1765, con

¹²⁷ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1988, pág. 27.

¹²⁸ SANCHO, José Luis, “Tan perfectas como corresponde al gusto...”, pág. 37.

su prima María Luisa de Parma. En la construcción y sobre todo en la decoración de estas casas participó de forma activa el príncipe.

La trascendencia para el conocimiento del gusto de don Carlos Antonio de Borbón de esas nuevas arquitecturas y, sobre todo, de los adornos de sus salas, radica en que obedecen a encargos directos del Príncipe de Asturias, y luego rey de España, para su disfrute personal, que fueron pagados de su bolsillo y realizados bajo su estrecha supervisión,...¹²⁹.

A pesar de que Carlos IV no mostró un gran interés por la arquitectura, hay que decir que su patrocinio de las casas de campo en las que intervino Juan de Villanueva, iba a tener una repercusión destacada para el desarrollo del neoclasicismo en esta disciplina. Estas residencias sirvieron para el descanso de la familia real, los sucesivos monarcas intervinieron de manera activa en su decoración de forma que el programa artístico seguido en estos Reales Sitios resultó fundamental en el desarrollo del arte del siglo XVIII. También la jardinería tuvo un protagonismo destacado y encontró en los palacios reales el espacio ideal para su desarrollo, con nuevos planteamientos de ordenación de los territorios, los jardines se convirtieron en escenarios teatrales en los que se realizaban actividades de toda índole para el divertimento de la familia real y de su corte.

En estos Sitios Reales, cuando Carlos IV era todavía príncipe de Asturias, se construyeron una serie de casas de campo. En El Escorial: la Casita de Arriba o del Infante (don Gabriel de Borbón), la Casita de Abajo o del Príncipe; y en El Pardo: La Casita de El Pardo, estas tres fueron concebidas por el arquitecto Juan de Villanueva; y se construyó otra más en Aranjuez: La Casa del Labrador.

La Casita del Príncipe de El Escorial, siguió el modelo de palacete de edificaciones destinadas al disfrute de los príncipes, concebidas como pabellones de caza o lugares de recreo alejados de la estricta etiqueta cortesana y del rígido protocolo de las residencias oficiales.

Estas casas de campo surgieron en la España de Carlos III por la influencia de la moda francesa de las residencias campestres de los monarcas y de los casinos italianos que facilitaban una relación efímera y placentera con la naturaleza. En estos parajes apartados, pero no lejanos de los palacios, las personas reales podían divertirse con sus amigos en alguna mayor libertad, desarrollar sus aficiones y dar gusto a sus caprichos¹³⁰.

¹²⁹ JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, "El gusto de Carlos IV en sus casas de campo" en *Carlos IV mecenas y coleccionista*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, pág. 53.

¹³⁰ JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, "La Casita del Príncipe...", pág. 11.

Esta construcción fue realizada por Juan de Villanueva siendo una de las obras más significativas de este gran arquitecto neoclásico. Se trata de una casa de campo que se construyó cerca del Monasterio de El Escorial, en el siglo XVIII con la idea de que fuera utilizada por el todavía Príncipe de Asturias y futuro Carlos IV. Además de esta casa, el príncipe Carlos construyó también la casa de campo de El Pardo y ya siendo rey, la Real Casa del Labrador en el Jardín del Príncipe en Aranjuez¹³¹.

Carlos IV únicamente mandó construir un nuevo Real Sitio, un palacio en la finca de La Florida, este palacio desapareció durante la Guerra Civil española, la única edificación que se conserva de este Real Sitio es la ermita de San Antonio Abad de la Florida con decoración mural de Goya. Este monarca tuvo una concepción innovadora con respecto a las artes decorativas, con una interpretación de conjunto, mediante la cual arquitectura, pintura y mobiliario se unían para lograr un resultado coherente e integrador. Siendo todavía príncipe de Asturias destaca su intervención en los Reales Sitios en cuya decoración impuso el gusto neoclásico.

Además de la protección y apoyo a Goya, Carlos IV mostró un criterio artístico particular interesándose por los dos pintores más “diferentes” y originales del momento; Luis Meléndez y Luis Paret. De Meléndez compró un gran número de bodegones y naturalezas muertas gracias a lo cual el museo del Prado atesora un total de treinta y nueve de estas obras. Y apoyó también al otro gran pintor de la época, Luis Paret, quien ya había retratado al entonces príncipe en *Las parejas reales*.

La pintura realizada durante el reinado de Carlos IV la podemos encuadrar dentro del arte oficial académico. El rey y su corte mantenían su adhesión a la obra del pintor bohemio Mengs que tanta importancia tuvo en el neoclasicismo español. Pero el mundo cortesano, si bien es verdad que sentía devoción por Mengs, no terminó de asumir por entero sus postulados y en muchos casos siguió fiel a la tradición barroca.

Pero el gusto artístico del rey abarcaba un amplio abanico de preferencias, pintura mitológica, de género o de paisaje. Tuvo especial predilección por la pintura española del siglo XVI, la del naturalismo del XVII y, por supuesto, la pintura de Mengs. Incrementó las Colecciones Reales con pintura de la escuela española de los siglos XV al XVIII, pintura italiana con una mención especial a la pintura veneciana

¹³¹ Sobre este tema véase, SANCHO, José Luis, *La Arquitectura de los Sitios Reales Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1995.

Para la historia de los Reales Sitios véase MORAN TURINA, J. Miguel, CHECA CREMADES, F. *Las casas del rey Casas de Campo, Cazaderos y Jardines Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ediciones El Viso, 1986.

con obras de Tiziano, Veronés, Tintoretto, Bassano y otros muchos relevantes pintores italianos y también pintura flamenca y holandesa. Además, géneros que en España no tuvieron mucho predicamento como el paisaje, las vistas urbanas, los puertos o escenas cortesanas como las de Paret, encontraron en Carlos IV un gran admirador.

En el contexto artístico español, donde ciertos géneros, como los paisajes y vistas o las escenas de vida cotidiana, no alcanzan aquí el desarrollo que tienen fuera, el rey se interesa algo por algunos de estos asuntos, como los puertos de Sánchez o las escenas de narración de actos cortesanos por Paret y otros¹³².

En opinión de José Luis Sáncho, Carlos IV no tuvo especial predilección por la pintura de historia o de aquella en relación con la dinastía o la política, a pesar de la gran obra de Goya de la *Familia de Carlos IV*.

Sin embargo, y con la única excepción de los lienzos encastrados en la casa de El Escorial, nada encarga de pintura de historia, antigua o cercana. No existe ningún programa con densidad dinástica o política y, en este sentido, es difícil enjuiciar la intención de un cuadro como *La familia de Carlos IV*¹³³.

Fue hacia 1781 cuando su padre, Carlos III, encargó a Mariano Ramón Sánchez, la recreación de vistas de los puertos, bahías y arsenales peninsulares cuyo destino sería el gabinete de marinas del Príncipe de Asturias. El paisaje marino ocupaba el espacio pictórico con la ayuda de referencias arquitectónicas y mostraba, en las escenas con personajes, la gran diversidad de tipos populares¹³⁴.

En la misma línea podemos situar la serie de productos alimenticios propios de España, realizada por Luis Meléndez, mencionada más arriba. En ambas series, así como en la de Paret el afán descriptivo y de búsqueda fidedigna de la realidad lo podemos entender en el contexto del pensamiento ilustrado. En estas obras se mezcla la voluntad científica de verismo y el deseo de crear una obra siguiendo criterios artísticos.

Este gusto por la pintura de paisaje y de vistas se refuerza con la constatación de que Carlos IV no tuvo una especial inclinación hacia Jaques Louis David, máximo exponente del neoclasicismo en Francia, aunque sí encargó una obra a este pintor, *Napoleón cruzando el Gran San Bernardo*. Su predilección por la pintura francesa le

¹³² SANCHO, José Luis, "Tan perfectas como corresponde al gusto...", pág. 22.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ "El conjunto de 118 obras realizadas por Sánchez desde esa fecha hasta 1803 es el más ambicioso proyecto sobre iconografía urbana española del momento, con un extraordinario valor documental y científico pues muestra detalladamente los adelantos de las obras públicas y de la ingeniería civil y militar del momento." ALONSO RUIZ, Begoña, SAZATORNIL RUIZ, Luis, "De San Sebastián a Cádiz: iconografía urbana de los puertos atlánticos (siglos XVI-XIX)" en *Anuario IEHS* 24, 2009, pág. 184.

hizo apoyar a algunos pintores españoles como José de Madrazo, Aparicio y Juan Antonio Ribera que fueron pensionados en Francia. Se les pensionaba para estudiar en París con David, pero efectivamente Carlos IV mostró poco interés por la pintura del neoclasicista francés.

Apenas precisa comentario que el rey prefiriese los paisajes, marinas y escenas de género de Sweback y Demarne a las composiciones de David¹³⁵.

Además, este gusto por la pintura francesa se manifiesta también en su interés por la obra de Watteau. Carlos IV pidió a su embajador en París, el conde de Fuentes, que adquiriera obras de este pintor rococó. Carlos IV mostró también admiración por otros pintores extranjeros; así le interesaron las marinas de Claude-Joseph Vernet, el pintor boloñés neoclasicista Luis Japelli, que pintó al fresco el techo de una de las salas de la Casita del Príncipe en El Escorial o Jean Bauzil, alemán pero formado en Francia pintor de cámara de miniatura de Carlos IV desde 1797¹³⁶.

En la exposición mencionada, *Carlos IV mecenas y coleccionista*, se pudieron contemplar obras de temática paisajística, entre las que cabe destacar por su originalidad *Vista diurna* y *Vista nocturna del Vesubio* de Antonio Joli, en las que el paisaje es protagonista. En estas panorámicas se representa, con exactitud topográfica, el monte Vesubio y su entorno, durante la terrible erupción del año 79 d.C. Además de estos cuadros de Joli, se expusieron varias marinas de Salvador Maella, una de Mariano Sánchez y la *Vista de Bermeo*, pintada en 1783 por Luis Paret, de la que se hablará más adelante.

Hay que destacar el gusto personal y el ánimo que tuvo Carlos IV para impulsar la adquisición de obras de arte, no sólo de pintura sino también de artes decorativas. Uno de los viajeros ingleses, de los que ya se ha hablado, Joseph Townsend, que visitó España entre 1786 y 1787 durante el reinado de su padre Carlos III, ya anticipó este gusto de Carlos IV por el arte y su futuro como promotor de las artes:

Cerca del monasterio, el príncipe de Asturias y uno de sus hermanos, el infante don Gabriel, disponen cada uno de una pequeña casa dispuesta con un gusto exquisito y provista de las mejores pinturas. A ellas se retiran a menudo con sus amigos. La del príncipe es la más elegante y, si se puede juzgar por un único

¹³⁵ SANCHO, José Luis, “Tan perfectas como corresponde al gusto...”, pág. 24.

¹³⁶ “J.J. Luna ha revelado la admiración de Carlos IV, cuando contaba 18 años, por Watteau y también la atracción que experimentó por los paisajes de Claude-Joseph Vernet, algunos de cuyos lienzos decoraron un tiempo, hasta José Bonaparte, un gabinete de la Casita del Príncipe de El Escorial.” ENCISO RECIO, Luis Miguel, *Compases finales de la cultura ilustrada en la época de Carlos IV*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013.

ejemplo, constituye un feliz presagio del desarrollo que alcanzarán las artes cuando llegue al trono¹³⁷.

Desde luego Townsend no se equivocaba ya que Carlos IV siempre mostró su afición por las artes, bien como mecenas, bien como coleccionista, atesorando importante obras artísticas. Antes de ceñir la corona real, siendo todavía príncipe, ya había formado una importante colección de obras, muestra de que su afición por el coleccionismo le venía desde una edad temprana. Estas obras atesoradas por el entonces príncipe venían marcadas con la referencia “P.e N.ro S.or” (Príncipe Nuestro Señor).

Además, en esta casa de campo concentró don Carlos de Borbón la colección de pinturas formada en sus años de príncipe, que llevan al dorso la inscripción que establecía su propiedad: «P.e N.ro S.or», del Príncipe Nuestro Señor¹³⁸.

La casa de campo a la que se refiere Jordán de Urríes es la Casita del Príncipe de El Escorial, y en ella fue guardando sus obras, sirviendo esta inscripción para distinguir los cuadros del príncipe de otros que procedían de las Colecciones Reales. Este historiador insiste, basándose en la información recogida en los inventarios, en la importancia que tenía este gabinete y en cómo desgraciadamente se perdió parte, debido entre otros motivos a los traslados a Aranjuez y al expolio sufrido durante la Guerra de la Independencia.

Los diversos inventarios manuscritos formados en aquellos años son lo suficientemente elocuentes para hacernos ver la importancia de ese gabinete, auténtico museo para disfrute del príncipe, que sufriría mermas importantes con los traslados al Real Sitio de Aranjuez y la guerra de la Independencia¹³⁹.

También Antonio Ponz en su *Viage por España*, en el tomo segundo, dedicado precisamente al *Príncipe Nuestro Señor*, cuando hablaba sobre El Escorial se refería a la importancia de las pinturas que adornaban la Casita del Príncipe, cuyos autores eran acreditados pintores, y mencionaba a algunos de ellos.

Sería muy largo referir una por una las pinturas, con que el Príncipe N.S. ha adornado su casita de campo. A mas del bellissimo quadro de Mengs que se ha referido, es de mucha consideracion uno del Españolito Rivera, en que se figura un Santo celebrando misa, y del mismo Autor es un Apostolado en figuras de medio cuerpo, todo del tamaño del natural. Del Dominiquino hay una Santa Catarina; el Sacrificio de Isac de Andres del Sarto, una Santa Maria Magdalena, y el *noli me tangere* de Cano; de Murillo algunas imágenes de nuestra Señora con el Niño. Se encuentra en esta preciosa coleccion algo de Ticiano, de Rembrant,

¹³⁷ TOWNSEND, Joseph, *Op. Cit.*, pág. 203.

¹³⁸ JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, “La Casita del Príncipe...”, pág. 18.

¹³⁹ *Ibidem*.

del Caballero de Arpino, de Tintoreto, de Guido Rheni, de Joanes, de Vandyk, de Le Brun &c.¹⁴⁰.

Antonio Ponz después de referirse a pintores de la talla de Mengs, Rivera, Rembrandt etc. también, hacía una mención a otros artistas que destacaron en géneros pictóricos de menor categoría en la jerarquía académica como paisajes, floreros etc.

En línea de países, marinas, floreros, bambochadas, perspectivas &c. es mucho lo que se encuentra de los más acreditados en cada uno de estos géneros, como son de Teniers, Peternayers, Brughuel, Segers, Thilbork, Van Telen, Artois, Panini. Hay un gabinete adornado con pinturas de Vernet,...¹⁴¹.

El pintor francés previamente mencionado, Claude-Joseph Vernet, se convirtió en uno de los más celebres pintores de marinas franceses y fue requerido por el marqués de Marigny para que realizara una colección de los principales puertos de Francia; para el marqués, Vernet debía de lograr combinar en esta serie la belleza pictórica y el parecido con la realidad, el encargo requería la realización de veinticuatro obras aunque finalmente sólo realizó quince¹⁴². Su inspiración hay que buscarla en pintores como Claudio de Lorena, Nicolas Poussin o Salvatore Rosa cuyos paisajes conoció durante su estancia en Italia, de donde regresó en 1753 y fue cuando se le encargó esta serie de pinturas portuarias. Las series de pintura de este tipo solían ser encomendadas por la realeza que en realidad era quien podía embarcarse en proyectos de esta complejidad y coste. Este tipo de series tenían su relevancia política y un cierto sentido propagandístico ya que mostraban los avances constructivos y la importancia de los principales puertos comerciales y militares del país. Además, en su serie, Vernet introdujo como novedad la representación de las clases populares trabajando, algo que para el pensamiento ilustrado tenía interés pedagógico y que después heredará Paret en sus vistas de puertos. Vernet plasmaba escenas llenas de animación portuaria pero prestando también una especial atención al paisaje urbano recogiendo con gran precisión la topografía de estos enclaves marítimos.

Su hermano, que más tarde sería Marqués de Marigny, fue un activo patrocinador de las artes mientras ejerció el cargo de *Directeur des Bâtiments* (1746-73), concediendo a favor de Claude-Joseph Vernet (1714-89) el encargo real de reproducir en imágenes los puertos de Francia. Con estas obras de mediados de

¹⁴⁰ PONZ, Antonio, *Viage de España...*, pág. 247, nota *.

¹⁴¹ *Ídem*, pág. 248, nota *.

¹⁴² “De 1753 à 1765, Vernet, dans un itinéraire le menant de port en port des rives de la Méditerranée à celles de la Manche, livre quinze tableaux qui, selon les directives du marquis de Marigny, directeur général des Bâtiments, ”doivent réunir deux mérites, celui de la beauté pittoresque et celui de la ressemblance”” SAUPIN, Guy, “Les villes atlantiques françaises au XVIIIe siècle”, en *La ciudad y la mirada del artista, Visiones desde el Atlántico*, Pontevedra, Teófilo Ediciones, 2014, pág 21.

siglo realizadas en grabados, Vernet introdujo el mundo del trabajo en el arte cortesano¹⁴³.

La mezcla de dos elementos en su arte, lo prosaico y lo prerromántico, queda descrito accidental pero precisamente en una carta que le dirigió a Marigny en 1756, con motivo del importante encargo real para pintar los puertos de Francia¹⁴⁴.

En 1808 el rey dio una importante suma de dinero a Andrés del Peral para que adquiriese obras de Vernet, anteriormente en 1781 también se había hecho con obras de este pintor, regaladas por Luis XVI. No sólo el monarca sino coleccionistas particulares españoles adquirieron obras de Vernet, debido al interés que suscitaban estas vistas panorámicas portuarias. También el infante don Luis de Borbón, hermano de Carlos III, tuvo, en su importante colección de pinturas, paisajes de Vernet.

El gusto por lo popular parece resaltar en la colección de don Luis, aunque era algo de moda, o bien influencia de su maestro de dibujo, Francesco Sasso, con sus composiciones de tipos populares, de las que el infante poseía un conjunto notable.

Las obras de artistas contemporáneos resultan de mayor interés – al ser sus autores pintores extranjeros de ese periodo que se iban a contar entre los mejores de su tiempo-, como los retratos familiares de Van Loo o Jacopo Amigoni y los paisajes de Joseph Vernet¹⁴⁵.

Muchas de las adquisiciones de Carlos IV tenían la función de completar conjuntos decorativos de las casitas reales, ese fue el destino de las obras de Vernet que fueron a decorar un pequeño gabinete del mismo nombre en la Casita del Príncipe en El Escorial.

Los que se compran, en sendos episodios aislados y separados casi por veinte años, uno siendo aún príncipe y otro al final del reinado, forman conjuntos decorativos que forran por completo una salita o contribuyen a hacerlo como parte de una decoración fija integrada: el gabinete de Vernet en la casa de El Escorial y el de platino en la del Labrador, en este caso por varios pintores especializados¹⁴⁶.

El príncipe encargó a este pintor seis cuadros pero previamente Luis XVI le había regalado a principios de 1781 dos obras de este pintor, tanto le gustaron al príncipe que realizó el encargo.

¹⁴³ BLACK, Jeremy, *La Europa del siglo XVIII 1700-1789*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, pág. 279.

¹⁴⁴ LEVEY, Michael, *Pintura y escultura en Francia 1700-1789*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1994, pág. 261.

¹⁴⁵ MENA MARQUÉS, Manuela B., “Encuentros y desencuentros en la vida del infante don Luis” en *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012, pág. 66.

¹⁴⁶ SANCHO, José Luis, “Tan perfectas como corresponde al gusto...”, pp. 23-24.

El origen de esta comisión se sitúa en la favorable impresión que causaron en el príncipe de Asturias los dos cuadros de Claude-Joseph Vernet que le había regalado Luis XVI a comienzos de 1781. En efecto, poco después, el 7 de mayo y el 5 de junio del mismo año, don Carlos encargaba al pintor francés seis lienzos para esta pequeña sala de su casita de El Escorial, con la intermediación del conde de Montmorin, embajador de Francia en Madrid. Las pinturas llegaron a la capital el 24 de diciembre de 1782¹⁴⁷.

Jordán de Urríes se refiere así a los cuadros de Vernet que estaban en la Casita del Príncipe de El Escorial. Fueron encargados por el príncipe y se encastraron en los espacios destinados a ello en el gabinete de Vernet que actualmente ocupa la sala de cuadros bordados de Robredo.

Los seis paisajes que formaron parte del gabinete de Claude-Joseph Vernet, encargados por el príncipe en 1781 y concluidos al año siguiente¹⁴⁸.

Yves Bottineau también menciona el regalo recibido por Carlos IV de estos dos cuadros de Vernet:

Así, Carlos IV, según lo ha mostrado Juan José Junquera y Mató, fue un excelente coleccionista, tanto en su época de príncipe de Asturias como después de ascender al trono. En 1781, obsequiado con dos cuadros de Claude Joseph Vernet, los encontró tan de su agrado que llegó a encargar seis más del mismo pintor, cuadros que efectivamente llegaron el 24 de diciembre de 1782 y decoraron una habitación de la Casita del Escorial¹⁴⁹.

No parece descabellado pensar que las obras de Vernet influyeran en las propuestas de las vistas de Paret aunque éste mantuviera su propio estilo. Al igual que Vernet, Paret investiga en sus pinturas de vistas los efectos atmosféricos, las luces cambiantes a través de las nubes en los amplios celajes que reserva en sus vistas.

De son côté, M.P. Gassier établit un parallèle entre Joseph Vernet et Luis Paret, et il montre que le second doit beaucoup au premier, mais qu'il a su rester espagnol et même madrilène¹⁵⁰.

Carlos IV, poseyó también varias obras de otro destacado paisajista francés, Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), famoso por sus paisajes rococó y sus motivos de inspiración chinesca, formado en París, su contacto con la pintura rococó derivaba de las escenas de género de Watteau y de Boucher, su factura destacaba por el preciosismo

¹⁴⁷ JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, “La Casita del Príncipe...”, pp. 20-30.

¹⁴⁸ *Ídem*, pág. 28.

¹⁴⁹ BOTTINEAU, Yves, “La pintura francesa en la corte de España durante el siglo XVIII” en *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980, pág. 103.

¹⁵⁰ PARISSET François-Georges, *Cahiers de Bordeaux*, Journées internationales d'Art de 1956, pág. 477.

y una técnica muy acabada y detallista. Según opinión de Juan José Luna, tanto Paret como Goya pudieron mantener contactos con este pintor.

Un paisajista singular recorrió varias veces la Península Ibérica y estuvo tanto en Madrid como en Lisboa: Jean-Baptiste Pillement. Cuando menos permaneció en suelo español entre 1745 y 1747 y nuevamente hacia 1786 y poco más probablemente. Sin duda mantuvo contactos con Paret y Goya y se relacionó con alguna de las grandes familias aristocráticas, comprándole el propio Carlos IV diversas piezas para su colección, siendo Príncipe de Asturias¹⁵¹.

Pillement fue un pintor que viajó mucho, estuvo en España, en Portugal y en Inglaterra y destaca sobre todo por sus paisajes, que van desde apacibles imágenes campestres hasta la representación de naufragios y catástrofes marítimas en un estilo preromántico heredado del pintor francés Claude-Joseph Vernet.

¹⁵¹ LUNA, *Juan J.*, "Pintores extranjeros en España durante el siglo XVIII" en Catálogo de la exposición *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, pág. 252.

CAPÍTULO 3- LUIS PARET: EL PINTOR Y SU TIEMPO

Existen diversas formas de acercarse al estudio del arte y de los artistas. Hay estudiosos que prefieren ahondar en el aspecto exclusivamente artístico sin tener en cuenta la vida del artista, para ellos el artista es una figura necesaria pero lo fundamental es el resultado, es decir, la obra. Incluso algunos, como Wölfflin, sugirieron realizar de forma consciente una “Historia del arte sin nombres”¹⁵². Sin embargo, al estudiar la figura de Luis Paret y Alcázar, se puede decir que conocer su vida es fundamental para entender su obra. Su intensa vida, llena de circunstancias excepcionales, dejaron una impronta en su pintura. Sus años de destierro en la lejana Puerto Rico marcaron una profunda huella en su vida y por lo tanto en su obra, creemos que en este caso, no podemos desligar la realidad vital del artista, de la proyección de ésta en su labor pictórica.

Su exilio en Puerto Rico, su regreso a España, su alejamiento de la Corte, debieron de influir definitivamente en su pintura. ¿Acaso la vida de un artista, sus preocupaciones, sus alegrías, sus sentimientos, sus decepciones no intervienen a la hora de aplicar un color, a la hora de trazar una línea? Y en ese sentido, verse privado de su libertad y sometido al destierro, ¿no es motivo suficiente para condicionar la pintura, que no es otra cosa que la plasmación en el lienzo de toda la vida interior del artista?

Al estudiar la pintura no obviamos la vida de los artistas, muchas de ellas tormentosas y entendemos que lógicamente ese sufrimiento interno tiene un reflejo en la obra¹⁵³. Podemos pensar en la pintura contemporánea, en Van Gogh, pero también en los expresionistas alemanes que exteriorizaban su desesperanza en unos lienzos cargados de expresión. O pintores como Pollock que en el gesto de pintar materializaban plásticamente todas sus emociones.

De la misma forma podríamos abordar la pintura de periodos anteriores, si bien es cierto que la lejanía en el tiempo impide tener un conocimiento amplio de la vida de los artistas a estudiar. En este sentido, el dato constatable del destierro de Paret y

¹⁵² WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1936, pág. 111.

¹⁵³ Una visión clásica en WITTKOWER, R. y M., *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 2006.

Alcázar y de su alejamiento de la Corte no puede sino hacernos pensar que este triste episodio influyó profundamente en su pintura.

Si nos preguntáramos cómo afectó el exilio a Paret, podríamos intentar contestar atendiendo al tipo de pintura que hacía en cada momento. El exilio dividirá la trayectoria pictórica de Paret en tres etapas, la primera, la de su juventud, previa al destierro; la segunda, la propia del destierro en Puerto Rico más su obligado alejamiento de la Corte y la tercera, el regreso a la Corte madrileña.

Paret en sus comienzos como pintor, en la década de los sesenta y hasta el exilio en 1775, realizó una pintura cortesana de carácter alegre y desenfadado con escenas galantes de estilo rococó.

La segunda etapa la situamos en Puerto Rico, en donde fue profesor de José Campeche, uno de los pintores de mayor relevancia de la isla caribeña. Poco se sabe de estos años que pasó en el Caribe.

Y la tercera es la del regreso a España, primero en el País Vasco y Viana (Navarra) y finalmente, en Madrid. Tras el exilio Paret realizó una pintura diferente, de carácter religioso en Viana o paisajística en el País Vasco, para Carlos III, en la que se aprecia una evolución hacia un estilo de mayor seriedad que el alegre rococó de su primera etapa. Es decir, se constata visualmente cómo el exilio fue determinante en su cambio de estilo y en su carrera. Probablemente lo transformó en su forma de ser, cosa difícil de demostrar pero fácil de imaginar, en cualquier caso sería de gran ayuda encontrar los diarios que se cree que escribió. Efectivamente, hay tantas sombras y dudas sobre la vida de Paret y Alcázar que poco más podemos hacer que plantear suposiciones sobre los caminos que pudo haber tomado en el curso de su vida. Algunos caminos fueron obligados, como su exilio, algo a lo que probablemente de forma injusta se vio forzado, pero hubo otras decisiones, como su estancia en Bilbao que no sabemos de qué criterios dependió, lo mismo que su fidelidad al estilo rococó o su incursión en el neoclasicismo. Se podría echar luz sobre estas incógnitas si se conociera algo más sobre su vida a través de esos supuestos diarios. Así lo menciona el historiador Fernando García de Cortázar en su obra *Los perdedores de la historia de España*.

Quizá en algún lugar, en algún archivo, en algún olvidado sótano de algún palacio o caserón, alguien encuentre un día abundante documentación sobre la vida de este pintor. Después de todo -aunque resguardados de la historia, tal vez ya cenizas del olvido-, se tiene noticia de la existencia de tres diarios de Paret¹⁵⁴.

¹⁵⁴ GARCÍA DE CORTÁZAR RUIZ DE AGUIRRE, Fernando, *Los perdedores de la historia de España*, Barcelona, Planeta, 2007, pág. 310.

María Luisa Caturla también hizo referencia a un supuesto diario de Paret.

Noticia firmada por Boix merece crédito. Además, él poseyó un diario del pintor, que cedió a don Manuel Cluet para la monografía que preparaba; ésta no llegó nunca a publicarse, y ha sido imposible averiguar el paradero actual del diario. De conocerle, sabríamos más, y no andaríamos en conjeturas acaso erradas¹⁵⁵.

Sobre la que hemos denominado segunda etapa, la portorriqueña poco se sabe, pero podemos hacer un ejercicio de imaginación para acercarnos a la vida de Paret en esos pocos años en los que estuvo alejado de su país. Nos ayudará en este viaje, la obra de teatro, *El arte de la pintura: comedia anacrónica en dos actos y cuatro escenas*, del profesor Leo Cabranes¹⁵⁶.

En esta obra se describe cómo vivió el pintor en la isla, siempre teniendo presente que, según indica su propio autor, no es una obra que se ciña a la realidad sino que es fruto de su imaginación. Leo Cabranes Grant recrea el Puerto Rico del siglo XVIII a través de la vida del pintor isleño José Campeche, y describe la relación que se establece entre ambos pintores. Como telón de fondo, tenemos las relaciones de la isla con el Imperio Ilustrado de Carlos III y la creciente conciencia criolla. El autor sitúa la obra en un Puerto Rico dependiente de la Metrópoli española, un Puerto Rico en el que las diferencias sociales tienen mucho que ver con el color de la piel. El reconocimiento de la colonia que sufre el abandono al que le somete la Metrópoli y la diferencia entre blancos y criollos ayuda a ambientar esta obra en el siglo XVIII. Éste debió de ser el ambiente en el que vivió el pintor y podemos pensar que a pesar de estar castigado, en cierto sentido fue un privilegiado. Campeche era mulato, hijo de un esclavo liberado, y probablemente habría padecido en primera persona las diferencias por motivos raciales. Puerto Rico, convertida en un importante enclave militar en el Nuevo Mundo en aquella época, vivía tanto del movimiento de bienes y personas, como de su principal actividad económica que era la Compañía de Asiento de Negros, establecida por Carlos III en la década de los sesenta, que le permitía participar en el oprobioso negocio de la compra-venta de esclavos.

¹⁵⁵ CATURLA, María Luisa, *Op. Cit.*, pág. 34.

¹⁵⁶ La única referencia a esta obra se encontró en la Biblioteca Pública de Nueva York. Tras leer este texto teatral me puse en contacto con el profesor para consultarle algunos aspectos que habían suscitado mi curiosidad, CABRANES GRANT, Leo, *El arte de la pintura: comedia anacrónica en dos actos y cuatro escenas*, Editorial Tiempo Nuevo, San Juan de Puerto Rico, 2006.

Paret en Puerto Rico, fue maestro de Campeche y así lo describe Cabranes en su recreación dramática, en la que presenta a Paret como el maestro que asesora al alumno por los caminos que él ya ha transitado y domina.

PARET: “En Puerto Rico es más conveniente pintar sobre tabla que sobre lienzo...La caoba es fácil de adquirir aquí, mientras que en España es muy cara... Y como tu eres el único fisonómico en la isla, te pedirán más retratos si los pintas pequeños, portátiles...”¹⁵⁷.

Un dato que sorprende en esta obra es el relativo al famoso retrato de Paret vestido de jíbaro puertorriqueño, el autor hace ver que el cuerpo y el fondo fue pintado por el artista español, pero no así el rostro que lo realizó un pintor llamado Onofre. No sabemos en qué basa esta idea, aunque hay que recordar que el propio autor de la obra indica que ésta es fruto de su imaginación. Además, en esta pintura, Cabranes dibuja a un Paret casado con anterioridad y viudo ya a su llegada a Puerto, dato biográfico que se trata de una fabulación: tanto respecto al retrato de jíbaro como a los datos biográficos de Paret, Cabranes responde así a la pregunta de si eran datos inventados:

“Los dos detalles que usted apunta son giros imaginarios. Me importaba más crear un mundo ficticio que confirmar la historia. Un Paret casado o sin casar podría haber creado ciertas limitaciones para la trama. El retrato de Paret vestido de jíbaro existe, pero lo pintó Paret sin ayuda de nadie (que sepamos)”.

Si bien esta obra teatral nos puede situar en el contexto histórico de la isla y nos puede ayudar a imaginar cómo pudo ser su destierro, lo cierto es que hay poca información al respecto. Lo que sí se conoce de su estancia en la isla caribeña es que Paret siguió pintando y era tratado como “pintor del príncipe” y que tuvo un discípulo, José Campeche, que luego sería uno de los pintores más importantes que iba a tener Puerto Rico.

Desgraciadamente, hay poca información sobre la estancia y la obra que pudo desarrollar Paret en Puerto Rico, una de sus obras más destacadas es su *Autorretrato* vestido a la manera isleña, realizado en 1776, o la *Esclava de Puerto Rico*, de 1778. También se hace referencia en el catálogo *Mi Puerto Rico* a unas obras, probablemente efímeras, que formaron parte de las celebraciones de Semana Santa.

¹⁵⁷ CABRANES GRANT, Leo, *Op. Cit.*, pág. 58.

Campeche probablemente vio las seis pinturas que Paret realizó para las celebraciones de Semana Santa en la Catedral de San Juan en 1778, y es posible que haya servido de asistente a Paret para ese encargo¹⁵⁸.

Paret con tan solo catorce años, realizó el cuadro que se muestra más adelante, *La proclamación de Carlos III en la plaza mayor de Madrid*. Al haber reflejado en esta obra ese momento histórico de la llegada de Carlos III, podría pensarse que pudo haber colaborado en la realización de los decorados efímeros de dicho acontecimiento, aunque sobre esta posible participación de Paret hay cierta confusión. Está claro que el pintor, después de volver de Puerto Rico, participó en los ornatos correspondientes a la entrada de Carlos IV (recogido en el diccionario de Ceán y mencionado más adelante), pero parece descartado que participara en los decorados efímeros¹⁵⁹ correspondientes a la entrada de Carlos III. En el documento de la Biblioteca Nacional, en el que se recogen los artistas que colaboraron en la ornamentación efímera para la entrada de este monarca, no se menciona al pintor Paret¹⁶⁰. En cualquier caso cabe pensar que éste se presentara en la capital de Puerto Rico como pintor conocedor de esta clase de efemérides, además de pintor del príncipe.

Paret influyó notablemente en el pintor José Campeche, éste que desde pequeño había tenido afición por la pintura, mejoró su dibujo y enriqueció su cromatismo incorporando el colorido brillante y rococó de su maestro español. La influencia estilística de Paret se hará evidente en el pintor portorriqueño, quien seguirá con su propio estilo y con su temática básicamente religiosa, pero con cierto influjo de las formas plásticas de Paret.

¹⁵⁸ HARTUP, Cheryl D., *Mi Puerto Rico. Master Painters of the Island 1780-1952*, Ponce, Museo de Arte de Ponce, 2007, pág. 4.

¹⁵⁹ Sobre arquitectura efímera véase BONET CORREA, Antonio, "La arquitectura efímera del Barroco en España" en *Norba: revista de arte*, Nº 13, 1993, pp.23-70.

¹⁶⁰ "Noticia de los sugetos, que han contribuido al ornato de la Carrera de orden de Madrid. (...)

La Arquitedura de los Arcos triunfales, Galería , y demás adornos, ha sido dirigida por Don Ventura Rodriguez , Teniente de Arquitecto Mayor del Real Palacio, de la Academia de San Lucas, Dirctor de la de San Femando. Para el historiado de losBaxos-relieves, tropheos, y demás ornatos de Escultura, que acompañan los Arcos, ha concurrido Don Phelipe de Castro, Escultor de Cámara, de la Academia de San Lucas de Roma , y Director tambien de la de San Fernando.

La invencion de los asuntos historicos , su distribucion , y las Inscripciones se han fiado á Don Pedro Rodriguez Campománes, de las Academias Reales Española, y de la Historia , Socio Correspondiente de la de Inscripciones, y Buenas-Letras de París, &c.

Don Vicente GARCÍA de la Huerta, Individuo tambien de las Academias Española, y de la Historia, ha puesto en metro Latino, y Castellano los asuntos pertenecientes á la Galería, formada entre la Puerta del Ángel, y la del Zaguane. IBARRA, Joaquín, *Relación de los arcos, inscripciones, y ornatos de la carrera, por donde ha de passar el Rey nuestro señor D. Carlos Tercero en su entrada pública: escrita de orden del corregidor y Ayuntamiento de Madrid*, R/23780, Madrid, Madrid por Joachin Ibarra, 1760, pp. 38-40.

..., pues de ser un convencional retratista de formación autodidacta y buenas dotes naturales pasó a ser un exquisito pintor rococó muy cercano a la pintura de aquel a quien tomó por maestro, aunque sólo mediara entre ambos una diferencia de edad de cinco años, veinticinco Campeche y treinta Paret¹⁶¹.

En la obra de Campeche también vemos alguna vista urbana como *Exvoto del sitio de San Juan por los ingleses, 1797*, de la colección del Arzobispado de San Juan de Puerto Rico y en la que se recoge el ataque de los ingleses a la ciudad de San Juan. Se trata de un paisaje urbano, en el contexto de un conflicto bélico. Campeche plasma en esta obra el momento de la batalla, situando la ciudad en la parte baja del cuadro y reservando para el cielo una amplia zona del lienzo. Esta incursión en el género del paisaje es algo excepcional en la obra de Campeche cuya producción artística se limita fundamentalmente a pintura religiosa y retratos.

Campeche participó en la defensa de la ciudad en 1789 y luego pintó la escena de la batalla vista desde una azotea¹⁶².



Imagen 9: José Campeche, *Exvoto del sitio de San Juan por los ingleses, 1797*, Colección Palacio Arzobispal de San Juan de Puerto Rico

Campeche, como muchos otros pintores americanos, buscaban sus modelos compositivos en láminas y estampas de pintores reconocidos que les llegaban desde Europa, además, parece ser que Campeche poseyó la obra *Reflexiones sobre la belleza y*

¹⁶¹ GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, "Fractura, pérdida...", pág. 300.

¹⁶² HARTUP, Cheryl D., *Op. Cit.*, pág. 10.

el Gusto en la pintura de Antonio Rafael Mengs por lo que es fácil que conociera las ideas neoclásicas que se estaban consolidando en España¹⁶³. Así el gusto académico por el clasicismo que fue sustituyendo al rococó y al barroco en la corte de Carlos III, se extendió por las colonias llegando a territorios tan lejanos como Puerto Rico. En cualquier caso, la partida de Paret hacia España, dos años y medio después de su llegada a la isla caribeña, debió de suponer una importante pérdida para su alumno, el pintor portorriqueño en cuya obra siempre quedó la huella de su maestro español.

Paret sufrió el exilio por las andanzas del infante don Luis, pero éste se libró del castigo, y el más perjudicado fue el pintor, su prometedora carrera quedó truncada. ¿Qué pudo pensar Paret cuando al regresar del exilio se encontró con que en la pequeña corte del infante, Goya era invitado al palacio de Arenas de San Pedro?

... el artista pasó sendas temporadas en 1783 y 1784 en el exilio dorado del palacio de Arenas de San Pedro, el último refugio donde vivió y expiró nuestro controvertido personaje. Para Goya, ser llamado por el infante don Luis fue un hito en su carrera¹⁶⁴.

Con respecto a esta invitación al palacio hecha a Goya, el historiador José Manuel Arnaiz, se pregunta cuál pudo ser la vía de penetración del pintor en la corte particular del infante ya que en 1783 Goya era un pintor todavía poco conocido. Dice mucho a favor del criterio artístico del infante don Luis de Borbón el hecho de que protegiera en su juventud, y antes de que hubieran despuntado como artistas, a los dos pintores más destacados del siglo XVIII, parece que el infante supo ver en sus obras de juventud, tanto de Goya como de Paret, la sensibilidad y la calidad artística que ya asomaba en la obra de estos dos grandes pintores.

La cuestión de cómo un pintor relativamente modesto como el Goya de 1783 pudo entrar en contacto con el riquísimo mecenas, intelectual, coleccionista de arte y hermano de reyes como el infante don Luis de Borbón, ha intrigado continuamente a los historiadores¹⁶⁵.

A pesar del exilio y de todas las circunstancias negativas que tuvo que superar, la obra de Paret nos deja la imagen de un gran pintor y nos permite imaginar hasta dónde podría haber llegado si hubiera desarrollado su carrera en la corte.

¹⁶³ TAYLOR, René, "José Campeche", en *Puerto Rico - Arte e identidad*, San Juan de Puerto Rico, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 1997, pág.18.

¹⁶⁴ CALVO SERRALLER, Francisco, "El exilio y el reino", *Op. Cit.*, pág. 20.

¹⁶⁵ ARNAIZ José Manuel, "Goya y el infante don Luis" en *Goya y el infante don Luis de Borbón (Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga)*, Catálogo publicado por Ibercaja, Zaragoza, 1996, pág. 19.

No obstante, la obra realizada por Paret, antes, durante y después de su forzado exilio, impidió que su brillante talento quedase definitivamente ensombrecido, más allá de lo que ensombreció el deslumbrante Goya a casi todos sus contemporáneos¹⁶⁶.

En cualquier caso, de nada sirve pensar en lo que podría haber logrado si las circunstancias le hubieran sido más favorables, y nos debemos de conformar, que no es poco, con lo que quedó para la posteridad, esto es, su variada y magnífica obra pictórica.

3.1 Apuntes biográficos

Luis Pablo Saturnino Paret y Alcázar, hijo del francés Pablo Paret y de la madrileña María del Pilar Alcázar, nació en Madrid el 11 de febrero de 1746 y falleció en la misma ciudad, el 14 de febrero de 1799 a la edad de 53 años.

Paret fue desterrado de España en el año 1775. Su destierro estuvo motivado por la supuesta colaboración del pintor en las andanzas mujeriegas del infante don Luis, hermano de Carlos III. Sobre este tema se tratará más adelante, pero se puede decir que afectó además de a su vida personal, a la profesional de tal forma y como hemos señalado, este acontecimiento sirve como referencia cronológica y estilística.

El 22 de mayo de 1778, Paret recibió la conmutación de la pena de destierro por la de alejamiento de la Corte y Reales Sitios, se le permitía volver a España, pero con el compromiso de no residir a menos de cuarenta leguas de la Corte; así fue como Paret se estableció en Bilbao.

Paret se casó con la madrileña María de las Nieves Micaela Fourdinier y en Bilbao nacieron sus dos hijas, María, la mayor, nació en septiembre de 1780 y al año siguiente nacería la segunda, Luisa María. Con respecto a la fecha de la boda, encontramos distintas versiones; según Osiris Delgado Paret se casó con Micaela en torno a 1779 y 1780, en los años de alejamiento de la Corte.

¹⁶⁶ CALVO SERRALLER, Francisco, “El exilio y el reino”, *Op. Cit.*, pág.26.



Imagen 10: Luis Paret (atribuido a), *Retrato de María de las Nieves Fourdinier*, h.1767-1775, Museo Fundación Lázaro Galdiano

Otros autores sin embargo, sostienen que Paret ya estaba casado con anterioridad al destierro.

En contra de lo que se ha venido afirmando hasta el momento, Luis Paret casó con la joven Fourdinier antes de ser desterrado a Puerto Rico, según la orden dictada por el consejo de Castilla el 19 de septiembre de 1775.(...). La exoneración del pintor provocó la separación de la joven pareja pues no hay razón para pensar que Micaela Fourdinier acompañara a su marido en su incierto destino, más bien parece que permaneció en Madrid al amparo de su padre hasta el establecimiento del pintor en la villa de Bilbao, donde nacerían en 1780 y 1781 sus 2 únicas hijas¹⁶⁷.

A su vuelta a la península, Paret se estableció en Bilbao, donde se reunió con su esposa, Micaela Fourdinier, hija de un rico comerciante de tapices de procedencia francesa, con quien el pintor se había casado antes de su partida a Puerto Rico¹⁶⁸.

Tampoco parece casual que en los últimos días de julio de 1775 –unas pocas semanas antes de los acontecimientos-, Paret contrajera matrimonio en secreto con Micaela Fourdinier para ‘regularizar’ su situación, sabemos a través de su expediente matrimonial que Paret estaba ocupado entonces en su “manejo en el estudio de la Historia natural” para el infante don Luis y que, según los antecedentes por él presentados ante el vicario, había permanecido trabajando en Granada por un tiempo¹⁶⁹.

¹⁶⁷ BLANCO MOZO, Juan Luis, “Varia paretiana...”, pág. 315.

¹⁶⁸ MENA MARQUÉS, Manuela B., *Goya y la pintura española...*, pág. 134.

¹⁶⁹ MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “El pincel y la máscara. Luis Paret en la encrucijada (1766-1775)”, *ARS. Magazine*, nº 23 (julio-septiembre), 2014. pág.107.

Si bien Paret tuvo un cierto reconocimiento en vida, no fue todo lo que él se merecía a tenor de su calidad artística y esto se debió entre otros motivos, al desgraciado episodio del destierro, y también a cierta independencia estilística que le alejaba del estricto academicismo imperante y por supuesto al hecho de que a su regreso Goya ya comenzara a despuntar en la corte.

No obstante, la vuelta no le resultó fácil al pintor, porque en la Corte de Carlos IV lucía ya la estrella de Francisco de Goya y otros pintores ocupaban los encargos oficiales¹⁷⁰.

De hecho pocas fueron las figuras que pudieron desligarse de la férrea disciplina académica, así, salvo el genial Goya o el original Paret, cuya obra se apoya más en la sensibilidad que en la regla, los pintores de la segunda mitad del XVIII se vieron sometidos a las reglas mengsianas. Aunque, como va siendo habitual, en la mayoría de los estudios analizados, como en este sobre José del Castillo, se olvida a Paret y únicamente se menciona a Goya como artista capaz de saltar por encima de la convención.

Artista de transición, el esfuerzo no logrado de sustituir la espontánea fogosidad de Corrado Giaquinto por el gélido neoclasicismo propugnado por Mengs, agostó en Castillo, al igual que en tantos otros pintores, toda lozanía, toda franqueza, toda personalidad, miseramente ahogadas por aquel frío convencionalismo del que sólo acertó a liberarse el genio de Francisco de Goya¹⁷¹.

En aquella época el cargo de Pintor de Cámara era algo muy codiciado por los pintores, ya que además de prestigio, les aportaba unos importantes ingresos económicos. Desgraciadamente, Paret nunca consiguió este puesto aunque sí obtuvo el de pintor de Cámara del infante Don Luis. Después de que Mengs se fuera de España, dos fueron los pintores que rivalizaron por destacar en la Real Cámara, Francisco Bayeu y Salvador Maella; tras morir Carlos III, Maella lograría el honor de ser primer pintor de Cámara, título que compartió con Goya.

Carlos III falleció en 1788 y el mismo año moría también el padre Eleta. Ambos habían sido decisivos en el cambio de rumbo producido en la vida de Paret, con la condena del destierro a Puerto Rico. El nuevo monarca Carlos IV, admiraba la obra de Paret y recibió con agrado el dibujo de *La Jura del Príncipe de Asturias*, que el pintor le presentó en 1790. Esta pintura tenía una función propagandista de exaltación del poder,

¹⁷⁰ MENA MARQUÉS, Manuela B., *Goya y la pintura española...*, pág. 135.

¹⁷¹ DE SAMBRICIO, Valentín, *José del Castillo*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957. pág. 32.

en un momento de cambio histórico, en el que se había producido una alternancia en el trono y por lo tanto se perseguía reafirmar el poder de la monarquía tanto en la figura del monarca como en la del heredero.

El requerimiento al valenciano (Maella) de una actualizada imagen del primogénito de Carlos IV conlleva en ambas ocasiones el esbozo de su consiguiente cuadro de exaltación dinástica del heredero. No se puede olvidar cómo en este contexto se requeriría hacia 1789 de los pinceles de Luis Paret su célebre cuadro de *La Jura del príncipe don Fernando*¹⁷².

A partir de este dibujo (que se encuentra en el Museo del Louvre), Paret, realizó en 1791 la obra al óleo en unas dimensiones de 237cm. x 159 cm., poco habituales en él, obteniendo como resultado una obra de excelente factura y compleja composición. Paret exhibe su dominio en la creación de los espacios arquitectónicos interiores y sobresale también en la representación de los diferentes grupos que forman las innumerables figuras que pueblan el lienzo, dominando el sentido del espacio y de la ambientación. El suave cromatismo, sirve para armonizar perfectamente esta elaborada escena interior.

En 1792, Paret fue nombrado vicesecretario de la Academia, en la Comisión de Arquitectura. Este mismo año, el rey Carlos IV, solicitó a Paret que continuase con la serie de vistas del Cantábrico, que había comenzado para su padre, Carlos III, y además le encargó unas vistas de Madrid y de los Reales Sitios, “Madrid, sitios reales y funciones públicas”, aunque no se conoce ninguna obra de la misma y por lo tanto cabe pensar que no llegó a realizarse.

Carlos IV le había encargado vistas de Madrid, que o no pintó, o no se conocen, excepto La Corrida regia de la Jura del Príncipe en la plaza Mayor de Madrid – si puede considerarse “Vista” – y El paseo frente al Botánico, que Delgado, con buenas razones cree será su obra postrera¹⁷³.

Tras su fallecimiento, tanto la viuda como el padre del pintor solicitaron a la Academia ayuda económica para su sustento, alegando que la muerte de Paret les dejaba sin ningún recurso económico.

El 2 de febrero de 1799, dos días antes de su muerte, hizo una declaración de pobreza, no del todo justificable, ya que su mujer y su familia política disponían de inmuebles y de un negocio floreciente, según han demostrado las últimas investigaciones sobre los bienes del pintor¹⁷⁴.

¹⁷² DE LA MANO, José Manuel, “Hacia las parejas reales de Goya. Evolución de la iconografía oficial de Carlos IV y María Luisa de Parma a través de sus pintores de cámara” en *Carlos IV mecenas y coleccionista*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, pág. 90.

¹⁷³ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Escultura y pintura del siglo XVIII, Francisco Goya*, Madrid, Plus Ultra, 1958, pág. 243.

¹⁷⁴ MENA MARQUÉS, Manuela B., *Goya y la pintura española...*, pág. 135.

En este aspecto relativo a la economía doméstica de Paret cabe apuntar la consideración que hacía el historiador Juan Cruz Labeaga, tras analizar las cartas escritas por Paret, en el sentido de que no fue un hombre excesivamente interesado en el dinero a la hora de emprender los trabajos artísticos “Paret fue ante todo un pintor vocacional a quien no le obsesionaba el dinero.”¹⁷⁵; daba más importancia al hecho de poder ejecutar las obras de la mejor manera posible que a lo que iba a cobrar, incluso tratando de mejorar el entorno en el que iban a ser colocadas, supervisando hasta el más pequeño detalle y empleando para ello mucho tiempo, ya que era muy perfeccionista.

3.2 La formación de Paret

La formación artística de Paret comienza de la mano del monje Bartolomé de San Antonio, formado en Roma y tío del arquitecto Ventura Rodríguez. Parece ser que fue este monje quien animó a Paret a que ingresara en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a muy temprana edad¹⁷⁶.

Paret también fue alumno del joyero de Carlos III, el orfebre francés Agustín Duflos (1700-1786), que residió en Madrid entre 1756 y 1763¹⁷⁷. Es posible que Paret colaborara con Duflos en el dibujo de joyas realizadas para el rey y que, esta labor influyera en el dibujo minucioso, brillante y preciosista que le acompañaría durante toda su trayectoria artística.

La influencia de Duflos se reflejó por una parte en la materia pictórica de Paret, en las calidades aporcelanadas y texturas esmaltadas de su pintura, que recuerdan las de las joyas, y por otra parte en sus composiciones decorativas y ornamentales¹⁷⁸.

Asimismo el pintor francés Jean François de La Traverse (1726-1780), quien había sido alumno de François Boucher (1703-1770), fue otro de los maestros de Paret. La Traverse, gran admirador de Rubens, transmitió el gusto por este autor a su alumno,

¹⁷⁵ LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, “Luis Paret y Alcázar en el País Vasco y Navarra 1779-1788” en *Luis Paret y Alcázar 1746-1799*, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991, pág. 107.

¹⁷⁶ Según Rosario Peña “Paret fue inscrito en ella (en la Academia) en octubre de 1757 cuando contaba con algo más de once años de edad.”. PEÑA, Rosario, “El infante don Luis de Borbón y Luis Paret y Alcázar” en *Luis Paret y Alcázar 1746-1799, Op. Cit.*, pág. 68.

¹⁷⁷ Para este tema véase el estudio de JIMÉNEZ PRIEGO, Teresa, “Agustín Duflos. ‘Joyero del Rey de España’” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t.14, 2001.

¹⁷⁸ MENA MARQUÉS, Manuela B., *Goya y la pintura española...*, pág. 134.

aunque, según apunta Osiris Delgado, lo que interesaba realmente a Paret era la deuda Watteauniana apreciable en la obra de su maestro.

Le interesa el color como tal y sólo le entusiasma la interpretación que La Traverse, discípulo de Boucher, hace de Rubens a través de la tradición establecida por Watteau. Ello se ajusta perfectamente a lo ya logrado por el joven pintor. La gama fría algo más entibiada que trae de González Velázquez se enriquece ahora con el recurso de las transparencias, concretándose una aspiración que seguramente despertara junto a Duflos. Las veladuras atmosféricas, bien rubias como en *Baile en Máscara*, o azules, como en *La Cena de Carlos III*, invaden ahora sus obras¹⁷⁹.

La Traverse fue fundamental en la conformación del estilo de Paret, sin olvidar, por supuesto, el viaje de Paret a Italia y su formación en la Academia, todo lo cual contribuyó a afianzar sus conocimientos técnicos y artísticos. Pero fue quizá La Traverse quien más profundamente influyó en el pintor y de su mano consiguió construir su propio estilo. Así habla de la relación entre el maestro y el pintor, Ceán Bermúdez en su célebre diccionario.

Este maestro no le permitió copiar jamás por estampa alguna, sino por modelos del antiguo y por el natural, animándole á que inventase de repente cualquier 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 invencion¹⁸⁰.

La fecha en la que conoció Paret a La Traverse es algo que no está muy claro ya que existen diferentes informaciones al respecto. Según José Luis Morales y Marín, Paret ya había comenzado su relación con La Traverse antes de viajar a Italia y además la fecha del viaje según este autor es de 1766 cuando otros autores sitúan el viaje en 1763.

El artífice que realmente va a marcar la futura trayectoria de este pintor, (...), será Charles François de la Traverse, cuyas enseñanzas alternaría con las académicas, (...), ese aprendizaje tendría lugar a partir de 1763 y hasta su marcha a Roma en 1766, continuando la relación a su regreso en 1767 y hasta 1770¹⁸¹.

Juan José Luna también se refiere a esta laguna relativa a la época en la que se conocieron el pintor y su maestro.

Entonces, si no hay pruebas de que Paret estuviese en Madrid entre comienzos de 1767 y mediados de 1770, ¿cuándo se sitúa su relación con el pintor Charles François de la Traverse? Es una nueva laguna en la biografía del autor. Ceán

¹⁷⁹ DELGADO, Osiris, *Op. Cit.*, pág. 71.

¹⁸⁰ CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta viuda de Ibarra, 1800, tomo IV, pág. 53.

¹⁸¹ MORALES Y MARÍN, José Luis, *Pintura en España 1750-1808*, pág. 208.

Bermúdez no deja clara las fechas y ello hace suponer que tales contactos tuviesen lugar antes de 1763; (...). Gaya Nuño sugiere un segundo viaje a Italia, cosa harto imposible pues estaba poco menos que recién llegado¹⁸².

Asimismo, Sánchez Cantón se refiere al momento en que se produce esta relación y la menciona al tratar sobre la obra de *La comida de Carlos III*. Para Sánchez Cantón la relación comenzó después del viaje a Roma, aunque también indica que pudieran haberse conocido en Italia.

Pintado en Roma o, más probablemente, en Madrid, y según Delgado hacia 1768-72, (...), Carlos III comiendo ante la corte, (...). Por entonces ha de situarse su trato con un artista francés llegado a Madrid con el marqués de Ossum: llamábase Charles François de La Traverse. Había conocido al diplomático en Nápoles y es posible que en Italia también conociese a Paret¹⁸³.

En cualquier caso, parece claro que después de volver de Italia, a partir de 1766, Paret tuvo como maestro al pintor francés Charles-François de la Traverse¹⁸⁴.

Pero antes de su viaje a Italia, la formación de Paret comienza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en donde estudió durante cuatro años. Uno de sus profesores fue Antonio González Velázquez¹⁸⁵, quien se había formado artística y técnicamente en Italia con Corrado Giaquinto de quien heredó sus características compositivas y cromáticas. González Velázquez fue nombrado académico de mérito de San Fernando en 1754 y en la Academia se encontró con el que había sido su maestro en Italia, Corrado Giaquinto. El pintor italiano había sido muy importante en la trayectoria artística de González Velázquez a pesar de lo cual y según indicó José Luis Morales Marín, el artista español trataría de desmarcarse del estilo de su maestro y procuraría crearse un camino propio. Más adelante, González Velázquez, ya en la década de los sesenta, recibiría la influencia de Mengs, apreciable sobre todo en los cartones realizados para la Real Fábrica de Santa Bárbara en donde trabajó y en donde realizó, entre 1761 y 1778, más de setenta obras¹⁸⁶.

¹⁸² LUNA, Juan J., *Luis Paret...*, pág. 37.

¹⁸³ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Op. Cit.*, pág. 231.

¹⁸⁴ “Charles François de la Traverse, que fue su profesor al volver Paret de Roma en 1766.” BRAY, Xavier, <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/paret-y-alcazar-luis/>, [Referencia tomada el 01-06-2015].

¹⁸⁵ “Fue su maestro D. Antonio González Velázquez, sin dexar de concurrir con aplicación á la academia de S. Fernando...” CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Op. Cit.*, tomo IV, pág. 53.

¹⁸⁶ Véase ARNAIZ, José Manuel, *Antonio González Velázquez: pintor de cámara*, Antiquaria, Madrid, 1999.

Uno de los objetivos de la Academia desde su fundación en 1752 fue el de impulsar el cambio en la consideración profesional de los artistas. Se pretendía superar el tradicional sistema de organización gremial en el ámbito artístico y se aspiraba a que los artistas tuvieran una consideración social de mayor categoría que la de los artesanos. La labor de artista, además del componente manual, se sustentaba en una base intelectual de la que carecían los artesanos y que debía de tenerse en cuenta. Esta reivindicación venía de lejos, desde los albores del Renacimiento, y era algo a lo que los artistas de las distintas épocas no querían renunciar. En este sentido, la Academia promovió el debate sobre la utilidad de las artes nobles, lo que llevó a proporcionar, además de las clases prácticas, otras teóricas que contribuyesen a lograr el avance en el status social de los artistas. Uno de sus promotores y primer director de pintura fue Louis-Michel van Loo, quien siguiendo el modelo francés, introdujo un método fundamentado básicamente en el clasicismo. Además, se organizaron concursos en los que participaban los alumnos con la idea de fomentar la competencia.

...se debe tener muy en cuenta que fue Louis-Michel van Loo su primer Director de Pintura, francés y académico de París, quien influiría decisivamente en la adopción de los patrones ensayados con éxito en su homóloga ultrapirenaica. Como resultado, el método característico de corte academicista, la racionalización de las tareas y el creciente clasicismo supusieron una marcada obligatoriedad, para todos los alumnos, de ceñirse a unos cimientos básicos en materia de oficio (...) y a un género de certámenes competitivos, que forzosamente dieron su fruto, aunque más en otros terrenos que el de la pintura en términos generales. De todos modos en este ambiente, tal vez parsimonioso y medido, pero eficaz y sólido, surgieron bastantes talentos, uno de los cuales, sin duda entre los más brillantes, fue Luis Paret y Alcázar¹⁸⁷.

Con respecto a estos concursos, en 1760 Paret, con catorce años recibió el segundo premio de la segunda clase de pintura, en el mismo centro académico. Paret había presentado para la “Prueba de repente”: *San Isidoro se aparece a San Fernando y le exhorta a la conquista de Sevilla* y para la “Prueba de pensado”: *Don Bermudo de León cede el reino a Don Alonso el Casto*. Estos premios logrados a tan corta edad confirman que Paret debió de tener unas aptitudes excepcionales para la pintura ya desde muy joven.

Ya a los diez años de edad aprueba el examen de ingreso en la Academia, lo que supone una preparación previa, a los catorce años gana premios con dibujos dignos de un artista consumado, y a los veinte ha pintado obras maestras¹⁸⁸.

¹⁸⁷ LUNA, Juan J., “Luis Paret y Alcázar” en *Luis Paret y Alcázar 1746-1799, Op. Cit.*, pág. 29.

¹⁸⁸ DELGADO, Osiris, *Op. Cit.*, pág. 65.

Un ejemplo de su precocidad con los pinceles se aprecia en la obra que realizó en 1760 en la que se recogía un hecho histórico como fue el de la proclamación de Carlos III en la plaza Mayor de Madrid, acontecimiento que fue organizado por el ayuntamiento. En la obra se recoge la imagen de la comitiva del evento y a los reyes de armas arrojando a los presentes monedas de oro y plata¹⁸⁹. Las características de este cuadro reflejan todavía a un joven pintor que no ha encontrado su estilo, pero que ya muestra un vivo interés por los acontecimientos históricos y sociales. Esta obra pertenece a la Real Academia de Bellas Artes de Madrid y se encuentra en depósito en el Museo de Historia.



Imagen 11: Luis Paret, *Proclamación de Carlos III en la Plaza Mayor de Madrid*, 1760, Museo de Historia (depósito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Madrid.

En 1763 Paret se presentó al concurso de primera clase. Algunos miembros del jurado votaron a favor de Paret para el primer premio, que no lo consiguió sino que fue para Luis Planes, pero lo sorprendente es que habiendo estado luchando por el primer premio, tampoco obtuviera el segundo, que fue otorgado a Santiago Fernández. No cabe duda de que este hecho debió de resultar decepcionante para Luis Paret.

¹⁸⁹ SAMBRICIO, Carlos, “Fiestas en Madrid durante el reinado de Carlos III” Catálogo de la exposición *Carlos III Alcalde de Madrid, 1788-1988*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1988, pág. 553.

Indudablemente que muchos, comenzando por el propio Paret, juzgarían el fallo como una injusticia. Sin embargo, esta experiencia habrá de ser recordada por el madrileño mucho más que por aspecto negativo, por el feliz suceso que derivará de ella. Debió considerar el infante Don Luis, hermano de Carlos III, que el talento de nuestro joven pintor era digno de mejor suerte. Tan sólo un mes después de su fracaso en el concurso aparece Paret notificando a la Academia, junto a Severo Asencio, que don Luis se ha servido costearles el viaje a Roma y mantenerlos en aquella corte con una correspondiente pensión para perfeccionarse en la pintura¹⁹⁰.

Pese a que el resultado no fue bueno, Paret tuvo suerte de que el infante don Luis de Borbón, hermano de Carlos III, considerara que el pintor merecía un mejor reconocimiento y se ofreció a costearle una pensión para que se pudiese formar en Roma. De esta forma comenzó la relación entre el pintor y el infante. Por lo tanto Paret completó su formación artística con un viaje a Italia, viaje que como se ha comentado se había hecho casi indispensable en la formación de los artistas y que solían ser sufragados por monarcas, príncipes o aristócratas que de esta forma mostraban públicamente su amor por el arte.

Paret viajó a Roma en 1763 y en esta ciudad permaneció dos años y medio aproximadamente. En Roma se sometió a un programa de estudio muy riguroso, supervisado por Francisco Preciado de la Vega, director de los pensionados de la Academia de San Fernando. Paret asistió al “Estudio de Desnudo”, en la Academia fundada por el Papa Benedicto XIV en el Campidoglio. Durante el primer año, el programa buscaba la mejora del dibujo mediante la reproducción de estatuas de la Antigüedad y de obras de los principales artistas del Renacimiento; en el segundo año el programa estaba dirigido a la práctica del color, para lo que cual se dedicaban a la copia de obras de los pintores Renacentistas. Esta estancia en Roma sirvió para completar la formación de Luis Paret y para mejorar su calidad técnica y artística y si bien su experiencia italiana le permitió completar su bagaje artístico, su obra no iba a seguir por esos derroteros academicistas sino por un tipo de pintura rococó en la que dio muestras de una gran creatividad y originalidad.

Según José Luis Morales y Marín, es probable que Paret mantuviera en Italia relación con la Academia francesa ya que desde la llegada de la nueva dinastía, con Felipe V primero y después con sus sucesores, los estudiantes españoles tuvieron un vínculo especial con esta Academia. Roma era destino artístico, no sólo para estudiantes españoles, sino para estudiantes llegados de otros países europeos. Es conocido que

¹⁹⁰ DELGADO, Osiris, *Op. Cit.*, pp. 22-23.

Fragonard pasó por el Palazzo Mancini, sede de la Academia de Francia en Roma, e igualmente otros pintores franceses se formaron en Roma.

Durante su estancia en Italia es probable que Paret conociera las obras de vedutistas italianos como Guardi, Canaletto, Bellotto, Rosa o Casanova. Este tipo de pintura de vistas urbanas estaba en sintonía con el gusto de la época por recoger pictóricamente las imágenes de las ciudades y de sus edificios y rincones emblemáticos.

Apenas hay noticia de su estancia en Roma, (...). Parece muy probable que, aparte las obras de los grandes maestros gustase de las de pintores como Salvator Rosa, los “vedutiste” venecianos y otros, por ejemplo, el inglés, aunque hijo de italianos y formado en Italia, Francesco-Giuseppe Casanova¹⁹¹.

Además, a sus cualidades artísticas habría que añadir su alto nivel cultural, que se completaba con el conocimiento de varias lenguas, entre las que destacaba el griego que estudió en Italia; su elevada cultura no era lo habitual en aquel momento sino más bien algo excepcional en una época en la que el analfabetismo alcanzaba unos niveles muy elevados.

..., fue un hombre, para la época y para nuestro país, muy viajado y de muy notable talante cosmopolita. Así lo prueban los viajes que realizó a Italia o Puerto Rico, o los que se le suponen a otros países, como Portugal o Francia. De su cultura y su cosmopolitismo da también fe su sorprendente dominio de lenguas muertas y vivas,..., al menos conocía el griego y el latín, y dominaba el francés, el italiano y el inglés, además, obviamente, del castellano...¹⁹².

Como indica Osiris Delgado en todos los estudios sobre la figura de Luis Paret se hace referencia a su amplia cultura y a su conocimiento de varias lenguas.

En toda referencia biográfica sobre Luis Paret, junto a su valor como artista, siempre se alude a su gran cultura, y específicamente a su afición literaria y lingüística¹⁹³.

El conocimiento de varias lenguas que tenía Paret le permitió realizar traducciones de obras extranjeras, así lo menciona Osiris Delgado indicando que tradujo del griego al castellano algunos *Diálogos* de Luciano y fragmentos de clásicos griegos cumpliendo un encargo solicitado por la Academia.

Tales afanes literarios y lingüísticos le llevan a traducir al castellano algunos *Diálogos* de Luciano. Así como otros fragmentos de clásicos griegos¹⁹⁴.

¹⁹¹ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Op. Cit.*, pág. 231.

¹⁹² CALVO SERRALLER, Francisco, *Luis Paret y Alcázar 1746-1799*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996, págs. 17-19.

¹⁹³ DELGADO, Osiris, *Op. Cit.*, pág. 52.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

Osiris Delgado también menciona una traducción de una obra de Pedro Camper realizada por el pintor y que su viuda ofreció a la Academia *por si lo tuviese a bien para la ilustración de los artistas*.

En junta particular de la Academia de San Fernando celebrada el 5 de diciembre de 1802, doña Micaela Fourdinier presenta, junto a un memorial dirigido a la Academia, una traducción manuscrita que dejó hecha su difunto marido de la disertación del holandés Pedro Camper, titulada: *Sobre las variedades que constituyen la diferencia positiva de los rasgos del rostro en los hombres de diversas edades y distintos países*¹⁹⁵.

Además, según indica Alejandro Martínez Pérez, Paret había realizado algunas revisiones de traducciones también para la Academia como la del *Tratado de la Pintura* de Francisco de Holanda traducida del portugués al castellano por Manuel Denis.

De hecho, sabemos que Luis Paret contaba en su haber con el aval que suponía haber revisado para la Academia el manuscrito de la traducción del francés de *Regles des cinq ordres d'architecture* de Vignola publicadas por Mr. La Gardette y el examen de la traducción hecha del portugués al castellano por Manuel Denis del *Tratado de la Pintura* de Francisco de Holanda¹⁹⁶.

Así pues, Paret conocía el *Tratado de la Pintura* de Francisco de Holanda, este humanista, pintor, cartógrafo y autor de tratados, en 1540 había realizado unas vistas de Fuenterrabía y de San Sebastián, que ponían de manifiesto la importancia que tenían estos dos municipios guipuzcoanos fronterizos en la defensa del territorio peninsular¹⁹⁷.

Este nivel cultural, excepcional para aquella época, viene corroborado por la amplia biblioteca que poseía Paret, que ya se ha mencionado y que albergaba libros de estética, gramática, literatura, historia o religión y obras de autores clásicos. Poseía también una gran colección de grabados encuadernados con reproducciones arquitectónicas, pictóricas, escultóricas etc., entre ellos algunos de artistas como Hogarth o Vernet que pudieron influir en él.

En 1766, Paret participó en otro concurso de la Academia, en esta ocasión decidió presentarse a la prueba de segunda clase y en ella logró un gran éxito, obteniendo la medalla de oro. Para la “prueba de pensado” abordó un episodio de la

¹⁹⁵ *Ídem*, pág. 56.

¹⁹⁶ MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “Camper y Paret: sobre una traducción del pintor y un manuscrito inédito en la Biblioteca Nacional” *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, 2009, pp. 1-2.

¹⁹⁷ “Se trata de dibujos centrados en las nuevas baterías abaluartadas, distinguiéndose en el caso de San Sebastián los perfiles de la ciudad dominada por la iglesia y el cubo sobre el Urgull” SAZATORNIL RUIZ, Luis, “Paisajes portuarios del Cantábrico oriental: de la corografía al vedutismo”, en VIGO TRASANCOS, Alfredo (dir.) *La ciudad y la mirada del artista, Visiones desde el Atlántico*, Op. Cit., pág.95.

vida de Aníbal, y para la “prueba de repente” realizó un trabajo sobre el episodio sagrado de Daniel en el foso de los leones.

El 22 de julio de 1766 estaba ya en Madrid, quizá desde enero. Opta al premio de segunda clase en la Academia con Aníbal en el templo de Hércules en Cádiz y con Daniel en la cueva de los leones, y consigue todos los votos; la Academia guarda los dibujos, de los que el primero es magistral. Corta vista acreditaba la Academia en estos años, desdeñando a Meléndez, a Paret y a Goya, los valores pictóricos máximos de nuestro siglo XVIII¹⁹⁸.

El historiador Calvo Serraller sitúa la obtención de la medalla de oro en 1767 y añade además, que Goya se presentó al mismo concurso, el año anterior, sin obtener premio alguno. Se puede decir que todavía en aquel momento Paret iba por delante de Goya tanto en formación, Paret había estado formándose en Italia, siete años antes de que lo hiciera Goya, como en reconocimientos al menos en lo referente a los premios recibidos.

En realidad, la carrera de Goya fue inicialmente a la zaga de la de Paret, que arribó a Italia siete años antes que el aragonés, obteniendo, en 1767, como antes se apuntó, la medalla de oro de la Academia, justo un año después de que su genial coetáneo y rival no obtuviese en el mismo concurso ni la menor mención¹⁹⁹.

A partir de este reconocimiento comenzó una etapa muy fructífera en su producción artística, pintó la obra *Baile en Máscara* obra que José Luis Morales y Marín considera “una especie de manifiesto de su arte” y en 1770, en Aranjuez, realizó *Las Parejas Reales*, imagen de la fiesta hípica celebrada en Aranjuez y en la que se recoge el momento del desfile encabezado por el príncipe de Asturias, futuro Carlos IV; en el palco de honor, el rey Carlos III preside el acontecimiento, otros miembros de la familia real, el infante Gabriel o el infante Luis Antonio, también aparecen representados en la obra. EL gran número de figuras que pueblan este cuadro, está realizado con el estilo preciosista del pintor, que además se esmera en dejar reflejado con gran verosimilitud, como documento histórico, los uniformes de los soldados de la Real Guardia de Infantería. Es una puesta en escena con gran cantidad de figuras que representa de manera magistral, con la habilidad que le caracteriza para representar las figuras en movimiento y plasmando con gran maestría el bullicio de la fiesta y el

¹⁹⁸ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Op. Cit.*, pág. 231.

¹⁹⁹ CALVO SERRALLER, Francisco, “El exilio y el reino”, pág. 28.

dinamismo de todo el gentío que contempla el festejo, cuyo telón final es el paisaje ribereño y los jardines del Real Sitio.

Estas obras realizadas antes del exilio, desde que obtuvo la medalla en el año 1766 y hasta 1775, forman parte de un amplio repertorio de pintura cortesana que le dio gran fama a Paret y con la que alcanzó sus mayores éxitos en su carrera profesional.

3.3 La relación de Paret con el infante don Luis de Borbón

La relación que Paret mantuvo con el infante don Luis de Borbón tuvo tanta trascendencia en la vida y en la obra del pintor que se hace necesario conocer, aunque sea superficialmente, algunos datos biográficos del infante.

Luis Antonio Jaime, nacido en 1727 y fallecido en 1785, fue el menor de los hijos varones de los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio. En noviembre de 1735, con tan solo ocho años, fue nombrado arzobispo de Toledo y al mes siguiente recibió el capelo cardenalicio, siendo nombrado algunos años después arzobispo de Sevilla. No debemos pensar que fue la fe la que le impulsó a entrar en la iglesia, no hay que olvidar que no era más que un niño, sino más bien el deseo de sus padres, o quizás sería más acertado decir de su madre, la reina, de buscar un futuro acomodado para su hijo.

Estos nombramientos le confirieron sin demora unas rentas fabulosas que le convirtieron en alguien inmensamente rico, pero, además, potencialmente, ponían bajo su mando la poderosísima iglesia española, lo que implicaba no solo un poder, como quien dice, “de puertas para dentro”, sino también un ilimitado horizonte exterior²⁰⁰.

Isabel de Farnesio buscaba para el infante un cargo acorde a su rango, habida cuenta de que el infante no podía aspirar a ninguna corona ya que éstas estaban destinadas a sus hermanos mayores. No obstante su madre no podía permitir que se quedara sin un cargo importante y logró, con mucho esfuerzo, convencer al papa, Clemente XII, para que otorgara el capelo cardenalicio a su hijo. Es importante mencionar, para valorar la trascendencia del logro de la reina, que tanto Toledo como Sevilla eran las dos sedes episcopales con mayores rentas en España, es decir, unas sedes ricas que podrían proporcionar grandes rentas al infante.

²⁰⁰ *Ídem*, pág. 15.

El hecho de haber entrado a formar parte de la jerarquía eclesiástica no supuso un cambio en los modos de vida del infante, al menos durante sus años de infancia, durante los cuales siguió viviendo en los Reales Sitios. Las funciones requeridas por sus nuevos cargos fueron realizadas por personas nombradas a propósito para ello.

Desde los siete años, don Luis tenía un estatus acorde con su posición de príncipe de la Iglesia, aunque en realidad la “Gobernación del arzobispado” la llevaba don Diego Manuel de Palomeque, con varios oficiales más, y contaba con su propia corte, “el Cuarto del Infante”²⁰¹.

De hecho y a pesar de haber ostentado esos títulos de tan alto rango en la jerarquía eclesiástica, el infante nunca se ordenó sacerdote y siguió viviendo en la Corte, haciendo vida cortesana. A medida que se hacía mayor, empezó a tener dudas de conciencia, debido a la incoherencia que suponía la ostentación de sus cargos y su modo de vida. En realidad, nunca se involucró con el mundo de la Iglesia y casi veinte años después de haber obtenido estos títulos, don Luis renunciaría a ellos. En 1754, presentó a su hermano el rey Fernando VI y al papa Benedicto XV la renuncia a todos sus cargos eclesiásticos, aduciendo que no tenía la necesaria vocación para seguir en ellos.

Después de renunciar a sus cargos eclesiásticos no se puede decir que el infante quedara en una situación económica delicada sino todo lo contrario, consiguió del Papa, gracias a las labores de su madre, una pensión vitalicia sobre la sede arzobispal de Toledo. Su desahogada economía le permitió comprar el condado de Chinchón a su hermano Felipe, duque de Parma, y compró también el señorío de Boadilla, en donde don Luis decidió construir un palacio cuyo proyecto encargó a Ventura Rodríguez. El palacio estaba ya finalizado en 1765 y allí reunió el infante una corte ilustrada en la que era habitual la presencia de músicos y pintores. Entre los músicos destaca Boccherini, y entre los pintores, frecuentaron el palacio los más importantes de su época: Mengs, Francesco Sasso, Gregorio Ferro o Paret y más adelante Goya, aunque éste destacaría sobre todo en el Palacio de Arenas de San Pedro, lugar al que se vio obligado a retirarse el infante tras su matrimonio.

Boadilla fue durante más de quince años el centro de la corte del renovado infante, ahora en la treintena y libre de sus ataduras cardenalcias, así como de sus expectativas, o sueños, de heredar el trono. Fue lugar de tertulias ilustradas y de los festejos que tanto le habían gustado desde niño, entre ellos la música²⁰².

²⁰¹ MENA MARQUÉS, Manuela B., “Encuentros y desencuentros...”, pág. 56.

²⁰² *Ídem*, pág. 60.

Además, don Luis fue atesorando una importante colección de pintura y otros objetos de valor; libros, relojes etc. su biblioteca era extraordinaria, incluyendo cerca de tres mil libros e importantes manuscritos:

...entre los que figuraban obras de autores prohibidos, como Nicolás de Maquiavelo, Juan Calvino, Jean-Jaques Rousseau o François Marie Arouet, Voltaire, y obras igualmente prohibidas como el Corán o una Biblia hebreo-española. Contaba asimismo con obras de tratadistas de arquitectura como Marco Vitruvio Polión, Jacopo Barozzi, Vignola y Andrea Palladio y con descripciones y láminas de los palacios de Caserta y Caprarola; tenía los tratados de pintura de Leonardo da Vinci y de Antonio Palomino, libros de arqueología y de viajes, etc.²⁰³.

La relación de obras aquí mencionada da idea de lo completa e interesante que era la biblioteca del infante. Destaca entre lo coleccionado, un conjunto de pájaros y otros animales, vivos y disecados, que don Luis había ido reuniendo a lo largo de su vida y que era una muestra de su profundo interés por las ciencias naturales. Tomando como modelo la colección de animales de este peculiar “gabinete de Maravillas” que constituía su colección de ciencias naturales, Paret pintó, como ya se ha indicado más arriba, una extraordinaria serie de acuarelas, con intención científico-artística y constituida aproximadamente por una veintena de aves; algunas de las cuales están hoy en colecciones privadas y otras, en concreto dos, en el Museo del Prado.

Colección de las aves que contiene el Gavinete de Historia Natural del Seremo. Sor. Infante D. Luis (h. 1774), testimonio de su indudable dominio técnico del color y el pincel, de los que el Museo del Prado posee dos dibujos: Collaradas y Oropéndolas²⁰⁴.

También atesora el Museo del Prado el cuadro *Cebra*, de 1774, que pintó Paret tomando como modelo una cebra viva que tenía el infante en su colección de ciencias naturales, algo que era extraordinario en aquella época. Paret quiso dejar constancia de que efectivamente la cebra estaba viva y así lo dejó escrito en la firma: «Ludovicus Paret pingebat anno M.DCC.LXXIV // LA ZEBRA COPIADA POR LA NATURAL QUE EXISTE / Viva en posesion del Sere.mo S.or Dn. LUIS ANTONIO JAIME / DE BORBON INFANTE DE ESPAÑA». Las cebras eran animales muy codiciados en las cortes europeas en este periodo, eran difíciles de capturar y por lo tanto su precio era elevado. Según relata Carlos Gómez-Centurión en su libro, *Alhajas para soberanos: los*

²⁰³ RÚSPOLI MORENÉS, Enrique, “La devoción de un infante por la naturaleza, las letras y las artes” en *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino, Op. Cit.*, pág. 80.

²⁰⁴ MATILLA, José Manuel, <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/cebrana-pret/> [Referencia tomada el 01-06-2015].

animales reales en el siglo XVIII: de las leoneras a las mascotas de cámara, la mayoría de los ejemplares de cebra llegaba a Europa procedentes del Cabo de Buena Esperanza, y los traían navegantes holandeses y portugueses. Desde las cortes hicieron todos los esfuerzos hasta lo imposible, como fue el caso de Rodolfo II, un siglo antes, que trató por todos los medios de que su sobrino Felipe III le regalara la cebra que tenía pero solo logró un dibujo de este animal.

La corte española fue en este caso más afortunada. El infante don Luis, hermano de Carlos III, llegó a tener su propia cebra, retratada al natural en 1774 por el pintor Luis Paret y a la que se menciona entre los animales disecados que componían el Gabinete de Historia Natural del infante cuando éste murió²⁰⁵.

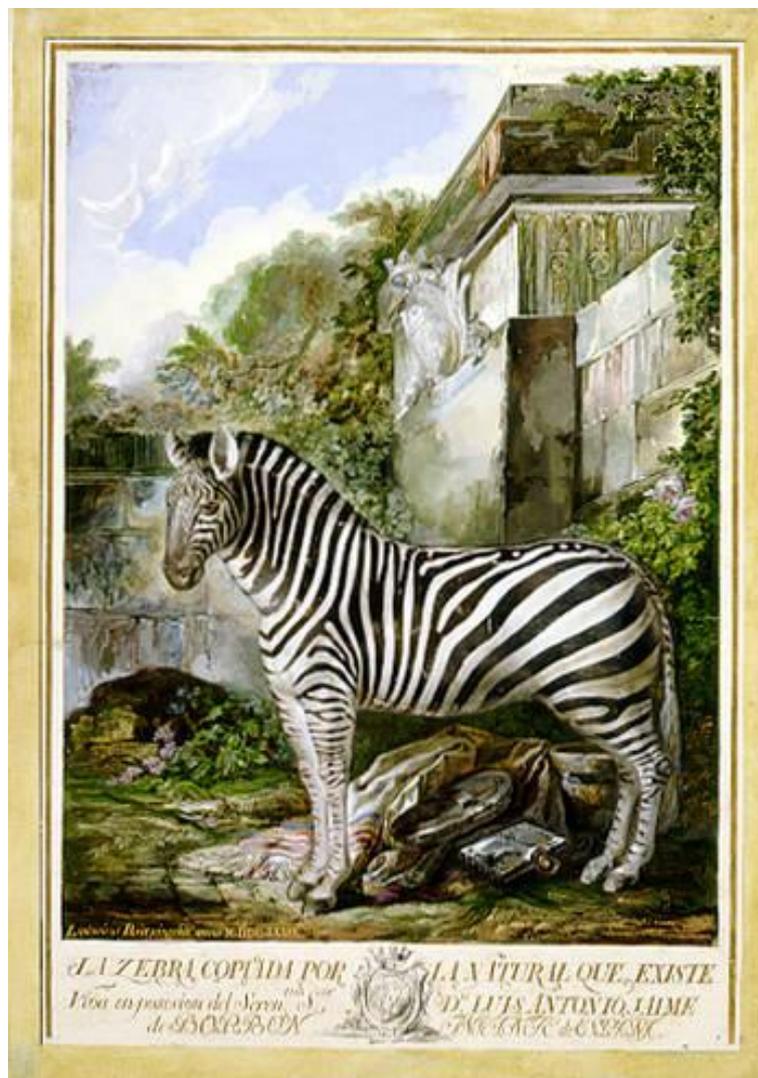


Imagen 12: Luis Paret, *Cebra*, 1774, Museo del Prado.

²⁰⁵ GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, *Op. Cit.*, pág. 140.

La colección de pintura del infante era muy importante, poseía pintura española, italiana y flamenca, tenía cuadros de Alonso Cano, Murillo, Zurbarán, Diego Ribera, Coello o Mateo Cerezo, y con respecto a artistas contemporáneos al infante hay que señalar las obras de Van Loo, Amigoni, Joseph Vernet, Francisco Bayeu, Gregorio Ferro o Maella y por supuesto cuadros de sus dos grandes pintores, Paret y Goya; todos ellos aparecían mencionados en el inventario de su Colección realizado tras su fallecimiento.

La testamentaría del infante don Luis nos indica el volumen de su colección: se inventariaron 5.622 obras de arte de las que 909 eran pinturas, 4215 estampas, 155 dibujos y 343 esculturas²⁰⁶.

Don Luis de Borbón se quería casar pero se encontró con grandes dificultades para poder hacerlo ¿por qué? en el fondo de la cuestión subyacía el hecho de que su matrimonio podía acarrear problemas sucesorios a su hermano Carlos. En 1754, cuando el infante don Luis renunció a sus cargos eclesiásticos, su hermano, el rey Fernando VI, llevaba veinticinco años de matrimonio y no tenía descendencia, por lo tanto parecía claro que la sucesión no podía seguir por esa línea; esto convertía al infante don Luis en posible candidato a la sucesión, de hecho si el infante se casaba y tenía hijos éstos podrían aspirar a la corona española. Esto era algo que no interesaba a Carlos VII de Nápoles, heredero directo de la corona española, pero cuyos hijos habían nacido y se habían criado en Italia y según la Ley Sálica promulgada por Felipe V, solo podrían aspirar a la corona española los nacidos y educados en España.

Aún más: los dos hermanos mayores del infante don Luis, don Carlos y don Felipe, estaban ya muy bien colocados, el primero como rey de Nápoles y el segundo como duque de Parma, pero aunque ambos tenían descendencia pendía sobre ella la Ley Sálica, promulgada por Felipe V, por la que, en principio, solo podría reinar en España quien hubiera nacido y se hubiera educado en ella, lo que no era el caso²⁰⁷.

Una boda del infante don Luis suponía una amenaza para su hermano Carlos, que aspiraba a la corona de España para él y para sus descendientes. Por lo tanto las dificultades con las que se encontró el infante para poderse casar hay que situarlas en ese contexto. Poco tiempo después de promulgarse la Pragmática Sanción (23 de marzo de 1776), reinando ya su hermano Carlos III, el infante obtuvo el permiso regio para

²⁰⁶ RÚSPOLI MORENÉS, Enrique, *Op. Cit.*, pág. 81.

²⁰⁷ CALVO SERRALLER, Francisco, "El exilio y el reino", pág. 16.

poderse casar. Don Luis fue obligado a casarse con una persona de la baja nobleza, María Teresa de Vallabriga y según la ley mencionada, que versaba sobre matrimonios desiguales, se establecía entre otras cosas que el infante perdía el derecho a la sucesión de la corona para él y para todos sus descendientes. La sombra de peligro que se cernía sobre Carlos III quedaba así borrada del horizonte.

Así consintió hacerlo el desprevenido infante tres meses después de la promulgación de esa ley hecha a la medida, como por encargo, acarreándole la decisión de contraer nupcias morganáticas de terribles consecuencias, entre las que la pérdida absoluta al derecho de sucesión no fue la única, ni la más llevadera²⁰⁸.

Está claro que Carlos III tuvo recelo de su hermano e hizo los posibles para que si se casaba, esta boda cerrase definitivamente las posibles aspiraciones del infante al trono español²⁰⁹. A la vez vigiló a su hermano y lo alejó de la corte para evitar cualquier peligro que se pudiese cernir sobre su futura corona²¹⁰.

Como indica el historiador Enrique Rúspoli Morenés, la decisión del monarca de que su hermano se casara con una mujer de inferior grado (no pertenecía a la realeza, aunque sí a la nobleza aragonesa) fue “despiadada y humillante” sobre todo si se tiene en cuenta que con este “matrimonio desigual”, don Luis perdía cualquier posibilidad de reclamar el trono para él o para sus descendientes.

Esto era el preludio de lo que sería su futuro, pues a su esposa e hijos les fue prohibido vivir en la corte, por lo que la vida del infante don Luis sufrió un cambio total²¹¹.

No solo perdió sus derechos dinásticos, don Luis vio también cómo se impedía a su esposa acudir a la corte. ¿Podía haber mayor humillación para el infante?

Los años transcurrieron en una aparente placidez, rota sólo por las ocasionales ausencias del infante en sus viajes a una Corte en la que su esposa tenía prohibida su presencia²¹².

²⁰⁸ *Ídem*, pág. 17.

²⁰⁹ “...Carlos III, que no solo controló exageradamente los pasos de su hermano pequeño, sino que, llegado el momento, le tendió – o dejó que le tendieran – una trampa mortal para sus presuntas aspiraciones de interponerse o interponer su estirpe en la Corona de España” *Ibidem*.

²¹⁰ “La única incógnita no despejada es la insólita saña con la que le trató el rey al final, cuando estaba – o nos lo parece – conjurado su potencial peligro, algo que añade un elemento más de intriga al caso” *Ídem*, pág. 23.

²¹¹ RÚSPOLI MORENÉS, Enrique, *Op. Cit.*, pág. 84.

²¹² JUNQUERA Y MATO, Juan José, “El infante don Luis y su gusto: del mundo galante al *Sturm und Drang*” en *Goya y el infante don Luis de Borbón. Homenaje a la infanta doña María Teresa de Vallabriga* [cat.exp. Patio de la Infanta, Zaragoza], Zaragoza, Ibercaja, 1996, pág.11.

Tras casarse el infante, trasladó su residencia desde el Palacio de Boadilla del Monte en Madrid a Arenas de San Pedro en Ávila, en donde se encargó a Ventura Rodríguez que se construyera el palacio, de La Mosquera, en el que el infante pasaría los últimos años de su vida. Precisamente en 2012 la Comunidad de Castilla y León, declaró el palacio como bien de interés cultural con categoría de monumento²¹³. Esta declaración no hace sino confirmar la importancia histórica que tuvo dicho palacio especialmente poniéndolo en relación con el periodo de la Ilustración española²¹⁴.

Así describe el historiador Antonio Bonet Correa el palacio de la Mosquera, que quedó inconcluso en época del infante y que en fecha reciente ha sido objeto de una restauración:

El palacio de Arenas, que en su reciente restauración ha adquirido un aire escurialense al ser cubierto con pizarra y enjalbegado en color blanco, pese a no haber sido su proyecto totalmente ejecutado resulta un edificio imponente y de gran magnificencia arquitectónica²¹⁵.

En Arenas de San Pedro también se rodeo de una pequeña corte ilustrada, músicos, compositores y pintores acompañaban al infante en este exilio al que se vio sometido por su hermano, el rey.

El violinista Francisco Landini, otros músicos y compositores ya mencionados como Luigi Boccherini y los hermanos Font; los pintores, también mencionados, Alejandro de la Cruz y Gregorio Ferro, además del francés Charles Joseph Flipart o el maestro de baile Alexis Huard, sin olvidar las importantes colaboraciones de Goya y Ventura Rodríguez, a los que habría que añadir las visitas de miembros de la alta nobleza²¹⁶.

²¹³ “Acuerdo 67/2012, de 16 de agosto, de la Junta de Castilla y León, por el que se declara el Palacio de la Mosquera o Palacio del Infante Don Luis de Borbón en Arenas de San Pedro (Ávila), bien de interés cultural con categoría de monumento” www.boe.es/boe/dias/2012/09/15/pdfs/BOE-A-2012-11663.pdf

²¹⁴ “El Palacio de la Mosquera fue construido por el Infante Don Luis Antonio de Borbón y Farnesio, décimo hijo del Felipe V y hermano de Carlos III, que al contraer matrimonio morganático es desterrado de la corte madrileña, trasladándose a la villa de Arenas de San Pedro, con el propósito de construir un gran palacio y un jardín botánico, encargando el proyecto a Ventura Rodríguez. El edificio, construido entre los años 1780 y 1783, se caracteriza por una disposición neoclásica y presenta un carácter sobrio y ordenado donde destaca por su monumentalidad, el pórtico. Los ocho años que el Infante vivió en este Palacio fueron la época de mayor esplendor cultural de la villa. El palacio fue vaciado de todo su contenido entre 1785 y 1796, ocupado por las tropas napoleónicas en 1809 y convertido en seminario menor entre 1868 y 1869, fue vendido por sus herederos y destinado a Seminario hasta 1972, hasta su compra en 1988 por el Ayuntamiento de Arenas de San Pedro, que procedió a la rehabilitación y puesta en valor de todo el conjunto.” <http://www.boe.es/boe/dias/2012/09/15/pdfs/BOE-A-2012-11663.pdf>, [Referencia tomada el 01-06-2015].

²¹⁵ BONET CORREA, Antonio, “El infante don Luis y la arquitectura” en, *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, *Op. Cit.*, pág. 103.

²¹⁶ RÚSPOLI MORENÉS, Enrique, *Op. Cit.*, pp. 84-85.

Si Luis Paret había sido uno de los pintores principales en la pequeña corte formada por el infante en el palacio de Boadilla del Monte, iba a ser Goya el pintor que triunfara en el palacio de Arenas de San Pedro; allí realizó retratos del infante y de los miembros de su familia, sus hijos y su mujer y el extraordinario cuadro de grupo *La familia del infante don Luis de Borbón*, de 1784, sorprendente por su ambientación nocturna y en el que, junto a la familia del infante, el artista se retrata a sí mismo, como ya hiciera Velázquez en *Las Meninas* y el mismo Goya haría años después en la *Familia de Carlos IV*.

Paret fue el preferido durante la época todavía floreciente del palacio de Boadilla del Monte, mientras Goya obtuvo ese honor en el dorado exilio del de Arenas de San Pedro²¹⁷.

Con respecto al gabinete de Historia Natural, sabemos que al trasladarse a Arenas de San Pedro, el infante trató de mantenerlo pero esto no fue posible, así lo relata el historiador Antonio Bonet Correa:

Es interesante señalar que, cuando residía en el palacio de la Mosquera en Arenas de San Pedro (Ávila), hizo que le mandaran algunas piezas de su gabinete de Historia Natural, pero tuvo que devolverlas a su punto de origen, pues comenzaban a deteriorarse con la humedad que había en la Mosquera²¹⁸.

Así pues, la figura del infante destaca, por haber sido un hombre de su tiempo que, a pesar de haberle sido arrebatada la posibilidad de reinar, se rodeó en su pequeña corte de personas destacadas por su afinidad con el pensamiento renovador de la Ilustración, apoyó a artistas y mantuvo un vivo interés por las ciencias.

Don Luis se rodeó en Arenas de selectos amigos con los que organizaba largas tertulias. Entre ellos podemos citar nombres como Ventura Rodríguez, Mengs, Luis Paret, los músicos ya citados y Francisco de Goya²¹⁹.

Le atrajeron sobre manera la música, la pintura, la arquitectura, las artes decorativas y las entonces muy en boga ciencias naturales...²²⁰.

De todas formas, el aura romanesca del infante no se agota en lo político, ni en lo licencioso, porque, al margen de ello, supo construirse también una leyenda, muy adecuada en el contexto del Siglo de las Luces, como mecenas de las artes y de las ciencias²²¹.

²¹⁷ CALVO SERRALLER, Francisco, "El exilio y el reino", pág. 28.

²¹⁸ BONET CORREA, Antonio, "El infante don Luis y la arquitectura", pág. 100.

²¹⁹ PEÑA LÁZARO, Rosario, "Don Luis de Borbón y Teresa Vallabriga" en *Goya y el infante don Luis de Borbón (Homenaje a la "Infanta" María Teresa de Vallabriga)*, Op. Cit., pág. 47.

²²⁰ CALVO SERRALLER, Francisco, "El exilio y el reino", pág. 25.

²²¹ Ídem. pág. 23.

El ambiente ilustrado del periodo en el que vivió Paret alcanzaba a muchas figuras de la sociedad, incluida la del infante, su protector, que podría considerarse un hombre cercano a este pensamiento. Don Luis de Borbón heredó de sus padres, y de los monarcas de su dinastía el amor por el arte y fue una persona culta amante de la música y la pintura. El tiempo transcurría para el infante entre sus aficiones artísticas y científicas, gozaba del arte, incluso el mismo practicó el dibujo y la música, fue protector de músicos y pintores, y logró formar una importante pinacoteca, además puso su empeño en coleccionar todo tipo de objetos lujosos como relojes, muebles, libros, medallas o curiosidades.

Allí, en Arenas, en la paz y el sosiego de uno de los más hermosos paisajes de Castilla, el infante, el más culto e inteligente de su familia, verdadero ejemplo de príncipe ilustrado, coleccionista de pinturas, de incunables, creador de un importante gabinete de historia natural, había reunido una pequeña corte de artistas y servidores: los Font, familia de músicos a los que se unió Boccherini, pintores como Gregorio Ferro, Alejandro de la Cruz, Francisco Sasso o Inza, los relojeros Esprit Chifort y Manuel Gutiérrez, a más de nuestros ya conocidos hermanos Del Campo²²².

En 1774, Paret había comenzado a trabajar oficialmente como Pintor de Cámara del infante Don Luis, cargo por el cual recibiría 14.000 reales de vellón anualmente²²³, la relación entre ambos se fue estrechando con el paso del tiempo. Paret permaneció como Pintor de Cámara del infante hasta la muerte de éste, es decir, durante once años. En los documentos del infante, cuando se nombraba a Paret en el periodo de destierro, se indicaba que el pintor estaba ausente y fuera del servicio de Su Alteza.

Si bien Paret mantuvo once años el cargo de pintor del infante, en realidad fueron pocos los meses en los que este cargo fue efectivo y en los que ambos personajes pudieron mantener el contacto, ya que en agosto de 1775 Paret fue desterrado y para cuando pudo volver a la Corte, don Luis ya se había casado y había sido obligado a vivir fuera de Madrid, en Arenas de San Pedro.

Todos los que se vieron envueltos en esa sórdida trama, entre ellos el pintor Luis Paret y Alcázar, fueron condenados sin piedad: el infante a casar morganáticamente con una dama de inferior rango, y perder con ello sus derechos al trono, y el resto, al exilio, que en el caso del pintor fue un destierro lejano y frustrante, Puerto Rico, que dio al traste con su carrera²²⁴.

²²² ARNAIZ José Manuel, "Goya y el infante don Luis", pág. 22.

²²³ "...en 1774 comienzan a contar los once años de servicio en que se mantendrá como Pintor de Cámara del infante don Luis, con una asignación anual de 14.000 reales de vellón...", MORALES Y MARÍN, José Luis, *Pintura en España 1750-1808*, pág. 211.

²²⁴ MENA MARQUÉS, Manuela B., "Encuentros y desencuentros...", pág. 49.

El hecho de haber sido nombrado pintor de Cámara del infante al comienzo de su carrera, indica el aprecio artístico que éste tenía hacia Paret y el prometedor futuro que, parecía le esperaba. Estos fueron los mejores años del pintor, los más ilusionantes, aquellos en los que, con toda la vida por delante, los sueños son todavía posibles y todos los caminos permanecen abiertos.

Ya en fecha tan temprana como 1767, con apenas veintiún años de edad, ganó una medalla de oro en la Academia, e inició la siguiente década con los mejores augurios profesionales, entre los que ser nombrado pintor de cámara del entonces todavía boyante infante don Luis no fue un triunfo pequeño²²⁵.

A pesar de ser pintor de Cámara del infante, a la muerte de éste, en el inventario que se hizo de su pinacoteca, pocos eran los cuadros de mano de Paret. De un total de 849 cuadros, 272 tenían autor conocido, y el resto eran anónimos. Los cuadros anónimos fueron vendidos en almoneda y el resto casi todos fueron heredados por la mujer del infante y sus hijos; entre ellos había cinco obras atribuidas a Paret, cuyos títulos en el inventario eran los siguientes: *La tienda*, *Máscaras en un bosque*, *Un muchacho y una niña*, *Traje de Castilla* y *La puerta del Sol de Madrid*.

²²⁵ CALVO SERRALLER, Francisco, “El exilio y el reino”, pág. 27.

Paret en Puerto Rico

*...Ahora lo vuelvo a ver, con el joven Campeche,
recorriendo las blancas playas de la isla perdida.
Con los ligeros pantalones de seda
el ancho blusón venteadado en tisú de Venecia... Las sandalias.
Y el gran sombrero, ese gigantesco sombrero de paja
que parecía parasol ambulante...
¡Un príncipe del reino del arte
malvivió bajo el chaparrón de la vida!...*

Luis Antonio de Villena²²⁶.

Paret fue desterrado a Puerto Rico en 1775. Se le consideró cómplice o colaborador en los devaneos amorosos de don Luis, a quien según parece, sus colaboradores le proporcionaban la compañía de mujeres. No está claro si Paret participó en este asunto, pero lo que sí es cierto es que fue castigado por ello.

Su afición por las mujeres era proverbial y por él mismo reconocida, y, a lo que parece, la disfrutó a conciencia durante, por lo menos, que sepamos, más de veinte años²²⁷.

El monarca Carlos III sentía preocupación por el carácter mujeriego de su hermano, el infante don Luis, y trasladó su inquietud a su confesor, fray Joaquín Eleta, a quien instó a buscar una solución. El confesor aconsejó desterrar de España a aquellos servidores de Don Luis que, consideraba, habían colaborado en las aventuras amorosas del infante. De esta forma Luis Paret se vio involucrado en este asunto, con o sin motivo, pero lo cierto es que tuvo que partir al exilio. Como ya se ha indicado, también pudo haber motivaciones políticas relativas a una supuesta aspiración del infante a la corona española en perjuicio de Carlos III.

Paret llegó a Puerto Rico en diciembre de 1775 y su estancia en esta isla caribeña se prolongó durante dos años y ocho meses. Después de pasado este tiempo, el pintor recibió la noticia de que su pena de destierro se conmutaba por la de alejamiento de la Corte y de los Reales Sitios. Se le permitía, regresar a España pero con la

²²⁶ <http://www.poesia-pintura.blogspot.com.es/2012/03/paret-y-alcazar-de-luis-antonio-de.html>, [Referencia tomada el 01-06-2015].

²²⁷ CALVO SERRALLER, Francisco, "El exilio y el reino", pág. 23.

prohibición de vivir a menos de cuarenta leguas de Madrid²²⁸, así fue como Paret se instaló en Bilbao, en donde permaneció hasta 1788.

En los años que Paret estuvo alejado de la corte, entre 1775 y 1787, obtuvo una gran aceptación en su labor de pintor, primero en Puerto Rico y después en Bilbao donde recibió encargos que le permitieron continuar con su actividad pictórica. En cualquier caso, era la Corte el lugar en el que un pintor podía desarrollar mejor su carrera, en definitiva, podía aspirar a cargos de importancia y a los encargos de los clientes de mayor renombre y poder. Sin embargo, Paret en su destierro tuvo que dedicar mucho tiempo a obras menores (marcos, complementos ornamentales,...) que le distraían de su labor de artista, y probablemente si hubiese estado en la Corte no las hubiera realizado.

Este destierro y posterior alejamiento de la corte, fue muy negativo para su carrera ya que, cuando Paret regresó a la Corte, el panorama con el que se encontró, era bastante diferente al que había dejado al partir de Madrid. Como ya hemos dicho, Goya ya estaba situado como pintor cortesano y cosechaba importantes éxitos, ocupando un lugar hegemónico entre los pintores de la Corte.

²²⁸ “a cuarenta leguas en contorno”. DELGADO, Osiris, *Op. Cit.*, pág. 30.

Paret en Bilbao

Paret recaló en Bilbao en 1778. En esta ciudad permaneció entre los años 1778 y 1786²²⁹.

Su presencia en Bilbao durante los cerca de ocho años (1778-86) que duró su destierro en esta villa, la intensa actividad que desarrolló en aquel tiempo en tierras vascas, y su condición de pintor rococó más representativo de España (...) constituían materia suficiente para completar un capítulo de la historia del arte del siglo XVIII en el que lo local y lo universal se dieron la mano²³⁰.

En 1785 tras la muerte del infante don Luis, Paret solicitó, a través del ministro Floridablanca, que le fuese perdonada la pena de alejamiento y en noviembre de ese mismo año se le comunicó que el rey, Carlos III, le permitía volver a Madrid, aunque todavía permanecería unos años más en el norte, realizando diversos encargos.

En 1780 Paret fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²³¹, siendo Antonio Ponz secretario de la Academia, título que también recibió Goya en esa época. Para lograr este nombramiento Paret había enviado a la Academia *La Circunspección de Diógenes* obra de brillante colorido, original por su ambientación nocturna, en la que destacan los suntuosos y lujosos ropajes de los personajes. En esta época Paret todavía estaba en Bilbao y este nombramiento sumado a su ya ganado prestigio como pintor, le abrió puertas en Bilbao y le ayudó a conseguir encargos tanto en Vizcaya (Bilbao y Larrabezua) como en Navarra (Viana), además este cargo le proporcionó beneficios fiscales, tales como inmunidades y exenciones similares a las que gozaba la nobleza.

Desconocemos los motivos que empujaron a Paret a instalarse en Bilbao, aunque sin duda uno de ellos fue el de la distancia, que le permitía cumplir con la pena del alejamiento de la Corte. Pero también pudo haberle animado la situación económicamente próspera de la ciudad y su ambiente culto e ilustrado. Parece que acertó con el lugar elegido ya que tanto la nobleza y burguesía como la Iglesia acogieron con agrado a este pintor y pronto comenzaron a encargarle obras de muy diferente tipo. No hay que olvidar que el nivel artístico, en cuanto a la existencia de

²²⁹ “El 22 de mayo de 1778 el Consejo de Castilla le conmuta la pena por un alejamiento de cuarenta leguas de la Corte”. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Op. Cit.*, pág. 237.

²³⁰ GONZÁLEZ DE DURANA, “Vista de Fuenterrabía”, pág. 28.

²³¹ “Desde allí (Vizcaya) dirige a la Academia el memorial de 12 de marzo de 1780, para que le concedan el entrar en ella”. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Op. Cit.*, pág. 237.

pintores o escuelas, en estos momentos en el País Vasco era prácticamente inexistente, lo que permitió a Paret desarrollar su propio estilo siguiendo claro está los deseos de sus clientes.

Paret, además de pintar y de ser uno de los pocos artistas de renombre que hubo durante esos años en el País Vasco, se dedicó también al comercio artístico, pudiendo decirse que fue marchante de arte; así lo indica Juan Cruz Labeaga, basándose en una carta de Paret de 1785, carta perteneciente a un grupo de doce que fueron escritas por el propio pintor en Bilbao y que tenían como destino, Viana.

Una de las facetas inéditas de Paret durante su estancia en Bilbao, que está por investigar, es la de marchante de cuadros y proveedor de estampas y grabados. Así se refleja en una de sus cartas, de 14 de noviembre de 1785, y en alusiones a otras que se han conservado,...²³².

En esta carta Paret mencionaba unos cuadros de bodegones, en su opinión, muy bellos y de precio moderado. Sabemos que no eran obras suyas ya que el mismo se ofrecía al comprador para pintar otros de ese género y apostillaba que no desmerecerían de los cuadros mencionados. Además de pinturas, Paret también proporcionaba estampas y grabados a estos compradores, lo que reafirma la teoría de que trabajó como marchante.

En Bilbao, Paret fue requerido para muy diversos encargos; además de pintura, realizó trazas para altares en iglesias o diseños arquitectónicos para fuentes. Estas labores no estrictamente pictóricas, son muestra de su capacidad para abordar distintas actividades artísticas y además son el testimonio de la diversidad de encargos que se vio obligado a acometer, en un entorno que, a pesar de haberle recibido de muy buen grado, no disfrutaba del nivel adquisitivo y artístico de la clientela cortesana.

El tipo de clientes de Paret era variado; instituciones como el ayuntamiento, parroquias, y clientes privados como comerciantes o aristócratas. El País Vasco atravesaba en este periodo una próspera situación económica, Bilbao mantenía a través de su puerto, relaciones comerciales con Inglaterra y la cercana Guipúzcoa, fronteriza con Francia, era una puerta al mercado francés y europeo.

Entre los encargos vizcaínos sobresalen los que realizó como tracista para la iglesia de Santiago de Bilbao, para la que se le contrató en 1780 para realizar un tabernáculo²³³; también decoró el salón y el oratorio del ayuntamiento de Bilbao y

²³² LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, “Luis Paret y Alcázar en el País Vasco...”, pág. 89.

²³³ “Ya en 29 de mayo de 1780, sabemos de su actividad bilbaína a través de un memorial del “maniobrero” de la iglesia de Santiago...”. DELGADO, Osiris, *Op. Cit.*, pág. 33.

realizó dos fuentes para la misma villa. En el ámbito de la clientela privada trabajó a partir de 1781 en la capilla del palacio de la familia Gortázar²³⁴ y en 1782 intervino con un diseño para el sagrario del altar mayor en la iglesia parroquial de San Antonio Abad, a petición del mayordomo de esta iglesia el señor Joaquín Ybargüengoitia²³⁵ y fuera de Bilbao, aunque en la misma provincia, se le encargó un cuadro para la parroquia de Larrabezua.

Siguiendo con los proyectos artísticos de Paret en el País Vasco, el historiador de Arte Carlos Sambricio en su obra *Sinapia: utopía, territorio y ciudad a finales del siglo XVIII*, en la que trata sobre los nuevos modelos de ciudad y las propuestas para la ordenación del territorio en la España de finales del XVIII, menciona unos obeliscos que pudo haber ideado Paret para que fueran colocados en el trayecto entre Vitoria y Bilbao.

...en las propuestas para sustituir los muros defensivos por paseos arbolados que limitaban la población (Barcelona, San Carlos en Cádiz, Madrid, Valladolid...) o con los obeliscos ideados (por ejemplo, los trazados por Luis Paret en el camino que desde Vitoria enlazaba con Bilbao) desde la voluntad por construir hitos referenciales²³⁶.

Paret también trabajó en Navarra; en 1787 participó en el dorado, estucado e imitación de mármol de la capilla de San Juan del Ramo de la iglesia parroquial de Santa María de Viana. Esta iglesia fue construida entre los años 1250 y 1312; se trata de un templo gótico de tres naves, con capillas entre los contrafuertes y cubierta por bóveda de crucería, cuya construcción se prolongó a lo largo del tiempo, hasta llegar al siglo XVIII. Destaca la portada sur, construida en el siglo XVI y considerada como una de las mejores y más monumentales portadas del Renacimiento español. En el siglo XVIII se levantó la capilla de San Juan del Ramo, que fue decorada por Paret con un ciclo pictórico sobre la vida de San Juan Bautista²³⁷.

La pintura sagrada no fue habitual en la trayectoria artística de Paret de hecho se puede considerar que el programa pictórico de temática religiosa más ambicioso de toda su carrera fue el que emprendió en esta iglesia de Viana. En este templo realizó entre

²³⁴ “En el año 1781, Paret trabaja en una capilla del palacio de la familia Gortázar...”, *Ídem*, pág. 34.

²³⁵ “... por lo que ha hecho sacar un diseño a don Luis Paret...”, *Ibidem*.

²³⁶ SAMBRICIO, Carlos, “Sinapia: utopía, territorio y ciudad a finales del siglo XVIII” en *Scripta Nova, revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Vol. XVIII, núm. 475, 2014.

²³⁷ Para el trabajo de Paret en Viana, véase, LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*, Pamplona, 1990.

otros trabajos, pinturas al temple en la cúpula y en las pechinas y pintó dos grandes lienzos para los muros de la capilla que se encuentran entre lo mejor de su obra.

Gracias a la investigación llevada a cabo por Juan Cruz Labeaga Mendiola, hoy tenemos bastante información relativa a la obra realizada en Viana por Luis Paret. Este investigador descubrió en la sacristía de Santa María de Viana unas cartas escritas por el pintor²³⁸.

Esto ha sido posible gracias a mi hallazgo en el Archivo Parroquial de Viana de toda la correspondencia del pintor dirigida desde Bilbao, y que consiste, además de otros documentos, en doce cartas suyas, varios recibos de pagos, y otras seis cartas de José de Barrenechea, encargado en la citada villa por la parroquia para realizar con Paret todas las gestiones en lo referente a los pagos²³⁹.

Estas cartas aportaron mucha luz sobre el conjunto vianés.

El manuscrito paretiano, *Idea para la pintura de la Capilla de San Juan del Ramo*, enviado con la primera carta, es de un valor excepcional; en él expone el plan decorativo para toda la capilla y hace gala de unos conocimientos bíblicos simbólicos poco comunes entre los artistas de su tiempo.(...) Nada quedó al azar, y este plan pictórico fue llevado a cabo con exacta minuciosidad²⁴⁰.

La obra realizada en Viana fue una de las más completas en las que intervino Paret y en la que pudo demostrar todas sus habilidades, en ella abordó diferentes disciplinas; desde diseños de arquitectura, hasta pinturas al óleo o al temple sobre diferentes soportes como tela o pared. Además, Paret puso especial cuidado en ocuparse de los pequeños detalles en la decoración de la capilla; labores de dorados, estucados, madera marmoreada o diseño de elementos mobiliarios como bancos, interviniendo incluso en la peana sobre la que iba a descansar la imagen gótica de San Juan.

También debió de intervenir Paret en el dorado y estucado de la capilla, así como en las imitaciones a marmol que se hicieron para su completo decorado, según se desprende del acta del 6 de Julio de 1787²⁴¹.

José Esteban Uranga menciona así las actas de la Iglesia parroquial de Santa María de Viana.

²³⁸ Archivo Parroquial de Viana, Libro de Fábrica de Santa María, 1787, fols 205-206. Las cantidades cobradas por todas las pinturas, según el autógrafo del pintor, fueron 7.500 reales de vellón por los dos óleos, 11.000 rs.v. por los temples de la cúpula, y 3.000 por los temples de las pechinas y pinturas de la entrada.

²³⁹ LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, "Algunas noticias sobre la estancia del pintor Luis Paret y Alcázar en Bilbao", en Eusko Ikaskuntza, *IX Congreso de la Sociedad de Estudios Vascos*, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1984. pág. 449.

²⁴⁰ LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, *Luis Paret y Alcázar en el País Vasco y Navarra...*, *Op. Cit.*, pág. 99.

²⁴¹ URANGA GALDEANO, José Esteban, *Op. Cit.*, pág. 269.

Libro de autos de la Iglesia Parroquial de Sta. María de la ciudad de Viana nombramiento de Procuradores, Secretarios, Mayordomos de dicha Iglesia, y de Sacristanes de los Anexos de Aras, y Bargota, que da principio en dos de Julio de mil settecientos, y diez, y siete²⁴².

A pesar de ser un pintor destacado por su estilo rococó, en todo este tipo de adornos empleados en la ornamentación del templo, hizo gala de un amplio conocimiento y gusto por la utilización de recursos neoclásicos; molduras ornamentales con elementos vegetales, guirnaldas, florones etc. adaptándose de forma estricta al gusto academicista. No fue sólo la capilla vianesa el lugar en el que Paret utilizó elementos decorativos neoclásicos, también en su trabajo de tracista podemos advertir la utilización de recursos clasicistas²⁴³.

Esta capilla de San Juan del Ramo fue construida en 1781, tenía planta cuadrada y estaba cubierta por una cúpula sobre pechinas, la capilla contaba con tres retablos de madera con un ciclo sobre San Juan Bautista y para completar su decoración, se contrató a Paret para que realizara la pintura al temple en los muros. Son las pinturas de Paret las que dan verdadero valor a esta pequeña capilla.

Esta hermosa iglesia de Santa María, obra gótica del último período, digna de una buena monografía, tiene, entrando por la puerta gótica que se abre a sus pies, a la izquierda, una capilla de planta cuadrada cubierta con cúpula sobre pechinas rematada en linterna, que está dedicada al santo Precursor.

Es obra del siglo XVIII y su valor arquitectónico es escasísimo, hasta el punto de que si no fuera por las pinturas de Paret que la decoran, nada llamaría nuestra atención, antes al contrario desdeciría del conjunto monumental del Templo²⁴⁴.

A través del vianés Rafael Muzquiz, confesor real y caballero de la orden de Carlos III, la parroquia estableció contacto con Luis Paret; probablemente Muzquiz había conocido en la Corte la obra de este pintor y lo había recomendado para que emprendiera la obra de decoración de la capilla. Paret en esta época estaba viviendo en Bilbao y esta cercanía pudo haber facilitado la realización del encargo. En Bilbao se puso en contacto con el pintor vianés, José María de Barrenechea, quien hizo de intermediario entre Paret y la parroquia.

La obra completa de la capilla constaba de la pintura al temple de las pechinas, los lunetos y la cúpula y los dos cuadros al óleo para la entrada que fueron realizados en

²⁴² *Ídem*, pág. 266.

²⁴³ “Como pintor entronca con la tradición rococó francesa, (...), mientras que como tracista se decanta claramente por el neoclasicismo ornamental, demostrando estar bien informado de los criterios de vanguardia académica, pero sin hacerlos auténticamente suyos.” SANTANA EZQUERRA, Alberto, “Luis Paret, también tracista” en *Luis Paret y Alcázar 1746-1799, Op. Cit.*, pág. 115.

²⁴⁴ URANGA GALDEANO, José Esteban, *Op. Cit.*, pág. 266.

Bilbao. Estos cuadros, al igual que los retablos de la capilla, seguían también la temática del Bautista; *El Anuncio del ángel a Zacarías* y *La Visitación de María a Isabel*. En estas obras Paret volvía a demostrar su valía como dibujante, con figuras, cabezas y rostros de muy buena factura, y haciendo gala de un colorido brillante y armonioso y un gran dominio en la representación de ropajes, joyas y demás complementos.

Son dos cuadros soberbios de composición y colorido con figuras bellísimas, constituyendo dos espléndidas obras de arte²⁴⁵.



Imagén 13: Luis Paret, *La Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel*, 1787, Capilla de San Juan del Ramo, Iglesia de Santa María de Viana



Imagén 14: Luis Paret, *La aparición del ángel a San Zacarías*, 1786, Capilla de San Juan del Ramo, Iglesia de Santa María de Viana

En la bóveda Paret pintó *el Prendimiento del Bautista*. En el resto de la capilla también pintó escenas relativas a la vida de San Juan Bautista: *San Juan y el Ángel*, *La Predicación* y *Ecce Agnus Dei*. En las pechinas representó las virtudes de *la Santidad*, *la Sabiduría*, *la Constancia* y *la Castidad*, valiéndose para ello de alegorías femeninas.

En las pechinas, y dentro de elegantes marcos, grandes figuras femeninas simbolizan la Santidad, la Sabiduría, la Constancia y la Castidad. (...). Las cuatro son bellísimas, de una elegancia y belleza de composición que las hace verdaderamente espléndidas²⁴⁶.

²⁴⁵ Ídem, pág. 271.

²⁴⁶ *Ibidem*.

La visitación de María a Isabel la finalizó en Bilbao en enero de 1787, en febrero de este mismo año, con los dos lienzos ya concluidos, Paret se trasladó a Viana para acometer las pinturas al temple, tanto de la bóveda como de las pechinas de la capilla. Previamente ya había realizado dibujos preparatorios en Bilbao, que habían sido enviados para su aprobación a Viana y que después habían vuelto a Bilbao. Por lo tanto con estos bocetos se presentó Paret en Viana dispuesto a finalizar su encargo. En estas pinturas de asunto religioso Paret realizó unas obras de especial elegancia y delicadeza tanto en ademanes como en poses de las figuras, caracterizadas por su estilización. El resultado fue espléndido y tuvo un gran éxito lo que le llevó a recibir nuevos encargos.

Vulgar y anodina la capilla, malos los retablos, nada nos hubiera interesado en ella a no ser por la decoración pictórica, magnífica y espléndida que la cubre, obra toda ella de Luis Paret²⁴⁷.

En 1787 Paret finalizó las obras de la capilla de la iglesia parroquial de Viana, aunque al año siguiente todavía realizó algún encargo más en Navarra, como fue el de las trazas para unas fuentes de Pamplona. Posiblemente fue después de finalizar la obra de Viana, cuando Paret ya muy reconocido en la provincia, fuera reclamado para trazar dichas fuentes. Actualmente quedan en pie tres de las cinco; la de Neptuno en la plaza del Consejo, la de Santa Cecilia en la antigua Plaza de Zugarrondo y la de la plaza de Recoletas.

Era tanta su fama de artista que el Ayuntamiento de Pamplona, aprovechó la ocasión de su estancia en nuestra ciudad, para encargarle dibujase los proyectos de las fuentes públicas que con motivo de la traída de aguas del lugar de Subiza, obra ésta de Ventura Rodríguez, se habían de instalar en nuestra ciudad²⁴⁸.

José E. Uranga, define como nobles, sencillas y elegantes estas fuentes realizadas por Luis Paret y enumera los lugares para los que fueron proyectadas.

De los dibujos de Paret falta uno, el correspondiente a la fuente de la Calle de los Descalzos.

Los dibujos que se conservan, son los de las fuentes de la Plaza del Castillo o de los Toros; el de la Taconera, actualmente en la Plazuela del Consejo; el de la Plazuela de Zugarrondo o Navarrería, la actual de Santa Cecilia; la que se proyectó primitivamente para la Plazuela del Consejo y que no llegó a ejecutarse; la de la Plaza de la Fruta, hoy en la de Recoletas; y falta como hemos dicho el de la fuente que actualmente se encuentra en la calle Descalzos²⁴⁹.

²⁴⁷ *Ídem*, pág. 267.

²⁴⁸ *Ídem*, pág. 274.

²⁴⁹ *Ibidem*.

Las obras que realizó Paret en Navarra fueron bien recibidas por sus comitentes y tal fue la admiración que causó que varios años después, en 1795, viviendo ya en Madrid, fue requerido para realizar una obra más; la traza para el tabernáculo del altar mayor del templo de Santa María de Viana.

El tipo de pintura que realizó durante los años que residió en Bilbao, fue de gran libertad, no se sentía sometido al oficialismo académico ya que éste, dominante en la Corte, perdía intensidad al llegar a la periferia. Este alejamiento de lo que representaba el arte oficial, le evitó participar en las rivalidades existentes entre los artistas. No necesitaba luchar por hacerse un hueco en el panorama artístico cortesano ya que no tenía cabida en él y por lo tanto no se vio sometido a la rigidez normativa impuesta desde la Academia que condicionaba la labor de los pintores del círculo cortesano. Gracias a esto, podemos disfrutar de una pintura, de tanta calidad en la ejecución como la de los mejores del mismo periodo, pero en la que la libertad interpretativa da como resultado unas obras de mayor espontaneidad, alejadas de la constante vigilancia de la Academia.

Ambos (se refiere a Luis Meléndez y a Luis Paret) vivieron apartados de las corrientes que dominaban entonces en el arte español²⁵⁰.

Cuando Paret regresó a la Corte uno de los primeros trabajos que realizó fue el de diez figuras alegóricas y los ornatos para la fachada de la Casa de la Diputación de los Cinco Gremios, que formaban parte de los preparativos para los festejos que celebraban la llegada al trono del nuevo monarca, Carlos IV²⁵¹.

CASA DE LOS CINCO GREMIOS [ENTRE LA CALLE DE ATOCHA, LA PLAZUELA DE LA ADUANA VIEJA Y LA PLAZUELA DE LA LEÑA] – Las *provincias de España con sus respectivos atributos* que pintó al óleo para el adorno exterior de esta casa en la coronación del Rey nuestro señor²⁵².

Al ámbito político pertenece la pareja de las alegorías de los reinos de Castilla y León, pintadas para la proclamación de Carlos IV en 1789. Formaron parte de la decoración de la sede de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, donde decoraron, junto a otros ocho óvalos de las *provincias de España* (perdidos o en paradero desconocido), el salón principal²⁵³.

²⁵⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Op. Cit.*, pág. 228.

²⁵¹ Se editó un libro sobre estos festejos. Véase la edición facsímil *Descripción de los Ornatos Públicos de Madrid en la coronación de Carlos IV*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983. Con respecto a las fiestas de la proclamación que se realizaron véase además SOTO CABA, Victoria, “Fiesta y ciudad en las noticias sobre la proclamación de Carlos IV” en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte, N.º 3*, 1990, pp. 259-271.

²⁵² CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Op. Cit.*, pág. 53.

²⁵³ REUTER, Anna, OBÓN, Mercè, “Luis Paret y Alcázar” en catálogo de la exposición *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012, pág. 151.



Imagen 15: Luis Paret, *Alegoría de Castilla*, 1789, Madrid, colección particular



Imagen 16: Luis Paret, *Alegoría de León*, 1789, Madrid, colección particular

3.4 Características estilísticas

Para analizar el estilo pictórico de Paret conviene conocer el contexto histórico en el que vivió, ya que en general en aquel periodo, la producción artística de los pintores estaba influenciada por el entorno en el que vivían. Paret reflejó en su pintura la sociedad en la que vivió, su obra anterior al destierro, era alegre y reflejaba la sociedad cortesana de su época. Las obras más características de Paret y que mejor reflejan su forma de interpretar la pintura, son aquellas en las que retrata momentos de la vida cortesana o burguesa, como en *las parejas reales* o en *la tienda del anticuario*.

El estilo rococó llegó a España, por tres vías diferentes: por un lado, la de los artistas italianos decoradores, como Tiépolo o Corrado Giaquinto que vinieron a España para participar en la decoración de los Reales Sitios; las bóvedas de estos edificios fueron decoradas al fresco con grandiosas representaciones alegórico-mitológicas. Giaquinto dejaría su trabajo más espectacular en las bóvedas del Palacio Real, destacando el fresco de la escalera principal *Triunfo de la Religión y de la Iglesia*; otra

vía fue, la de los artistas españoles que habían partido a Italia para completar sus estudios y allí se habían impregnado del nuevo estilo; y por último, las obras adquiridas por coleccionistas españoles, a artistas rococó franceses e italianos que cautivaron a los coleccionistas de la nobleza y de la aristocracia española, obras que después servirían de fuente de inspiración para los pintores españoles o incluso serían utilizadas como modelos, para ser copiadas en los procesos de formación de los artistas españoles.

El cambio en el gusto, en las mentalidades y en los ideales de vida, se produjo fundamentalmente en la sociedad aristocrática y en la alta burguesía y tuvo su reflejo en el arte. El ambiente de frivolidad y alegría invitaba a la proliferación de fiestas, bailes, representaciones teatrales etc., y los artistas plasmaron en sus pinturas, recogiendo ese gusto por las diversiones y por la alegría de vivir, en un tipo de pintura que se denominó de *escenas galantes*.

Paret se mostró abierto a las corrientes extranjerizantes y adoptó los gustos europeos, especialmente el rococó francés a pesar de que en aquel país era un estilo que ya estaba superado. Así mantuvo su estilo al margen del neoclasicismo académico que se estaba afianzando en la Academia tras la llegada de Mengs. La pintura de Paret iba a tener mucho de esa alegría de vivir y de ese gusto por las fiestas y las diversiones de la Corte. La influencia de Antoine Watteau en su obra es apreciable, tanto en la temática con sus escenas galantes, como en el estilo, refinado y exquisito. También recuerda a Watteau el tratamiento que hace de las figuras, de pequeño tamaño pero llenas de vida, realizadas con un dibujo minucioso, y dotadas de gran dinamismo.

Además de la influencia de Watteau, en la obra de Paret se aprecia cierta proximidad a la de otro pintor francés, Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), poco reconocido en su época, alumno de Boucher, que destacó por sus escenas de género de gran elegancia y finura. No sabemos si Paret conoció a Saint-Aubin, pero su influencia, aunque sea de forma indirecta es apreciable. Yves Bottineau al tratar sobre la importancia de la pintura francesa en la corte española en el siglo XVIII, destaca los pintores que dejaron más profunda huella y menciona también a Saint-Aubin subrayando la conexión de Paret con la obra de este pintor rococó.

De esta forma Michel Ange Houasse, Jean Ranc y Louis-Michel van Loo aportaron a la corte y al reino un sentido de la belleza, un arte palatino y unas enseñanzas. Contribuyeron además a formar el ambiente en el que se va a desarrollar el talento de un pintor como Luis Paret y Alcázar, tan próximo a Watteau y sobre todo a Gabriel de Saint-Aubin²⁵⁴.

²⁵⁴ BOTTINEAU, Yves, “La pintura francesa en la corte de España...”, pág. 101.



Imagen 17: Luis Paret, *Baile en máscara*, 1767, Museo del Prado



Imagen 18: Gabriel de Saint-Aubin, *Lully's opera Armide at the Palais Royal*, 1761, Museum of Fine Arts Boston



Imagen 19: Thomas Rowlandson, *Vauxhall gardens*, 1784, The Elisha Whittelsey Collection

También el rococó en Inglaterra tiene una deuda con el rococó francés. En la obra que se incluye de Thomas Rowlandson (1757-1827), se representa un concierto en la zona más elegante de Londres. La multitud se divierte en un ambiente placentero rodeada de jardines²⁵⁵. La alta sociedad londinense se deja ver y se divierte, luce sus galas y disfruta de la música y del placer de pasear. España, Francia, Inglaterra, no se ven grandes diferencias entre las formas de divertirse de las clases acomodadas en estos tres países europeos. Las tres obras tienen similitudes destacables tanto en cuanto a temática, ya que se representa la fiesta y la diversión, como en cuanto a técnica con figurillas de pequeño tamaño, llenas de movimiento y gracia y en cuanto a cromatismo con un colorido de tonos pálidos, nacarados característico del rococó.

Y si bien hemos indicado que el rococó en España tuvo una marcada procedencia italiana, en el caso de Paret se produjo una excepción ya que él bebió directamente de las fuentes francesas y su estilo fue más deudor del galante rococó francés, que del decorativista estilo italiano. La influencia de uno de sus primeros maestros, el orfebre Agustín Duflos, se puede apreciar en el acabado de las obras de Paret, a las que dotaba de una textura esmaltada, y en las que sus pequeñas figuras adquirirían ese aspecto de porcelana, diluyéndose²⁵⁶ en el conjunto de la composición, con contornos ligeros y suavemente difuminados, pero sin perder la calidad del dibujo, muy cuidado y preciosista.

Las obras de Paret tienen ese carácter decorativista, herencia del rococó, son pinturas amables, agradables de ver, pero además, son testimonio de una época y de una forma de vida de un sector de la sociedad que él retrata. En las escenas de carácter cortesano es en donde mejor se advierte su gusto rococó, en ellas representa el lujo y el ambiente de la corte con unas figuras llenas de dinamismo que nos transportan al mundo de la alta sociedad. Destaca asimismo, por la plasmación de todo un repertorio de complementos y un dominio en la representación de las distintas texturas de las telas, las joyas y demás objetos accesorios. Se podrían aplicar a Paret algunas características, o virtudes que utiliza Ceán Bermúdez para describir al maestro de Paret, al pintor

²⁵⁵ “The most striking feature of the drawing, however, is its use of contrast, between horizontal and vertical, between nature and the artificial, between the coarseness of humanity and the elegance of the architecture, between the dark of the night and the light of the lamps, between the various classes and types of people, ...” COKE, David, “Vauxhall Gardens” en Catálogo de la exposición *Rococo Art and Design in Hogarth's England*, Londres, The Victoria and Albert Museum, sponsored by Trusthouse Forte, 1984, pág. 91.

²⁵⁶ Sobre su técnica pictórica véase ILLÁN, Adelina, ROMERO, Rafael, “La preciosista técnica de Paret”, *ARS. Magazine*, nº 23 (julio-septiembre), 2014. pp. 108-109.

francés La Traverse. Así, la capacidad imaginativa de Paret es prodigiosa y lo mismo su erudición de la que ya se ha mencionado que era sobresaliente con respecto a lo habitual para la época.

Tenía gran fecundidad para la invención y mucha erudición para componer un cuadro. Participaba algún tanto de la grandiosidad de los Caracci en sus contornos, aunque algo exagerados: entendía perfectamente la óptica y era escrupuloso en la perspectiva: adoptaba el colorido flamenco, que celebraba con entusiasmo, sujetándose a las leyes de la armonía; y en fin supo vencer las dificultades del arte, tanto con su estudio, quanto con aquel don particular que no se concede a todos los que se llaman pintores²⁵⁷.

Según Francisco Javier Sánchez Cantón, fue el mismo Paret quien proporcionó a Ceán Bermúdez esta biografía sobre La Traverse²⁵⁸. Paret alababa la erudición de sus composiciones, el cuidado tratamiento de la perspectiva, la disposición de las figuras en grupos equilibrando los claro-oscuros, logrando la unidad de luz necesaria y utilizando un colorido fresco pero armonioso. Estas virtudes que Paret veía en su maestro, las descubrimos también en sus propias obras que bien sea por la admiración o por la influencia recibida, definen la obra de Paret.

En sus composiciones de escenas cortesanas, se puede ver el carácter escenográfico y teatral heredado del rococó francés. Esto se advierte por ejemplo en *La comida de Carlos III* (h.1775) en la que convierte una comida del monarca en todo un acontecimiento cortesano, pues en el fondo lo era; en ella se capta un instante detenido en el tiempo durante la comida del rey. Carlos III, se encuentra sentado a la mesa, mientras algunos criados y algunos cortesanos se mueven alrededor de él. La decoración de la sala en la que se desarrolla la escena sigue el gusto rococó, con tapices, espejos e incluso un fresco que decora el techo. Se constata además en esta obra, las costumbres de la nueva dinastía, que no duda en mostrarse ante sus súbditos realizando actividades tan cotidianas como una comida, algo que habría sido impensable durante el reinado de los Austria.

Se alejaba la imagen de la corte de un Carlos II, con sus historias de exorcismos, intrigas, enfermedades, un “fin de raza”, cuyo ocultamiento ante sus propios súbditos – al menos desde Felipe II – formaba parte del ritual de la majestad del rey, (...). El rey se hace ahora visible a todos. Incluso actividades antes privadas

²⁵⁷ CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Op. Cit.*, tomo V, pág. 76.

²⁵⁸ “El artículo del “Diccionario” de Ceán, copia, con pocas variantes, un manuscrito de Paret, dado a conocer por Rodríguez Moñino, en el único estudio serio que de La Traverse se haya impreso.”, SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Op. Cit.*, pág. 231.

pasan a formar parte del ceremonial de la corte, como tan bien refleja el cuadro de Luis Paret y Alcázar *Carlos III comiendo ante su corte*²⁵⁹.

Asimismo pertenece a este periodo alegre y cortesano previo al destierro la obra *Ensayo de una comedia* (1772-73), en la que se representa a varias figuras en un saloncito, iluminado por una lámpara de techo que da calidez al ambiente. Una puesta en escena muy teatral en la que aparecen, en el centro, una dama sentada, un galán, característico del estilo paretiano y una madre con su niña en una pose encantadora. La madre señala la alfombra en la que se adivina un mapa de Europa, un pliegue de la alfombra sirve para separar al grupo del primer plano formado por una pareja que ensaya la escena para la comedia, vestidos a la moda del siglo XVII. El cortinón, recurso barroco, que enmarca a todos los personajes contribuye a dar un aire teatral al conjunto. En algunas de las figuras de esta pintura pudo inspirarse Goya para su obra *Hércules y Ónfala* de 1784; estos personajes de Goya se asemejan, tanto en gestos como en pose, a la dama sentada y al caballero vestido para la comedia de la obra de Paret. Goya recrea el tema mitológico en el que el forzado Hércules, vendido como esclavo a Ónfala, se ve obligado a vestir ropas femeninas y a llevar útiles de hilar para no ser reconocido. Se ha solido interpretar esta obra como una crítica al destino al que se vio abocado el infante don Luis de Borbón, a quien se obligó a contraer un matrimonio morganático cuyas consecuencias significaron la pérdida de sus derechos dinásticos. Además, el infante tuvo que padecer los caprichos de una mujer de clase inferior, treinta y dos años menor que él, casada por interés, lo que hace pensar en una ausencia de lazos afectivos, en definitiva, un triste destino para un infante que pudo haber soñado con la corona española.

²⁵⁹ IGLESIAS CANO, Carmen, “Un siglo de cambios e Ilustración” en, *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, Madrid, *Op. Cit.*, pp. 31-32.



Imagen 20: Luis Paret, *Ensayo de una comedia*, 1772-73, Museo del Prado



Imagen 21: Francisco de Goya, *Hércules y Ónfala*, 1784, Madrid, colección particular

Paret realizó unas obras plenas de gracia y elegancia y de muy correcta ejecución. Su amplia formación académica le permitía dominar las técnicas de las transparencias y de las texturas de sedas y tejidos, dándoles un toque elegante y un refinado colorido. Según Sánchez Cantón, Paret utilizaba predominantemente las gamas frías de colores, siendo el azul su color preferido. Esta indicación la realiza el

historiador al describir *Las parejas reales*²⁶⁰ e insiste en esta preferencia cromática del artista, al describir otra obra, *La circunspección de Diógenes*²⁶¹, en la que, Paret se inclinó por los colores cálidos, obra de ambientación nocturna tan insólita como poco habitual.

En sus composiciones con figuras, Paret transmitía una sensación de levedad, de ingravidez en unos personajes llenos de movimiento. El resultado es una pintura amable, decorativista, con escenas que se desarrollan en un ambiente alegre y apacible. El dominio del dibujo y de las leyes de la perspectiva hace que sus composiciones estén bien compensadas, logrando este equilibrio tanto en el aspecto formal como en el cromático. Las luces y las sombras se equilibran envolviendo la escena y desarrollando una ambientación de gran verosimilitud.

En las escenas con figuras, éstas se unen habitualmente formando pequeños grupos, cada uno de los cuales tiene su espacio y su misión en el conjunto, cada parte es necesaria para lograr un resultado unitario en la obra final. Estos grupos realizan alguna actividad o son espectadores de algo que ocurre en la escena principal, disponiéndose generalmente en la mitad baja del cuadro. La composición adquiere un dinamismo y un ritmo logrado por el dibujo, de gran precisión y corrección, de trazo rápido y suelto.

La Merienda campestre (1772-73) de Paret es otra obra anterior a su destierro en la que hace un retrato de la vida social de su época, desarrollando un tema intranscendente, una merienda. El tiempo se detiene y asistimos a una escena costumbrista en la que los personajes pasean, meriendan y charlan animadamente en grupos pequeños. En definitiva un despliegue de tipos populares que nos permite conocer las costumbres, las formas de vestir y la vida social de finales del XVIII.

²⁶⁰ “Si la tonalidad general se resiente de fría por el predominio de azules, color predilecto de Paret, la animación y viveza de los grupos hace olvidar la primera impresión del conjunto.”. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Op. Cit.*, pág. 234.

²⁶¹ “El colorido, sorprendentemente, pertenece a la gama cálida, cuando Paret se mostraba siempre inclinado a la “ciánica”.” *Ídem*, pág. 237.



Imagen 22: Luis Paret, *Merienda campestre*, 1772-73, York Museums Trust, Reino Unido



Imagen 23: Francisco de Goya, *La merienda*, 1776, Museo del Prado

En la pintura de Goya *La merienda* se han querido ver influencias de diversos autores: las obras de Teniers de la Colección Real que sirvieron de modelo a los cartonistas de la Real Fábrica de Tapices; *La merienda campestre* y *El juego de las bochas* de Houasse o la posible influencia de los tipos populares de Giambattista y Lorenzo Tiepolo realizados para el Salón del Trono en el Palacio Real. Asimismo, se ha solido señalar como modelo para esta pintura de Goya a los *Cazadores merendando* de José del Castillo, aunque también es posible una interpretación en sentido opuesto debido a que la obra de Goya podría estar en relación con lo efímero de los placeres de la vida en la línea de las pinturas de *vanitas*²⁶². Con respecto a la figura de la naranjera, que tiene su protagonismo ya que los majos sentados levantan sus copas para celebrar su llegada, podría ser deudora de la *Naranjera* que Juan de la Cruz incluyó en su *Colección de trajes de España*. Las interpretaciones son múltiples y diversas pero nos gustaría añadir la posible influencia de *Merienda campestre* de Paret, en la que además del motivo de la comida y bebida, aparecen representados tipos populares en actitud relajada, unos sentados otros paseando, vestidos con trajes característicos de las clases populares y que tanto en composición como en actitudes recuerdan a los de Paret, aunque siempre en la obra de éste, y a pesar de representar a la clase popular, se aprecia un estética más refinada que la de Goya, que tiende en sus pinturas a retratar unos personajes más vulgares.

²⁶² Catálogo de la exposición *Goya en Madrid. Cartones para tapices 1775-1794*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pág. 102.

En las obras de Paret vemos que su dominio del color le permite jugar con los distintos tonos, logrando colores brillantes, plateados, nacarados de gran belleza. Las texturas de los ropajes adquieren, gracias a su habilidad, un realismo y una calidad táctil verdaderamente excepcionales, en definitiva sus obras están muy bien acabadas y destacan por su buena factura²⁶³.

Este estilo alegre y vital, característico del rococó, se corresponde sobre todo con su primera etapa e irá transformándose, desde su regreso a Madrid en 1789, momento a partir del cual irá alejándose del estilo vivaz que le había caracterizado y abrazará la tendencia neoclasicista impulsada por la Academia. Las necesidades obligan y Paret también regresa al orden.

Compositivamente solía utilizar el recurso de colocar una marcada diagonal que se repetía en muchas de sus obras. Su extraordinario dibujo tanto en lo relativo a los elementos arquitectónicos como paisajísticos dotaba a sus obras de composiciones y perspectivas de gran realismo, con encuadres creíbles, aunque siempre dentro de un ambiente idealizante de bucólica placidez. El tratamiento de las figuras resultaba muy cuidado con un dibujo de muy buena factura. Paret es uno de los mejores dibujantes del siglo XVIII según Osiris Delgado. Con respecto a los rostros a medida que avanzaba en su obra fue perfeccionándolos haciendo gala de un correctísimo dibujo²⁶⁴.

Estas características se aprecian también cuando acomete la temática paisajística, como en la serie de puertos del País Vasco, en la que realizó unas composiciones con un horizonte bajo y unas vistas de gran amplitud que ofrecían una visión panorámica y en las que insertaba escenas con personajes realizando alguna actividad. El paisaje se utilizaba para envolver o para acomodar la escena representada en la obra y aunque proporcionalmente el paisaje ocupaba mayor superficie, se daba mayor protagonismo a la actividad de los personajes que se colocaban en primer término.

Tocó todos los géneros, la pintura de historia, la costumbrista, el retrato, el paisaje e, incluso, la muy interesante de la ilustración de las ciencias naturales, impulsado a ello precisamente por el infante don Luis²⁶⁵.

²⁶³ GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, *Catálogo en Luis Paret y Alcázar...*, *Op. Cit.*, pág. 45.

²⁶⁴ “Las cabezas de varios personajes de *La Comida* (de Carlos III) acusan el logro de un tipo que ya domina a perfección y del que no ha de prescindir en el resto de su vida. Es de personalidad híbrida, bien parecido, con la peculiaridad de una conformación ovoidea, frente alta, boca pequeña y piel tersa, condenada por Paret a representar el papel de anónimo aristócrata.” DELGADO, Osiris, *Op. Cit.*, pp. 111-112.

²⁶⁵ CALVO SERRALLER, Francisco, “El exilio y el reino”, pp. 27-28.

Al estudiar la obra de Paret hay que tener presente las diferentes influencias artísticas que recibió a lo largo de su vida. Su paso por la Academia de San Fernando dejó marcada impronta en su pintura, en donde logró una sólida formación artística y un gran dominio de la técnica. De su paso por la Academia, Paret recibió la influencia, entre otros, de Corrado Giaquinto.

Otro pintor que pudo influir en Paret fue Giambattista Tiepólo, quien llegó a Madrid en 1762 y permaneció en esta ciudad hasta su fallecimiento en 1770. Tiepólo fue un pintor de estilo luminoso, dinámico, con unas composiciones en las que mostraba sus grandes dotes para el dibujo. Pintó en el Palacio Real de Madrid, en el que destaca el fresco en el que ensalzaba a la monarquía, *La Apoteosis de la Monarquía española*²⁶⁶, con un programa pictórico alegórico, planteado con desbordante teatralidad y con el claro objetivo de exaltación de la monarquía reinante, con figuras llenas de dinamismo y un colorido luminoso, con gamas pasteles tan del gusto rococó. Esta obra colosal y en general los trabajos al fresco de este pintor, resultaron impactantes para los pintores españoles. Los más academicistas, sin embargo, mostraron su rechazo, ya que dominaba por entonces el neoclasicismo, corriente opuesta al barroquismo triunfante y defendida entre otros por Antonio Rafael Mengs.

Si bien, como decimos, el estilo decorativista y rococó de Tiepólo no fue del gusto de los pintores más cercanos al clasicismo academicista, cabe pensar que sí lo fue de Paret quien demostraría con el tiempo su gusto rococó. Pero, como ya se ha indicado, fue su profesor Charles-François de la Traverse quien de forma más palpable marcó artísticamente a Paret. Por medio de él, Paret se sintió atraído por la pintura de Watteau, Boucher o Fragonard, los pintores franceses del rococó. Watteau sobre todo cautivó con su pintura al pintor español. Esta influencia del rococó se puede apreciar, entre otras obras, en el *Autorretrato en el estudio*, obra en la que el autor se presenta en una pose melancólica, muy en la línea del género galante practicado por estos pintores. Este autorretrato constata también la cercanía de Paret hacia el pensamiento ilustrado, retratándose como los intelectuales de la época, en una actitud reflexiva y melancólica. Paret aparece acompañado de sus útiles de pintura, en un segundo plano, hay un cuadro en el que se representa un naufragio.

²⁶⁶ DÍAZ GALLEGOS, Carmen, “Las decoraciones murales en la planta principal del Palacio Real de Madrid” en *Arbor CLXIX*, 665, 2001, pp. 59-81, <http://arbor.revistas.csic.es>, [Referencia tomada el 07-06-2015].

Bajo un fabuloso cortinaje descansa sobre un caballete un cuadro ovalado que representa una marina con un barco naufragando, identificado por algunos especialistas con el *San Pedro de Alcántara*, que se hundió el 3 de febrero de 1786, episodio que ha determinado la fecha del retrato²⁶⁷.

Con respecto a las posibles analogías existentes entre la obra de Paret y la de Goya, y teniendo siempre presente la superioridad manifiesta del aragonés con respecto a sus contemporáneos, es difícil saber quién pudo influir en quién en los inicios artísticos de ambos pintores. Nacieron el mismo año, con una diferencia de sólo mes y medio, y en la década en la que Paret triunfaba en la Corte, Goya todavía no había destacado. De hecho, Goya llegó a Madrid en 1775, año en el que Paret partía hacia su injusto destierro, para entonces él ya había pintado sus célebres pinturas galantes y cortesanías que Goya tuvo que conocer. Cuando Paret volvió del exilio, Goya deslumbraba ya en la Corte y paralelamente daba comienzo el declive de Paret, quizás no tanto en sus logros como pintor, que siguieron siendo extraordinarios, pero sí en lo referente a su reconocimiento público como artista. Ceán Bermúdez se lamentaba de este poco reconocimiento que tuvo el pintor madrileño y así lo expresaba con amargura en su célebre diccionario.

Muy pocos, o ningún pintor nacional, tuvo España en estos días de tan fino gusto, instrucción y conocimientos como Paret, y yo que le he tratado de cerca lloraré siempre su muerte y el poco partido que se ha sacado de su habilidad²⁶⁸.

En cuanto a las ideas políticas, ambos se pueden relacionar con el pensamiento de los ilustrados. Existe relación entre la obra de uno y la del otro, se ve por ejemplo en *Autorretrato en el estudio* de Paret (1786) y el *Retrato de Jovellanos* (1798) de Goya. En los dos cuadros tanto la postura como el ensimismamiento que muestran tienen claras similitudes, lo cual no significa que Paret influyera en la pintura de Goya, pero al menos hay que tenerlo en cuenta ya que la obra de Goya es posterior.

Goya realizó el retrato de Jovellanos siendo éste ministro de Gracia y Justicia, pero no lo hizo con los atributos del gobernante, del político sino que lo retrató en actitud melancólica como un poeta, un intelectual, un pensador ilustrado, con una mano apoyada en la mejilla, al igual que Paret en su autorretrato representando el carácter melancólico del genio, uno de las letras y el otro de la pintura. La melancolía era

²⁶⁷ REUTER, Anna, OBÓN Mercè “Luis Paret y Alcázar” en catálogo de la exposición *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, *Op. Cit.*, pág. 150.

²⁶⁸ CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Op. Cit.*, tomo IV, pág. 55.

considerada en esta época, una virtud reservada a aquellos genios e intelectuales que les permitía acercarse a lo sublime debido a su capacidad reflexiva y a su sensibilidad.



Imagen 24: Luis Paret, *Autorretrato en el estudio*, 1786, Museo del Prado, Madrid



Imagen 25: Francisco de Goya, *Retrato de Jovellanos*, 1798, Museo del Prado, Madrid

Jutta Held también trata sobre la posible influencia de Paret en la obra de Goya. Se refiere a las vistas portuarias del pintor madrileño, encargadas siguiendo la estela de las exitosas vistas de Claude-Joseph Vernet en el país vecino. Held sugiere que *La pradera de San Isidro* (1788) está en la línea de este tipo de vistas que ilustran las características de las ciudades. En esta pintura de Goya, tras el primer plano en el que se desarrollaba la escena popular, quedaba al fondo la vista de la ciudad en la que se reconocían sus principales monumentos.

La favorable recepción de Vernet en la corte de Madrid, circunstancia que había dado lugar al encargo hecho a Paret, influiría también en la pintura de cartones para tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara. Al mismo tiempo, la atención de Goya se dirigió por primera vez a los paisajes topográficos de Paret, ricos en figuras. En 1788, pocos años después de que Carlos III encomendara a Paret las vistas de puertos españoles del norte de España, Goya, con su boceto de *La pradera de San Isidro* (Prado, Madrid), pintó una vista similar claramente sugerida por los modelos de Vernet y Paret²⁶⁹.

²⁶⁹ HELD, Jutta, “La pintura española de paisaje en el siglo XVIII” en *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, pág. 261.



Imagen 26: Luis Paret, *Vista del Arenal de Bilbao*, 1784, National Gallery, Londres



Imagen 27: Francisco de Goya, *La pradera de San Isidro*, 1788, Museo del Prado, Madrid

En *La pradera de San Isidro*, Goya recreaba la ciudad al fondo en la que monumentos emblemáticos como el Palacio Real o la cúpula de la iglesia de San Francisco el Grande eran fácilmente reconocibles. En un primer término, en la pradera de San Isidro hacía una puesta en escena con las figuras relajadas y divirtiéndose en el día de la fiesta. Tanto el colorido como la composición, con la escena costumbrista en la parte baja del cuadro y la ciudad al fondo confundida con el paisaje, remiten a modelos

paretianos de panorámicas urbanas. Pero también el bullicio y el gentío en días de fiesta nos recuerda a otra obra de Paret, *Las parejas reales*, 1770, se trataba de una fiesta ecuestre celebrada en Aranjuez, en la que toda variedad de personajes compartían el espacio, incluidos las gentes del pueblo, los aristócratas en coches tirados por caballos, los soldados de la guardia real y por supuesto los miembros de la familia real presidiendo el festejo.

Si Goya retrató de forma magistral a los majos y majas en sus escenas costumbristas, en la etapa en la que pintaba los cartones para la Real Fábrica de Santa Bárbara, Paret retrataba a la aristocracia sin confundirla con el pueblo.

Así, el casticismo de Paret viene a ser, a diferencia del de Goya, como sentido desde fuera, sin calor, por no haber sido nunca un alma popular como el de Fuendetodos. Nunca se acerca a la figura pueblerina enmarcándola sola, probablemente porque no le gusta, pero quizás también por cierta impotencia para penetrar en ella. Sin embargo, Paret se complace en incorporarla a sus composiciones para contagiar la totalidad de sus conjuntos de lo único que es capaz de conocerle: su alegría narrativa²⁷⁰.

En una de las vistas del Arenal bilbaíno, (la de la National Gallery), aparecían, por un lado algunos personajes de la alta sociedad y por otro los trabajadores del puerto, pero a pesar de ocupar el mismo espacio, se repartían en distintos grupos evidenciando la diferenciación social. En muchas de sus vistas portuarias, utilizaba el puerto como escenario para situar escenas galantes o festivas, dejando en un segundo plano aquellas representaciones que mostraban a trabajadores realizando actividades propias del puerto.

Otro pintor español, Antonio Carnicero, ha sido comparado en ocasiones con Paret y algunos han querido ver equivalencias entre la obra de uno y otro e incluso ha habido problemas de atribución entre algunas de sus obras. Bien sea por la utilización de las pequeñas figuras, o por la representación de escenas con muchos personajes pero lo cierto es que técnicamente Paret supera a Carnicero. Carnicero recogió también imágenes de Aranjuez, entre las que destaca su célebre *Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez*, h.1784, en ella el pintor se convertía en cronista y narraba con todo lujo de detalles, el momento de un acontecimiento histórico; asimismo pintó el cuadro *Vista de la erupción del Vesubio*, h.1771, en el que mostraba el momento de la erupción del volcán con un tratamiento muy colorista y una gran interpretación del

²⁷⁰ DELGADO, Osiris, *Op. Cit.*, pp. 62-63.

fuego que en forma de lava iba bajando por la ladera de la montaña. Una vez más, el afán de la Ilustración por describir lugares y hechos relevantes, se veía llevado a cabo en estas obras.

CAPÍTULO 4- REFLEXIONES SOBRE LA PINTURA DE PAISAJE

4.1 Pintura de paisaje

Para analizar la pintura de paisaje que se desarrolla en España durante la segunda mitad del siglo XVIII, se hace necesario conocer los factores que han determinado, de una u otra forma, la consolidación del paisaje como género pictórico.

Desde el punto de vista compositivo, la pintura de paisaje se puede presentar de dos formas; una, aquella en la que el paisaje se subordina a la escena representada y otra, la que muestra el paisaje sin asunto, es decir, aquel paisaje que no necesita una escena que justifique su presencia. En la primera alternativa, el artista puede dejar el paisaje únicamente como fondo, o bien puede dotarle de un protagonismo esencial a pesar de la presencia de alguna escena. En el caso de Paret, cuando aborda el género paisajístico, lo hace recurriendo a una escena que, por pequeña que sea, tiene su presencia en la obra. De todas formas, desconocemos si Paret llegó a realizar paisajes sin asunto, es decir, el paisaje sin figuras como tema único de la obra.

En el siglo XVIII fueron habituales los encargos de pinturas de reducido tamaño, solicitadas por clientes de la burguesía para decorar sus residencias urbanas. El hecho de que aumentara la demanda de pinturas de pequeño tamaño, facilitó a los pintores su producción y ello potenció el mercado y el coleccionismo, que hasta el siglo XVII había estado prácticamente en manos de reyes y aristócratas. La sociedad había ido evolucionando y se había producido un cambio en las mentalidades y en el gusto, gestándose un creciente interés por el coleccionismo que iba a alcanzar a nobles, burgueses y altos personajes de la sociedad. En España hubo importantes coleccionistas como la duquesa de Osuna, que atesoró importantes cuadros de gabinete en su palacio de El Capricho, Manuel Godoy²⁷¹, Gaspar Melchor de Jovellanos²⁷², el marqués de

²⁷¹ Se calcula que cuando se produjo el Motín de Aranjuez había aproximadamente mil cien pinturas en manos de Godoy. El *Príncipe de la Paz*, saqueó gran cantidad de bienes artísticos para formar su colección “De la larga lista de iglesias y conventos de Madrid, Sevilla y Valencia de los que Godoy mandó sacar pinturas...” ROSE-DE VIEJO, Isadora, “De Valencia a El Escorial vía la colección de Godoy” en *Reales Sitios*, XLV, 176, 2008, pág. 42.

²⁷² WERT ORTEGA, Juan Pablo, “Jovellanos, «aficionado» Su actividad coleccionista en relación con el origen de la moderna cultura artística en España” en *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA*, Murcia, 1988: actas, mesa I, pp. 571-580.

Santa Cruz, el marqués de la Ensenada²⁷³ o la Casa de Alba entre tantos otros. Las élites cercanas al poder vieron en la práctica del coleccionismo, una actividad que consolidaba su prestigio y afianzaba su rango social. El aumento del coleccionismo favoreció la diversificación temática y se convirtió en otra vía de promoción de la pintura de paisaje.

El paso del siglo XVIII al XIX confirma en el terreno del coleccionismo su obvio carácter bifronte al registrar, junto a la pervivencia residual de rasgos del coleccionismo real y aristocrático propio del Antiguo Régimen (en el que habría que incluir también el realizado por las instituciones eclesiásticas), el surgimiento de un nuevo tipo de coleccionista, no aristócrata sino de carácter burgués, de gustos más variados y personales²⁷⁴.

A lo largo de la historia del arte, la pintura de paisaje tuvo una consideración de género menor, en la escala jerárquica tradicional, y fue a partir del XVIII cuando esta consideración comenzó a cambiar y este género se fue valorando cada vez más, hasta llegar a su cima en el periodo romántico²⁷⁵.

La pintura de paisaje ha tenido, a lo largo del tiempo, un carácter imitativo de la naturaleza. Los artistas tratan de plasmar en el lienzo aquello que ven en la naturaleza y lo hacen con propuestas diferentes a lo largo del tiempo, así podremos contemplar desde una pintura de paisaje de carácter completamente descriptivo o casi topográfico, hasta la plasmación abstracta de los sentimientos que la contemplación del paisaje suscita en el artista.

A medida que la pintura de paisaje se afianzaba se empezó a ser consciente de que el paisaje pintado, proporcionaba al espectador un fragmento de la naturaleza que le rodeaba, y posibilitaba mediante su contemplación el disfrute placido de la naturaleza sin tener que acudir a ella. Se trataría pues de captar un instante y una parcela de la naturaleza para después deleitarse con ella en cualquier momento y lugar. La pintura de paisaje, se convertía así, en un medio para que la gente accediese a la belleza de la

²⁷³ “El primer ministro de Fernando VI, Cenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada, reunió una importante colección de pinturas, que de hecho ha sido considerada superior a la formada por su rey.” JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2013, pág. 19.

²⁷⁴ *Ídem*, pp. 21-22.

²⁷⁵ “La tradición del paisaje se remonta a los lejanos orígenes de la pintura y, sin embargo, este género ha sido realizado fundamentalmente por la escuela moderna. El gusto por la pintura de paisaje adquiere especial notoriedad en el siglo XVIII, cuando se aprecia sobremanera el legado de Claudio Lorena y se hacen sonoros sus muchos ecos. El cultivo de este género, hasta entonces especialidad de pocas escuelas, se universaliza. Un factor importante es el auge que cobra el paisaje de la escuela holandesa del siglo XVII, (...). Lorena y los holandeses serán las fuentes más preciadas del paisajismo dieciochesco y aún del Romanticismo,(...)” Prologo de Javier Arnaldo, CARUS, Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, La balsa de la Medusa Visor, 1992, págs. 22-23.

naturaleza, pudiendo disfrutar de ella, incluso tratándose de un paraje lejano, gracias a que el artista había capturado su esencia mediante sus pinceles. Así, la pintura de paisaje acercó la naturaleza, cercana o lejana, al espectador, y de esta forma el paisaje se empezó a valorar siguiendo unos criterios artísticos, ya que la contemplación de ese espacio natural se realizaba a través de una obra artística.

¿Por qué la pintura de paisaje pasó de ser un género menor a alcanzar un gran auge en el periodo contemporáneo? Desde luego no habrá un único motivo, será necesario tener en cuenta diversos factores que, estando presentes en la sociedad de cada momento, tienen una incidencia en la evolución de las propuestas artísticas.

Uno de ellos es el del cambio en las mentalidades y en el gusto de la sociedad, que evoluciona desde un gusto artístico popular vinculado al mundo barroco y ligado a asuntos religiosos, hacia una temática profana, de menor trascendencia, inspirada en la mitología, en la naturaleza o en la vida cotidiana de las clases altas. Este cambio en las preferencias artísticas se produce en un primer momento en el entorno de las clases altas y deriva hacia la creación de nuevas propuestas artísticas y la incorporación de nuevos géneros al panorama pictórico, estos nuevos modelos irán calando poco a poco en toda la sociedad.

La llegada de la nueva dinastía a España a comienzos del siglo XVIII devino en un cambio en el gusto artístico; su deseo de modernización alcanzó la esfera del arte y promovió, como ya se ha indicado más arriba, la importación tanto de pintores como de obras extranjeras. Esa evolución hacia nuevos modelos artísticos se originó pues, en el espacio cortesano y poco a poco llegaría a toda la sociedad.

Estos pintores extranjeros que vinieron a España, no solo iban a dejar huella en lo concerniente a lo puramente plástico, también lo harían en el aspecto social. Cada vez tenía más peso la reivindicación del status de los artistas, quienes reclamaban que se superara su tradicional consideración de artesanos dentro del marco gremial y que se asumiese su labor pictórica como una profesión liberal que requería, además de la labor práctica, una reflexión intelectual previa. Por otra parte, desde la creación en 1725 de los *Salones* en Francia, se fueron cambiando los modos de relación entre artistas y clientes, produciéndose un contacto más cercano que influiría en la manera de encargar los trabajos artísticos que pasaron a hacerse de una forma más directa entre comitente y artista.

La pintura de paisaje fue determinante en los cambios que se produjeron en el arte y que dieron paso a la revolución que llegó con el arte contemporáneo. ¿Por qué, la

pintura de paisaje, tan poco trascendente, contribuyó a ese cambio revolucionario en el arte? Quizás la respuesta esté ahí, en su misma intrascendencia, que liberó a la pintura de la idea clásica de que lo único digno de ser pintado era el hombre y sus acciones. En la concepción artística tradicional, el valor de la naturaleza en una obra de arte lo era en cuanto a escenario en el que desarrollar las escenas, en éstas se relataban aquellas acciones del hombre; mitológicas, sagradas o históricas, que narraban sus virtudes, sus relatos ejemplarizantes o sus grandes hazañas. Mientras predominó esta visión clásica del arte, el paisaje se encontró supeditado a la realidad humana, pintores como Lorena o Poussin, necesitaban incluir una escena aunque fuera pequeña para recordar la presencia del hombre. Iban a ser los pintores holandeses, quienes sintiéndose menos ligados a las obligaciones intelectuales respecto al clasicismo, tendrían una mayor libertad y se iban a liberar de esas ataduras. Así la eliminación de las escenas en la pintura de paisaje, supuso una ruptura con el clasicismo y el paso hacia el arte contemporáneo que ya en el siglo XX se iba a caracterizar por su negación deliberada del pasado.

4.1.1 La naturaleza y la mirada estética

Paret fue un gran pintor de pintura de paisaje, lo demostró no sólo en su serie de vistas de los puertos del Cantábrico, sino en muchas otras obras en las que a pesar de tener una presencia secundaria, el peso del paisaje era importante en el conjunto. Sirva de ejemplo, *Paseo en el jardín botánico*, como muestra de la perfecta unión entre el grupo de personas, los frondosos árboles y el elemento arquitectónico; o *Las parejas reales*, obra en la que figuras y paisaje se funden en un conjunto armónico. Sobre esta fiesta cortesana se conserva un manuscrito iluminado en el Archivo del Palacio Real, publicado en el libro de Matilde López Serrano²⁷⁶. Además, sobre esta actividad lúdica de las “parejas” que tanto gustaba a los cortesanos, escribe el viajero inglés Joseph Townsend en la obra que relata su viaje por España.

El día anterior a mi partida de Aranjuez tuve la satisfacción de ver un espectáculo característico de este país. Se trata de las llamadas *parejas*. El príncipe de Asturias y sus dos hermanos, los infantes don Gabriel y don Antonio, acompañados por cuarenta y cinco miembros de la nobleza, todos vestidos a la antigua usanza española y montados sobre caballos de raza

²⁷⁶ LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Las parejas: juego hípico del siglo XVIII.: Manuscrito de Domenico Rossi*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1973.

andaluza, hacen una serie de evoluciones al son de trompetas y de cuernos franceses. Se disponen en cuatro escuadrones diferenciados por el color de sus vestidos, rojos, azules, amarillos o verdes, y ejecutan así esta danza de gran precisión, ofreciendo un elegante espectáculo²⁷⁷.

Teniendo en cuenta que Townsend realizó su viaje por España entre 1786 y 1787 y que Paret pintó *Las parejas reales* hacia el año 1770 resulta interesante contrastar la descripción que aquél hace con la pluma y éste con los pinceles, ambos describen un escenario festivo lleno de colorido animación y fiesta.

A lo largo de la historia ha habido muchos pintores que como Paret han creado pintura de paisaje. Muestran una atracción por la naturaleza que les lleva a desear pintar sus formas de belleza natural mediante un ejercicio creativo. Los pintores paisajistas son grandes cuando logran emocionar, cuando consiguen esa comunicación entre obra y espectador y son capaces con sus paisajes de hacernos sentir la brisa del mar, el perfume de las flores, la calidez del sol, el sonido del agua, el griterío de las gentes que participan en las escenas. El artista no se detiene en una imitación literal de lo que ve sino que busca capturar su esencia.

Es habitual, en los estudios que abordan el tema de la pintura de paisaje realizados a lo largo del tiempo²⁷⁸, encontrarnos con una referencia a un relato de Petrarca, en el que el poeta y humanista italiano del siglo XIV, manifiesta su deseo de subir una montaña, algo insólito en aquel tiempo, y se plantea asumir un riesgo sin ninguna utilidad. Se suele tomar como referencia este relato para marcar el momento en el que el hombre empieza a contemplar la naturaleza de una forma novedosa, con una mirada estética y no únicamente utilitaria. Es entonces cuando el ser humano descubre la belleza del paisaje y le otorga valor por sí mismo, por su misma belleza, sin que sea necesario encontrarle una utilidad para el ser humano. Nos encontramos ante una renovadora relación con la naturaleza a través de una mirada estética nueva.

Es muy importante situarse en el momento en el cual el hombre de repente descubre que de la naturaleza es posible extraer un placer estético. Hay un testimonio que citan casi todos los historiadores del paisaje, porque es básico y lo protagoniza una figura emblemática, Francesco Petrarca²⁷⁹.

²⁷⁷ TOWNSEND, Joseph, *Op. Cit.*, pág. 136.

²⁷⁸ Sobre el tema véase el clásico estudio de CLARK, Kenneth, *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

²⁷⁹ CALVO SERRALLER, Francisco, "Concepto e historia de la pintura de paisaje" en *Los paisajes del Prado*, *Op. Cit.*, pág. 14.

Aunque, Petrarca, descubre que esa belleza exterior, esa visión estética del paisaje ha de ir acompañada de una belleza interior, de una emoción, considera necesario buscar en el interior de uno mismo. Siguiendo estas ideas, Calvo Serraller, indica cuáles son en su opinión los dos elementos fundamentales en el origen de la pintura de paisaje; naturaleza y luz interior.

Y si quisiéramos encontrar las dos claves – con todas las variaciones que se quiera – que explican la historia del paisaje como género pictórico y la vivencia de la naturaleza en Occidente durante las edades moderna y contemporánea, yo diría simplemente que basta sumar los elementos que ha puesto en relación Petrarca: paisaje es naturaleza más luz interior. Esa es la naturaleza del paisaje²⁸⁰.

Aunque la pintura de paisaje no adquiriera una categoría mayor hasta el siglo XVIII esto no significa que los pintores anteriores no realizaran extraordinarios paisajes, de hecho y como menciona el historiador André Lhote al tratar sobre los pintores de los siglos XIV, XV y XVI, aun no siendo considerados paisajistas, sus paisajes pueden equipararse o superar a muchos paisajistas contemporáneos. La diferencia estriba en que estos pintores subordinaban el paisaje a la escena que era la protagonista y la que constituía el soporte de la narración²⁸¹.

A partir del siglo XVIII, se hace habitual la reflexión acerca de la pintura de paisaje; se mira de manera diferente, se considera como una creación con entidad propia y no únicamente como un fondo subordinado a la escena. La estética del siglo XVIII defiende la autonomía del arte y se cuestiona la imitación de la naturaleza sin un aporte de creatividad, el paisaje, será el que facilite la liberación de reglas comunes y ponga a la belleza como base fundamental de la obra, en esa línea estaría la capacidad para la búsqueda del “placer desinteresado” que Kant otorga al arte.

En el paisaje se recoge la mirada del artista, su creatividad, su manera de ver el paisaje en su interior y su capacidad para plasmarlo mediante la pintura. El pintor se acerca a la naturaleza con una forma de mirar que tiene ya una intención estética; se establece una relación entre pintor y naturaleza de la que surge la creación artística.

²⁸⁰ *Ídem*, pág. 16.

²⁸¹ “Esos pintores no son considerados como paisajistas puros. Su ciencia, empero, era tan completa, y tan profundo su conocimiento del universo, que esos fondos, en apariencia sacrificados al tema principal – la acción de los héroes y de los mártires – constituyen verdaderos cuadros en sí. Forman un todo perfecto, un mundo que se basta a sí mismo, y la mayor parte de esos detalles son a tal punto completos y vastos que, por su ordenación, su poesía, su verdad, aplastan literalmente las más famosas y ambiciosas construcciones de los pintores modernos (incluyendo a los de los siglos XVIII y XIX) que, por decirlo así, se especializaron en paisaje” LHOTE, Andre, *Tratado del paisaje*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1985, Pág.11.

A diferencia de la naturaleza en su inmensidad y como algo inabordable para el ser humano, el paisaje es una construcción del hombre, algo que él puede cambiar y que cuando lo traslada a la pintura lo convierte en objeto estético, proporcionando al espectador, mediante el paisaje pintado, un fragmento de la naturaleza. Para pintar el paisaje el artista ha de contemplarlo dejándose envolver con su belleza, percibiendo con todos sus sentidos la armonía de la naturaleza, con una mirada que lleve a admirarlo y a querer plasmarlo mediante la pintura, valorando la grandeza de la naturaleza. Sobre la contemplación escribe Raffaele Milani:

Quien contempla no verá los colores de un árbol o del cielo como un pintor, ni las fibras de una rama como un estudioso de ciencias naturales, no compartirá las emociones de un sentimental, ni el éxtasis de un idealista, sino que en él la fantasía, la percepción, el sentimiento y la imaginación se encontrarán en un perfecto equilibrio²⁸².

El hombre transforma la naturaleza, la acota en un espacio limitado y la convierte en lugar habitable y lugar de trabajo, buscando también el componente de lo útil para que la sociedad pueda desarrollar su vida. En este sentido, el paisaje se puede entender como una creación de la sociedad a lo largo del tiempo.

...el paisaje es una obra de arte equiparable a cualquier creación humana, pero mucho más compleja: mientras un pintor pinta un cuadro, un poeta escribe una poesía, un pueblo entero crea el paisaje que constituye el depósito profundo de la cultura y que muestra la huella de su espíritu²⁸³.

Tanto al pintar como al analizar una obra de arte paisajista pensamos en la naturaleza, en el mundo natural que nos rodea y del que el hombre de la ciudad se ha ido alejando, así, a partir del siglo XVIII surge un deseo de retorno a la vida natural, al placer de la naturaleza en toda su pureza, al mito de la Arcadía feliz, lugar de retiro bucólico, paraíso mítico, en donde encontrar la calma y el amor. La naturaleza resulta tanto más ideal e inalcanzable para el hombre cuanto más se ha alejado de ella. Los procesos industrializadores, en un camino sin retorno, han ido transformado la naturaleza, primero lentamente, incorporando al paisaje natural el paisaje industrial y ya en nuestra época, velozmente, mediante la explotación irracional de los recursos de la tierra²⁸⁴.

²⁸² MILANI, Raffaele, *El arte del paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, pág. 180.

²⁸³ *Ídem*, pág. 55.

²⁸⁴ “La arcádica utopía de una naturaleza y una naturalidad primigenias, originales, en las que los seres humanos se integran pasivamente y sin historia, no es ya capaz de resistir a la realidad de la evolución social. Precisamente en los últimos decenios del siglo XVIII se proyectaron masivas intervenciones en la

De esta forma el mito de la naturaleza salvaje no contaminada por el hombre, es una búsqueda permanente para el ser humano y esta circunstancia influye al tratar sobre la pintura paisajista. En el paisaje pintado encontramos la esencia de la naturaleza perdida y añorada. En la época preindustrial, el ser humano y la naturaleza, los animales, las plantas los ríos eran un todo, un conjunto que vivía en armonía. Tras la industrialización, el acercamiento a la naturaleza se puede entender como la búsqueda de la esencia natural, de aquello que no ha sido corrompido por el hombre.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el sentimiento de amor a la naturaleza impulsado por Jean-Jaques Rousseau (1712-1778) se enfrentó al espíritu excesivamente racionalista y matemático de su tiempo²⁸⁵. Rousseau defendió el ideal del individuo natural nacido bueno y libre, posteriormente esclavizado por la sociedad. El naturalismo se convirtió en una de las líneas de pensamiento del siglo de la Ilustración que defendía la condición natural del hombre y su relación con la naturaleza. Esta pasión por la naturaleza que muestran los defensores del naturalismo, se verá reflejada en un creciente interés por las reflexiones teóricas sobre el paisaje y por su plasmación pictórica.

4.1.2 Categorías estéticas

A partir del siglo XVIII al valorar el paisaje, las reflexiones habituales giran en torno a conceptos como armonía, orden, serenidad; son elementos que conforman la belleza de la naturaleza y que en el proceso de transformación del gusto van evolucionando hacia nuevas categorías estéticas que están en relación con conceptos como lo sublime, lo pintoresco o la gracia.

La categoría estética de lo pintoresco la asociamos al artista que pinta aquello que le atrae por su belleza o singularidad, al gusto del viajero del Grand Tour, al pintor que plasma una visión sentimental en sus paisajes pero mostrando a su vez un especial

naturaleza; es la época de las primeras grandes obras de urbanización y de las revoluciones sociales, claramente previstas éstas por los intelectuales.” HELD, Jutta, *Op. Cit.*, pág. 256.

²⁸⁵ “Fue Jean-Jaques Rousseau quien dio un impulso decisivo a esta actitud espiritual y quien proporcionó legitimidad al movimiento del jardín paisajista. Este filósofo propugnaba el “retorno a la naturaleza” colocando en el centro de la vida del hombre el sentimiento y no el intelecto, la conciencia de esa fuerza divina que vive en la naturaleza en lugar de la ciencia.” FARIELLO, Francesco, *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*, Madrid, Celeste ediciones, 2000, pág. 199.

interés por las curiosidades, una atracción por las ruinas de la Antigüedad y una preocupación por todo aquello que tenga implicaciones con la vida social. Y así, podemos interpretar también los paisajes paretianos, en los que entre la frondosidad de la naturaleza intercala un templete o una ruina, compartiendo a la vez la escena galante y el paisaje pintoresco con escenas vibrantes de la vida social. Una visión peculiar sobre la categoría de lo pintoresco la encontramos en la obra de Christopher Hussey²⁸⁶.

O en el *Autorretrato* (Madrid, Colección particular), realizado por Paret, que introduce una marina al fondo en la que ¡oh casualidad!, representa el momento terrible de un naufragio. Para algunos especialistas, se trata del naufragio del barco “San Pedro de Alcántara”, ocurrido el año 1786. A pesar de que el personaje retratado se ha solido identificar con el teniente general Javier Muñoz y Goosens, quien intervino en el rescate del navío, hoy parece claro que, ateniéndonos a sus rasgos fisonómicos, podemos hablar de una imagen del propio pintor.

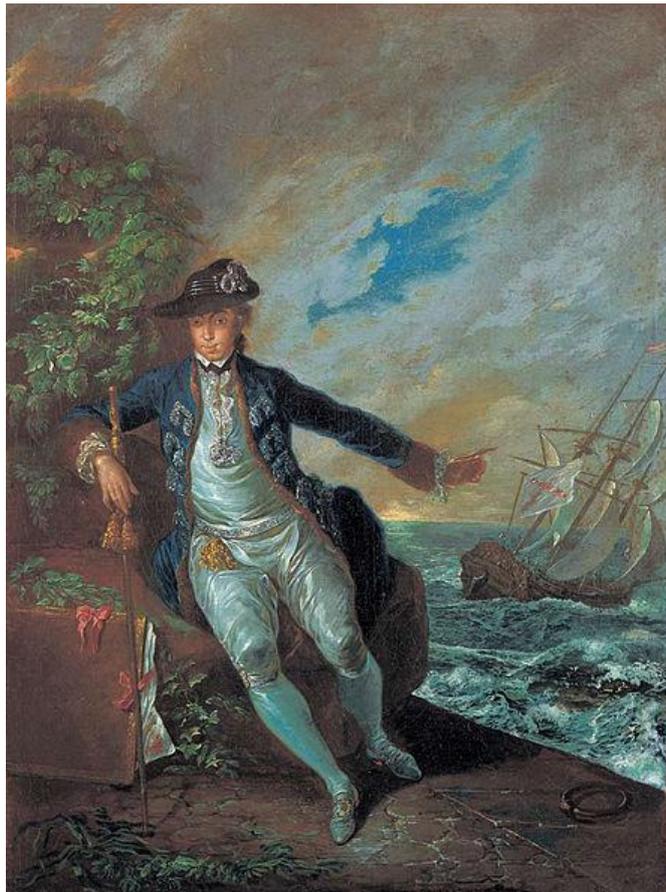


Imagen 28: Luis Paret, *Autorretrato*, 1786, Colección particular, Madrid

²⁸⁶ HUSSEY, Christopher, *Lo pintoresco. Estudios sobre un punto de vista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

Paret también realizó la obra *La desgracia imprevista y la felicidad inesperada*, inspirada en el mismo naufragio, la obra fue encargada probablemente por el conde de Fernán Núñez²⁸⁷. El dibujo fue realizado por Paret y el grabado en cobre lo llevó a cabo José Ximeno.

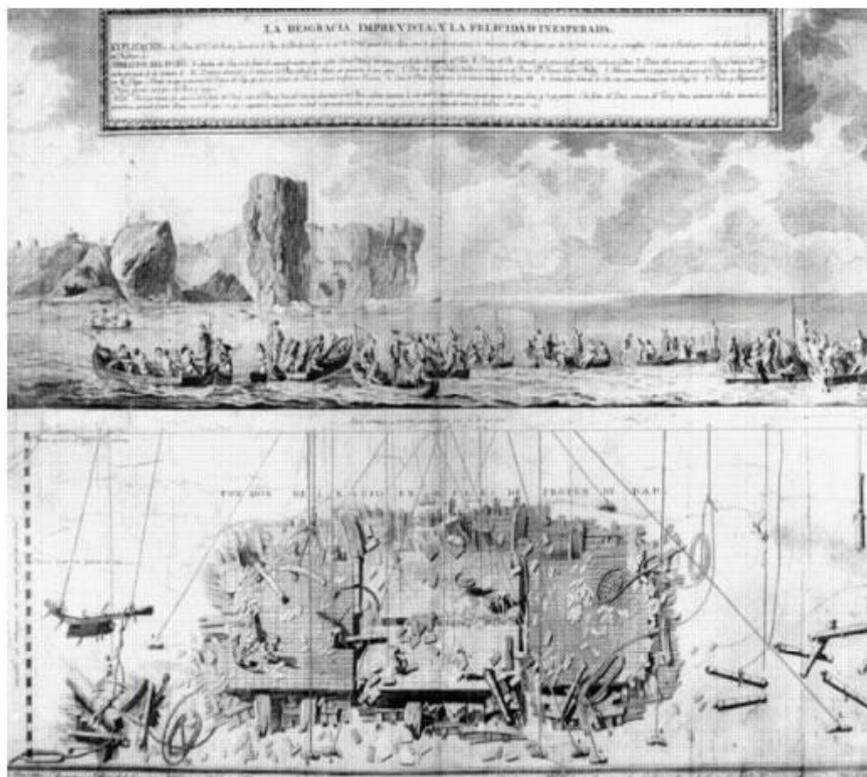


Imagen 29: Luis Paret, *La desgracia imprevista y la felicidad inesperada*, 1787, *Gazeta de México*

Este terrible naufragio fue fuente de inspiración para diversos artistas que recogieron con sus pinceles el momento dramático del hundimiento de la nave “San Pedro de Alcántara” en la bahía de Peniche, en la costa de Portugal. Este suceso causó conmoción en España, tanto por las pérdidas humanas como por las materiales, pero además, sorprendió por la respuesta de los lugareños que mostraron una gran generosidad con los afectados, según indican las crónicas de la época, y no dudaron en acudir a rescatar a los supervivientes y a ofrecerles medios y apoyo incluso cobijándolos en sus casas, es probable que Paret se refiriese a esta circunstancia con el título de *la*

²⁸⁷ MORGADO GARCÍA, Arturo, “La imagen del naufragio en la España del siglo XVIII” en *El mar en la historia y en la cultura*, Cádiz, Actas Historia y Arte Universidad de Cádiz, 2013, pp. 242.

felicidad inesperada. El navío tenía previsto llegar a la Península Ibérica cargado con tesoros de gran riqueza valorados en varios millones de pesos, de tal forma que la pérdida fue de una dimensión enorme. También el pintor Jean-Baptiste Pillement recogió dos momentos del suceso, uno de ellos el del hundimiento del navío, el otro el del rescate. Pillement, en estas representaciones de catástrofes marítimas, siguió la estela iniciada por Claude-Joseph Vernet quien recurrió al recurso de pintar imágenes en las que el hombre se tenía que enfrentar a fenómenos extremos de la naturaleza dando paso a escenas épicas de rescate. Pillement supo captar el terror y la desesperación de los desdichados implicados en el terrible suceso, situándolos en un entorno natural imponente con el violento ímpetu de las olas rompiendo contra muros de grandiosas rocas ante la desolación de los supervivientes que, impotentes veían sobrecogidos desaparecer a compañeros de viaje y contemplaban como se perdían las mercancías. Este escenario desolador contribuía a poner de manifiesto la pequeñez del hombre frente a la fuerza de la naturaleza en su faceta más hostil y nos remite a un gusto preromanticista que pretende provocar en el espectador diversas emociones ligadas al miedo, terror, soledad o la infinitud y que nos acercan a la categoría estética de lo sublime²⁸⁸. Los dos cuadros de Pillement fueron regalados al conde de Fernán-Núñez, embajador español en Portugal, en agradecimiento al esfuerzo realizado en el rescate del navío. A pesar de realizar estas pinturas de tanta fuerza dramática, en general los paisajes de Pillement se caracterizan por una mayor serenidad y son habituales en él las escenas amables y plácidas alejadas de este gusto romántico por lo tormentoso y el dramatismo extremo. Quizá en sus escenas sosegadas y apacibles podemos encontrar cierta conexión con los paisajes de Paret.

Goya también pintará años después, en 1793, la obra *Escena de naufragio*. Los expertos no se ponen de acuerdo en determinar cuál fue el naufragio representado en esta obra y se contempla la posibilidad de que fuera fruto de su imaginación, en cualquier caso, parece indiscutible la deuda con la obra de Pillement y con la de Paret. Esta obra de Goya sobrecoge por la intensidad expresiva de los naufragos, entre ellos la figura femenina que levanta angustiada los brazos al cielo manifestando la debilidad humana ante la poderosa naturaleza. Parece lógico pensar que Goya no tuviera muchos

²⁸⁸ “Lo sublime, desligado de su vinculación exclusiva al ámbito de la retórica a partir de la Ilustración, se asociará a la estética como nueva disciplina encargada de indagar en las reacciones sensibles y emocionales que los objetos y fenómenos, artísticos o naturales, provocan en el sujeto.” GUILLÉN, Esperanza, *Naufragios*, Madrid, Siruela, 2004, pág 13.

conocimientos sobre el mar, de ahí que se deduzca que pudiera haberse inspirado en modelos de otros pintores a través de pinturas o de estampas con temáticas marinas²⁸⁹.

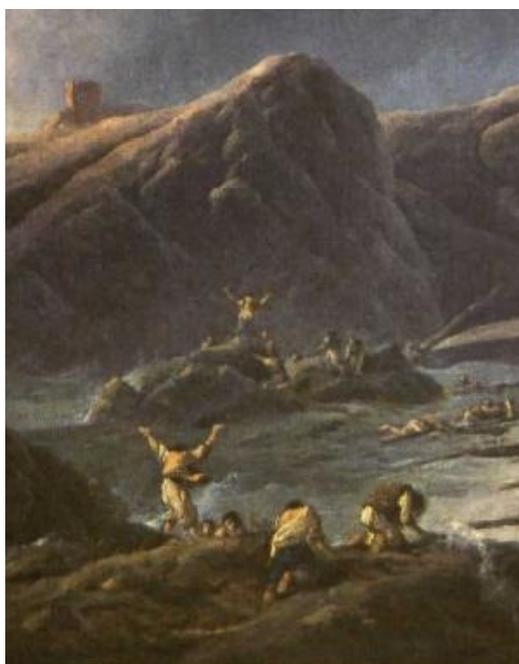


Imagen 30: Jean-Baptiste Pillement, *Náufragos llegando a la costa* (detalle), h. 1789, Museo del Prado, Madrid



Imagen 31: Francisco de Goya, *Escena de naufragio*, 1793, Colección particular, Madrid

Estas pinturas son un ejemplo más de la categoría estética dieciochesca de lo sublime, aquella que recoge al hombre pequeño en la inmensidad de la naturaleza, aquella en la que los fenómenos naturales extremos ponen al ser humano ante la imagen de su debilidad e insignificancia. Así se pintan momentos dramáticos de la naturaleza, como tormentas, aludes, paisajes extraordinarios que por su belleza extrema son capaces de emocionar al observador²⁹⁰.

El sentimiento por excelencia que mejor define la idea de lo sublime diríamos que es el del miedo, por eso los artistas, para lograr transmitir lo sublime toman como modelo tormentas, o grandes fenómenos de la naturaleza. Lo pintoresco por otra parte

²⁸⁹ “Sorprende a los estudiosos que Goya dedicara una obra al mar cuando, según parece, su experiencia con éste era más que limitada en esas fechas. Es posible que conociera una estampa de Vernet de la colección de la duquesa de Osuna o un naufragio del mismo autor que poseía Sebastián Martínez...” *Ídem*, pág. 79.

²⁹⁰ “En la estética del XVIII el paisaje estaba unido al cruce entre lo sublime, lo pintoresco y la gracia, a la valoración de las montañas, al placer de las ruinas y al culto de los desastres naturales.” MILANI, Raffaele, *Op. Cit.*, pág. 213.

participa del gusto por lo exótico, por lo diferente que a menudo se encuentra en otras culturas diversas y lejanas. Estas categorías estéticas, buscan lo extraño, lo curioso, lo chocante, lo tremendo o lo desmedido, y en ese sentido se alejan del clasicismo en cuanto a modelo de equilibrio, serenidad y comedimiento.

Pintoresco es un quiosco chino, la Alhambra o cualquier manifestación que no tiene que ver nada con el clasicismo. Entonces aparece ya ese gusto por lo irregular, lo exótico, lo distinto²⁹¹.

Estas dos categorías sobre las que venimos tratando, son para Calvo Serraller fundamentales en el desarrollo del paisaje y en su evolución hacia el arte contemporáneo. El arte contemporáneo que va a significar la gran revolución artística que comienza en el siglo XIX y que ya en el XX supondrá la mayor ruptura con la tradición artística de toda la Historia, caracterizando el arte de este siglo por su negación del pasado²⁹².

Para el político y filósofo del siglo XVIII, Edmund Burke, lo “sublime” está en relación con lo que puede despertar en el espectador la idea de dolor y de peligro, sería algo análogo al terror²⁹³. Así esa característica del terror diferenciaría a lo sublime de lo pintoresco. Assunto, dos siglos después, expresó de una forma clara esa diferencia entre lo sublime y lo pintoresco, reflexionando sobre las ideas de Burke²⁹⁴.

Así, lo sublime, es una categoría estética que valora de forma positiva escenarios o asuntos, que escapan de aquello que desde el punto de vista clásico se corresponde con el concepto de la armonía de lo bello²⁹⁵. Los fenómenos extremos de la naturaleza suscitan en el hombre espanto o admiración, escapan de la capacidad racionalista del

²⁹¹ CALVO SERRALLER, Francisco, “Concepto e historia...”, *Op. Cit.*, pág. 24.

²⁹² “Para que el paisaje se emancipara del hombre, de la historia, de la alegoría, hizo falta una ruptura con el clasicismo, que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVIII y dio paso al arte contemporáneo. Yo incluso iría más lejos y diría que la gran revolución que originó el arte contemporáneo se produjo gracias al paisaje. (...). Y hay en este sentido dos conceptos claves, pues actuaron como disolventes de las ideas clasicistas, aunque quizás su uso continuado les haya privado para nosotros del dramatismo que en un principio tuvieron. Estas categorías fundamentales para formar el gusto contemporáneo tienen significativamente que ver con el paisaje, y se trata de lo “sublime” y lo “pintoresco”.” *Ídem*, pág. 23.

²⁹³ BURKE, Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, Alianza Editorial, Madrid 2005.

²⁹⁴ “Podemos, por tanto, fijar la diferencia entre “lo pintoresco” y “lo sublime” en el carácter terrorífico constitutivo de “lo sublime”, pero no así de “lo pintoresco. Lo pintoresco es una extensión de “lo placentero” en cuanto referido a objetos y representaciones que la concepción clásica consideraba incapaces de suscitar placer estético; “lo sublime” es algo más, la aceptación de que aquello que es de por sí desagradable o incluso doloroso, puede, considerado estéticamente, provocar placer...” ASSUNTO, Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1989, pág. 33.

²⁹⁵ Véase RAQUEJO GRADO, Tonia, “Imágenes poéticas de lo sublime: equivalencias visuales de la retórica en la pintura de Turner” en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 80, 1995, pp. 419-444.

hombre para enfrentarse a una naturaleza cuyo poder no puede dominar²⁹⁶. Las figuras en los paisajes se hacen más pequeñas de forma que contrasten aún más con la grandeza de la naturaleza, el hombre es pequeño ante las poderosas fuerzas naturales y eso se recoge en la pintura que se aleja del tradicional concepto de belleza ideal en el que el hombre vive en armonía con la naturaleza. Esa ruptura con el clasicismo propiciada desde la pintura de paisaje, contribuirá también a poner las bases para el gran cambio que supondrá el arte contemporáneo.

La tercera categoría, la gracia, como concepto contrapuesto al de lo sublime, la vemos en pinturas rococó en las que los artistas recogen el gusto por lo pequeño, lo frágil, lo leve, lo caprichoso, plasmando en sus escenas momentos encantadores con gran sutileza. Como ejemplo, no traemos aquí un paisaje sino algunas obras de Paret como *Baile en Máscara* en la que el cálido colorido, de tonos pasteles y calidades nacaradas, y la variedad en las poses de las pequeñas figuras dan como resultado una obra muy escenográfica de gran belleza y originalidad. En esta obra se recoge el interior del Coliseo del Príncipe, diseñado por Sachetti, en el que las figuritas disfrazadas bailan ingravidas en el escenario y otras también ataviadas con disfraces las contemplan desde los palcos.

Aquel año (1766) pintaba el "Baile en Máscara": leve como un soplo, de finura inverosímil y de gracia sin par²⁹⁷.

Como indicó María Luisa Caturla, Paret domina la improvisación, lo abocetado, la frescura.

El concurrente era talento portentoso en la improvisación; su brío y su presteza le disponían para el "borrón"; en sus cuadros lo más grato será siempre lo más abocetado; lejanías; o vaga indicación del ajuar y adornos de una estancia. En el cuadrito rotulado sobre el propio lienzo, por el mismo autor, "Baile en Máscara" son motivo inacabable de deleite las tenues figurillas de espectadores en los palcos. La muchedumbre danzarina que hace abajo franja abigarrada, al pretender mayor precisión, pierde vida y frescura; en el lenguaje de todos los días se la diría "sobada"²⁹⁸.

²⁹⁶ "La nueva dimensión de lo sublime es, efectivamente – si nos atenemos siempre a los parámetros complementarios de la escritura y de la iconografía-, la ocasión que un paisaje ofrece al espíritu del hombre, no sólo para expandirse, sino para salir de sí y se medirse con la inconmensurable grandiosidad de la naturaleza, con la inminente amenaza de sus fuerzas y al mismo tiempo, con el sentimiento de fragilidad humana." BRILLI, Attilio, *Op. Cit.*, pág. 59.

²⁹⁷ CATURLA, María Luisa, *Op. Cit.*, pág. 31.

²⁹⁸ *Ibidem*.

Alejandro Martínez pone en relación esta obra de Paret con el levantamiento de la prohibición de los bailes de máscaras que se había producido en Madrid en 1766. Aquella ley, entre otros aspectos, regulaba el uso de capas y vestimenta, y estuvo en el origen del motín de Esquilache acaecido el mismo año. Esta revuelta en realidad, respondía al descontento popular y estuvo instrumentalizada por diversas facciones políticas que luchaban por hacerse con el poder. Aunque uno de los motivos aducidos para la revuelta fue el de la prohibición de vestir ciertos atuendos tradicionales, como capas largas y sombreros justificando la medida porque estas prendas permitían ocultar armas, en el fondo subyacía el descontento del pueblo por la subida de los precios de los alimentos básicos. El motín se saldó con la destitución del napolitano Esquilache que fue sustituido en el gobierno por el conde de Aranda.

En este preciso momento, Luis Paret y Alcázar pintó su *Baile en Máscara*, demostrando un interés por el teatro y la indumentaria que se prolongaría hasta el final de su carrera²⁹⁹.

El mismo pintor recoge de forma magistral esa gracia y ligereza en las figuritas que acompañan al monarca en *La comida de Carlos III* (h. 1775). En esta escena la comida del rey es el eje narrativo y en ella las pequeñas figuritas se desplazan de un lado a otro, ante la presencia indiferente del monarca. En este tipo de obras junto con otras como *La Tienda del anticuario*, *Las parejas reales* o *La carta*, es en donde Paret se muestra más rococó, más alegre y vitalista, son obras anteriores al exilio, llenas de personajes, de movimiento, de color, de luz, de gracia y de ligereza.

De esta manera, en este siglo XVIII, las mencionadas categorías estéticas han sido las utilizadas para describir el profundo sentimiento que provoca la naturaleza y que se recoge en la pintura paisajista. Estas categorías las podemos ver materializadas de forma clara en algunos pintores de la época y así, para acercarnos a la idea de lo sublime representado en un paisaje, ¿quién mejor que Caspar David Friedrich (1774-1840)?, el pintor romántico por excelencia, o Salvatore Rosa (1615-1673) quien ya en el siglo XVII creó un nuevo tipo de paisaje, con vivos efectos de la naturaleza, que representaba perfectamente el concepto de lo pintoresco. Si buscamos la gracia, la encontraremos en cualquiera de los grandes pintores rococó franceses y por supuesto en Paret. Sobre la gracia reflexiona Minguet en los siguientes términos, poniendo como referente a Watteau.

²⁹⁹ MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “El pincel y la máscara. Luis Paret en la encrucijada (1766-1775)”, *ARS. Magazine*, nº 23 (julio-septiembre), 2014. pág.102.

Sin duda, es absurdo pensar que tal artista, al hacer tal obra, ha pretendido la gracia en general. La gracia es susceptible de variación. Hay gracias conmovedoras y gracias provocativas, gracias voluntarias y gracias ingenuas. Existe también, y la sentimos como algo único, la gracia de Watteau, y esta esencia singular que hace un mundo de la “Tienda” o del “Embarque”³⁰⁰.

4.1.3 La percepción de la imagen

En este siglo XVIII, nos encontramos ante una nueva estética del paisaje que determinará la evolución de este género hasta nuestros días. Surge un nuevo gusto que tiene por objeto la naturaleza y se abre la reflexión sobre la pintura de paisaje en la que intervienen los sentidos y una nueva forma de mirar el entorno natural que rodea al hombre.

Para apreciar la belleza de un paisaje pictórico, éste ha de ser percibido teniendo en cuenta sus valores estéticos. Tiene importancia la percepción en relación con la obra artística, la manera en la que se percibe la obra de arte ha de ser estética para que su belleza artística pueda ser apreciada. Argan, en sus observaciones sobre arte contemporáneo, aborda de esta forma la relación entre arte y percepción:

Ninguna obra de arte figurativa se da salvo a través de la percepción. Los valores de la obra de arte figurativa se realizan en la medida en que son percibidos y dejan de existir cuando no son percibidos; (...)

El mero hecho de que la obra de arte, para poder existir como valor estético, tenga que ser percibida, indica su ineludible relación con el mundo de la percepción³⁰¹.

Al analizar la pintura de paisaje nos guiamos por la belleza estética más que por la belleza orgánica. La primera sería aquella que podemos captar en una obra de arte, por ejemplo en una pintura paisajista, poniendo el foco en lo artístico; la segunda no requeriría la experiencia artística para percibirla, ya que se puede gozar de la naturaleza sin hacer una lectura en términos estéticos. En el primer caso en nuestro juicio de valor influye la tradición artística, susceptible de cambiar con el tiempo y variar en función del gusto hacia nuevos ideales de belleza y en cualquier caso interviene el sentimiento del espectador. Immanuel Kant (1724-1804), en sus reflexiones sobre lo bello y lo

³⁰⁰ MINGUET, Philippe, *Estética del Rococó*, Madrid, Cátedra Cuadernos arte, 1992, pág. 236.

³⁰¹ ARGAN, Giulio Carlo, *Lo artístico y lo estético*, Madrid, Casimiro, 2010, pp. 37-38.

sublime, considera que tanto la belleza de la naturaleza como la del arte, no es algo objetivo sino que es el reflejo del estado de ánimo del observador.

Las diversas sensaciones de agrado o desagrado no se sustentan tanto en la disposición de las cosas externas que las suscitan, cuanto en el sentimiento de cada hombre para ser por ellas afectado de placer o desplacer³⁰².

Hay que señalar al tratar sobre la evolución del gusto, el peso que tiene la tradición cultural e histórica, de tal forma que ambas condicionan la forma de acercarse a la experiencia artística.

Sabemos que ver o percibir no es un acto sencillo sino complejo, que implica un proceso controlable en sus distintas fases; y sabemos que la percepción está influenciada por las condiciones del sujeto, y que estas condiciones, culturales o educativas, están históricamente determinadas³⁰³.

Friedrich, prototipo de pintor romántico, seguirá una temática paisajística con escenas que transmiten una profunda espiritualidad, escenas con pocos personajes, en los que logra establecer un ambiente de meditación, soledad y silencio. También captará fenómenos extremos de la naturaleza envolviéndolos en un halo de misterio, como en *Mar de hielo*, obra en la que plasma el terrible suceso del choque del barco “la Esperanza” contra un iceberg. No vemos el barco pero sí los fragmentos de madera dispersos entre los bloques de hielo. En esta obra, el pintor muestra el momento trágico de la lucha del hombre contra los elementos. Mediante un repertorio de colores fríos, plasma de manera magistral la desesperación y la soledad.

El Romanticismo dará un salto definitivo en el tratamiento paisajista, el paisaje adquirirá un protagonismo desconocido hasta entonces y la pintura será el medio de transmisión de los sentimientos del artista. La idea renacentista del hombre como el centro del mundo deja paso a la figura del hombre pequeño frente a la infinitud de la naturaleza. Friedrich, expresará como ningún otro, esa grandiosidad de la naturaleza frente al ser humano.

La naturaleza, a veces se presenta ante nosotros como un maravilloso espectáculo con tormentas, olas gigantes en el mar, atardeceres de colores extraordinarios que el ser humano observa extasiado. El romanticismo recogerá los fenómenos extremos de la naturaleza y como dice Raffaele Milani la naturaleza para los románticos es un calco del alma.

³⁰² KANT, Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pág. 29.

³⁰³ ARGAN, Giulio Carlo, *Op. Cit.*, pág. 38.

Así, meditando sobre la visión de la naturaleza que los románticos nos ofrecen, podemos decir que la naturaleza es un calco del alma³⁰⁴.

A finales del siglo XVIII se produce por lo tanto esta renovación en el gusto estético que se complace en la plasmación plástica de los grandes fenómenos naturales, de las catástrofes producidas por la fuerza de la naturaleza, temporales, tempestades, aludes etc. Además, hay que situar esta atracción por la fuerza de la naturaleza en el contexto de los grandes descubrimientos asociados a los espacios naturales, expediciones geológicas, estudios sobre las erupciones de los volcanes, descubrimientos de nuevas tierras etc. Esta valoración nueva de la naturaleza y sus circunstancias, aparecerá en el neoclasicismo vinculada a la descripción de corte científico y en el romanticismo ligada al poder de la naturaleza desbordante y misteriosa.

A medida que avanza el siglo XVIII, estas categorías de lo pintoresco o lo sublime en su representación estética de la naturaleza, dejarán honda huella en el sentimiento romántico. El filósofo español José María Valverde, describe así al tratar sobre Kant, sus ideas sobre la belleza y lo sublime³⁰⁵.

Así, durante el siglo XVIII, junto al paisaje arcádico en el que se propone un modelo de armonía utópica entre hombre y naturaleza y al paisaje topográfico, que se centra en la representación de vistas urbanas, aparecerá a finales de siglo, un tipo de paisaje que estará en relación con el concepto de lo sublime y que será recogido por los pintores romanticistas.

Junto al paisaje arcádico y al topográfico, hubo un tercer tipo de paisaje que alcanzó amplia difusión, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII y que, especialmente en la pintura inglesa y francesa, presentó variantes de suma fantasía; nos referimos al llamado “paisaje sublime”³⁰⁶.

En la pintura española, pocos serán los artistas que aborden este *paisaje sublime*. Cuando Carlos III encarga la serie de puertos a Paret, lo hace pensando en un modelo topográfico en la línea de lo que había hecho Vernet en Francia y no en los paisajes de carácter sublime.

³⁰⁴ MILANI, Raffaele, *Op. Cit.*, pág. 33.

³⁰⁵ “el (concepto) de (lo) sublime, como la emoción prerromántica del desborde de nuestras facultades _ bien sea por su magnitud, como las pirámides de Egipto, bien sea por su empuje, como una tormenta en el mar.” VALVERDE, José María, *Vida y muerte de las ideas*, Barcelona, Planeta, 1980, pp. 167-168.

³⁰⁶ HELD, Jutta, *Op. Cit.*, pág. 263.

Para Jutta Held, será Carlos IV el que más apoye este tipo de paisaje sublime, encargando a Vernet, a pesar de su marcado carácter de pintor topográfico, unas obras que encajarían en esa tipología de paisaje³⁰⁷.

Este modelo de paisaje sublime, tendría pocos seguidores en España; se puede ver en algunas obras de Goya, a pesar de que, está claro que a él le preocupan más los comportamientos extremados del hombre que los fenómenos extremos de la naturaleza.

Sin embargo, en dos de sus estampas (aguafuerte y aguatinta), que representan un *Paisaje con una cascada* y un *Paisaje con un puente y árboles inclinados*, respectivamente, esbozó Goya sendos paisajes sublimes, que, por otra parte, no se inscriben ya estrictamente en el marco del siglo XVIII, pues están datados hacia 1800-1810³⁰⁸.

Para Goya, el amenazante paisaje sublime pasa a ser imagen del pueblo, de su gigantesca figura y de sus colosales energías³⁰⁹.

Aunque también hay autores como Juan José Junquera que hablan sobre el acercamiento de Goya a la pintura de paisaje, reforzada por su estancia en Arenas de San Pedro en donde el contacto con la naturaleza era constante. Goya, en sus pinturas negras se acercará al gusto por lo sublime y lo terrible y situará sus escenas en unos paisajes que se pueden considerar prerrománticos.

En Arenas Boccherini, como don Luis, vio los aspectos más oscuros de la vida y Goya, gracias al infante, pudo romper con el mundo galante y canalla de los cartones. El aragonés descubrió las pasiones y las miserias del alma, poseyó la naturaleza, la realidad del paisaje. Éste ya no sería más un telón convencionalmente académico sino un reflejo de los estados anímicos de unos personajes que se debatían en las tormentas del alma y eran impulsados hacia tiempos nuevos: *Sturm und Drang*³¹⁰.

Y más adelante, ya en el XIX, Carlos de Haes, figura clave del paisajismo español y considerado como el iniciador de la escuela de paisaje en España, a pesar de estar encuadrado dentro del paisaje realista, se puede ver en algunas de sus obras la

³⁰⁷ “En España, parece que fue sobre todo el príncipe heredero del trono, el futuro rey Carlos IV, quien favoreció la pintura de paisaje sublime. Después de haber recibido como obsequio del rey de Francia dos paisajes de Vernet (uno de ellos es una marina al amanecer [Prado, Madrid], el otro – *Bañistas a la luz del crepúsculo*- desaparecido), encargó al mismo pintor, a través del embajador francés en Madrid, otros dos paisajes. Tres de los temas los fijó el propio príncipe; fueron *Un incendio en el puerto, de noche*, *Tempestad* y *Un amanecer en la niebla*. El incendio nocturno y la tempestad son, notoriamente, paisajes sublimes en el sentido de esta modalidad pictórica en el siglo XVIII.” *Ídem*, pág. 264.

³⁰⁸ *Ídem*, pág. 266.

³⁰⁹ *Ídem*, pág. 267.

³¹⁰ JUNQUERA Y MATO, Juan José, “El infante don Luis y su gusto: del mundo galante al *Sturm und Drang* ” en *Goya y el infante don Luis de Borbón. Homenaje a la infanta doña María Teresa de Vallabriga, Op. Cit.*, pág.15.

herencia romántica que se aprecia en la elección de algunos elementos efectistas o anecdóticos como pueden ser los molinos, la temática costumbrista e incluso en la utilización del recurso de agigantar imágenes de la naturaleza para mostrar la pequeñez del hombre frente a ella.

La belleza natural es difícil de determinar, se presta a la subjetividad del observador, cada persona la verá de una forma diferente y con una sensibilidad distinta. Ante una inminente tormenta, cuando el cielo se encapota súbitamente, la luz de la tarde desaparece y el cielo se vuelve de color gris plomizo, alguien puede esperar con alegría lo que va a llegar, por el sonido, por la fuerza, y otra persona, sin embargo, puede que solo vea en la tormenta algo molesto. De esta forma, los atardeceres, los amaneceres, la infinidad del mar o la belleza de una tormenta producen sensaciones que no son fáciles de definir precisamente por su amplitud y grandeza. El ser humano tiene una incapacidad para entender aquello que es infinitamente grande o infinitamente pequeño (en otro orden de cosas y sin relación con el arte, tampoco tiene capacidad para entender ni los periodos de tiempo muy largos, millones de años, ni muy cortos, nanosegundos) y quizá la búsqueda de lo sublime esté en relación con esta carencia del hombre, la naturaleza se vuelve infinita para la capacidad limitada del ser humano.

Los artistas que pintan paisajes, tratarán de reproducir la riqueza cromática de la naturaleza, con su infinidad de colores gamas y variedades. Hay un color que se hace presente por encima del resto en la naturaleza y es el color verde. Cuando nos adentramos en un parque o en un jardín vemos la inmensidad de colores que ofrece la naturaleza ¡Cuánta belleza! Cualquier aficionado que se haya atrevido con los pinceles sabrá lo difícil que resulta tratar el color verde. En un paseo por el parque, veremos multitud de verdes, se podría decir que son infinitos. El verde intenso de la hierba, que en la lejanía pierde cierta cantidad de amarillo y gana en azul. El verde que en el mismo espacio de tierra puede tener toques blanquecinos en un arbusto, cuando a pocos centímetros, otro arbusto mezcla el verde con pequeñas manchitas amarillas, y un poco más allá, otro verde se pinta con toques rojizos. El verde húmedo con el agua de lluvia recién caída, aparece con toques plateados que se convierten en verde brillante, cuando el sol incide con intensidad. Los árboles, cuyas copas vemos verdes en la cercanía, al alejarnos se tornan en azul, y en el mismo parque bajo el mismo clima, aparecen árboles verde-azulados con tonos rojizos, otros de oscuros verdes, y otros verdes mezclados con ocre, también los hay verdes grisáceos y verdes brillantes cuando la luz del sol incide en las hojas y deslumbra con su luminosidad. Esta amplia gama de matices en el color

predominante de la naturaleza y siendo tan complicado de utilizar, lo hizo de manera extraordinaria el pintor Paret.

El paisaje pintado permite a los espectadores contemplar un fragmento de la naturaleza bien en un momento de calma o bien en sus momentos excepcionales en función del estado de ánimo y de los gustos del pintor. En cada época el paisaje se valora siguiendo unos criterios artísticos que evolucionan y van cambiando en función del gusto del momento, pero en cualquier caso esa contemplación de la belleza del espacio natural estará mediatizada por la pintura paisajista y por la tradición cultural y artística que se hereda y que va moldeando los gustos de la sociedad. Como indica Alain Roger, percibimos el valor estético de la naturaleza, a través de la obra de arte. En su opinión, (a mi no me lo parece), no existe la belleza natural, ésta solo se puede apreciar por medio de la dimensión estética³¹¹.

La contemplación de la naturaleza nos colma de satisfacción y genera en el espíritu serenidad y paz acompañada de admiración hacia tanta belleza. Pero la percepción estética de la naturaleza se realizará a través del paisaje y de esa herencia cultural mencionada. Para Alain Roger, no son los genios de la naturaleza los que nos hacen admirarla, sino los culturales, él habla de una indiferencia estética en la naturaleza, y en su opinión es la mirada del arte la que *artaliza*, (en palabra utilizada por Roger) el país (la naturaleza) en paisaje. Esto ya lo había mencionado también Kant que consideraba que lo que él llamaba sublime, podría ser algo “pavoroso” para personas no cultivadas ya que carecerían de la dimensión estética que les permitiese la contemplación de la naturaleza con una mirada diferente.

³¹¹ “...no hay belleza natural, o más exactamente, la naturaleza sólo se hace bella a nuestros ojos por mediación del arte. Nuestra percepción estética de la naturaleza siempre está mediatizada por una operación artística...”. ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág. 177.

4.1.4 Evolución de la pintura hacia el paisaje como género independiente

El camino hacia la pintura de paisaje como género independiente se va forjando a lo largo de la era moderna con propuestas estéticas diferentes que convergirán en la explosión de la pintura paisajista de finales del siglo XVIII y su definitiva consagración en el XIX. Hay que destacar la pintura flamenca del siglo XVI con figuras como Brueghel el viejo que anticipa la pintura de paisaje del XVII.

En Holanda, el XVII, se convierte en el Siglo de Oro del paisajismo holandés en este periodo se da un paso extraordinario hacia la independencia del paisaje y hacia su consideración como género independiente. Paralelamente en Roma, aunque de la mano de pintores franceses, se desarrolló también una pintura de paisaje menos naturalista que la holandesa y más cercana a la tradición clásica que siempre impera en Roma.

Los paisajistas holandeses del siglo XVII y sus contemporáneos franceses Claudio de Lorena y Nicolás Poussin elevaron la pintura de paisaje a una gran categoría. Lorena y Poussin eran en gran parte herederos de la tradición clásica. Poussin experimentó con el paisaje clásico, y Lorena hizo por la pintura romana y francesa lo que mucho antes habían hecho Altdorfer por la alemana y Patinir y Brueghel por la flamenca, es decir, establecer el paisaje como un medio de expresión artística tan sutil y variada como los géneros más antiguos: el religioso y el histórico³¹².

Durante todo el periodo medieval, la representación del paisaje irá en aumento e irá evolucionando hacia un paisaje más naturalista pero en general será el telón de fondo que acompañe a la escena y además participará del profundo simbolismo que regía el arte en este periodo artístico. Los objetos, incluidos los elementos de la naturaleza, se pintaban teniendo en cuenta su papel en relación con la escena relatada y siempre con criterios simbólicos, tanto en la utilización del color como de los propios objetos, flores, animales etc. que en realidad representaban ideas superiores. El simbolismo que impregna la representación de la naturaleza hace que se pierda en realismo, no interesa tanto la mimesis de la naturaleza sino utilizarla como medio para transmitir ideas.

En el arte medieval, la naturaleza cobra un valor simbólico mayor que en épocas precedentes, y su representación se hace menos realista³¹³.

³¹² TRIADÓ, Joan Ramon, *El paisaje de Giotto a Antonio López*, Barcelona, Carroggio Ediciones, 2007, pág. 29.

³¹³ *Ídem*, pág. 7.

El inicio de la pintura de paisaje se producirá cuando se evolucione desde la representación de los elementos de la naturaleza considerados de manera individual y que representan ideas simbólicas, hasta su visión unitaria que busque recoger la armonía con la naturaleza como espejo de la divinidad.

Así pues, se percibieron los objetos naturales primero individualmente, como agradables en sí mismos y símbolos de cualidades divinas. El paso siguiente hacia la pintura de paisaje fue considerar que formaban un todo que la imaginación podía abarcar y que era símbolo en sí de perfección³¹⁴.

En esa evolución hacia un resultado unitario tendrá un papel fundamental el tratamiento de la luz como aglutinador de los objetos hasta entonces independientes que pasan a formar parte de un todo en un nuevo espacio construido, lo que llevará hacia un paulatino abandono del simbolismo y un deseo cada vez de mayor realismo.

¿Qué es lo que hizo que dejara de satisfacer a los hombres la reunión de los preciosos fragmentos de la naturaleza en un todo decorativo? La respuesta es: una nueva idea del espacio y una nueva percepción de la luz³¹⁵.

Vemos así en el periodo medieval, que en la pintura de paisaje, los elementos de la naturaleza se simplifican, se utilizan esquemas compositivos, introduciendo elementos que simbolizan los elementos naturales, el resultado es simbólico pero también decorativo, este tipo de pintura evolucionará hacia la búsqueda de nuevas formas espaciales que culminarán en el Renacimiento con el descubrimiento de la perspectiva y la construcción del espacio pictórico.

A comienzos del periodo moderno empezamos a hablar del paisaje como género artístico, pero todavía pasará un tiempo hasta que se convierta en un género autónomo de la pintura. Cuando el artista contemple la naturaleza de manera reflexiva percibiéndola de forma diferente y se decida a recoger esas sensaciones mediante una obra plástica nos encontraremos en el camino hacia la pintura paisajística; el pintor contemplará entonces la naturaleza con una mirada subjetiva condicionada por sus ideas estéticas.

Ciertas convenciones pretendían que el paisaje no se considerara en sí, sino como fondo, subordinado al hombre. En la época posterior, en la que el artista se atrevió a cultivarlo por sí solo, ese género como el del retrato, se juzgaba inferior. Sin embargo, el pintor, en todos los tiempos, parece rebelarse contra esas reglas; a pesar de las necesidades del episodio humano, se ingenia para conservar su integridad al fondo³¹⁶.

³¹⁴ CLARK, Kenneth, *Op. Cit.*, pág. 17.

³¹⁵ *Ídem*, pág. 30.

³¹⁶ LHOTE, Andre, *Op. Cit.*, Pág.15.

En Italia, uno de los pintores que más avanza hacia el naturalismo en la representación del paisaje será Giotto, aunque hay que decir que todavía en el protorrenacimiento, el paisaje no tiene mayor utilidad que la de servir de fondo a la escena representada, pero sí aporta una nueva forma de situar al hombre en relación con la naturaleza.

En el caso de Giotto, sus frescos son vivo ejemplo de todo lo dicho. En todos ellos, la representación del paisaje significa un abandono de los esquemas medievales en beneficio de una nueva visión del hombre y de la relación de éste con la naturaleza³¹⁷.

Además de estas mínimas referencias a la pintura de paisaje previas al periodo moderno, se puede decir que a partir del siglo XV ya comienza la pintura de paisaje en Europa. Alain Rogers lo pone en relación con los avances de la perspectiva científica aunque refiriéndose todavía al fondo de paisajes.

El comienzo del paisaje europeo es en el siglo XV, (...). Evidentemente, no es una casualidad que, con la perspectiva pictórica y su codificación albertiana, se constituyan simultáneamente el 'cubo escénico' (Francastel), el *Raumkasten* (Panofsky), por una parte, y el fondo de paisajes, por otra³¹⁸.

Para Alain Roger un hecho trascendente en la pintura del paisaje es lo que él denomina la invención de la ventana.

Porque el suceso decisivo, que creo que los historiadores no han destacado lo suficiente, es la aparición de la ventana, esta *veduta* interior del cuadro, pero que lo abre al exterior. Este hallazgo es, sencillamente, la invención del paisaje occidental³¹⁹.

Este recurso de la ventana que utilizan los pintores flamencos permite introducir un fragmento de la naturaleza en el interior de una vivienda. Así, tenemos la vista de un paisaje que vemos a través de la ventana, es decir, estamos ante un cuadro dentro del cuadro. Si eliminásemos todo el resto de la obra y nos quedáramos únicamente con la ventana estaríamos ante una autentica pintura de paisaje. Por ejemplo en la obra del Museo del Prado, *Santa Bárbara* (1438) de Robert Campin, descubrimos un verdadero paisaje dentro del cuadro, enmarcado en la ventana. Aunque, en realidad no se puede decir que la ventana a través de la cual se representa el paisaje sea un invento flamenco; éste es un recurso que se había experimentado en épocas anteriores. La utilización de la

³¹⁷ TRIADÓ, Joan Ramon, *El paisaje de Giotto...*, pág. 7.

³¹⁸ ROGER, Alain, *Op. Cit.*, pág. 71.

³¹⁹ *Ídem*, pág. 80.

ventana y el paisaje imaginario es una técnica ya utilizada en la pintura romana. Este *trompe l'Oeil*, lo podemos encontrar por ejemplo, en el segundo estilo pompeyano, el denominado estilo arquitectónico, que en sus representaciones murales, en ocasiones convierte las paredes en ventanas logrando prolongar el espacio de las dependencias mediante la creación de paisajes fingidos, como una forma de introducir la naturaleza en el espacio interior.

En los siglos XV y XVI en el Norte de Europa hay un deseo de acercarse a la naturaleza que derivará hacia el desarrollo de un nuevo género pictórico como es el paisajístico. Este interés por la naturaleza se puede hacer extensivo a las ciencias naturales, la flora y la fauna e incluso al territorio circundante, en definitiva esta inquietud derivará hacia la voluntad de querer plasmar pictóricamente el entorno natural.

Para entender la pintura de la naturaleza en este periodo, entre los siglos XV y XVI hay que situarse en el contexto en el que la naturaleza se considera como la obra de Dios y a pesar de que se persigue acercarse a la apariencia real de las cosas también cabe una interpretación simbólica, que va más allá de la pura mimesis de la realidad y que está en relación con la idea de la naturaleza como creación divina. Así, objetos realizados de forma extremadamente realista pueden representar en ocasiones conceptos abstractos más complejos. Van Eyck será uno de los que más lejos lleve esta doble lectura en sus cuadros, que convierte en complejos sistemas de representación llenos de metáforas y de significados ocultos.

Así, el interés que van Eyck tenía en reproducir fielmente el mundo que le rodeaba con todos sus detalles, buscando captar la apariencia de lo real, dio lugar a unas obras en las que la representación de la naturaleza, árboles, prados etc. era de un realismo sin precedentes. *La Adoración del Cordero* de los hermanos van Eyck, Hubert y Jan, se puede considerar uno de los primeros paisajes modernos por su realismo, aunque no cabe duda de que es un paisaje que está cargado de elementos simbólicos.

Y quince años más tarde Hubert van Eyck ha pintado en su *Adoración del Cordero* el primer gran paisaje moderno. Desde cierto punto de vista puede considerarse esta obra maravillosa como la culminación del paisaje de símbolos. Está todavía concebida como un jardín paradisíaco, en cuyo centro se halla la fuente de la vida. Las hojas y las flores están pintadas con un sentido gótico de su entidad individual y en función de sus posibilidades decorativas...³²⁰.

³²⁰ CLARK, Kenneth, *Op. Cit.*, pág. 31.

Todas estas reflexiones suscitan de nuevo la pregunta de por qué durante la Edad Moderna la pintura de paisaje era minoritaria y no pasó de ser un elemento auxiliar del cuadro, como fondo del verdadero asunto de la obra. Para responder a esta pregunta conviene recordar cuáles han sido las motivaciones de las distintas clientelas en su relación con el arte. La Iglesia por ejemplo utilizaba el arte para transmitir la doctrina cristiana, era una herramienta para comunicar las ideas religiosas a través de la imagen a sus fieles que en muchos casos eran iletrados. De la misma forma la monarquía se valía del arte como herramienta de propaganda para transmitir su poder y su prestigio. De esta forma se refiere a este aspecto el historiador José Luis Sancho al tratar sobre Carlos IV.

Las artes servían para la representación de la concepción de la realeza propia de la sociedad monárquico-señorial-absolutista donde, sacralizado el esquema familiar, patriarcal, todo giraba en torno a la persona del soberano, padre de sus pueblos³²¹.

La nobleza en su deseo de emular a los reyes haría lo propio dentro de sus posibilidades, es decir, utilizar la pintura como propaganda de su poder y como símbolo de su prestigio³²². En cualquier caso, nos encontramos en un escenario en el que no hay un verdadero interés en el arte por el arte sino que hay que hablar del arte como recurso para lograr un fin.

La temática comenzará a diversificarse cuando la clientela de obras de arte se amplíe y ya no sean únicamente la Iglesia y la Corte los que demanden pinturas, sino también y con el objetivo de mejorar su status social lo hagan la burguesía y los comerciantes adinerados³²³. Estos nuevos clientes no tendrán la limitación en la elección de los temas, estarán abiertos a otra temática y comenzarán a solicitar obras de géneros considerados hasta entonces menores; bodegones, paisajes y retratos, género, este último, presente ya desde hacía tiempo y que también gustaba a la burguesía ya que immortalizaba su ascenso social mediante la presentación de su propia imagen.

La burguesía era, en este periodo una clase en auge que tenía poder económico pero carecía del status de la nobleza. Su búsqueda de ascenso en la escala social y su

³²¹ SANCHO, José Luis, “Tan perfectas como corresponde al gusto...”, *Op. Cit.*, pág. 17.

³²² Véase el catálogo de la exposición, *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000.

³²³ “En los niveles de comportamiento económico del fenómeno artístico es donde más tempranamente se percibe el advenimiento del nuevo orden burgués, al propiciar unas nuevas condiciones de mercado. Las transformaciones tipológicas de la demanda pueden relacionarse con un proceso de horizontalización y diversificación del gusto. La polifacética actividad de Jovellanos en este terreno persigue una posición arbitral, algo reservado antaño a los grandes comitentes (Iglesia, Monarquía, Nobleza).” WERT ORTEGA, Juan Pablo, “Jovellanos, «aficionado» Su actividad coleccionista en relación con el origen de la moderna cultura artística en España” *Op. Cit.*, pp. 571-580.

capacidad adquisitiva le convirtieron en un cliente que buscaba el prestigio mediante la posesión de objetos de lujo y de obras de arte. Los pintores se acercaban a esta nueva clientela que, con sus relaciones comerciales entraban en contacto con comerciantes procedentes de otros países. Estos intercambios promocionaron el gusto por otros géneros artísticos como el paisaje, tan del agrado de los nórdicos. La pintura de paisaje tenía gran tradición en el norte de Europa, de hecho, en el siglo XVII la escuela holandesa había destacado en este género³²⁴. Esta pintura llegó a España a través de los circuitos comerciales y políticos y dejó su influencia en los artistas españoles.

Por lo tanto la temática comenzó a diversificarse cuando la clientela de obras de arte se amplió. Además en el siglo de la Ilustración algunos intelectuales comenzaron a cuestionar el dogmatismo de la Iglesia y sus actitudes a veces inquisitoriales. La Iglesia dejaba de ser el principal cliente de los artistas y al disminuir los encargos de cuadros religiosos los pintores perdieron una importante fuente de ingresos. Estos iban a tratar de paliar esta carencia abordando otros géneros considerados hasta entonces menores, como el retrato, el bodegón o el paisaje como medio de conseguir recursos económicos.

En los diversos estudios sobre pintura de paisaje, suele ser común atribuir este nuevo género a los pintores del norte de Europa situándolos por delante de los italianos. Esta atribución se suele justificar tanto por motivos religiosos, los protestantes del norte van abandonando la pintura sagrada, como por motivos sociales, hay un creciente interés en pintar escenas de la vida cotidiana, de sus gentes, del lugar que habitan y de los paisajes que les rodean. Aunque también los italianos, desde diferentes planteamientos estéticos, buscaron nuevas soluciones para dejar constancia de las características físicas de su entorno, en los retratos de las ciudades que ya comenzaron en el siglo XV y llegaron a su máximo apogeo con el vedutismo del XVIII.

La historiadora del arte Jutta Held, resume la pintura de paisaje del siglo XVIII dividiéndolo en tres modelos; el arcádico, el topográfico y el sublime. Y como se ha ido comentando, ninguno de ellos tuvo muchos seguidores en España.

Hemos visto cómo tres diferentes concepciones del paisaje ocuparon a los pintores del siglo XVIII. El paisaje arcádico fue el modelo de una armonía utópica de sociedad humana y naturaleza. A finales de la centuria, ese modelo pierde fuerza de convicción, (...). Los artistas españoles configuraron dicha

³²⁴ Véase SUTTON, Peter C., *El Siglo de Oro del Paisaje Holandés*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1994.

forma de paisaje sólo de modo atenuado, como si no pudieran percibir tal utopía más que en medida incompleta.

El paisaje topográfico, que ofrecía un modelo interpretativo de los grandes empeños de urbanización y modernización del siglo XVIII, fue recogido y desarrollado en Francia con gran entusiasmo y con la aportación de muy rica fantasía. En España tuvo solamente un reflejo, más bien mate, en los cuadros de tema portuario de Paret. Las actividades industriosas del pueblo, que Vernet despliega ampliamente en la temática de su pintura, las deja el pintor español poco menos que al margen de su interés.

Por último, en el paisaje sublime se trata del reconocimiento de la existencia de leyes propias en la naturaleza y del descubrimiento de sus potencias peligrosas³²⁵.

No se puede hablar del comienzo del paisaje en el norte de Europa sin mencionar a Joachim Patinir (1480-1524) quien para muchos es el padre del género del paisaje en la pintura occidental. Aunque por supuesto no fue el primero en pintar paisajes, cabe mencionar a Albrecht Altdorfer (1480-1538) que se recreaba en la pintura de paisaje y la plasmaba de una manera salvaje, opuesta al jardín plácido y ordenado que podemos ver en los paisajes con asunto de este periodo. Altdorfer se acercaba a la naturaleza buscando su verdad y su fuerza; los personajes como su San Jorge en la obra *Bosque con San Jorge matando al dragón*, son un detalle sumergido en la profundidad de la naturaleza.

En él el hombre, aunque sea San Jorge, casi desaparece en medio de la exuberancia del bosque. Los árboles llenan cada centímetro del cuadro, no los árboles ordenados, decorativos, de los paisajes de los tapices, con sus ofrendas de frutas y flores, sino una vegetación amenazadora, orgánica, dispuesta a ahogar y a estrangular al intruso³²⁶.

Altdorfer además de realizar paisajes extraordinarios para acompañar la escena, llegó incluso a realizar algunas obras sin ningún personaje, cosa que no llegó a hacer Patinir, aunque en algunas de las obras de este último, como *Paisaje con el éxtasis de santa María Magdalena*, cueste encontrar las figuras.

En las primeras décadas del siglo XVII pintores como Claudio de Lorena o Nicolas Poussin también transitaron por la senda paisajista y dejaron profunda huella en los artistas que les sucedieron. Estos pintores franceses estuvieron en Roma y allí realizaron un tipo de paisaje en el que se evocaba una Arcadia feliz en la que triunfaba el amor y la paz. Ejemplo de ello es *Bacanal* (h. 1630) de Poussin en la que retrata un mundo feliz en donde las personas viven en armonía, en un ambiente poético lleno de

³²⁵ HELD, Jutta, *Op. Cit.*, pág. 267.

³²⁶ CLARK, Kenneth, *Op. Cit.*, pág. 62.

música y belleza en plena naturaleza, mostrando cierta nostalgia de una época perdida. Así explica Kenneth Clark la inclusión de arquitecturas en los paisajes de Poussin, por un deseo de equilibrar sus composiciones de forma armoniosa con verticales y horizontales y como una manera de citar a la Antigüedad.

Poussin, pues, concibió que la base de la pintura de paisaje estaba en el equilibrio armonioso de los elementos verticales y horizontales de su diseño. Reconoció que el esparcimiento de estas horizontales y verticales, y la relación rítmica entre unas y otras, podía tener un efecto exactamente igual al de la *travée* rítmica u otros subterfugios armónicos usados en arquitectura; (...). La dificultad principal de imponer este plan geométrico a la naturaleza radica, naturalmente, en la ausencia de verticales. El paisaje es esencialmente horizontal, y las verticales que existen no siempre forman ángulo recto con el suelo. Para resolver esta dificultad, Poussin, en sus composiciones más esquemáticas, gustaba de introducir arquitectura, lo que también satisfacía su fin secundario de dar un aire de antigüedad a sus temas³²⁷.

Lorena también estuvo en Roma y en la pugna que entonces había entre caravaggistas y clasicistas, se decantó por esta segunda opción. Sus composiciones consistían en escenarios naturales en los que incluía algunas ruinas clásicas y alguna escena con personajes en el primer término. Este pintor dominaba la captación de la atmósfera, con profundos contrastes entre el primer término sombrío y la gran luminosidad de tonalidades cálidas en el horizonte. Según el historiador de arte Kenneth Clark, Lorena pintaba bocetos del natural, refiriéndose así a su forma de pintar:

Detrás de estos cuadros que parecen sencillos, había una enorme cantidad de preparación. Primero venían los bocetos hechos del natural. (...). A veces son cuidadosos estudios de detalle, a veces son totalmente impresionistas en su sentido de la luz; a veces tienen una delicadeza china de acento. En todos ellos la amplia disposición de la masa es magistral, y nadie negará su arrebatadora belleza, su frescor y su variedad. Pero es importante recordar que Claude nunca consideró los dibujos como objetivos en sí mismos³²⁸.

Más adelante, aunque fuera ya del ámbito cronológico de este estudio, cabe señalar a principios del siglo XIX otro gran cambio que se producirá en la pintura paisajista en Inglaterra con Constable y Turner como grandes innovadores del paisaje, y en Francia, con Courbet o Corot, la escuela de Barbizon y la pintura impresionista. A partir de los impresionistas el paisaje será un género que se ocupe fundamentalmente del color y de la luz y en ese sentido se acercará a la pureza de la pintura. Se rompe el equilibrio entre la temática y el aspecto plástico de la obra venciendo este último; elementos formales como composición, el color e incluso la mirada personal del artista,

³²⁷ *Ídem*, pág. 98.

³²⁸ *Ídem*, pp. 94-95.

se situarán por delante de lo que tradicionalmente había sido fundamental en la pintura que era la transmisión del mensaje.

Con respecto a España, con anterioridad al siglo XIX, no se puede hablar de una escuela de pintura de paisaje sino de casos aislados y en general el paisaje sigue siendo dependiente de la escena. Y así vemos como se refieren a ello distintos historiadores del arte.

...Y es que paisaje español del siglo XVII no existe. (...). Quizás la única personalidad española que ha dicho algo nuevo en el mundo del paisaje en el siglo XVII es Velázquez³²⁹.

Pintura de paisaje, en el sentido programático propio de Inglaterra y Francia, no existió en España durante el siglo XVIII³³⁰.

Calvo Serraller también considera que hasta el siglo XIX en España, la idea de paisaje como género independiente no es fácil encontrarla ya que el paisaje se supedita a una utilidad y recuerda la referencia a Petrarca y el acercamiento a la naturaleza de forma desinteresada.

Y de hecho tengo que decir que realmente en España, todavía hasta la segunda mitad del siglo XIX la mayoría de los defensores del paisaje aluden a una utilidad práctica, que puede ser topográfica, geográfica, agrícola, botánica medicinal, etc., y les cuesta mucho dar ese paso que nos dejaba entrever en 1336 Petrarca, cuando atisbó la posibilidad de mirar desinteresadamente a la naturaleza³³¹.

Jutta Held reflexiona sobre la misma idea, y considera que el paisaje que se hizo en España en el siglo XVIII, el considerado topográfico tenía una función utilitaria en cuanto a que servía para describir diversos enclaves geográficos del país.

Fue más bien otro género de la pintura de paisaje el que, hacia la mitad del siglo XVIII, podría responder a aquellas planificadas concepciones de un nuevo orden de los espacios sociales: fue el paisaje topográfico, es decir, la vista urbana, o *veduta* urbana, inserta en el paisaje. Su historia se remonta hasta el siglo XVII, penetrando muy profundamente en él³³².

Así, como antecedente de Paret se puede mencionar a Michel-Ange Houasse (1680-1730) quien realizó una serie de vistas de los Reales Sitios entre las que se cuenta su *Vista del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con monje*, considerado como

³²⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "El paisaje en la pintura española del siglo XVII" en *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, pág. 161.

³³⁰ HELD, Jutta, *Op. Cit.*, pág. 255.

³³¹ CALVO SERRALLER, Francisco, "Concepto e historia...", *Op. Cit.*, pág. 17.

³³² HELD, Jutta, *Op. Cit.*, pág. 257.

uno de sus mejores trabajos y uno de los paisajes más relevantes de este periodo en la pintura española.

Los paisajes de Michel-Ange Houasse son de una modernidad asombrosa, por ejemplo *Vista de Aranjuez desde lo alto del camino de Ocaña* perteneciente a Patrimonio Nacional, prescinde de cualquier anécdota, no necesita representar una escena para plasmar la inmensidad del paisaje en el que al fondo se vislumbra el Palacio de Aranjuez precedido por una ancha llanura en la que la sencillez y la simplicidad determinan la audacia de este paisaje adelantado a su tiempo³³³.



Imagen 32: Michel-Ange Houasse, *Vista de Aranjuez desde lo alto del camino de Ocaña*, h. 1720-24, Patrimonio Nacional, Madrid

Lo cierto es que Michel-Ange Houasse vino a España con la idea de convertirse en retratista del monarca; a partir de 1715 estando ya en nuestro país realizó varios retratos de miembros de la Casa Real. Sus retratos no fueron del gusto del rey y así fue abandonando la retratística para abordar pintura religiosa, alegórica, escenas de género, y pintura de paisaje; en este último género destacó con unas obras de gran calidad,

³³³ “Sus paisajes, especialmente los de los Sitios Reales, constituyen quizá la parte de su obra más seductora por la frescura y modernidad de la observación y del sentimiento: la presentación de los motivos y la franqueza de los colores hacen surgir la tierra, el agua, los árboles y el cielo en toda su original pureza.” BOTTINEAU, Yves, “La pintura francesa en la corte de España...”, pág. 101.

adelantándose a su tiempo y realizando una pintura abocetada y con una extraordinaria captación del espacio y de la atmósfera.

El primero, y ya aludido, de los principales pintores franceses que llegan a España, es Michel-Ange Houasse, inicialmente contratado como retratista, pero que al no ser del aparente agrado del soberano en la traslación al lienzo de los regios modelos, hubo de dedicarse al paisaje – en el que brilló extraordinariamente – la escena de género (que más tarde influiría en los cartonistas de tapicería de Madrid), los cuadros religiosos e incluso los temas alegóricos³³⁴.

La continuación de este tipo de panorámica, la encontramos en las vistas que con motivos de los festejos reales realizó Antonio Joli en España y más adelante en las vistas de Paret; tanto las de los puertos del Cantábrico, como las que realizó en los Reales Sitios, entre ellos, Aranjuez. Como se indica más adelante en este estudio, no está clara la atribución a Paret de las obras: *Vista de Aranjuez desde el camino de Ocaña* y *Plaza de San Antonio en Aranjuez*, ambas en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

Esta pintura de *vedute* que representa Houasse en la corte madrileña es *un* punto de partida que nos lleva al paisaje topográfico de Paret y Alcázar. También éste pintó varias vistas de Aranjuez. (...) Aquí (*Vista de Aranjuez*, Museo Lázaro Galdiano, Madrid) intenta Paret modernizar la vista urbana en el sentido de la pintura francesa. Los edificios no están ya observados a vista de pájaro, o en perspectiva caballera, y tampoco a la altura de los ojos del espectador, sino un poco desde abajo, es decir, desde la perspectiva del pueblo que se agolpa al pie de los edificios³³⁵.

Por lo tanto, si bien Paret tuvo su importancia durante el siglo XVIII como pintor paisajista, sobre todo con sus marinas, el paisaje como género pictórico, tomó fuerza en el siglo XIX y se desarrolló durante todo el siglo XX. Pero podemos decir que también Paret contribuyó al desarrollo de la pintura de paisaje del siguiente siglo. Como ya se ha mencionado Carlos de Haes fue uno de los precursores de la pintura de paisaje en España y el introductor de la práctica de la pintura al aire libre descubierta en su Bélgica natal. Este pintor fue quien en el siglo XIX materializó el paso del romanticismo hacia un realismo más naturalista.

³³⁴ LUNA, Juan J., “Pintores extranjeros en España durante el siglo XVIII” en Catálogo de la exposición *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Op. Cit., pág. 250.

³³⁵ HELD, Jutta, Op. Cit., pág. 258.

4.1.5 El paisaje y el jardín

Volviendo la mirada al siglo XVIII, nos encontramos con distintos caminos que derivan hacia la pintura de paisaje: por un lado están los que exploran la plácida campiña con sus ruinas arqueológicas; por otro el vedutismo surgido en Venecia; también tiene mucha fuerza el paisajismo romántico; o incluso el camino de lo oriental, tenido entonces por algo exótico.

Además, hay que señalar que en la evolución de la pintura de paisaje va a tener mucha importancia la creación de los jardines. El jardín invita a la actitud contemplativa y meditativa necesaria para la actividad creadora del artista. La Arcadia feliz es la idea utópica que recuerda que el hombre fue feliz y vivió en paz en su relación con la naturaleza. Ahora esa relación es añorada y se busca repetirla por medio del jardín que es una construcción humana.

En todas las utopías occidentales late siempre la idea de un jardín, y con ella el convencimiento de que en la naturaleza el hombre, alguna vez, fue feliz, y podría volver a serlo³³⁶.

El jardín es una creación del hombre que lo construye con el fin de acercar la naturaleza a su entorno y de deleitarse en su contemplación. El jardín proporciona sosiego, calma, belleza y tranquilidad. En el jardín encontramos orden frente a la naturaleza anárquica, organización metódica frente a lo que en la naturaleza es caos. El jardín se convierte en una obra de arte delimitada por la propia dimensión del terreno, al igual que la pintura paisajista se acota dentro del lienzo.

En el paisaje irregular del jardín inglés, el lienzo es el jardín. Por lo mismo, trasladando de manera aplicada a éste las experiencias pictóricas, el jardinero es un pintor³³⁷.

El jardín, como fragmento seleccionado de la naturaleza, es la recreación artificial de un paisaje a la medida y al gusto del hombre, se establece así una relación entre lo natural y lo artificial. El jardín es un reflejo de la naturaleza bajo el control del hombre, así lo interpreta Alain Roger:

Antes de inventar paisajes por mediación de la pintura y la poesía, la humanidad creó jardines,...

El jardín se ofrece a la mirada como un cuadro vivo, que contrasta con la naturaleza circundante³³⁸.

³³⁶ CALVO SERRALLER, Francisco, "Concepto e historia...", *Op. Cit.*, pág. 26.

³³⁷ RODRÍGUEZ LLERA, Ramón, "Paisajes regulares e irregulares" en *Arte et Paisagem*, Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa, 2006, pág. 59.

En Francia, el artista italiano Juste Meissonnier (1693-1750), trabajó para el rey Luis XV e introdujo en este país el gusto por el jardín pintoresco y fantástico. Además realizó decoraciones efímeras y fue uno de los principales representantes del rococó francés. La elección de una organización geometrizable, convirtió los jardines franceses en unos asombrosos conjuntos naturales guiados de forma exhaustiva por la simetría.

Su base principal: la geometría como instrumento de control, desde el principio a la última de sus previsiones o resultados. Versalles, el ejemplo de la más elevada expresión del genio francés en este tema, una de las auténticas obras maestras de su trácista, André Le Nôtre, venía a corroborarlo, a pesar de sus “imperfecciones” finales³³⁹.

En Inglaterra, el debate sobre los jardines estuvo muy extendido, y se buscó un modelo que se diferenciase del jardín francés caracterizado por la geometría.

Así, pues, cómo diseñar y construir un jardín se convirtió en la Inglaterra ilustrada en un auténtico y apasionado debate que condujo a la codificación del jardín paisajista, al nuevo estilo de jardinería.

Varios fueron los parámetros que articularon el desarrollo de este nuevo estilo. Sin duda, el rechazo de la línea recta en la proyección de jardines, la reprobación de la escuadra y el cartabón en el diseño y el repudio a la simetría y a los horizontes infinitos del jardín versallesco fueron referentes reiterados en la tratadística. La línea curva y ondulante se erigió como nueva concepción de la belleza,...³⁴⁰.

Fariello, trata sobre el jardín paisajista y reflexiona sobre las influencias que contribuyen a la evolución desde el jardín clásico hacia el jardín paisajista, en su opinión se pueden apreciar cuatro influjos en este cambio que elimina la barrera entre jardín y paisaje, entre lo formalizado y lo no formalizado:

La primera puede encontrarse en algunos elementos de evolución interna, inherentes a la propia fórmula clásica; la segunda se refiere al pensamiento de filósofos y poetas; la tercera está vinculada a la obra de los pintores paisajistas; y la cuarta deriva del conocimiento del jardín paisajista chino a través de las descripciones de los viajeros³⁴¹.

El jardín paisajista se convierte en una manifestación de libertad en oposición a la regularización a la que se veía sometida la naturaleza en el modelo de jardín clásico.

³³⁸ ROGER, Alain, *Op. Cit.*, pág. 37.

³³⁹ RODRÍGUEZ LLERA, Ramón, *Op. Cit.*, pág. 55.

³⁴⁰ SOTO CABA, Victoria, “Capricho y Paisaje...”, pág. 39.

³⁴¹ FARIELLO, Francesco, *Op. Cit.*, pág. 197.

La unidad espaciotemporal del jardín barroco, con su ordenamiento simétrico-tectónico, fue sustituida en el jardín paisajista por una unidad sin espacio ni tiempo, de carácter únicamente ideal y sensitivo³⁴².

Para Nieto Bedoya, la transición del jardín barroco al jardín paisajista se equipara al contraste entre el absolutismo y la ilustración:

Quizás lo que define de una manera muy elemental al jardín paisajista es su oposición al jardín barroco. Oponían el jardín de la libertad, el inglés de la Ilustración, al jardín del poder absoluto, el francés del Rey Sol³⁴³.

No solo en Francia o en Inglaterra se desarrolló el gusto por el paisaje, también encontramos en el XVIII, en otros lugares, espléndidos jardines adornados con fuentes y esculturas como los del Palacio Real de Caserta, en Nápoles. La realización de este palacio fue encargado a Luigi Vanvitelli por el monarca Borbón, Carlos VII, quien más adelante reinaría en España como Carlos III. El resultado fue un grandioso y escenográfico palacio, con grandes jardines en los que las esculturas, con un estilo naturalista, abandonan las rígidas reglas compositivas, convirtiéndose en cuadros vivientes entre las fuentes, la vegetación y las formas caprichosas de las rocas.

Con respecto a España, Victoria Soto Caba menciona la pobreza de la historia del jardín paisajista y constata los escasos jardines “a la inglesa”, pintorescos o anglo-chinos diseñados en las últimas décadas del XVIII en España.

Mientras que los Jardines de San Ildefonso de La Granja tuvieron que esperar al siglo XIX para contar con alguna actuación muy puntual, en el Real Sitio de Aranjuez se operó la única transformación renovadora del siglo en unos jardines de patronato regio. Fue allí donde apareció el nuevo trazado³⁴⁴.

En La Granja de San Ildefonso, se intervino por el deseo de Felipe V que lo eligió como lugar de retiro y en el que quiso emular los jardines de Versalles, con un diseño escenográfico lleno de fuentes y esculturas siguiendo la inspiración francesa e italiana. De ellos hizo una completa descripción el viajero inglés Joseph Townsend, describiendo con detalle los jardines y el conjunto de fuentes, que junto con los estanques y las cascadas contribuían a dotar de gran belleza al lugar. Además alababa la forma en la que estaban organizados los accesos desde el palacio y la distribución de las zonas de sombra y de agua de forma que creaban un ambiente muy agradable.

³⁴² VON BUTTLAR, Adrian, *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista*, Madrid, Editorial Nerea, 1993, pág.60.

³⁴³ NIETO BEDOYA, Marta, “La lectura oculta del jardín paisajista” en *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pág.123.

³⁴⁴ SOTO CABA, Victoria, “Jardines de la Ilustración y el romanticismo en España” en VON BUTTLAR, Adrian, *Op. Cit.*, pág. 289.

Los jardines ocupan una loma que se eleva hacia el Sur y cae hacia el Este y Oeste. Cerca del palacio están diseñados a la antigua, con setos recortados y rectas avenidas adornadas con numerosas fuentes; pero a medida que se alejan se van haciendo cada vez más salvajes, hasta acabar siendo un bosque desordenado y sin caminos donde se mezclan los robles y los pinos con las escarpadas rocas, ofreciendo un notable contraste con las obras de arte.

Estos jardines, a los que sus avenidas, que aunque sombrías no son ni húmedas ni tenebrosas, hacen deliciosos, son dignos de admiración por sus fuentes³⁴⁵.

En opinión de Victoria Soto Caba, es en Aranjuez en donde podemos encontrar el mejor ejemplo de proyecto urbanístico en el que se planifica una nueva ciudad siguiendo el modelo versallesco.

Los primeros atisbos paisajistas se produjeron en el entorno agrario de la mejor muestra de urbanismo barroco dieciochesco: Aranjuez. A diferencia de otros Reales Sitios, Carlos III se encontró con un plan ambicioso de reformas puesto en marcha por su antecesor que afectaba tanto al palacio como al área de población y a las huertas y plantíos. Santiago Bonavía, desde 1750, se ocupó de trazar una nueva ciudad siguiendo una trama versallesca, perfecta adecuación al marco representativo que necesitaba la dinastía³⁴⁶.

A finales del XVIII, Juan de Villanueva llevó a cabo en Aranjuez, por deseo de Carlos III y del Príncipe de Asturias la realización de un jardín, el del Príncipe, que se extendía entre el palacio y la casa de campo llamada Casa del Labrador. Este jardín mantuvo su nombre, el del jardín del Príncipe, incluso después de la subida al trono de Carlos IV. Estos jardines se idearon con el fin de proporcionar un lugar placentero para pasear y encontrarse con la naturaleza. Los monarcas y su familia disfrutaban en estos entornos naturales en los que podían evadirse de los asuntos de Estado mediante fiestas e innumerables actividades lúdicas para regocijo de la Corte, que encontraron en estos jardines de los Reales Sitios los escenarios idóneos para su puesta en escena.

El jardín del Príncipe de Aranjuez es la respuesta al sentimiento con que el arte modificaba lo natural en el siglo XVIII para excitar lo sentimental³⁴⁷.

Aranjuez fue la residencia real por la que mostraron mayor predilección Carlos IV y su esposa, María Luisa. Cuando subieron al trono se acometieron importantes obras de remodelación y de decoración de la mano del arquitecto Juan de Villanueva. Así como La Granja no estuvo entre los lugares preferidos de Carlos IV y su esposa, fue

³⁴⁵ TOWNSEND, Joseph, *Op. Cit.*, pág. 199.

³⁴⁶ SOTO CABA, Victoria, “Jardines de la Ilustración...”, *Op. Cit.*, pág. 293.

³⁴⁷ CORRECHER, Consuelo M., “Jardines de Aranjuez (II) Jardín del Príncipe” en *Reales Sitios, XIX*, 73, 1982, pág. 28.

tal el cariño que tenían por Aranjuez que incluso mandó trasladar allí obras pictóricas procedentes del palacio de La Granja.

El Escorial también fue un lugar del gusto de Carlos IV y de su esposa. En este Real Sitio mandaron construir, siendo todavía príncipes, una casa de campo cuya obra fue llevada a cabo por Juan de Villanueva. Esta casa de campo se llamó “de abajo” que para diferenciarla de la del infante don Gabriel que era la “de arriba”. Al igual que lo ocurrido con La Granja y Aranjuez, aquí también el monarca no dudó en llevar a El Escorial tapices procedentes de El Pardo.

Para la decoración de estos palacios en los Reales Sitios se construyeron varias fábricas cercanas a los palacios de forma que se pudiera evitar tener que importar de otros países porcelanas, tapices, lámparas, vidrios y todo tipo de objetos decorativos y pudieran ser elaborados en España. Así se fundaron la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, la Real Fábrica de vidrios de La Granja y la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro.

4.1.6 El paisaje y las vistas urbanas

Junto a la pintura de paisaje o quizá formando parte de ella, existe un subgénero que es el de las vistas urbanas realizadas por artistas que se inspiran en la ciudad, en sus edificios, su entorno y sus gentes y describen con sus pinceles las ciudades de su época. El rico repertorio iconográfico existente sobre vistas de ciudades, nos permite recorrer los siglos del periodo moderno de manera sistemática, trazando un camino a través de aquellos retratos urbanos de ciudades europeas que nos conduce por la senda de un tipo de pintura hasta llegar a las vistas de Paret.

Tras el periodo moderno se dará paso a la pintura de paisaje por excelencia, el paisaje romántico, estilo que antepondrá la sensibilidad a la razón en las creaciones artísticas. El agotamiento del neoclasicismo y su estricta normativa y racionalismo, producirán un cansancio que derivará hacia un tipo de pintura en el que prime la visión individual del artista y su creatividad. El artista hallará también en la naturaleza una fuente de inspiración como anteriormente la encontró en la literatura, la historia o la religión y realizará una pintura de paisaje que abarque desde lo pintoresco y el deseo de pintar lo singular hasta los paisajes que muestran la fuerza y la inmensidad de la

naturaleza, buscando captar lo sublime del paisaje, en sus formas más extremas, bien con voluntad de transmitir los momentos de calma o aquellos en los que la furia desatada de los elementos empuñan la figura del hombre ante la inmensidad de la naturaleza.

Al tratar sobre la evolución de la pintura de paisaje, hemos de tener en cuenta el subgénero de las vistas urbanas, ya que en él hallamos un hilo conductor que nos sirve de cauce para adentrarnos en la pintura de paisaje que realizó el pintor Paret en la última etapa de su vida.

La pintura de vistas urbanas, se puede decir que se inicia en el Quattrocento italiano y se desarrolla a lo largo de toda la Edad Moderna. Durante el Antiguo Régimen, el repertorio de imágenes de ciudades es tan amplio que únicamente abordaremos aquellas obras en las que encontremos similitudes o puntos de conexión con las vistas de Paret.

Las vistas urbanas han ido evolucionando a lo largo del periodo moderno. El deseo de representar una ciudad concreta, con mayor o menor grado de verosimilitud se repite en ellas. El interés en pintar una determinada ciudad y no otra, nos habla de distintas motivaciones. Podemos pensar en el comitente de la obra, en los deseos de mostrar el territorio sobre el que gobierna, y por qué no, en la belleza de una ciudad que cautiva al pintor de tal manera que desea pintarla. Tanto monarcas como pontífices pusieron su empeño en coleccionar vistas topográficas y mapas cartográficos de lugares que estaban bajo sus dominios de forma que estas colecciones, que solían decorar los palacios junto a sus galerías de retratos, se convertían en un testimonio visual de su poder político. Además, cumplían una misión estratégica en el control defensivo y funcional, tanto en la administración como en la gestión de los amplios territorios que, en muchos casos gobernaban y que tenían como soporte estos documentos visuales.

En estas vistas, eso sí, se mantiene el deseo de mostrar cómo era la ciudad en el momento en el que era retratada por el artista, y pensamos que con esta idea pintó Paret y Alcázar sus vistas de puertos del mar Cantábrico, a finales del siglo XVIII, con la idea de ofrecer un testimonio pictórico de unas ciudades y de su relación con el mar.

A lo largo del periodo moderno, estas vistas urbanas fueron conformando un catálogo de imágenes que nos permite siglos después conocer las ciudades, saber cómo eran las personas que habitaban en ellas, cómo vestían y qué actividades realizaban. Las imágenes de las ciudades fueron componiendo, con el transcurso del tiempo, un repertorio visual que permite al espectador de hoy recorrer las ciudades y las sociedades

tal y como eran en el momento en el que fueron pintadas. Son documentos gráficos de una época que ayudan a ser testigos de la evolución que sufrieron tanto las ciudades, como la sociedad en sus modos y costumbres.

Haciendo un análisis de estas vistas urbanas, podemos apreciar cómo han ido creciendo y cómo se han transformado a la largo del tiempo. Así, se han ido acumulando representaciones de una misma ciudad en distintas épocas, hecho que resulta muy útil para conocer los cambios urbanísticos producidos en ellas, de tal forma que aquellas ciudades que han tenido más interés para los artistas, Roma sería el ejemplo paradigmático, han ido atesorando un conjunto de vistas que brindan la posibilidad de analizar la evolución de sus características urbanísticas en el transcurso del tiempo.

Durante el Cuattrocento italiano, dado el deseo de conocer las distintas ciudades por parte de viajeros, intelectuales y peregrinos, se desarrolló un tipo de literatura que iba acompañada de imágenes de distintas ciudades destacando entre todas, Roma. La rápida difusión por Europa de estos escritos se pudo hacer gracias a la imprenta que ya se utilizaba desde aproximadamente el año 1450. La xilografía, fue el sistema más comúnmente utilizado para la reproducción de estas imágenes. Una vez que los distintos gobernantes vieron reproducidas ciudades ajenas a su gobierno, quisieron hacer lo propio con las suyas y así se hizo habitual la comisión de encargos para realizar la representación de vistas urbanas.

Además, el Renacimiento va a traer consigo una valoración de la imitación del mundo real a través de la pintura, superando en cierto sentido los simbolismos característicos de la Edad Media, en donde el paisaje utilizaba los elementos de la naturaleza de manera simbólica, como soporte de ideas. Así, la representación de las ciudades ira evolucionando hacia vistas en las que cada vez se iba a exigir un mayor rigor y verismo.

El género de las vistas urbanas va más allá de lo puramente artístico. Los humanistas en el Renacimiento quisieron analizar cómo era y cómo debería ser la ciudad en la que habitaba el hombre que se había convertido en el centro de su interés. Si el hombre era el centro de todas las cosas, se encontraron con la necesidad de saber cómo era el lugar en el que vivía. Las ideas filosóficas de Platón sobre el estado perfecto o la recuperación del tratado de arquitectura de Vitruvio, contribuyeron a analizar el modelo de ciudad ideal, su forma, su urbanismo o sus cualidades defensivas.

Siglos después, durante la Ilustración también se produjo un deseo por conocer mejor las ciudades, el deseo de progreso y de mejora que los ilustrados buscaban en todos los ámbitos de la sociedad, requería del conocimiento de las ciudades y del territorio en el que desarrollaban su labor intelectual. Su afán divulgativo y su voluntad de conocer para mejorar, motivó a los ilustrados a querer recoger las características de estas ciudades.

Así pues, las vistas urbanas nos acompañan desde hace siglos, y siendo distintas y a veces coincidentes las motivaciones para su creación, lo cierto es que hoy son el recuerdo visual de ciudades y de sociedades de otras épocas.

A partir del momento, en el siglo XV, en el que la pintura se plantea como prioridad la imitación del mundo real, la representación de la arquitectura adquiere una importancia considerable. Los edificios no sólo estructuran el espacio pictórico – y éste es el ámbito de la perspectiva – sino que aportan también al discurso del pintor un complemento de significado³⁴⁸.

Uno de los grandes cambios que marca el límite entre la Edad Media y la Moderna fue la irrupción del pensamiento humanista que originó importantes cambios en la mentalidad de la sociedad. El hombre adquirió un protagonismo del que no gozaba hasta entonces, se abandonaba el teocentrismo, que regía en el Medievo, para dar paso a un antropocentrismo que consideraba al hombre como medida de todas las cosas. Este ha sido uno de los factores que tradicionalmente ha determinado la historiografía para marcar ese cambio trascendental en la historia del arte, siendo el humanismo el que propició una nueva mentalidad, primero en las élites cultas, y después en toda la sociedad.

Esta importancia que adquirió el hombre, redundó en cambios en todas las esferas sociales; en la religión, en la economía o en la cultura y el gran cambio en el mundo del arte dio como resultado la nueva etapa artística conocida como Renacimiento y una de las grandes revoluciones artísticas occidentales sin parangón hasta la nueva revisión artística que supuso el siglo XX, periodo en el que se llegó a cuestionar la propia obra de arte de tal forma que se llegó a sustituir la imagen por la idea, dejando a un lado el propio objeto artístico, elemento considerado hasta entonces indispensable e inherente a la propia idea de arte. Pero esto es otra historia.

³⁴⁸ PAUWLES, Yves, “La cultura arquitectónica y los decorados de la pintura en los siglos XVI y XVII” en *Arquitecturas pintadas del Renacimiento al siglo XVIII*, *Op. Cit.*, pág. 65.

El antropocentrismo, la recuperación del modelo clásico y la valoración positiva de la Antigüedad grecorromana, junto con el pensamiento humanista, serían los pilares fundamentales de la nueva era artística. El pensamiento humanista se sustentaba sobre una nueva base; el hombre adquiriría ahora el papel que antes estaba reservado a la religión o a Dios. Esta nueva forma de pensar, les llevó a querer saber y a estudiar el lugar en el que habitaba el hombre, es decir, la ciudad, de esta forma se empezó a escribir sobre ella y a recoger su imagen en pinturas y dibujos.

El primer Renacimiento continúa reivindicando la ciudad; hace suya una ciudad ordenada en un conjunto de volúmenes que la definen, a partir de una manera pictórica que hace de la geometría y la perspectiva una nueva realidad, como las estructuras geometrizadas en los fondos de las pinturas de Masaccio, Fra Angelico, Piero della Francesca o, en menor medida Benozzo Gozzoli³⁴⁹.

El descubrimiento por parte de los humanistas del tratado de arquitectura de Vitruvio, que afortunadamente se había conservado durante la Edad Media, fue un hito en el estudio de la arquitectura clásica y en el análisis de las ciudades, además, sirvió de modelo para nuevos tratados que se realizaron durante el Renacimiento. Se tuvieron en cuenta los tratados de arquitectura, en los que en general se desarrollaba un apartado reservado para el modelo de ciudad. Se estudiaron los modelos de ciudades existentes y se proyectaron ciudades ideales, el interés por el arte clásico hizo que los artistas se dedicaran a analizar y medir las ruinas de la Antigüedad. Estudiaron los monumentos de la Antigüedad clásica griega y romana para aprender de ellos y establecer nuevos modelos acordes a las necesidades de su tiempo.

Alberti, el gran artista del Cuattrocento, en su tratado de arquitectura recogió su modelo de ciudad ideal, en el que la noción de perspectiva sería la que regulase la situación de los edificios en los espacios urbanos. En *De re aedificatoria*, en su libro IV, abordó el estudio sobre la ciudad y sobre las distintas tipologías de los edificios. También realizó un análisis acerca del lugar en el que debería de construirse la ciudad, teniendo en cuenta la topografía y los aspectos defensivos. Alberti proponía una ciudad en la que los edificios y los espacios siguiesen las relaciones de proporción y de armonía. Tuvo en cuenta la utilización de módulos constructivos y perseguía el equilibrio de relaciones y proporciones, conceptos que podemos considerar como muy renacentistas.

³⁴⁹ TRIADÓ, Joan Ramon, *El paisaje de Giotto...*, pág. 12.

La imagen de la ciudad era también la imagen del gobernante, de esta forma en la Roma del Cuattrocento los papas tuvieron un protagonismo notable en el desarrollo de los programas urbanísticos. Ambicionaban realzar la ciudad dándole el prestigio que le correspondía como capital del cristianismo y lugar que atesoraba gran parte de los vestigios de la Antigüedad. No sorprende que Alberti dedicara su tratado al papa Nicolás V, quien fue uno de los más activos impulsores de la renovación urbanística de Roma.

En cuanto a las reflexiones teóricas sobre temas urbanos, se puede decir que fueron muchos los artistas que teorizaron sobre la ciudad; entre ellos, Leonardo quien expuso en sus escritos sus ideas sobre la ciudad. Según Cesare de Seta, historiador que ha realizado numerosos trabajos de investigación sobre la ciudad europea en el periodo moderno, las ciudades sobre las que teorizaron tanto Alberti en su tratado, como Leonardo, no eran tanto ciudades ideales sino ciudades reales con problemas urbanísticos reales.

...si queremos ponernos tras las huellas de la ciudad ideal, no debemos intentar buscarlas en autores como Alberti o Leonardo, sino más bien en pintores, escenógrafos, taraceadores y, en algunas ocasiones, en ciertos tratados y dibujos de arquitectos renacentistas³⁵⁰.

Estos tratados que se realizaron al inicio del Renacimiento, tuvieron su continuación en el siglo XVI con los tratados manieristas de Serlio, Vignola y Palladio; *Tratado de arquitectura* (1537) de Serlio, *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562) de Vignola, *Quattro libri dell' architettura* (1570) de Palladio. Estos tratados servían no solo para los arquitectos sino para muchos pintores que como se verá más adelante, incluían en sus vistas urbanas referencias a dibujos de estos tratados, a menudo copiándolos literalmente. Así se refiere Yves Pauwles en una información relativa a la obra de Giacomo Barozzi, *Eneas huyendo de Troya*, 1598, en la que el artista introduce algunos elementos arquitectónicos recogidos directamente del tratado de Vignola.

Estas impostas, así como el perfil de las molduras y los adornos del arco, han sido copiados directamente de la lámina XXIV del tratado de Vignola, que representa el pedestal, la basa y las molduras de la imposta del orden corintio³⁵¹.

³⁵⁰ DE SETA, Cesare, *La Ciudad Europea Del Siglo XV al XX*, Madrid, Ediciones Istmo, 2002, pág. 66.

³⁵¹ PAUWLES, Yves, *Op. Cit.*, pág. 79.

Además de recoger en los tratados de arquitectura los diversos análisis sobre el modelo de ciudad, los pintores también empezaron a representar vistas urbanas. Ya a finales del siglo XV tenemos constancia de imágenes de vistas de ciudades en las que el protagonismo total era el paisaje urbano con gran incidencia en la descripción arquitectónica. La figura humana, cuando la había, no era más que un pequeño apunte que servía como referencia dimensional.

En las vistas de finales del siglo XV, conocidas como “Ciudades Ideales” e identificadas como las Tablas de Baltimore, Berlín o Urbino, por ser los lugares en los que actualmente se encuentran, se representaron todo un repertorio de tipologías edilicias. La ausencia de personas les confería un aire misterioso, incluso en la de Baltimore en la que sí aparecía alguna figura aislada. Hay algunos historiadores como Federico Zeri, que sostienen que estos personajes fueron colocados a posteriori.

Estas vistas urbanas estaban pintadas siguiendo el principio de la perspectiva lineal; se construyeron basándose en una retícula geométrica en la que las líneas del suelo y de los edificios convergían hacia el punto de fuga. Las líneas de pavimentos y los mármoles intensificaban la sensación de profundidad. Los tres paneles conocidos como “La ciudad Ideal”, son de autor desconocido aunque han sido atribuidas a diversos artistas y su realización se sitúa hacia finales del siglo XV. La arquitectura que se refleja en ellas es una muestra del interés que se tenía en aquel momento por la Antigüedad clásica y prueba de ellos son los ejemplos arquitectónicos mostrados en las tablas, un coliseo y un arco de triunfo en el de Baltimore. Esto no impide que hubiese también referencias medievales como el edificio del fondo de la tabla de Baltimore que presentaba reminiscencias con los martirios paleocristianos.

Tanto la tabla de Urbino como la de Baltimore, a través de espacios que se abrían entre los edificios, mostraban retazos lejanos de zonas campestres. De tal forma que se constata ya un deseo de no limitarse a lo estrictamente urbano sino de incluir, una parte del paisaje que no podía dejar de acompañar al hombre y a la ciudad. En la tabla de Berlín se divisaba el mar al fondo con pequeños barquitos flotando sobre su superficie. Es decir, a pesar de que en estas famosas vistas urbanas la arquitectura era protagonista y se incidía de manera absoluta en representar los edificios, en las tres aparecía tímidamente el paisaje en la lejanía. El recuerdo de la naturaleza estaba presente, y así se conjugaba ciudad y naturaleza.

En las tres pinturas son evidentes las citas a la Antigüedad clásica, está claro que en el Cuattrocento el ideal de ciudad debía contar con aquellos edificios que fueron

creados en la Antigüedad. Así, se recogían a modo de inventario, de las diversas tipologías arquitectónicas heredadas de la Antigüedad, cual si fueran un tratado arquitectónico³⁵².

Si en estas pinturas renacentistas el paisaje urbano era protagonista, esto no era lo habitual, sino que éste solía estar subordinado al relato de la imagen. Todavía en el Cuattrocento la práctica pictórica tenía un objetivo fundamental que era el de contar una historia, trasladar un mensaje al espectador. Hay obras en las que se representaban ciudades bien reales o bien imaginarias, pero eran fondos subordinados a la escena principal, aquella que con los personajes relataba una historia.

Tanto pintores del norte de Europa como italianos introdujeron imágenes urbanas en las representaciones de escenas. Estas imágenes tenían un significado simbólico e ideológico para los gobernantes de tal forma que proyectaban la idea de poder sobre el territorio que gobernaban y en ese sentido lo importante era dar a conocer la extensión de sus dominios y no tanto la verosimilitud de lo representado. Pero hay algunos pintores que sí tuvieron un interés en la representación real de la ciudad como H.Schedel y, como indica Cesare de Seta, este pintor sería uno de los primeros en trabajar el género de las vistas urbanas.

No hay duda de que Schedel sea un personaje que merezca por derecho propio figurar entre los primeros del género de las vistas urbanas de carácter topográfico³⁵³.

En el siglo XV encontramos ejemplos de representaciones de ciudades en las que se incidía en el aspecto cartográfico y científico, buscando mostrar de manera fidedigna la planificación urbana³⁵⁴. No vamos a entrar ahora en ese mundo complejo y amplio que es el de la cartografía del periodo moderno porque nos alejaríamos de nuestro interés fundamental que es el paisaje en la pintura, pero sí que tenemos que tenerlo presente ya que todas estas manifestaciones artísticas han contribuido a configurar el género de vistas urbanas.

³⁵² Esta representación visual de todo un repertorio tipológico de edificaciones se verá siglos después en otra pintura que también recogía todo un muestrario ecléctico de edificios, se trata de *El sueño del arquitecto*, que en el ambiente historicista decimonónico realizó el pintor Thomas Cole en 1840. Tres años antes, en sus obras, *La marcha* y *El regreso*, también incluyó en sus paisajes edificios arquitectónicos de gran fuerza visual con el deseo de, como él mismo indicó, despertar el interés del observador “In a letter to Van Rensselaer (the commissioner), he admitted that he wanted to tell a story in the richest and most picturesque way possible, so as to awaken the most interest and pleasure in the viewer.” CASTRIA MARCHETTI, Francesca, “The discovery of the West” en *American Painting*, Nueva York, Watson-Guption Publications, 2003, pág. 42.

³⁵³ DE SETA, Cesare, *Op. Cit.*, pág. 134.

³⁵⁴ “podemos decir que a partir de los primeros años del siglo XV empieza a manifestarse una nueva sensibilidad respecto al espacio y, por tanto, una nueva forma de describir la ciudad.”, *Ídem*, pág. 129.

Para Cesare de Seta se pueden encontrar cuatro tipologías básicas en las vistas urbanas en función del punto de vista elegido por el artista: así cuando se capta la imagen desde un punto de vista elevado el resultado es una vista en perspectiva; cuando el punto de vista está a nivel del espectador y la visión es completamente frontal se puede hablar de vistas de perfil; la planta de la ciudad sería aquella recogida desde una visión cenital, sin desarrollo planimétrico, y la vista de pájaro aquella en la que el artista recoge una perspectiva aérea de la ciudad en su totalidad. En el caso de las vistas de Paret nos encontramos ante unas panorámicas encuadradas en la categoría de vista en perspectiva.

Destacamos también, ya que nos recuerda a las vistas panorámicas de Paret, la *Tabla Strozzi* de 1481 que muestra la ciudad de Nápoles y su puerto, rodeada por el paisaje napolitano. Esta tabla está atribuida a Francesco Roselli por Cesare de Seta, no fue la única vista atribuida a este artista, también lo fueron una de Roma y otra de Florencia, esta última denominada “de la Cadena”.

...todas ellas en la medida en que representan ciudades, tanto da virtuales o reales, han sido realizadas a partir de las mismas reglas de la perspectiva y con la misma intención compositiva, dirigida a representar con absoluta verosimilitud tanto las nuevas arquitecturas como las ciudades tal y como se ofrecían a la mirada de los viajeros. Su intención es manifiestamente celebrativa y propagandística: la de exaltar el nuevo lenguaje humanista y las ciudades en las que tal nuevo programa se había afirmado³⁵⁵.

Es más, para de Seta estas tres vistas más las denominadas comúnmente “Ciudades ideales”, es decir, las tablas de Baltimore, Urbino y Berlín serían obra de ese mismo autor³⁵⁶.

En cualquier caso, toda esta amplia variedad de representaciones urbanas, son una muestra del creciente interés que a lo largo de la historia existió por dejar para la posteridad el retrato de la ciudad y nos permite analizar cómo se veían y cómo se representaron algunas de las ciudades que posteriormente pintó Paret en su serie de puertos del Cantábrico. Así tenemos las imágenes de Bilbao y de San Sebastián que se recogieron en el *Civitates Orbis Terrarum*, atlas que recopilaba las imágenes de un gran

³⁵⁵ *Ídem*, pág. 94.

³⁵⁶ “Así pues, las seis tablas se encuentran relacionadas, pero estas relaciones resultan tan sumamente estrechas entre las que representan Roma, Florencia y Nápoles que me inducen a pensar -gracias a una serie de indicios y al poco frecuente método de lectura que he sugerido- que el autor de todas ellas haya sido Francesco Roselli.” *Ídem*, pág. 95.

número de ciudades europeas en la Edad Moderna³⁵⁷. Esta magna obra, abarca seis tomos y es una herramienta indispensable para conocer el urbanismo en Europa desde finales del siglo XVI a comienzos del XVII.

En este gran atlas de ciudades se puso un énfasis especial en mostrar los edificios más significativos de cada ciudad de forma que facilitarían su identificación, asimismo se consideró fundamental la inserción de los núcleos urbanos en el paisaje circundante y la inclusión de las instalaciones portuarias de las ciudades costeras haciendo hincapié en las técnicas constructivas empleadas en cada lugar.

El hecho de que las imágenes de Bilbao y San Sebastián, también Santander, se recogieran en el *Civitates*, indica que, a pesar de su pequeño tamaño, ya se concebían como importantes ciudades portuarias. Así se pueden poner en relación con otras ciudades peninsulares como Cádiz, Sevilla o Lisboa, también representadas en el *Civitates*, y cuyos puertos tenían mucha mayor presencia en el comercio transoceánico.

La vista de San Sebastián está tomada desde lo alto del cerro de San Bartolomé, muestra una panorámica de la bahía de la Concha, tomando un protagonismo total el monte Urgull con el puerto y la ciudad protegidos en su falda. También aparece, a la izquierda, la figura de San Sebastián, asaetado y colgado de un árbol como referencia simbólica de la ciudad a la que da nombre.



Imagen 33: Georg Hoefnagel, *Vista de San Sebastián*, h.1572, *Civitates Orbis Terrarum*

³⁵⁷ “En comparación con estos grandes puertos trasatlánticos, los puertos cantábricos recogidos en el *Civitates* suponían una significativa reducción en la escala. En el momento de la publicación del grabado de Braun ninguno de los puertos de San Sebastián, Bilbao y Santander llegaba a la cifra de 5.000 habitantes; la zona cantábrica se enmarcaba entonces en los perfiles de región con escasa población urbana, aunque, eso sí, concentrada en sus puertos. Aún con eso, San Sebastián se aproximaba a los 4.000 habitantes, Bilbao los alcanzaría en el siglo XVII” ALONSO RUIZ, Begoña, SAZATORNIL RUIZ, Luis, “De San Sebastián a Cádiz: iconografía...”, *Op. Cit.*, pág. 176.

Con respecto a San Sebastián, además de esta vista del *Civitates* y la ya mencionada de Francisco de Holanda de 1540, existe otra vista realizada en 1652 por el célebre pintor holandés Bonaventura Peeters, dibujante y grabador especializado en marinas. Se trata de un dibujo a pluma que representa la bahía de la Concha con varios galeones en primer plano.

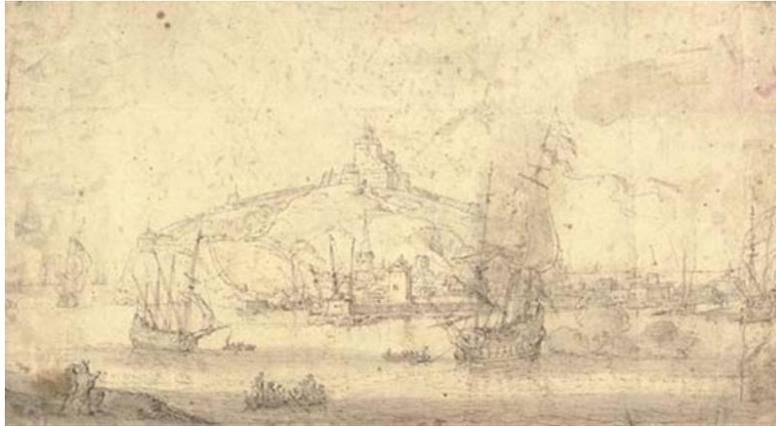


Imagen 34: Bonaventura Peeters, *Vista del puerto de San Sebastián*, h.1652, Museo Naval, San Sebastián

La vista de Bilbao da prioridad a la ría como elemento vertebrador de la villa y garante del desarrollo comercial de la misma. Dos siglos después Paret, en sus dos vistas del Arenal de Bilbao, volverá a dar protagonismo a la ría por su importancia en el comercio y como vía de salida al mar.



© The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National & University Library

Imagen 35: Franz Hogenberg, *Vista de Bilbao*, h.1575, *Civitates Orbis Terrarum*

Según se avanzaba en el periodo moderno, el interés por la realización de vistas urbanas fue creciendo, así el pintor holandés Maerten van Heemskerck en el siglo XVI realizó un conjunto de vistas de la ciudad de Roma, que destacaba por su erudición y su voluntad de cita arqueológica. Su fascinación por el mundo clásico quedó plasmada en su célebre *Autorretrato con el Coliseo, Roma, 1553* que pintó ya en los Países Bajos, dos décadas después de su estancia en Roma. En esta obra hay una doble reivindicación, por un lado quiere mostrar que estuvo en Roma y por otro que participó de las novedades pictóricas que se iban desarrollando en el Renacimiento italiano.

En cualquier caso, Roma fue sin duda el modelo que todo pintor o dibujante anhelaba pintar.

A partir del siglo XVI, nunca cesó la producción de series de grabados que difundieron la imagen de Roma y se cuentan por miles los dibujos que se conservan en la actualidad. En comparación con todo ello, las *vedute* pintadas resultan relativamente escasas³⁵⁸.

Parte importante de este estudio, trata sobre las vistas urbanas que Paret realizó para cumplir con el encargo que le hizo el rey Carlos III. No fue el primer monarca español que solicitó este tipo de comisión. Felipe II hizo lo propio con el pintor flamenco Anton Van den Wyngaerde a quien encargó en 1561 la representación de las principales ciudades y pueblos de España. En total hay constancia de la existencia de sesenta y dos vistas de ciudades y pueblos realizadas por Wyngaerde. Además de su valor artístico, estas obras son un estupendo documento gráfico ilustrativo de cómo fueron aquellas ciudades durante el reinado de Felipe II.

También sobre sus dominios en ultramar quiso Felipe II dejar constancia gráfica, así se embarcó en el proyecto de las *Relaciones geográficas* con la intención de conocer y documentar toda la información posible sobre la geografía de sus territorios americanos. Se realizaron mapas de las poblaciones conquistadas en los que se recogía la pervivencia de las tradiciones artísticas prehispánicas. Es fácil imaginar que el deseo que impulsaba al monarca era el de mostrar al mundo, sus posesiones, la extensión de sus reinos y el poder de la monarquía española. Estas *Relaciones* supusieron un gran avance en el conocimiento relativo a la geografía, la economía o la etnografía de los

³⁵⁸ GARMS, Jörg, "Vistas de Roma" en *Arquitecturas pintadas del Renacimiento al siglo XVIII, Op. Cit.*, pág. 53.

territorios americanos y sirvió de base al monarca para tratar de mejorar la administración sobre aquellas tierras.

Durante el reinado de Felipe IV también se llevó a cabo el proyecto cartográfico, *La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*, de 1634, pero no llegó a imprimirse. Este proyecto cartográfico, fue dirigido por Pedro Texeira quien ya había trabajado anteriormente para Felipe III. Esta obra se iniciaba en Fuenterrabía y finalizaba en Rosas (Gerona) y tenía como objetivo la descripción minuciosa de los puertos y ciudades más importantes de España y Portugal. En el conocido como *Atlas del Rey Planeta* se recogían imágenes de los puertos de todo el litoral cantábrico, eran vistas topográficas en las que se ponía un énfasis particular en captar las infraestructuras urbanas y portuarias, hasta hace relativamente poco tiempo este atlas se encontraba perdido y ha sido descubierto recientemente en perfecto estado³⁵⁹.

Con respecto a la obra de Wyngaerde, realizada para Felipe II, cabe decir que su valor documental es extraordinario ya que aporta una gran riqueza de datos urbanísticos y topográficos.

Desde un punto de vista tipológico, las vistas de van den Wyngaerde colmaban los deseos regioes de *poseer* visualmente las principales ciudades de sus reinos, primando el carácter minuciosamente descriptivo y detallístico de las imágenes, además del carácter simbólico³⁶⁰.

Además de la representación de ciudades y pueblos, Wyngaerde representó también edificios importantes en la historia de España como el palacio de Valsaín, el desaparecido Alcázar de Madrid, o el monasterio de Guadalupe. Este conjunto de obras constituye una importante fuente documental para conocer las ciudades del siglo XVI³⁶¹. Probablemente fue la capital, Madrid, la primera ciudad elegida por Wyngaerde para ser representada; en su imagen procuró destacar los lugares más emblemáticos, entre ellos el Alcázar, que sería pasto de las llamas siglos después³⁶².

³⁵⁹ “Sin embargo, el atlas iluminado de las costas españolas, elaborado a lo largo de nueve años y una verdadera joya cartográfica del siglo XVII, se había dado por perdido hasta su reciente descubrimiento en Viena en perfecto estado de conservación.” SAZATORNIL RUIZ, Luis, “Paisajes portuarios del Cantábrico oriental: de la corografía al vedutismo”, en *La ciudad y la mirada del artista, Visiones desde el Atlántico*, Pontevedra, Teófilo Edicións, 2014, pág.96.

³⁶⁰ PEREDA, Felipe y MARÍAS, Fernando, “De la cartografía a la corografía...”, pág. 131.

³⁶¹ “Desde ese año hasta 1570 están documentadas un total de sesenta y dos vistas acabadas de ciudades y pueblos de nuestra geografía”. PERLA, Antonio, “Anton van den Wyngaerde y el Palacio de Carlos V en Yuste”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte, t. 20-21*, 2007-2008, pág. 26.

³⁶² “La primera vista que conservamos de la villa de Madrid forma parte del conjunto precioso que realizara *Anton van den Wyngaerde* para el monarca Felipe II [...]. Es probable que el recorrido de Antonio de las Viñas —como era conocido el flamenco en España— comenzara precisamente por la

Parece que estos dibujos realizados por Wyngaerde tenían un objetivo que no finalizaba en la ejecución de los mismos, sino que se pensó pasarlos a obras pictóricas. El hecho de que los dibujos tuvieran anotaciones sobre colores, hace suponer que efectivamente eran un paso previo a su traslado a la pintura. El destino de estas pinturas, parece que no hay duda de ello, era la decoración de las diversas dependencias regias, así lo sugiere el historiador Felipe Pereda³⁶³. Según este historiador, el salón al que debían estar destinadas estas pinturas era al denominado Salón Grande del Alcázar, lugar en el que se realizaban las recepciones a personalidades relevantes de la época. Esto nos hace recordar dos de las vistas de Paret, la de San Sebastián y la de Pasajes, que hoy en día decoran la Sala de Audiencias del Palacio de la Zarzuela.

Este mencionado Salón Grande estaba decorado también por los importantes tapices que narraban la conquista de Túnez lograda por Carlos V. Estos tapices se realizaron tomando como modelo los apuntes que el artista Cornelisz Vermeyen realizó en el mismo lugar de la batalla ya que formó parte de la expedición a Túnez. Los tapices junto con, presumiblemente las pinturas de Wyngaerde, se exponían en esta sala, otorgándole así la transcendencia política y la debida categoría al ser un lugar de representación real.

En el conjunto de vistas de Wyngaerde, se mostraba su voluntad de representar la ciudad, su topografía y sus características urbanas. El historiador Kagan habla de vistas comunicéncricas, como aquellas que recogían experiencias, creencias, recuerdos, tradiciones, aspectos subjetivos y mayor cercanía a la historia y leyendas de la ciudad y de vistas corográficas como aquellas en las que se realizaba un trabajo más orientado a la descripción objetiva de la ciudad. Para él las vistas de Wyngaerde formarían parte del segundo grupo.

Kagan compara la vista de Toledo de Anton Van den Wyngaerde, de 1563, con la obra de *Vista y plano* de El Greco de 1610. Este historiador interpreta una mayor cercanía hacia la ciudad en la vista de El Greco, ya que el pintor introdujo elementos subjetivos que enriquecían la imagen y permitían conocer mejor la ciudad, en comparación con la de Wyngaerde que presentaba una vista topográficamente correcta, es decir, con un carácter más descriptivo pero sin profundizar en la esencia de la ciudad.

capital.”, PEREDA, Felipe, “Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte, t. 11*, 1998, pág. 105.

³⁶³ “todo parece indicar que dicho proyecto se realizó de acuerdo a un plan preestablecido que no era sino la decoración de un nuevo salón oficial en el ala sur del palacio”, *Ídem*, pág. 109.

La *Vista y plano* de Toledo de El Greco habla directamente de la diferencia entre vistas corográficas y comunicéntricas. Si las primeras miran la *urbs*, las otras se fijan en la *civitas*, el elemento humano en la ciudad³⁶⁴.

Esa cercanía hacia el factor humano, los personajes retratados en su hábitat urbano, la vemos en las vistas de Paret, quien también nos hace partícipes de la vida de las ciudades que representó. En sus vistas de puertos, aparecían escenas en las que los personajes realizaban actividades cotidianas, siendo un estupendo ejemplo para conocer cómo era la sociedad de la época, en sus pinturas se mezclaba lo humano, es decir, las actividades de los personajes, con el paisaje. Si nos atenemos a la clasificación que sigue Kagan podríamos hablar de vistas comunicéntricas.

Paret en sus paisajes trataba de lograr una representación fidedigna de la realidad aunque no siempre lo lograra. Si observamos detenidamente la vista de Pasajes vemos la distorsión evidente en el monte de la izquierda. Si bien la imagen de Pasajes se corresponde con la realidad, no deja de apreciarse diferencias que bien pueden ser el producto de la finalización de estos paisajes en el estudio a partir de los apuntes y bocetos tomados del natural, o bien un deseo de dar mayor realce a la embocadura del mar³⁶⁵. En esta imagen de Paret se aprecia cómo la parte del mar de la izquierda que se pierde en el horizonte y finaliza en una fina línea de tierra, no existe en la realidad, sino que en ese lugar hay una serie de montañas.

Era frecuente sobre todo en los libros impresos del siglo XV, anteriormente mencionados, como el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel que se representaran vistas de ciudades reales en las que se incluían edificios reconocibles con exactitud topográfica pero también se añadían otros convencionales que podían aparecer en cualquier vista. De la misma forma las vistas urbanas se presentaban con fondos de paisajes convencionales que podían representar cualquier lugar.

En las vistas de Paret y Alcázar hay cierto grado de invención pero sobre una base de realismo importante. Además, las ciudades que él representó, ahora más de dos

³⁶⁴ KAGAN, Richard L., “Cartografía y comunidad en el mundo hispánico”, *Revista Pedralbes*, 20(2000), 11-36, pág. 14. Véase además del mismo autor “La Toledo del Greco, una vez más” en F. MARIAS (ed.) *El griego de Toledo. Pintor de lo visible e invisible*, Madrid, Ediciones El Viso, 2014.

³⁶⁵ “La vista comunicéntrica no pretendía, por lo común, ofrecer una representación medida y topográficamente fiel de una ciudad determinada, aunque, de todos modos, no dejaba de incorporar a menudo algunos de los elementos cartográficos asociados con la descripción. [...] La vista comunicéntrica solía ser deliberadamente idiosincrática y estar llena de distorsiones topográficas destinadas a subrayar el tamaño y la importancia global de una ciudad...”. KAGAN, Richard L., “Cartografía y comunidad...”, *Op. Cit.*, pág. 16.

siglos después, se han transformado, con más edificios y cambios tan significativos que puede llegar a resultar difícil reconocerlas.

Así pues, en el género de las vistas urbanas, no es extraño encontrar vistas de ciudades reales con representaciones inventadas. Artistas como Canaletto en el siglo XVIII jugaron con ello y en sus vistas de Venecia, a obras de un realismo casi fotográfico, le siguieron obras en las que el grado de invención era más acusado y otras en las que incluso se atrevió con una Venecia inventada en la que mezclaba edificios reales con otros imaginarios o edificios proyectados que no habían llegado a edificarse como es el caso del puente de Rialto proyectado por Palladio en 1554 y que no se llegó a construir. A veces Canaletto situaba en lugares que no se correspondían con la realidad edificios que existían en otra parte y a este recurso pictórico le denominó “capricho”. No fue el único, también Francesco Guardi realizó caprichos, vistas ideales de Venecia en las que la realidad y la imaginación se fundían en la misma obra.

No encontramos necesario desarrollar aquí todo el repertorio de vistas urbanas que se han realizado a lo largo del periodo moderno pero sí mencionar algunas de ellas, por su carácter precursor con respecto a las posteriores vistas de puertos. Tal es el caso de la ya mencionada *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos* de Pedro Texeira, artista que realizó también el plano más conocido de Madrid en el año 1656, en el que mostró un gran interés descriptivo buscando la máxima exactitud en los trazados urbanos.

El cartógrafo portugués Pedro Texeira llegó a España en 1619. En 1622 le fue encargada por Felipe IV la “Descripción de las costas de España”, en la misma línea en la que Felipe II había mandado realizar las *Relaciones Geográficas*, previamente mencionadas.

Sus objetivos iniciales habrían puesto al día y superado a la postre las relaciones geográficas de carácter estadístico, socioeconómico e histórico que Felipe II había encargado cincuenta años atrás (1574-1583)³⁶⁶.

Para este trabajo Texeira tuvo que hacer un estudio geográfico e histórico sobre los puertos y las costas españolas, al valor propagandístico, se le unía una valiosa información en materia defensiva, en una época en la que el peligro de guerra siempre estaba presente.

³⁶⁶ PEREDA, Felipe y MARÍAS, Fernando, “De la cartografía a la corografía...”, pág. 135.

Desde el momento en que Texeira terminó estas ciento dos vistas y mapas de las costas y lugares de España, Felipe IV podía abrir su Atlas y visitar por sus páginas la geografía de sus reinos con miras a su defensa, en unos tiempos singularmente conflictivos a causa del peligro militar de Francia, con quien se encontraba en guerra desde la tercera década del siglo³⁶⁷.

Este trabajo de Texeira iba, por lo tanto, encaminado a recoger información de carácter geográfico y topográfico en el ámbito de una empresa cartográfica, y esta manera en la que el monarca comisionaba este trabajo para recoger de forma realista y detallada los territorios sobre los que ejercía el poder, repite lo que ya había hecho Carlos V anteriormente, encargando las pinturas para el Peinador de la Reina en la Alhambra de Granada en la que se representaban ciudades vinculadas al paso de la flota imperial en la conquista de Túnez.

...a los escudos de los viejos reinos se sumaban ahora, en ambos espacios áulicos (se refieren a la llamada Sala de Retratos del palacio del Pardo y al Salón Dorado del Alcázar madrileño de Felipe II) y con un nuevo protagonismo, las vistas de ciudades, expresión no tanto personal como territorial de los confines de la monarquía³⁶⁸.

Esta representación de los territorios sobre los que se ejerce el dominio, se añadía a los tradicionales retratos de los reyes como nueva herramienta de propaganda y exaltación del poder de la monarquía y de consolidación del poder.

A partir de esta época, los mapas se estaban convirtiendo también en instrumentos de la construcción nacional de sus territorios. Por este motivo, cuando, gracias al atlas de Texeira, Felipe IV sobrevolara las costas de su territorio desde su despacho en la torre del Alcázar, la mirada del rey sería una mirada esencialmente política³⁶⁹.

Más adelante, y ya con la nueva dinastía, veremos una nueva comisión que tiene coincidencias con las anteriores en cuanto al hecho de querer plasmar los territorios sobre los que el monarca ejerce el poder, y es, la que encargó Carlos III a Paret.

Entre los artistas del siglo XVII que pintaron paisajes urbanos hay que destacar sin duda a Claudio de Lorena (1600-1682). Este pintor introducía personajes populares que realizaban labores cotidianas y acompañaba sus paisajes urbanos con ruinas de la Antigüedad clásica. Su maestro fue el pintor Goffredo Wals (1595-1638), originario de

³⁶⁷ *Ídem*, pp. 132-133.

³⁶⁸ *Ídem*, pág. 130.

³⁶⁹ *Ídem*, pág. 133.

Colonia, quien ya había plasmado en sus obras rincones de Roma y Nápoles, en los que destacaban sus representaciones de arquitecturas solitarias.

Al igual que Lorena, otros pintores franceses como Nicolas Poussin (1594-1665) o Jean Lemaire (1598-1659), se dedicaron a la pintura de paisaje, trabajaron en Roma y en su pintura se aprecia una gran atracción por el clasicismo. Poussin realizaba grandes paisajes naturales salpicados de unos pocos personajes y de edificios arquitectónicos clásicos, evocadores de la Antigüedad.

Ningún pintor se entregó más intensamente a Roma como ciudad de la antigüedad clásica que NICOLAS POUSSIN (1594-1665), francés que se estableció allí en 1624 para el resto de su vida, con la sola interrupción de dieciocho meses en París³⁷⁰.

Si bien Poussin va incorporando paulatinamente el paisaje a su pintura, según avanza en su trayectoria artística, en Lorena se puede decir que el paisaje es protagonista desde el principio de su trabajo como pintor.

Así como Poussin fue llegando gradualmente al paisaje, éste fue desde sus comienzos el tema exclusivo para CLAUDE LORRAINE (1600-82), otro pintor francés que pasó la mayor parte de su vida en Roma...³⁷¹.

Tanto Poussin como Lorena tuvieron en Italia como modelo a seguir a Annibale Carracci (1560-1609) que desde su clasicismo supo plasmar la relación entre el hombre y la naturaleza con una visión idealizada y dando protagonismo al paisaje. En su obra *Paisaje fluvial con castillo y puente*, (h. 1598), modelo de composición sencilla y apacible, se aprecia el interés que suscitaba en el artista la naturaleza, lo mismo ocurre en su *Huida a Egipto* (h. 1604) en la que realizó un extraordinario paisaje que servía de marco a la escena religiosa. Refiriéndose a Annibale Carracci, el historiador del arte Michael Levey lo relaciona con Poussin en los siguientes términos: "fue el creador de paisajes como *La escena de pesca* donde el fondo es la naturaleza francamente observada pero ordenada, como una anticipación de Poussin"³⁷². Es evidente el interés de Carracci por el paisaje, tanto en sus pinturas de temática religiosa como en las mitológicas, lo que se aprecia en algunas de sus célebres pinturas de la galería del palacio Farnesio, en las que incluyó variados fondos de paisaje. Estos paisajes que cada vez van tomando mayor protagonismo lo heredarán algunos de sus seguidores como el Domenichino (1581-1641).

³⁷⁰ LEVEY, Michael, *De Giotto a Cézanne*, pág. 168.

³⁷¹ *Ídem*, pág. 172.

³⁷² *Ídem*, pág. 162.

...pero Domenichino desarrolló el interés de Annibale por el paisaje y supo producir una deliciosa combinación de orden y naturaleza, como el pequeño *Tobías*³⁷³.

Todos estos paisajistas del siglo XVII dejarán su huella en los pintores del siguiente siglo de tal forma que Paret, en su faceta paisajista beberá también de estas fuentes. La nostalgia por la Antigüedad llevó a muchos pintores al estudio de las ruinas y de los tratados de arquitectura que en ocasiones utilizaron como modelo para llenar de referencias arqueológicas sus paisajes. Durante el Renacimiento, algunos pintores, incluían en sus obras citas a los tratados. Rafael, en *El incendio del Borgo*, incluyó referencias a los órdenes dórico, jónico y corintio y al almohadillado rústico, dando a estos elementos una presencia visual importante.

Se trata de una lección de teoría vitruviana en la que se utilizan los cuatro estilos de columna que el autor cita en su *De Architectura*³⁷⁴.

En ocasiones los pintores copiaban con exactitud dibujos que incorporaban en sus obras pictóricas. Por ejemplo Nicolas Poussin se inspiró en los tratados de Serlio y de Palladio y en una de sus obras, *Paisaje con las cenizas de Focillón*, 1648, es posible que Poussin tomara de modelo directamente un dibujo del tratado de Palladio.

El *Paisaje con las cenizas de Focillón* presenta el interesante caso de un edificio identificable: se trata del pequeño templo conocido como Clitumne en Trevi, cerca de Spoleto. Los aficionados a la Antigüedad clásica conocían perfectamente este edificio, situado en el camino de Roma a Venecia. Pero parece probable que aquí Poussin se inspire directamente en la representación del mismo que figura en el tratado de Palladio³⁷⁵.

Además de estos pintores, la pintura de paisaje en el siglo XVII tuvo grandes maestros en el norte de Europa en donde brilla con luz propia el Siglo de Oro del paisaje holandés.

Pero, ¿Cuáles fueron los motivos para que surgiera con tanta fuerza el paisaje en esta parte de Europa? Por un lado, había un interés cada vez mayor en acercarse a la naturaleza y en conocer los mecanismos que la regían, este interés se intensificó con el nacimiento de la botánica como ciencia. Por otra parte, la burguesía, quería ver representaciones de lugares reconocibles, como las ciudades que habían visto consolidar su posición social, así, a mediados del siglo XVII, la escuela holandesa comenzó a

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ PAUWLES, Yves, *Op. Cit.*, pág. 74.

³⁷⁵ *Ídem*, pp. 77-78.

desarrollar y perfeccionar la pintura de vistas de ciudades y la representación de edificios, logrando crear grandes obras en este ámbito, como en la famosa *Vista de Delft* (h.1660), en donde el tema es quizá lo menos importante, y donde se llegó a la culminación de este género, con su diseño perfectamente calculado, su gran realismo en la representación de la luz y en la captación de la atmósfera.

El verdadero amor a la naturaleza, el paisajismo más directo, inmediato, realista, sería el paisajismo holandés, que nace en una sociedad burguesa, de estructura política y religiosa absoluta y radicalmente distinta de la que aquí vivíamos, y en la cual se vivía el gozo de lo cotidiano sin ninguna implicación, sin ningún sentido de trascendencia, con una complacencia en lo humano, en que lo humano se entendía en sí mismo³⁷⁶.

La diferente estructura social que había en España en el siglo XVII, con respecto a la del norte de Europa, en donde la burguesía estaba plenamente consolidada, marca los distintos caminos por los que evoluciona el arte, de tal forma que la pintura española depende fundamentalmente de sus mecenas, siendo la Iglesia uno de los que más influencia tenía en el ámbito artístico. El paisaje como una pintura que se basa en los sentidos y en el placer de la contemplación no tenía una utilidad para la Iglesia, a la que no le interesaba tanto el arte por el arte sino el arte como soporte para la difusión de su doctrina. En Holanda sin embargo la forma de expresar y vivir la religión era radicalmente distinta a la española, era más íntima y no tenía ese peso tan grande en las manifestaciones externas de la sociedad.

En realidad, para comprender las razones de la escasez del género paisajístico entre nosotros es preciso hacer alguna observación de carácter general. Ante todo que – contra lo que puede parecer y se ha dicho a veces – el español no ama la naturaleza, no se interesa por la realidad exterior. No existe el pretendido “realismo español”, al menos en lo que se refiere a la naturaleza circundante. Nuestra manera de mirar la realidad ha estado siempre – por la omnipresencia de lo religioso – matizada por cierto sentido de trascendencia. (...). Y en este sentido, la visión de la realidad ha estado siempre subordinada a una función: la de aproximar de alguna manera la comprensión del hecho religioso³⁷⁷.

Los paisajistas holandeses del XVII (Van Ruysdael, Cuyp, Hobbema...), abordaron todo tipo de escenas buscando y experimentando en las posibilidades que ofrecía la pintura de paisaje, así pintaban, el paisaje de la naturaleza en las distintas estaciones del año, el paisaje urbano en el que se representaba también a la sociedad que habitaba las ciudades etc.

³⁷⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “El paisaje en la pintura...”, pp. 161-162.

³⁷⁷ *Ídem*, pág. 161.

En el siglo XVII, los holandeses desarrollaron un tipo de paisaje en el que la atmósfera y la plasmación de la realidad son los caracteres dominantes. Dentro de una enorme producción, el paisaje tuvo considerable variedad y distintas especialidades. Se representó el paisaje llano, las dunas, los ríos, los bosques... Algunos de estos temas tuvieron su propia evolución como categoría independiente. A ello hay que añadir el paisaje de invierno y el paisaje con animales³⁷⁸.

Y refiriéndonos a pintura de vistas urbanas del siglo XVII podemos mencionar las de Hendrick Avercamp (1585-1634), algunas tan preciosas como *Escena de invierno con patinadores cerca de una ciudad* (1620) en la que, a la descripción de la ciudad se le superpone una escena llena de bullicio con gran variedad de personajes que cubren la mitad baja del cuadro. La obra se convertía así en un rico muestrario de personajes en donde se mezclaban señoras elegantes, campesinos, parejas de enamorados, comerciantes, en definitiva un espejo que reflejaba la vida cotidiana de la ciudad en un día de frío invierno. El artista mostraba con gran habilidad la fácil adaptación de los lugareños a las difíciles condiciones climatológicas del país.

Artistas como Jan van Goyen (1596-1656), Salomon van Ruysdael (1600-1670), Jacob van Ruisdael (1628-1682), Meindert Hobbema (1638-1709) o Abraham Storck (1644-1708), captaron de manera magistral el paisaje holandés, plasmando la belleza de la naturaleza de su tierra, su color, su atmósfera y sus mares. El último de los mencionados, siendo un gran paisajista, destacaba por su pintura de marinas, y una de sus obras, *Paisaje con puerto de mar*, perteneciente a la colección de Carlos IV, se encontraba en la *saleta del reloj* de la Casita del Príncipe³⁷⁹.

Estos pintores holandeses del siglo XVII desarrollaron un tipo de paisaje naturalista que cautivó después a tantos pintores; como a los ingleses Gainsborough o Constable admiradores de la obra de van Ruisdael o Hobbema, o a los paisajistas franceses de la Escuela de Barbizon y después a los impresionistas, quienes también descubrieron la belleza de la pintura paisajista holandesa.

Tradicionalmente en España la pintura de paisaje no tuvo mucho seguimiento, lo cual no significa que no haya grandes paisajes en este siglo XVII, de esta forma, se pueden destacar grandes maestros que aún no estando encuadrados en el género del paisaje también transitaron por él; como Velázquez (1599-1660), que realizó en su

³⁷⁸ TRIADÓ, Joan Ramon, *El paisaje de Giotto...*, pág. 29.

³⁷⁹ JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, "La Casita del Príncipe...", pág. 42.

visita a Italia, dos vistas del jardín de la Villa Medici: *Vista del jardín de Villa Medici* de 1630 que llama la atención por la importancia del paisaje, realizada con una factura abocetada considerada preimpresionista. En esta obra, dos personajes aparecían entre los árboles frondosos delante de una arquería a través de cuyos vanos se divisaba el paisaje que se perdía en el horizonte. Se trata de una pintura que se anticipa a su época y en la que se ve el dominio de los juegos de luces y sombras entre los árboles.

Otra figura que destacó en este siglo, con un género, el de la pintura de arquitecturas, algo muy inusual en España fue, Francisco Gutiérrez Cabello (1616-1670) que era un especialista en la pintura de arquitecturas como se aprecia en su obra del Museo de Bellas Artes de Bilbao, *Capricho arquitectónico con Moisés salvado de las aguas* (1655-65) en donde hacía gala de su habilidad técnica al realizar una compleja ciudad fantástica, en la que combinaba edificios de distintas épocas en un entorno que nada tenía que ver con el paisaje egipcio pero que, servía de escenario para que hiciese su aparición la canastita en la que se hallaba Moisés sobre las aguas.

Aunque ya en el siguiente siglo, uno de los pintores afincados en España que abrió el camino a la pintura de paisaje fue el pintor francés ya mencionado anteriormente Michel-Ange Houasse (1680-1730) que vino a España durante el reinado de Felipe V.

En España, un pintor francés, M.A. Houasse (1680-1730), crea algunos de los paisajes más notables del siglo e incluso adelanta algunos de los aspectos propios del paisajismo decimonónico³⁸⁰.

Este pintor fue nombrado pintor de cámara por Felipe V y realizó numerosos retratos de la familia real, cultivó también otros géneros; asuntos religiosos, mitológicos, escenas populares y el paisajismo realista. Entre sus obras destaca, además de las ya mencionadas, *Vista del monasterio del Escorial*, considerada una de sus mejores obras, y que pudo ser copiada del natural, ya que sorprende su frescura y el uso de pinceladas sueltas casi impresionistas. Este pintor también realizó un conjunto de vistas panorámicas de palacios y sitios reales españoles.

Es destacable la excepcional *Vista del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con monje* (Prado), que formaba parte de una serie de panoramas de los reales sitios, y donde Houasse logró captar con pinceladas abocetadas y toques breves la atmósfera y la vibración de la luz³⁸¹.

³⁸⁰ BOZAL, Valeriano, Goya. *Entre Neoclasicismo y Romanticismo*, Historia del arte historia 16 - Grupo 16, Madrid, 1989, pág. 14.

³⁸¹ <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/houasse-michel-ange/>, [Referencia tomada el 01-06-2015].

Pero se puede decir que en términos generales, en España, la pintura de vistas urbanas o de arquitecturas no tuvo tanto seguimiento como en Italia o en los países del norte de Europa. Y en el siglo XVIII en España el paisaje era considerado por la Academia como un género menor en la escala jerárquica de la pintura, pero a pesar de ello, el género de las vistas llegará a su máximo apogeo durante este siglo XVIII. Como indica el historiador Delfín Rodríguez en “De arquitectura y ciudades pintadas, metáforas del tiempo, del espacio y del viaje” la representación de arquitecturas comenzó a hacerse habitual durante los siglos XVII y XVIII.

Lo hicieron, ya en el siglo XVII, con propuestas extraordinarias y nuevas, con variaciones e intenciones muy distintas, incluidas las que podían preocupar a los coleccionistas y mecenas, verdaderos y cultivados aficionados a pinturas semejantes, y lo reafirmaron en Roma, lugar por excelencia de la consolidación de los géneros del paisaje y de las arquitecturas pintadas como géneros autónomos, sobre todo en el entorno de la familia Barberini y del papa Urbano VIII³⁸².

El siglo XVII, con el descubrimiento de la naturaleza y los paisajes, abrió el camino al XVIII a un tipo de paisaje mucho más racional, geométrico, cuya inspiración iban a ser las ciudades y cuyo interés estaba en su captación con la mayor veracidad posible, dando lugar a un tipo de pintura descriptiva de carácter topográfico. Para algunos críticos, se pierde la emoción en la pintura y se crean estos nuevos paisajes de una forma mecánica como si se estuviera al dictado de unas fórmulas preestablecidas.

A finales del siglo XVII la pintura de la luz había dejado de ser un acto de amor y se había convertido en una fórmula(...). No es de extrañar que la pintura de paisajes pasara a ser una mera producción de cuadros de acuerdo con ciertas fórmulas y el hecho quedara confinado en la topografía³⁸³.

Uno de los motivos que había dado origen a la pintura de paisaje había sido el deseo del hombre de profundizar en la armonía con la naturaleza, y huir de la dureza de la ciudad para encontrar refugio en la paz del campo. Pero en el siglo XVIII se toma la ciudad como modelo para la pintura de paisaje, la ciudad será la gran protagonista en estas pinturas.

³⁸² RODRÍGUEZ, Delfín, “De arquitectura y ciudades pintadas, metáforas del tiempo, del espacio y del viaje” en *Arquitecturas pintadas del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid, *Op. Cit.*, pág. 24.

³⁸³ CLARK, Kenneth, *Op. Cit.*, pág. 55.

4.1.7 Técnica, composición y color en la pintura de paisaje

Aunque a la hora de estudiar el arte partimos de una visión occidental e incluso se podría decir que europea, al analizar la pintura de paisaje convendría tener presente que en el arte oriental hubo una tradición paisajística anterior a la occidental. La unión entre hombre y naturaleza se recogía desde tiempos antiquísimos, representando el equilibrio y la armonía que se buscaba en el entorno natural.

Los comienzos del arte del paisaje son difíciles de definir. En el arte occidental, la representación del paisaje ha tenido una historia corta comparada con la de la trayectoria del paisaje oriental. Sólo a partir del siglo XVII se dedican los grandes artistas a la pintura de paisaje y tratan de sistematizar sus reglas. Y sólo en el siglo XIX se convierte en el arte dominante y crea una nueva estética³⁸⁴.

Alain Roger reflexiona sobre la pintura de paisaje china, y advierte los avances tanto compositivos como técnicos utilizados para lograr profundidad sin utilizar la perspectiva lineal. Un logro que es anterior en el tiempo al del arte occidental³⁸⁵:

Si no siempre se respeta la perspectiva lineal, a los ojos de un occidental formado en la disciplina albertiana, porque el horizonte se sitúa demasiado alto, a semejanza de lo que hacían los iluminadores del 'Calendario' de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, sin embargo está bastante bien conseguida [...] lo que parece probar que la 'perspectiva ascendente', si es que puede utilizarse un concepto así, no es una torpeza sino una decisión estética.

Por otra parte, la técnica de la aguada, por ejemplo en Kouo Hi, que escalona las manchas cuya claridad aumenta en función de la lejanía respecto al espectador, permite producir una perspectiva atmosférica análoga, en su tipo, a la que inventará en el siglo XV la pintura occidental con la profundidad de los tres planos, ocre, verde y azul³⁸⁵.

A partir del siglo XV en Europa se investigó en la perspectiva atmosférica o aérea, que está relacionada con el efecto que produce la atmósfera en los objetos, siendo éstos más claros en tono y más fríos en color según se alejan hacia el horizonte. Mediante el dominio del color, la perspectiva aérea logra los efectos de distancia, como si se pintara el aire interpuesto entre los objetos, además se logra la profundidad con la utilización de distintos planos, es decir, se produce un aumento de los planos, en la representación del paisaje y una reducción de los detalles en los objetos que están alejados y por supuesto se utiliza el recurso de color azul para conseguir la idea de lejanía.

³⁸⁴ TRIADÓ, Joan Ramon, *El paisaje de Giotto...*, pág. 5.

³⁸⁵ ROGER, Alain, *Op. Cit.*, pág. 69.

En el tránsito entre los siglos XV y XVI se produce un cambio sustancial en la percepción y plasmación del paisaje. Pronto se abandonan las propuestas geométricas, la retícula albertiana que plasmaban fielmente pero con gran frialdad la naturaleza³⁸⁶.

Leonardo, gracias a su dominio del color, y su *sfumato*, logró efectos de distancia mediante la perspectiva aérea; trabajaba con la idea de que los objetos más alejados tenían los contornos más difusos, que los contrastes de luz y sombra eran menores y que objetos separados entre sí, se confundían en una masa homogénea en la distancia, adquiriendo además una tonalidad azulada. Estas reflexiones teóricas que fue acumulando como resultado de la práctica pictórica las recogió en el tratado *Trattato della Pittura*, en el que recogió sus ideas acerca de la anatomía, las luces y sombras, la profundidad y la relación existente entre ciencia y arte.

También en el norte de Europa, en el siglo XV, los pintores investigaron para lograr la profundidad. Si la escena estaba acompañada de una arquitectura, ésta se convertía en un importante recurso para lograr la profundidad, pero si la escena carecía de arquitecturas y predominaba el paisaje, el recurso para lograr profundidad era la utilización de una sucesión de planos de color y la definición detallista del primer término, frente a un fondo más difuso. Así lo explica Alejandro Vergara al tratar sobre el paisaje de la pintura flamenca del siglo XV.

Esta fórmula consiste en la sucesión de franjas horizontales de color pardo, verde y azul para crear la impresión de profundidad espacial, en situar la línea del horizonte en la parte alta del cuadro, y en la transición repentina desde un punto de vista casi microscópico en el primer plano, hasta una visión telescópica en la representación de las zonas más distantes³⁸⁷.

Sobre esta técnica de lograr la profundidad articulando el espacio en capas, habla también Wölfflin al tratar sobre la pintura de paisaje de Patinir.

Todo cuadro tiene profundidad; pero la profundidad opera de distinto modo según se articule el espacio por capas o se anime con un movimiento unificado en el sentido de la profundidad. Patinir es el primero, en la pintura septentrional del siglo XVI, que, con claridad y severidad desconocidas hasta entonces, hace que se extienda el paisaje en distintas zonas pospuestas. (...) El color se estratifica por capas también las zonas se van sucediendo en una gradación tranquila y clara³⁸⁸.

³⁸⁶ TRIADÓ, Joan Ramon, *El paisaje de Giotto...*, pág.13.

³⁸⁷ VERGARA, Alejandro, *Patinir y la invención del paisaje*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pág. 9.

³⁸⁸ WÖLFFLIN, Heinrich, *Op. Cit.*, pp. 111-112.

Aquellos pintores que se sentían atraídos por el paisaje, utilizaban diversos recursos para otorgarle mayor protagonismo, cuando todavía el requisito de la escena era ineludible.

Giovanni Bellini, quien, más que Mantenga o Carpaccio, sigue siendo uno de los más grandes paisajistas de todas las épocas, divide casi sistemáticamente su cuadro en dos partes iguales: una reservada a las escenas que le encargaban, la otra dedicada al paisaje propiamente dicho;...³⁸⁹.

Hemos mencionado el recurso a los elementos arquitectónicos para lograr el efecto de las tres dimensiones al situar la escena en el espacio pictórico. En el siglo XVIII, las ruinas clásicas fueron adquiriendo un especial protagonismo, eran una ayuda para estructurar el paisaje. Los jardines se llenaron de ruinas que se integraban en el paisaje confundiéndolas con árboles, vegetación o rocas y con su presencia se rescataba del olvido el glorioso pasado artístico, algo que estaba en sintonía con el gusto neoclásico. También el rococó en sus escenas galantes introducía referencias a la Antigüedad mediante la presencia de ruinas, pero sin pretensiones trascendentes sino más bien con cierta indolente melancolía.

4.2 Estilos pictóricos: ¿Rococó, Neoclasicismo?

¿Qué estilo pictórico caracteriza al siglo XVIII? La pregunta sería más adecuada si la planteáramos diciendo qué estilos, ya que en este periodo no existe un único lenguaje uniforme, sino varios y diversos con coincidencias entre sí pero también con marcadas diferencias.

Se trata de un periodo contradictorio, en el que diversos estilos pugnan por lograr la hegemonía. El arte se aleja de la ortodoxia barroca y avanza por caminos diversos; el rococó o el neoclasicismo, este último más ortodoxo con los cánones académicos. Podríamos hablar de originalidad, de libertad y de academicismo.

Estos conceptos de libertad y originalidad, se podrían aplicar perfectamente a la figura de Paret, ya que sirven para definir su obra, alejada de deudas con la Academia, y muy original en su gran variedad de propuestas plásticas y de recursos técnicos.

³⁸⁹ LHOPE, Andre, *Op. Cit.*, pág. 15.

El siglo XVIII comienza a liberarse de algunas ataduras, principalmente de carácter religioso, que hasta entonces habían condicionado todas las esferas de la sociedad incluida la del arte. La pintura a partir de este momento ya no va a necesitar ser soporte de ideas religiosas, herramienta de propaganda política o símbolo de un determinado status social, sino que empieza a tener una autonomía propia, tanto en la práctica, disminuyendo el número de obras religiosas y experimentando una apertura hacia temáticas más variadas, como en la teórica, en la que a partir de este siglo cada vez será más frecuente la reflexión y el debate sobre las artes.

Durante la Edad Media el arte estaba plenamente vinculado a la religión. En el Renacimiento ese teocentrismo se tornó en antropocentrismo, pero a pesar de ello en el ámbito artístico, la Iglesia, cliente y mecenas, seguía teniendo un papel principal, atribuyéndose el control de la práctica artística y estableciendo sus propias normas que en general seguían criterios no estéticos sino religiosos. Estas directrices llegaron a su cima con la Contrarreforma, la Iglesia a partir del Concilio de Trento, celebrado entre 1545 y 1563, tomó bajo su dirección el desarrollo de las artes, buscando mediante la exaltación de los sentimientos, llegar al corazón de los fieles y avivar su devoción, estableciendo en muchos casos los temas y la iconografía e influyendo directamente en los artistas. Sin embargo, a partir del siglo XVIII el arte empezó a liberarse y dejaba de estar bajo la tutela de la Iglesia.

Los pensadores de este siglo comenzaron a reflexionar sobre las Bellas Artes. Es en este siglo cuando el arqueólogo y coleccionista Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) escribió su obra *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764). Winckelmann considerado uno de los primeros historiadores del arte, defendía un nuevo clasicismo y ponía como modelo el mundo clásico, especialmente la época griega.

Antonio Rafael Mengs, que tanta importancia tuvo en el círculo académico español de la segunda mitad del siglo XVIII, siguió los pasos de Winckelmann, sobre todo en lo relativo a la búsqueda de la *belleza ideal* como objetivo prioritario y como algo que debía de lograrse ateniéndose a una normativa que habría de ser atemporal y universal. El cumplimiento de la norma aseguraría el logro de la belleza canónica.

La *belleza*, para los partidarios de la estética clasicista, existe con independencia del sujeto que la crea o la contempla, al margen de su voluntad, y viene definida por normas fijas y universales. La labor del artista, su aspecto creador, radica en

descubrir estas normas y aprender los procedimientos de su aplicación, para lo cual las academias artísticas jugarán un papel de especial importancia³⁹⁰.

Es en este siglo también cuando Gottlieb Baumgarten (1714-1762) fundó la estética como disciplina filosófica con su obra *Aesthetica* (1750-1758), obra que iba a tener gran repercusión en toda la historiografía del arte posterior; en ella definía la estética como la ciencia de la belleza y de las cosas bellas y se abría el camino hacia la teorización del arte desde bases filosóficas.

Otro filósofo, Immanuel Kant(1724-1804), analizó la estética filosófica en la *Crítica del juicio* y se valió del arte para reflexionar sobre el juicio desinteresado. En su opinión las obras de arte deberían ser bellezas libres y en el juicio de estas obras no se debería tener en cuenta aspectos como el contenido, el significado histórico o su acierto en la imitación de la realidad, sino que deberían valorarse como bellezas autónomas sin tener en cuenta estos conceptos. Se daba así el primer paso hacia la autonomía del arte. Se sentaban las bases para situar la forma como elemento fundamental en el análisis de las obras artísticas que después recogería el método formalista.

Todo ello abrió el camino hacia el estudio de las artes de una manera metodológica, siendo el historicismo el método gestado en este siglo de la Ilustración que derivaría hacia el positivismo decimonónico, y más adelante hacia el formalismo y la sociología del arte, recogiendo esta última, planteamientos del historicismo y del marxismo.

La historiografía suele separar de manera un tanto arbitraria y por periodos cronológicos, los distintos estilos artísticos, de tal forma que se da por aceptado un evolucionismo estilístico mediante el cual cada etapa viene determinada por la que le precede. Este sistema puede llevar a deducciones muy generalistas llegando a un reduccionismo que encorseta los estilos en departamentos estancos cada uno con sus propias características. Al tratar sobre esta cuestión Minguet explica ese peligro poniendo como ejemplo el tratamiento del renacimiento y del arte barroco.

El barroco, en lo que alega de positivo para justificarse, se apodera de caracteres que no son esencialmente extraños a lo clásico. Se les roba a las obras clásicas los valores de “vida”, de “movimiento”, de “decoración”, de “fantasía”, etc., para ponerlas en la cuenta del barroco. Forzosamente, se ofrece entonces a la contemplación un clasicismo mutilado arbitrariamente. De la misma forma, al insistir demasiado en las “exageraciones”, la “ostentación”, la “profusión”, etc., de las obras barrocas, se corre el riesgo de perder de vista el carácter relativo de

³⁹⁰ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Op. Cit.*, pág. 38.

esos calificativos. El artista no puede, so pena de fracasar, buscar el desorden como tal³⁹¹.

Y más adelante el mismo Minguet reflexiona sobre la unidad del arte en el periodo moderno de la siguiente manera:

Yo no creo que al ligar así esas entidades históricas que son los estilos a la trascendencia de las categorías estéticas podamos incurrir en los reproches que hemos dirigido a ciertos teóricos del barroco: proyectar la idea de un estilo en lo absoluto y destrozar la idea de belleza. De la misma forma, el barroco y el rococó no se definen sino en relación con lo clásico. Cada vez se percibe mejor, hoy en día, la unidad fundamental del arte de la época moderna, desde el Renacimiento hasta el surgimiento del impresionismo. Es urgente subrayar esta unidad³⁹².

Úbeda de los Cobos se refiere a la manera en la que la moderna historiografía atribuye características a las categorías artísticas en las que divide los periodos artísticos haciéndolo a posteriori.

... en la moderna historiografía no ha constituido un objetivo preferente la observación directa de la realidad histórica para intentar obtener sus reglas de comportamiento. Muy al contrario, la realidad histórica ha sido reducida a unas categorías – barroco, rococó, neoclasicismo, prerromanticismo, etc. – que nunca fueron pensadas o sentidas por sus protagonistas, y a las que, injustamente, se ha obligado a asumir supuestas características de época, que no existieron más que en los críticos posteriores³⁹³.

Se establecen así unos criterios estéticos, y se presume que son los que fueron seguidos por los artistas de la época sin tener en cuenta las reglas de comportamiento del periodo en cuestión, sino haciendo concordar las características de los artistas del pasado con las establecidas por la historiografía en un momento posterior. Esta compartimentación de la que hablábamos a nivel general, se materializa en el siglo XVIII en una división también un tanto arbitraria dividiendo el siglo en dos partes: la primera mitad estaría de alguna forma vinculada al siglo XVII y en ella destaca el Barroco que todavía perdura a comienzos del siglo con su gusto por lo teatral, lo decorativo, lo recargado, y caracterizado por el predominio del color, los escorzos o el claroscuro. Un Barroco que en ocasiones es clasicista y en otras decorativo y triunfante. También en este mismo periodo vemos la pintura Rococó que se podría interpretar como una renovación del Barroco o como un Barroco exagerado o para algunos como un estilo en sí mismo con unas características que le dotan de entidad propia. Se trata de una pintura decorativa que floreció especialmente en países como Francia, España,

³⁹¹ MINGUET, Philippe, *Op. Cit.*, pp. 233-234.

³⁹² *Ídem*, pág. 237.

³⁹³ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Op. Cit.*, pág. 13.

Italia o Alemania, aunque en este último país destacó sobre todo en arquitectura. En España, a pesar de que este estilo no tuvo gran acogida, contó entre sus seguidores con uno de los grandes pintores del siglo y sin duda el más destacado pintor rococó español, como es el protagonista de este trabajo, Luis Paret. Su pintura rococó, sin embargo, se sitúa ya en un momento avanzado de la segunda mitad del siglo, cuando en el país vecino, ya era un estilo superado. Este anacronismo no resta valor al pintor español que defendió su estilo y además abrió el camino a otros pintores españoles como Goya, los Bayeu, Maella o del Castillo que en sus cartones para tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara, imprimieron el estilo rococó heredado del gusto por lo francés que tanto había influido en Paret.

La llegada (a la Real Fábrica) de Goya, de José del Castillo y de Ramón Bayeu (cuñado también de Goya), contratado el año anterior, supuso una notable evolución en las composiciones, y de los modelos de Teniers y de Wouvermans, se pasó a composiciones originales que interpretaban en algunas de ellas modelos franceses que sirvieron de base para la renovación del género. Obras que fueron consideradas por la historiografía tradicional como el escaparate francés de un Goya sensible a las propuestas novedosas de la vecina Francia³⁹⁴.

La pintura de estos cartones tenía una finalidad decorativa por lo que en general no se hacía uso de lejanas perspectivas sino que se acercaba al espectador la escena de forma que pudiera contemplar los rostros, los tejidos, las poses y la gracia de estos personajes populares que era lo que daba sentido a estas obras. Se describen las festividades populares, las diversiones y las formas de vestir de la gente humilde, los majos y las majas³⁹⁵.

La segunda parte de esta división, se conoce por Neoclasicismo y se caracteriza por una evolución hacia el pensamiento racionalista, el redescubrimiento de la historia o la fascinación por los descubrimientos arqueológicos que se llevaron a cabo en Italia como ya hemos dicho. En 1738 se iniciaron las excavaciones de Herculano y en 1748 las de Pompeya. Carlos VII, siendo rey de Nápoles, fue el impulsor de estas excavaciones que, se llevaron a cabo de manera sistematizada, siguiendo una metodología científica y no como las realizadas en otros lugares y en otras épocas que en lugar de investigaciones científicas bien podrían denominarse directamente como

³⁹⁴ JIMÉNO SOLÉ, Frédéric, "Goya y Francia, un ensayo sobre la recepción del gusto francés en la obra de Francisco de Goya" en *Artigrama*, núm. 25, 2010, pág. 93.

³⁹⁵ "el equivalente español de las fiestas galantes que Watteau introdujo en la pintura europea a principios del siglo XVIII" TODOROV, Tzvetan, *Goya. A la sombra de las Luces*, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2011, pág. 22.

expolios. Desde luego estos descubrimientos arqueológicos fueron determinantes a la hora de variar el gusto artístico y favorecer un vuelco hacia un nuevo clasicismo que tomaría como modelo el mundo clásico.

A la hora de compartimentar periodos artísticos existen teorías de todo tipo y hay algunos historiadores que hablan de crisis en los siglos pares. Aunque esto puede parecer bastante vago, dada la amplitud de los periodos, sí que puede tener algo de sentido en una visión global de la historia sin entrar en mucho detalle. Así el siglo XIV significaría la ruptura con el arte medieval, en el XVI se verá el final del Renacimiento, en el XVIII el Barroco triunfante dará paso al Neoclasicismo y en el XX se romperá con toda la tradición académica del arte moderno.

En las dos últimas décadas del siglo, el espíritu romántico mostrará su interés no ya en la Antigüedad sino en el periodo medieval y en la historia cercana. El arte transitará entonces hacia el Romanticismo, que imbuido de este espíritu y cansado de la estricta normativa neoclásica, emprenderá un nuevo camino que llega al XIX enlazando ya con la contemporaneidad. El Romanticismo que abarca disciplinas artísticas como la literatura o la poesía, en el ámbito de la plástica tendrá en la pintura de paisaje uno de sus soportes preferidos que utilizará para plasmar sus sentimientos y sus ideas estéticas. Algunos autores como Assunto, sitúan el origen del romanticismo en la última década del siglo XVIII. Este autor trata sobre los conceptos de la *gracia* y lo *sublime* y los pone en relación con los gustos de este siglo.

...es el siglo en el que la reflexión de los críticos más comprometidos, de los ensayistas, de los viajeros, se interesa de una u otra forma por la belleza aquilatando teóricamente los conceptos de “gracia” y “sublime”, además de estudiarlos en su uso ordinario, no sin participar en esto, de los vaivenes del gusto de su tiempo, que es el del gusto rococó, del neoclasicismo, del prerromanticismo, pero también el del genuino y auténtico romanticismo, cuyo certificado de nacimiento puede fecharse, sin temor a errar, en el decenio que va del 1790 a 1800³⁹⁶.

³⁹⁶ ASSUNTO, Rosario, *Op. Cit.*, pág. 12.

4.2.1 Rococó

¿Quién os ha dicho que se pinta con colores? cierto, se usan colores, pero se pinta con emociones.

Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779).

La pintura rococó surgió en la Francia del siglo XVIII. Este estilo hay que situarlo en el contexto histórico en el que la sociedad se encontraba cansada por tantas guerras habidas en el siglo anterior, guerras en las que habían estado participado muchos países europeos. El mismo siglo XVIII comenzó con otra guerra, en la que se vieron involucrados, una vez más, varios países europeos, ésta fue la guerra de Sucesión española que terminó con importantes pérdidas territoriales para España y con el declive de su papel hegemónico en el concierto internacional. A partir de este momento, España se convirtió en una potencia de segundo orden.

Por otra parte en Francia tras el fallecimiento de Luis XIV en 1715, y la llegada de la Regencia de Felipe de Orleans (1715-1723), se produjeron cambios importantes en la sociedad que estaba cansada de tantas guerras y también de la presencia permanente de la Iglesia en ámbitos sociales que iban más allá de lo estrictamente religioso. La regencia trasladó la corte desde Versalles a París, y en esta etapa se empezó a respirar una actitud menos combativa, más pacífica, con mayores ganas de disfrutar de la vida, y con un ambiente frívolo y alegre y el deseo de vivir en paz. Se produjo un cambio en la corte, que se reflejó en una actitud de mayor libertad en las costumbres y en el gusto y que se vio reflejado en las artes. Estos cambios en los gustos y en las mentalidades comenzaron a afectar en primer lugar a las capas sociales más altas y con el tiempo llegaron a toda la sociedad.

Esta actitud positiva trajo consigo cambios en todas las esferas de la sociedad. La Iglesia perdió su protagonismo tradicional ya que se empezó a cuestionar su deseo de imponer su doctrina a la sociedad y su excesiva presencia en el ámbito mundano, también los aires renovadores alcanzaron al ámbito artístico que viró en el gusto hacia lo decorativo, lo frívolo, lo alegre o lo intrascendente y que se materializó en el estilo rococó, estilo que se gestó en Francia y que desde allí se extendió a otros países europeos.

El Rococó recogía este cambio y lo materializaba en un arte en el que se veía reflejada esta nueva sociedad; la alta sociedad, optimista, frívola y alegre, que se

divertía en fiestas, bailes y teatros y que huía de la trascendencia y la solemnidad en las representaciones pictóricas, plasmando los momentos agradables e intrascendentes de la vida mundana. El amor, era el tema por excelencia y quedaba plasmado en escenas galantes y mitológicas, con composiciones caprichosas y teatrales. Abundaban las escenas de interior, con escenas de una intimidad inconcebible hasta ese momento, y en las exteriores, la naturaleza en toda su exuberancia, estaba presente con frondosas vegetaciones, cielos luminosos y riqueza cromática.

Esta sociedad buscaba diversiones y el baile de sociedad y el teatro eran actividades muy adecuadas para saciar esa necesidad de disfrute que perseguía la alta sociedad. Así se refiere a ello Philippe Minguet en su obra *Estética del Rococó*.

Debemos señalar dos formas de divertimento como particularmente características de la época del rococó. Son, por una parte, el baile de sociedad, que alcanza, en “este siglo danzarán” (Goncourt), un alto grado de refinamiento³⁹⁷.

Minguet habla del favor del público por el *minuet* que llegó hasta los años setenta, un baile muy característico de este periodo que destacaba por su ligereza. - *Su mismo nombre evoca irresistiblemente a Watteau* -.

Esta sociedad que baila, también actúa, en el sentido teatral del término. El teatro es una de las claves de la época³⁹⁸.

El rococó, como el epicúreo que se entrega a los placeres, huyó de lo monumental, del drama de lo trascendente y prefería lo etéreo, lo frívolo y lo cercano y esto se trasladó al arte. Triunfó el amor sobre la guerra y lo idílico sobre lo heroico, lo que llevaba a un interés por los paisajes bucólicos y pastoriles, se representaban escenas relajadas en la naturaleza, bañistas, pájaros, flores etc. Había un deseo de vivir el presente, la trascendencia no interesaba y se perdía el sentido de los valores eternos, se produjo una trivialización de lo mitológico y se representaba la fiesta y la alegría del momento. El cromatismo se diluía y suavizaba y conseguía representar plásticamente esa levedad mediante la utilización de colores suaves y nacarados. Se valoraban técnicas artísticas como la acuarela o el pastel que también contribuyeron a aligerar el peso de la obra restándole solidez.

Luis Paret utilizó mucho la acuarela y esta técnica que precisa de un gran virtuosismo y no permite correcciones, la pintura *alla prima* fue dominada por el pintor,

³⁹⁷ MINGUET, Philippe, *Op. Cit.*, pág. 208.

³⁹⁸ *Ibidem*.

como vemos en *La Celestina y los enamorados*, 1784, en la que hizo gala de su maestría y destreza en esta preciosa obra.

El rococó se caracterizó por el decorativismo y como algo novedoso se aplicó también al mobiliario y a la decoración de interiores, buscando lo refinado pero también lo exuberante y hasta lo ostentoso. El estilo rococó lo encontramos en infinidad de objetos de mobiliario, orfebrería o porcelana, destacando de esta última la de Sèvres, Meissen, Capodimonte y en España la del Buen Retiro y también en manufacturas de tapices como las de los Gobelinos y Beauvais en Francia y en España las de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. La alta sociedad se entusiasmaba con todo tipo de objetos decorativos y de prestigio que comenzó a demandar. Al igual que en la pintura, en estas manufacturas había un gusto por lo frágil, lo pequeño y lo delicado. Así se refiere a ello Minguet al hablar sobre la reducción de tamaño y la minuciosidad en las artes figurativas a lo largo de la historia del arte.

..., pero ninguna época se ha apasionado por los objetos pequeños tanto como el rococó³⁹⁹.

A este respecto, cabe mencionar las pequeñas figuritas que pueblan los lienzos de Paret, realizadas con minuciosidad y delicadeza, que con su pequeñez y levedad contribuyen a magnificar el entorno en el que se encuentran, así se aprecia en obras como *La comida de Carlos III*, *Baile en Máscara* o la más tardía *Jura del Príncipe de Asturias*.

Las grandes figuras del rococó francés fueron Antoine Watteau (1684-1721), Francois Boucher (1703-1779) y Jean-Honoré Fragonard (1736-1806). Lógicamente no todos los pintores abrazaron el estilo rococó, hubo en Francia otros que mostraron una clara preferencia por el paisaje, así Hubert Robert en su *Cascada cerca de Roncillone* mostraba su aprecio por la naturaleza, Michael Levey lo considera una anticipación del romanticismo⁴⁰⁰. Por otra parte, Louis Moreau que si bien plasmó una escena galante en su obra *Compañía galante en un parque*, ésta pasaba desapercibida por el protagonismo absoluto de la representación de la naturaleza⁴⁰¹.

³⁹⁹ *Ídem*, pág. 212.

⁴⁰⁰ “Hay anticipaciones del romanticismo en el paisajista HUBERT ROBERT (1733-1808).” LEVEY, Michael, *De Giotto a Cézanne*, pág. 222.

⁴⁰¹ “LOUIS MOREAU (1740-1806), fue capaz de efectos al menos muy atrevidos, como en su *Compañía galante en un parque* (...) done el paisaje hace insignificante a las figuras.”, *Ibidem*.

Otros artistas, sin seguir la senda del rococó, también se alejaban de la solemnidad barroca, mediante un lenguaje realista que buscaba en lo familiar y cotidiano una intimidad que tenía también algo de moralista, Chardin en Francia siguió esta línea que se alejaba de lo refinado y aristocrático, dando como resultado unas obras que nos hacen gozar, a pesar de su sencillez, con la delicadeza y la poesía de lo cotidiano.

Durante el siglo XVIII se generó un debate para determinar la primacía entre el dibujo y el color, y en esta pugna este último saldría vencedor. La figura de Rubens y la pintura veneciana fueron las que marcaron una mayor influencia en los pintores rococó. Esta revalorización de Rubens fue impulsada por el teórico francés Roger de Piles (1635-1709) quien suscitó un gran debate y dividió a la Academia entre los partidarios del color y los del dibujo. De Piles se decantó por el color, promoviendo además la figura del artista flamenco a quien él mismo había biografiado.

De Piles defendía que en el análisis de las obras de arte había que seguir fundamentalmente un juicio crítico formal, así, los elementos que consideraba más determinantes en el análisis eran aquellos como la composición, el dibujo, el color o la expresión. Basándose en el estudio de estos elementos estableció una clasificación en la que determinaba quienes eran a su juicio los mejores pintores. Recogió estos estudios en la obra *Balace des Peintres*, 1708, en la que por encima de todos quedaba la figura de Rubens. De Piles que desde 1669 formaba parte de la Academia, fue un gran defensor del pintor flamenco y esta defensa derivó en un auge del color sobre el dibujo que fue seguido por los pintores rococó.

Alejandro Martínez Pérez que ha investigado sobre la biblioteca que poseía Paret, indica que este pintor poseía una obra de Roger de Piles.

Dadas las características del formato, creemos que la edición que poseía Paret era la del año 1766: DE PILES, R., *Cours de peinture par principes*, Ámsterdam y Leipzig, Chez Arkstee & Mereus et se vend a Paris Chez Charles-Antoine Jombert, 1766⁴⁰².

Esto una vez más confirma aquello que vemos en los estudios realizados sobre Paret y es el hecho de que se trataba de una persona de una erudición superior a lo habitual en su época. El hecho de que Paret tuviera una obra de este teórico del arte pone de manifiesto este afán por el conocimiento que acompañó al pintor.

⁴⁰² MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “Notas sobre el concepto de imitación...”, pág. 238.

En este trabajo de Alejandro Martínez se analiza el informe (aún sin localizar) que Paret realizó para la Academia en el que reflexionaba en torno al debate sobre la imitación en la práctica artística, y daba su opinión sobre la utilización de la estatua en el aprendizaje de la Academia, parafraseando a De Piles aunque sin reconocerlo. Esto acredita que Paret era un pintor de su tiempo que conocía la teoría artística y que tenía gran capacidad crítica y reflexiva sobre las artes, cosa que no se podría decir de muchos pintores coetáneos.

Paret expresa del siguiente modo –parafraseando a De Piles sin reconocerlo– su opinión sobre el papel de la estatua en el aprendizaje⁴⁰³.

Al parecer Paret consideraba que el mejor método de aprendizaje en el dibujo era la copia de los grandes artistas.

El pintor Luis Paret disenta de los anteriores (se refiere a Maella y a Francisco Bayeu) en cuanto a que el principiante debía dibujar siguiendo el modelo de las estatuas clásicas, pues consideraba que podía copiar directamente los cuadros de los mejores artistas como Carracci, Domenichino, Reni, Correggio y Rafael, sin dejar de observar las bellas formas de la Antigüedad⁴⁰⁴.

Paret reflexionaba sobre las artes y en su opinión el artista debía de ser una persona cultivada que pudiese reflexionar sobre la práctica artística para superar lo meramente imitativo.

Paret considera la cultura como única herramienta que permitirá desprenderse de su «yugo» al joven y, de paso, condena a esos «sugetos de cortos alcances» que jamás lo lograrán. Es a través de la vía de la cultura que el artista reflexiona sobre su propio trabajo y abandona la «fría y servil imitación»⁴⁰⁵.

La amplia biblioteca que atesoraba Paret corrobora esa idea que se tiene de su vasta cultura y de su capacidad especulativa sobre el arte. En ella se podían encontrar libros relativos a la teoría del arte, tratados de pintura, escultura, arquitectura, geometría o farmacia, algunos de ellos escritos en latín o incluso griego. Estos libros de Paret, detallados más arriba, hoy forman parte de la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴⁰⁶.

La biblioteca de la Academia se nutría de libros, bien por donaciones o bien por compras. En este segundo caso uno de los mecanismos de adquisición era el de acudir a

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, “La enseñanza fuera del taller del maestro: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *El arte del siglo de las luces*, Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Madrid, 2010, pág. 267.

⁴⁰⁵ MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “Notas sobre el concepto de imitación...”, pp. 239-240.

⁴⁰⁶ Para más información acerca de la biblioteca de Paret consúltese el trabajo ya citado del historiador Alejandro Martínez “La biblioteca de Luis Paret y Alcázar y su legado a la Academia de San Fernando” en la revista *Academia*.

las testamentarias que en ocasiones se realizaban tras el fallecimiento de los académicos. De esta forma los libros que habían pertenecido a estos académicos pasaban a engrosar la biblioteca de la Academia y junto a estos libros en ocasiones también llegaban estampas y dibujos, como fue en el caso de Paret.

...entre los libros que se adquirieron en algunas testamentarias de académicos fallecidos se encontraban también dibujos propios o de otros autores. Numerosas obras de autores españoles y extranjeros de diferentes épocas se adquirieron, por ejemplo, en las testamentarias de Luis Paret, Isidoro Bosarte, o Mariano Salvador Maella⁴⁰⁷.

Un claro reflejo de su cultura y de su formación que demuestra que, a pesar de los desafortunados juicios estilísticos que han lastrado su imagen y le colocan en la órbita de un arte *demode*, Paret y Alcázar es un artista fuertemente ligado a su tiempo⁴⁰⁸.

Muchas de las personas que han estudiado su figura, entre ellas, Osiris Delgado, se refieren a Paret como una persona muy cultivada.

En toda referencia biográfica sobre Luis Paret, junto a su valor como artista, siempre se alude a su gran cultura, y específicamente a su afición literaria y lingüística⁴⁰⁹.

La pintura de Paret tradicionalmente se ha solido encuadrar en el estilo rococó, y desde luego ahí tiene un buen encaje, pero su pintura coincide también con muchos de los postulados del neoclasicismo, estilo defendido férreamente por los ilustrados. Desde la Academia de San Fernando pretendían que los alumnos adquiriesen una amplia cultura y formación y que se distinguiese su labor de la de los artesanos.

El acercamiento de Paret al neoclasicismo se puede situar en torno al año 1789, finalizado ya su exilio, momento a partir del cual vemos en Paret un mayor seguimiento de las líneas marcadas por el academicismo. Su estilo rococó se aprecia en muchas de sus obras realizadas tras volver de Puerto Rico, así, algunos autores como Bozal, al referirse a la serie de vistas de puertos, habla de un Paret rococó en fechas tan tardías, y que dan muestra de la personalidad del pintor que se mantiene en un estilo ya superado.

Paret pintó vistas de San Sebastián y de Fuenterrabia, de Pasajes, Bermeo, etc., en las que se unen lo pintoresco del paisaje y los personajes, siempre en escala reducida, con la amplitud del firmamento, el énfasis en la atmósfera y el carácter un tanto artificioso de la vegetación, cuando la hay, o de las rocas playeras y marinas. La valoración de estas pinturas rococó en fecha tan tardía como los años

⁴⁰⁷ NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, pág. 405.

⁴⁰⁸ MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, "Notas sobre el concepto de imitación...", pág. 242.

⁴⁰⁹ DELGADO, Osiris, *Op. Cit.*, pág. 52.

ochenta pone de relieve la amplitud de los criterios de gusto y la vigencia de un estilo que podía parecer históricamente agotado⁴¹⁰.

Siguiendo con el rococó, para sus defensores, la alegría de vivir, la emoción, la gracia eran las bases sobre las que se sustentaba la pintura. Atrás quedaban la grandilocuencia, la pompa y la solemnidad, ahora interesaba más la sensualidad, el amor, la alegría o la fiesta, captado de manera armoniosa y grácil con colores suaves que contribuían a eliminar cualquier atisbo de seriedad de momentos anteriores.

Antoine Watteau (1684-1721) estuvo muy influenciado por la pintura de Rubens y también por la de Veronés. No realizaba grandes y exuberantes cuadros al modo rubensiano sino obras de pequeño tamaño en las que recogía escenas galantes, canciones de amor, reuniones en jardines y sobre todo sus famosos pierrots y músicos ambulantes, personajes de la comedia retratados con ternura y cierta melancolía. De esta forma maravillosa describe Minguet la forma de pintar de Watteau llena de delicadeza y fragilidad.

El logro de lo pequeño: este era, si recordamos, el juicio de Voltaire sobre Watteau. Nosotros, que sabemos que un cuadro puede contener más “grandeza” poética y pictórica que una gran fábrica sin alma, saludamos en el pintor de las *Fiestas galantes* a uno de los más grandes maestros del arte francés; pero lo que sí es cierto es que su genio es del orden de lo delicado y encantador, del orden de las cosas que sólo poseen como defensa su exquisita fragilidad⁴¹¹.

Watteau creó escenas teatrales en las que la música, los bailes, las conversaciones llenaban de sensualidad y lirismo su obra, destacaba ésta por su gran dominio del dibujo y su delicado cromatismo. Se podría establecer un paralelismo entre la obra de este pintor francés y la del español Paret. Por mencionar solo dos obras fijémonos en las siguientes imágenes:

⁴¹⁰ BOZAL, Valeriano, *Op. Cit.*, pág. 28.

⁴¹¹ MINGUET, Philippe, *Op. Cit.*, pág. 211.



Imagen 36: Antoine Watteau, *Enseigne de Gersaint*, h.1720, Palacio Charlottenburg, Berlin



Imagen 37: Luis Paret, *La Tienda del anticuario*, h.1772, Museo Lázaro Galdiano

La Tienda del Anticuario, pintada por Paret hacia 1772, nos remite a *L'enseigne de Gersaint*, h.1720., una de las últimas obras de Watteau, en la que se representaba la tienda de su amigo Gersaint. En esta obra Watteau ofrecía una visión de la sociedad francesa, amante del arte que gustaba de contemplar cuadros en galerías de arte. Una lectura que se suele hacer de esta obra es la de que el pintor estuviese mostrando su preocupación por las artes y su defensa del estilo rococó. En la parte izquierda se estaba embalando un retrato de Luis XIV pintado por Le Brun y a la derecha entre otros cuadros destacaba uno ovalado con una escena galante en el que la mujer en el centro y

de espaldas al espectador, era persuadida por un joven para que le acompañase hacia el lugar en el que triunfaba lo novedoso, sería así una metáfora del cambio de estilo del barroco clasicista hacia el rococó.

La influencia en *La Tienda* de Paret es indudable, el artista nos invita a entrar en esta tienda en la que los personajes conversan tranquilamente, en un ambiente distendido y reposado, en donde parece que la prisa no existe. Se considera uno de los mejores trabajos de Paret, con una ambientación de la escena muy bien recreada, la tienda está llena de objetos en las paredes, realizados minuciosamente. Se forma una diagonal compositiva empezando por el hombre que está sentado en el primer término y finalizando con el que está de pie al fondo colocando algún objeto en un estante. Con respecto a la obra de Watteau, para algunos estudiosos sí que existe esa deuda con *Enseigne de Gersaint*⁴¹², no así Osiris Delgado, que considera más probable que la fuente de inspiración de Paret en esta obra, fuera algún modelo francés con motivos parecidos, como los grabados de *Le Mire* de 1761.

En cualquier caso esta obra de Watteau nos habla del gran cambio producido en el siglo XVIII; la burguesía es la que poco a poco va a dirigir las artes, el comercio del arte sustituirá a los encargos reales y eclesiásticos, el artista y el cliente forman parte de la misma clase social, aparece la figura de los coleccionistas, como Crozat, y la de los comerciantes de arte como Gersaint. Todo ello se recoge en este cuadro, en el que queda plasmado magistralmente el cambio producido en el mundo del arte.

⁴¹² “...no puede evitarse el pensar en cómo pudo llegar a Paret el conocimiento, sin duda indirecto, de *L’Enseigne de Gersaint*, pues, admitida sin discusión la superioridad de la obra maravillosa de Watteau, no es creíble la coincidencia involuntaria.”. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Op. Cit.*, pág. 234.



Imagen 38: Antoine Watteau, *Embarque para Citerea*, h. 1718-19, Museo del Louvre, París



Imagen 39: Luis Paret, *Vista de Portugalete*, h.1784-86, Museo Cerralbo, Madrid

En *Embarque para Citerea*, 1717, considerada como el manifiesto de la pintura rococó francesa⁴¹³, se mostraba a los amantes peregrinos abandonando la isla en la que habían ofrecido sus votos en el santuario de Venus. Era el símbolo de la huida de la realidad de los amantes para disfrutar en la isla del amor. Las parejas de enamorados

⁴¹³ “Viene a ser considerado, algo así, como el gran manifiesto de la pintura rococó francesa y el cuadro, donde se muestra con más personalidad el estilo del pintor.” GARCÍA MELERO, José Enrique, *Historia del Arte Moderno, El arte del siglo XVIII*, Volumen IV, Madrid, Uned, 2008, pág. 161.

recorrían el camino hasta la barca que les estaba esperando. Algunas parejas rezagadas parecían no querer abandonar la isla, pero el tiempo se había acabado y la peregrinación de los amantes había finalizado⁴¹⁴. A partir de este cuadro se creó la nueva categoría pictórica llamada *Fêtes galantes*⁴¹⁵.

Esta pintura está bañada por una iluminación tenue, de gran calidez y en ella las figurillas que recorren el camino aparecen difuminadas en un ambiente vaporoso. Este tratamiento del color, de la luz que envuelve toda la escena con la calidez del atardecer es lo que recuerda a la *Vista de Portugalete*, h.1784-86, de Paret. En la obra de Paret la atmósfera está lograda dando al conjunto una visión unitaria, logrando lo que André Lhote considera necesario en una pintura de paisaje.

Porque un paisaje no está constituido solamente por una sucesión de árboles, de terrenos y de casas, sino por la atmósfera, que se manifiesta en los vapores que diluyen las formas en ciertos puntos, y en una bruma sedosa que une los elementos separados, dando al espectáculo su verdadera unidad pictórica⁴¹⁶.

La pintura de Paret, de su etapa anterior al destierro, era una pintura cortesana que transmitía la alegría de vivir de la alta sociedad, del gusto por las fiestas y las diversiones de la Corte. La influencia de Antoine Watteau en su obra es apreciable, tanto en la temática, con sus escenas galantes, como en el estilo refinado y exquisito, lo mismo ocurre con el aspecto compositivo, con escenas llenas de pequeñas figuras, realizadas con un dibujo minucioso, y dotadas de gran dinamismo. Esta vinculación con el rococó también la encontramos en el amor de Paret por la naturaleza, que trasladaba a sus obras en las que el paisaje tenía un papel destacado, como en la vegetación de *La carta* o en los frondosos árboles de *Paseo frente al Jardín Botánico*.

Cabe traer a este apartado, un cuadrito de pequeñas dimensiones, 19 cm. x 15 cm., perteneciente al museo del Prado que pintó Paret probablemente entre 1782 y 1786, se trata de *Muchacha durmiendo*, en el que hace gala una vez más de su minuciosidad en el detalle de su habilidad como miniaturista, de su acabado y técnica que nos remite a la de la orfebrería, cosa comprensible si tenemos en cuenta que Paret se formó junto

⁴¹⁴ “Es típica asimismo la importancia que concede a la mujer, no como esclava, coqueta ni reina, sino como compañera e igual del hombre; por último, es característico de Watteau el peso emocional que se atribuye a una mujer, cuyo impulso de darse la vuelta es quizá lo más sutil del cuadro.”, LEVEY, *Michael, Pintura y escultura en Francia 1700-1789*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1994, pág. 69.

⁴¹⁵ “Como el cuadro no encajaba en ninguno de los géneros establecidos, se creó una nueva categoría llamada *fêtes galantes*; el género galante, una creación personal de Watteau, quedaba así introducido en la jerarquía académica.”. BAUR, Eva-Gesine, *Rococó*, Colonia, Taschen, 2007, pág. 28.

⁴¹⁶ LHOTE, Andre, *Op. Cit.*, Pág.36.

Agustin Duflox, joyero de Carlos III. Cuando Paret realizó esta obra ya había regresado de Puerto Rico y esta pintura podría ser una evocación de su estancia en la isla caribeña, la hamaca sobre la que descansa adormilada la joven contribuye a ello lo mismo que la atmósfera que se intuye acalorada, motivo por el cual la figura femenina descubre su pecho en actitud de abandono.



Imagen 40: Luis Paret, *Muchacha durmiendo*, 1772-73, Museo del Prado



Imagen 41: Francisco de Goya, *El sueño*, 1800, National Gallery Dublin

El rico colorido, los plateados característicos de Paret brillan en esta obra con todo su esplendor. El tema del sueño femenino lo repitió también Goya en su obra *El sueño*, que recuerda a la obra de Paret en colorido y en la postura elegida para la figura femenina. Aunque en ocasiones, el sueño se asocia a la muerte, no parece el caso de estas dos obras en las que se transmite la expresión de la tranquilidad y el descanso y también un componente erótico por la sensualidad que transmiten ambas figuras. En el caso de la de Goya, no se descarta que pudiera haber sido recortada y formara parte de un cuadro de mayores dimensiones.

Como se ha indicado más arriba, durante la primera mitad del siglo XVIII hubo una importante presencia de pintores extranjeros en España, sobre todo franceses e italianos. Si los franceses se dedicaron fundamentalmente a la retratística cortesana, los

italianos lo hicieron a la pintura al fresco, participando en la decoración del Palacio Real nuevo de Madrid y los reales sitios; Aranjuez, La Granja y el Buen Retiro. Además, el siglo XVIII también destacó por una apertura hacia nuevas propuestas pictóricas con géneros como el bodegón y otros más novedosos como era el de las flores, que gustaba mucho a la burguesía y que estaba en sintonía con las tendencias decorativistas en el arte. Junto a otros pintores como Oudry, Paret también destacó en esta temática floral, e incluso uno de los grandes historiadores españoles, Gaya Nuño, valoró una pareja de cuadros de flores de Paret como “Los más hermosos de nuestro siglo XVIII”. Tanto la obra *Ramillete de flores*, 1780, como su pareja, son dos cuadros de una belleza sutil y exquisita que proceden de la colección que Carlos IV tenía en la Casita del Príncipe de El Escorial y que después pasaría al Palacio de Aranjuez. Son unos cuadros elegantes de un rico cromatismo, unas obras en definitiva de gran delicadeza.

Como ya hemos dicho el rococó en España tuvo una marcada influencia italiana, pero se puede decir que con Paret se produjo una excepción ya que él bebió directamente de las fuentes francesas y su estilo tiene una mayor deuda con el galante rococó francés, que con el decorativista rococó italiano.

Sus contemporáneos evidenciaban una fuerte influencia de la técnica fluida y del estilo colorista de los maestros napolitanos del siglo XVIII, que se pueden inscribir también en un estilo rococó muy particular, en concreto el de Corrado Giaquinto. Paret, sin embargo, siguió una senda estilística más personal, que tuvo su origen en su vinculación al mundo francés a través de sus relaciones familiares. La ascendencia francesa de Paret, pues Pablo Paret, su padre, había nacido en Theys (Grenoble), posibilitó su formación con artistas franceses, que ayudaron a la formación de su estilo rococó⁴¹⁷.

Al igual que los pintores rococó, Paret también introdujo entre la vegetación frondosa referencias arquitectónicas al mundo clásico, en sintonía con los gustos neoclásicos. La plasmación de la naturaleza, sus frondosos paisajes y sus escenas galantes vinculan a Paret con el arte Rococó y con artistas como Boucher, Watteau o Fragonard. En sus composiciones de escenas cortesanas, apreciamos ese carácter escenográfico y teatral que recuerda al rococó francés, esto se advierte por ejemplo en la obra ya mencionada *La comida de Carlos III*, que convertía una comida del monarca en todo un acontecimiento cortesano. En esta pintura se aprecia la atracción por el estilo rococó que la nueva monarquía había importado desde Francia. Se representaba una escena galante y sofisticada de una comida en la corte, en la que se retrataba un momento que transcurría durante la comida del rey. Carlos III, se encontraba sentado a

⁴¹⁷ MENA MARQUÉS, Manuela B., *Goya y la pintura española...*, pág. 133.

la mesa, mientras criados y cortesanos se movían a su alrededor. La decoración de la sala en la que se desarrollaba la escena seguía el gusto rococó, con tapices, espejos e incluso un fresco que decoraba el techo.

4.2.2 Neoclasicismo

El siglo XVIII, el siglo de la Ilustración, también llamado de las Luces e Iluminismo, extendió por Europa su pensamiento, alcanzando su mayor desarrollo en su segunda mitad. El pensamiento ilustrado que se originó en Francia pronto se extendió por toda Europa. Frente a los dogmas, se defendía el racionalismo, se apostaba por la educación como forma de buscar el progreso y la igualdad y se fomentaba la enseñanza. Se fundaron Academias de Bellas Artes en los distintos países europeos, asumiendo la dirección del mundo del arte y estableciendo normativas relativas a la práctica artística.

Los ilustrados, se preocuparon de problemas que afectaban a la sociedad y que abarcaban ámbitos como el religioso, el político o el económico, mostrando especial afán por cultivar la cultura y el mundo del arte. Había además un creciente interés por la naturaleza, que incidiría en la pintura de paisajes. Se empezó a poner en cuestión la interferencia de la Iglesia y su alcance a esferas de la sociedad ajenas a ella. Este cuestionamiento del papel de la Iglesia iba a tener su efecto en el mundo del arte ya que, las pinturas de asuntos religiosos cederían su espacio a otras de temática más diversa, lo cual favoreció la irrupción de la pintura de paisaje.

En torno al año 1750, en el ambiente ilustrado que recorría el siglo XVIII, surgió con fuerza un interés por la Historia y por el pasado, favorecido por los importantes descubrimientos que se habían producido en el ámbito de la Arqueología y que volcaron la mirada de los europeos hacia el mundo clásico greco-romano. Como ya se ha indicado, el descubrimiento de las ciudades de Herculano y Pompeya, tuvo un gran impacto en Europa y trasladó el foco de atención, como ya ocurrió en el Renacimiento, a la Antigüedad clásica. En este ambiente, se produjo un cierto cansancio por el barroco triunfal y exuberante y por el excesivo decorativismo y frivolidad rococó, y se produjo un giro en el mundo del arte, que puso su mirada en la Antigüedad greco-latina.

Los interesados en el arte fueron a Roma a estudiar el mundo clásico, allí se copiaron y se dibujaron las ruinas griegas y romanas existentes. Se realizaron grabados y estampas en los que se reproducían las ruinas clásicas, y de esta forma se difundieron

y sirvieron de inspiración a los artistas europeos. Los viajes arqueológicos por el Mediterráneo se hicieron frecuentes en el siglo XVIII. Todo lo que tenía que ver con la arqueología se convirtió en fuente de inspiración para los artistas que buscaron los medios para ir a Italia a completar sus estudios de arte. Algunos nobles, se dedicaron al coleccionismo de objetos arqueológicos y también a promocionar viajes a jóvenes artistas.

El interés por el mundo de la cultura generó un ambiente erudito que fomentaba los viajes destinados a conocer los lugares en los que se desarrollaron los grandes logros de la Antigüedad. Apareció la *vedute*, es decir, la pintura de vistas urbanas, que adquirió un gran auge comercial y artístico, gracias fundamentalmente a la moda del *Grand Tour*. En este viaje de aprendizaje y enriquecimiento personal visitaban diversos países, finalizando por lo general en Italia con la visita a ciudades como Florencia, Venecia y por supuesto Roma, lugar de encuentro de la Roma Antigua y la Roma Moderna, la Roma pagana y la Roma cristiana. De estos viajes se llevaban de recuerdo imágenes de monumentos y vistas de ciudades, lo que provocaría el éxito de la *vedute*, que rápidamente se extendió por Europa.

Con respecto a las vistas de los puertos de Paret, conviene analizarlas en relación con las ideas estéticas de la Ilustración, ya que fue el contexto en el que se crearon, se pueden así identificar elementos estéticos y culturales ilustrados reflejados en estas obras. El deseo de recoger de manera realista los distintos puertos de la geografía española está en sintonía con el afán didáctico ilustrado. El retrato que hace Paret de las gentes realizando sus actividades recuerda la importancia que para los ilustrados tenía el trabajo como medio para lograr el progreso de la sociedad.

En las obras previas al destierro, el Paret más rococó, reflejó a una sociedad de clase alta, aristocrática que se divertía con las parejas reales, que estaba cerca del rey en sus comidas o que acudía alegremente a los bailes en máscara y que disfrutaba de la vida lejos de cualquier tipo de preocupación.

Paret fue cronista de su época y refleja en su obra este tipo de fiestas, que definen a la sociedad hedonista del XVIII, que busca en los bailes y la diversión, huir de la realidad. La solemnidad de las fiestas barrocas se transforma en la trivialidad de los bailes en máscara, convertidos en acontecimientos populares en los que gracias a la máscara se logra mayor libertad para la expresión.

A la vuelta del destierro, Paret pintó a la alta sociedad pero también al pueblo llano, a la gente que trabajaba en los puertos, a los que se ocupaban de tareas cotidianas, a las mujeres que cuidaban rebaños y a los hombres que realizaban trabajos tan duros como descargar en los muelles portuarios. Antes de ir a Puerto Rico es posible que para Paret esas personas fueran transparentes, él no las veía y por eso no aparecían en sus obras, en éstas solo había cabida para la gente cortesana, la gente con recursos que daba una imagen de la sociedad frívola y alegre que de forma tan acertada supo recoger en su estilo rococó. No sabemos cómo vivió Paret en Puerto Rico, pero si podemos pensar que tuvo mayor contacto con la gente humilde y a su vuelta a España incorporó a estos nuevos personajes, en sus obras. En cualquier caso, no se advierte un espíritu crítico al mostrar esas imágenes en las que convivían la alta sociedad y los trabajadores, algo que sí se ve por ejemplo en la obra de William Hogarth (1697-1764), contemporáneo de Paret, quien mediante la ironía caricaturizó y criticó a la aristocracia, por su doble moral, por no querer trabajar y preferir dedicarse a una vida acomodada viviendo de las rentas. Hogarth al plasmar en sus obras esta crítica defendía el trabajo como motor del progreso, en la línea de las ideas ilustradas, quienes ya habían empezado a cuestionar a las clases acomodadas que vivían ociosamente ajenas a las preocupaciones de la sociedad.

Paret sin embargo ofreció una crónica, un documento histórico de lo que le había tocado vivir, pero no lo juzgaba, no ponía en cuestión las diferencias entre las distintas clases sociales, simplemente las representaba mientras compartían el espacio, pero no había ningún asomo de crítica social. En este sentido se sitúa más cerca del rococó, que recoge los placeres de la vida, que incide en la gracia, la ligereza, la frivolidad, la elegancia, sin pararse a juzgar las distintas actitudes de los personajes que recoge en su obra.

Por otra parte, este renovado interés por la Historia, llevó a algunos estudiosos a ahondar en etapas históricas que habían quedado en el olvido, perdidas en los “siglos oscuros” de la Edad Media. El estilo gótico empezó a valorarse positivamente, y se identificó con lo nacional, en un momento en el que las investigaciones históricas buscaban las raíces de cada país. El gótico se empezó a considerar como un estilo propio de cada nación, frente a la universalidad del clasicismo que era deudor de Grecia y Roma.

Esta tendencia a revalorizar el gótico se acentuó en la segunda mitad del siglo XVIII y fue el germen de un nuevo modelo, el romanticista, que alcanzaría el siglo XIX.

El Romanticismo iba a valorar más la libertad interpretativa que la rigidez academicista y destacaría por incidir en lo pintoresco y en el lado dramático de lo representado.

Con respecto a las panorámicas de Luis Paret se puede decir que trastocó el modelo de las “vistas urbanas”, de las fórmulas europeas, como la del francés Vernet, cuya obra posiblemente conoció, o de las vistas que ya inició Houasse en los Reales Sitios, que siguió Joli, o que coetáneamente realizaron Carnicero o el ya mencionado Mariano Sánchez. Su estilo y su trayectoria, su castigo —con el largo periplo por mar hacia Puerto Rico—le hizo invertir la perspectiva, o mejor dicho, le llevó a hacer protagonista al mar, y ahí vemos al Paret prerromántico, que pinta el momento dramático del naufragio, como en el *Autorretrato* (Madrid, Colección particular), un acercamiento a la categoría estética de lo sublime que busca plasmar la pequeñez del ser humano ante la inmensidad de la naturaleza. En otro caso, en su *Autorretrato en el estudio* (Museo del Prado), se presenta como un intelectual, en una actitud reflexiva y melancólica, acompañado de sus útiles de pintura, mostrando en un segundo plano, un cuadro en el que se representa nuevamente un naufragio⁴¹⁸. Para algunos especialistas, ambos cuadros representan el naufragio del barco “San Pedro de Alcántara”, ocurrido el año 1786. A pesar de que el personaje retratado en el primero de ellos se ha solido identificar con el teniente general Javier Muñoz y Goosens, que intervino en el rescate del navío, hoy parece claro que se trata de un autorretrato de Paret.

La riqueza estilística de Paret dificulta su encaje en un único estilo pictórico; en su etapa previa al destierro, abrazó el estilo rococó de herencia francesa cuando ya en el país vecino era un estilo superado, este anacronismo no resta valor al pintor español que defendió su estilo y nos dejó insuperables escenas cortesanas que reflejaban la frivolidad y la alegría de vivir como *Las parejas reales* (Museo del Prado) o *Baile en máscara* (Museo del Prado). Pero también vemos en él a un adelantado a su tiempo en esa utilización de recursos pictóricos que serán habituales en los pintores románticos del XIX. Asimismo, tenía un amplio conocimiento y gusto por las formas neoclásicas que interpretó con gran destreza. Gracias a su amplia formación, supo adaptarse, cuando así

⁴¹⁸ “Bajo un fabuloso cortinaje descansa sobre un caballete un cuadro ovalado que representa una marina con un barco naufragando, identificado por algunos especialistas con el *San Pedro de Alcántara*, que se hundió el 3 de febrero de 1786, episodio que ha determinado la fecha del retrato” REUTER, Anna y OBÓN, Mercè, “Luis Paret y Alcázar” en catálogo citado de la exposición *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, pp.149-169.

se requería, al gusto academicista, como hizo en el ciclo pictórico que llevó a cabo en la capilla de San Juan del Ramo de la iglesia parroquial de Viana⁴¹⁹.

Así pues, podemos pensar en él como un pintor que siguió su propio camino, que defendió su libertad y originalidad, pero que también supo seguir los cánones académicos, un pintor que reflejaba con su rico repertorio artístico, el siglo en el que le tocó vivir; un siglo en el que diversos estilos pugnaban por lograr la hegemonía; un siglo en donde convergieron los últimos momentos de la ortodoxia barroca, el alegre y vital rococó, el neoclasicismo con su regreso al orden y una perspectiva prerromántica; un siglo, en definitiva, rico y contradictorio desde el punto de vista artístico.

De esta manera, en sus vistas de puertos, Paret describió el mar desde la ciudad codificada: la ciudad que proporciona información del componente utilitario y práctico de la sociedad ilustrada, con escenas en las que se recoge la actividad manual de los trabajadores y, junto a ellos, compartiendo espacio, los paseos de los miembros de la alta sociedad. Aunque el sujeto está en la ciudad, el protagonismo lo asume el mar. Es la mirada hacia el ancho mar lo que prevalece; una perspectiva marítima, creemos, de amargos recuerdos para el artista que fue injustamente castigado y desterrado allende los mares.

⁴¹⁹ “la decoración pictórica, magnífica y espléndida que la cubre, obra toda ella de Luis Paret” URANGA GALDEANO, José Esteban, *Op. Cit.*, pág. 271.

CAPÍTULO 5- PAISAJES Y VISTAS URBANAS DEL SIGLO XVIII

5.1 Vistas urbanas del siglo XVIII

En la pintura de paisaje el artista busca capturar un fragmento de la naturaleza con sus pinceles y la forma de hacerlo varía a lo largo del tiempo. En el siglo XVIII encontramos dos fórmulas esenciales de captar el paisaje: el modelo casi topográfico de los vedutistas italianos o el decorativo y galante de los pintores rococó franceses. Ambas fueron seguidas por Paret en distintos momentos de su vida.

La pintura de vedutes alcanzó su momento de mayor esplendor en el siglo XVIII en Italia, especialmente en Venecia⁴²⁰. Estas vistas urbanas ofrecían una visión panorámica de la ciudad, y buscaban describir la topografía y también la vida y las actividades de la sociedad, convirtiéndose en auténticos retratos de ciudad, testimonio gráfico de una época⁴²¹.

Fue en Italia donde se popularizó más este género llegando a alcanzar un gran éxito, podríamos decir, comercial. Este tipo de pintura representaba un importante ingreso económico para los pintores; los viajeros, ingleses principalmente, las compraban como recuerdo de su paso por Italia. La moda del *Grand Tour*, iniciada en el siglo XVII, llevó a jóvenes aristócratas y burgueses acomodados, especialmente ingleses, a recorrer diversos países interesándose por su historia, sus monumentos y sus costumbres. Este gran viaje solía finalizar en Italia, donde se visitaba: Florencia, Venecia, Roma, Nápoles etc. En estos viajes era habitual que se adquirieran objetos de recuerdo; medallas, esculturas y pinturas que permitía a los viajeros tener a su regreso un recuerdo de los lugares visitados y un reconocimiento de su status social. Se empezó a hacer habitual que se llevaran estampas y pinturas de vistas de las ciudades y de sus monumentos, lo que derivaría en un enorme éxito de las *vedutes*.

Pero estas imágenes urbanas no sólo se realizaron en Italia, ya que monarcas y gobernantes de toda Europa se interesaron por este género y muchos pintores europeos

⁴²⁰ Para un acercamiento general a la pintura de los vedutistas, véase nuevamente FREGOLENT, Alexandra, *Los vedutistas, Canaletto, Bellotto, Guardi, Marieschi, Carlevarijs*, Milán, Electa, 2001, y PUPPI, Lionello, *La obra pictórica completa de Canaletto*, Barcelona, Noguer, 1981.

⁴²¹ En relación a la pintura vedutista, véase el catálogo de la exposición en el Museo Thyssen Bornemisza, *Canaletto: Una Venecia imaginaria*, Madrid, Editorial Museo Thyssen Bornemisza, 2001.

comenzaron a pintar este tipo de vistas. En el siglo de la Ilustración, todo aquello que tuviera una dimensión divulgativa o didáctica, como estos cuadros descriptivos de las ciudades, era aplaudido. Por lo tanto, la pintura de paisaje y de retratos de ciudad, se convirtió en un género habitual en la Europa del siglo XVIII, género que Paret iba a conocer y a practicar.

La pintura de paisaje en el arte occidental, no tuvo una gran tradición con anterioridad al siglo XVII (ya hemos dicho que en este siglo Poussin, Lorena, Rosa y otros abrieron la senda del paisaje con sus deslumbrantes obras). Aunque como venimos diciendo, el paisaje siempre ha estado ahí; con mayor o menor autonomía, supeditada a un relato o con audaz protagonismo, siempre ha habido algún pintor que se ha lanzado a la aventura de pintar el paisaje de su entorno, sin embargo, el paisaje como género independiente empezó a tomar entidad a finales del periodo moderno para llegar a su consolidación en el siglo XIX. Los pintores del XVIII descubrieron el paisaje no solo de la naturaleza, sino también el urbano que adquirió un gran auge en este siglo.

En el siglo XVIII el paisaje de la naturaleza siguió la tradición iniciada por el paisajismo holandés, que desde el norte de Europa llegó a los países europeos con mayor o menor aceptación. En Inglaterra por ejemplo se convirtió en el género por excelencia, adquiriendo una importancia extraordinaria, con pintores como Gainsborough (1727-1788), Constable (1776-1837) o Turner (1775-1851), los grandes paisajistas ingleses que transformarán la pintura paisajista en su país⁴²².

El paisaje adquirió una presencia sin precedentes en la historia del arte, además, el ímpetu con el que irrumpió ya no tendría vuelta atrás y este género se iba a consolidar con fuerza en el siglo XIX e iba a estar presente durante todo el periodo contemporáneo sustentándose sobre diferentes propuestas artísticas. El paisaje urbano con todo su poder visual y su interés topográfico fue el que representó la mayor novedad en el siglo ilustrado. La burguesía disfrutaba con los paisajes naturales pero, siendo como era un

⁴²² La obra de estos pintores se mostró recientemente en una magnífica exposición en la Royal Academy of Arts de Londres: “This important exhibition celebrates the achievements of John Constable RA, Thomas Gainsborough RA and J.M.W Turner RA, three artists who profoundly influenced the development of British Landscape painting”. Véase Catálogo de la Exposición en la Royal Academy of Arts, bajo el comisariado de MaryAnne Stevens: *Constable, Gainsborough Turner and the Making of Landscape*, Londres, 2012.

grupo social fundamentalmente urbano, también se sintió atraída por la representación de la ciudad.

La pintura de vistas urbanas tuvo en Italia un desarrollo importantísimo, alcanzando la categoría de género artístico, el *vedutismo*, género pictórico en el que el protagonista es el paisaje urbano con sus edificios, sus monumentos emblemáticos y sus gentes. Aunque la representación de vistas urbanas en Italia ya tenía importantes ejemplos desde finales del siglo XV, se puede decir que llegó a su máximo apogeo durante el XVIII con la pintura de los vedutistas.

En Italia podemos hablar de tres escuelas, Venecia, Roma y en menor medida Nápoles, que no en vano contaban con una importante tradición en la representación urbana. En este género destacaron importantes pintores como Luca Carlevarijs (1663-1730), Canaletto (1697-1768), Francesco Guardi (1712-1793), Bernardo Bellotto (1721-1780), Vanvitelli (1700-1773), Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) o Antonio Joli (1700-1777), además de Giuseppe Vasi (1710-1782), uno de los grabadores más importantes que reprodujo palacios e iglesias con fidelidad topográfica, dejando un importante conjunto de grabados con *vedutas* de Roma y que influyó mucho en Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) que aprendió de él las técnicas del grabado. Estos pintores trataban de evocar la apariencia de las ciudades y sus rincones pintorescos; entre los españoles, Paret se puede considerar que está a la altura de los grandes paisajistas de vistas urbanas.

Las vistas características del siglo XVIII, recogían pequeños fragmentos de la ciudad; monumentos, ruinas, plazas, fuentes y habitantes, todo ello captado con gran precisión por los pintores.

En sentido estricto dichas *vedute*, como recuerdos gráficos pintados y portátiles, son un producto típico del *Grand Tour*, del viaje de formación – y cada vez más de placer – por Europa, sobre todo en el siglo XVIII. Las vistas – en general carentes de función representativa – podían adornar distintas estancias de la vivienda, aunque en algunos casos también se destinaban a gabinetes o galerías, reservados para ellas, ya a partir del siglo XV en Venecia y de los siglos XVI y XVII principalmente en los Países Bajos y en Roma⁴²³.

Las vistas de ciudades se podían encontrar en pinturas de caballete o en frescos que adornaban las paredes de los palacios y que simbolizaban el poder del papado y de la monarquía. Se habían convertido en instrumentos de propaganda que reyes y papas atesoraban para mostrar la grandeza de las ciudades sobre las que ejercían su poder y de

⁴²³ GARMS, Jörg, *Op. Cit.*, pág. 53.

esta manera, consolidar su poder político y su prestigio social. También la pujante burguesía empezaba a demandar este tipo de pintura, en este sentido es interesante el concepto de *portátil* que introduce Jörg Garms ya que habla de un tipo de pintura alejado ya de las obras monumentales y que estaba destinado a casas y palacetes de comerciantes y burgueses que decoraban sus viviendas con recuerdos de sus viajes. Este era todavía un público elitista, pero cada vez más cercano a un concepto contemporáneo de la pintura en el que, a los criterios de prestigio social, se añadían motivaciones menos trascendentes, como eran las decorativas o el simple deseo de recordar las ciudades visitadas, en cuyo caso se podría hablar del cuadro como *souvenir*.

Una de las aportaciones más importantes a las vistas topográficas fue la realizada por Gaspar Van Wittel (Vanvitelli), en el siglo XVII. Este pintor realizó numerosas vistas de ciudades italianas como Florencia, Nápoles, Venecia y Roma. Sus obras eran muy apreciadas por coleccionistas y por viajeros del Grand Tour por su realismo y precisión topográfica. Es considerado por algunos como el inventor de la veduta moderna, entre los que opinan así hay que mencionar a Delfín Rodríguez.

Y en este terreno, además de Canaletto, la aportación más brillante fue, sin duda, la de Gaspar van Wittel, inventor de la *veduta* moderna, de Venecia a Roma o Nápoles, pero especialmente de Roma, fijando además encuadres que serían reiteradamente usados hasta casi nuestros días⁴²⁴.

También Jörg Garms asocia el florecimiento de la *veduta* a este artista.

Pero este continuo del espacio casi homogéneo constituye la premisa para el florecimiento de la pintura de *vedute* propiamente dicha, que se consolida a partir de 1681 con las obras de Gaspar van Wittel (Vanvitelli), holandés afincado en Roma⁴²⁵.

Además de van Wittel, Carlevarijs también participó de este inicio de la *veduta* veneciana. Algunos historiadores consideran a este último como el padre del paisajismo veneciano. Carlevarijs realizó en 1703 la obra *Le Fabbriche e Vedute di Venecia*, conjunto de grabados al aguafuerte que comprendía más de cien vistas de Venecia y de sus más emblemáticos monumentos.

Este creciente interés que había por representar la ciudad, derivó en una proliferación de grabados y dibujos de monumentos y de ruinas de la Antigüedad clásica. El deseo de conocer la Antigüedad greco-romana favoreció los viajes y la

⁴²⁴ RODRÍGUEZ, Delfín, *Op. Cit.*, pág. 42.

⁴²⁵ GARMS, Jörg, *Op. Cit.*, pág. 65.

representación de las ruinas que se erigían como testimonio del glorioso pasado clásico que se quería recuperar. El paisaje urbano, sobre todo en Roma, tenía como protagonistas los grandes monumentos y edificios representativos. Pocas veces los artistas se alejaban de estos criterios en la selección de modelos, excepcionalmente abordaban temas más pintorescos en los que eludían representar los edificios más emblemáticos. Así por ejemplo en *Vista de la Strada di Porta Pinciana* (1688-90), van Wittel pintó un discreto rincón de Roma, eligiendo un motivo cotidiano de una calle sin pretender buscar la monumentalidad de edificios representativos. En esta obra, van Wittel captó un momento del discurrir cotidiano de un enclave desconocido de la ciudad representando personajes anónimos que la poblaban y que eran captados realizando sus humildes actividades cotidianas. Este tratamiento en la representación de la vida de la ciudad recuerda mucho a las composiciones que Paret realizó en sus vistas del Cantábrico. Asimismo, en *El Tiber en San Giovanni dei Fiorentini y Via Giulia* (1715), van Wittel puso su atención en captar la vida cotidiana, el paisaje y la luz que incidía en las aguas del río y no tanto en la monumentalidad de Roma. En primer término vemos a personajes corrientes que pasean, descansan o realizan algún tipo de actividad, estando situados a orillas del río, junto con algunos animales de carga, dejando la ciudad como telón de fondo.



Imagen 42: Gaspar van Wittel, *Vista de la Strada di Porta Pinciana*, 1688-90, Museo di Roma, Roma



Imagen 43: Gaspar van Wittel, *El Tiber en San Giovanni dei Fiorentini y Via Giulia*, 1715, Aix-en-Provence, Musée Granet

Esta vista recuerda en gran medida a las vistas de Paret, a las del Arenal de Bilbao, la de San Sebastián o la de Olaveaga. De esta misma forma realizó Paret esos espacios abiertos en los que cabía la descripción de la ciudad pero también la de sus gentes. Otros pintores de vistas que siguieron los pasos de Van Wittel pusieron más énfasis en el aspecto escenográfico de la ciudad, como fue el caso de Giovanni Paolo Panini.

Se buscaba el verismo en la imagen de las ciudades con la representación de los edificios más importantes y la plasmación del ambiente de las fiestas civiles y populares y en menor medida de escenas religiosas⁴²⁶.

En estas vistas, se hacía necesario, además de la mirada del artista, el realismo en la descripción topográfica de los enclaves geográficos ya que de esta manera servían de documento gráfico de los lugares de la geografía representados, así el grado de detalle que se alcanzaba en la representación urbana era muy destacable. A veces esta apariencia de realismo fotográfico se realizaba con una interpretación más libre, inventando vistas que sobre la base de una ciudad real, se adornaba con edificios que no existían o que simplemente se cambiaban de sitio. Estas obras se conocieron como *caprichos* y varios pintores las realizaron, siendo Canaletto uno de los más destacados, pero no el único, otros pintores como Marco Ricci, Pannini o Piranesi también los realizaron o el francés Hubert Robert que nos dejó *Capricho arquitectónico con el Panteón y el puerto de Rippeta*, (1761), obra en la que representó el puerto de Rippeta, el Panteón, el palacio de los Conservadores del Capitolio y la columnata de Bernini.

Francesco Guardi fue otro importante pintor de vistas que utilizaba una técnica abocetada, en la que predominaba el color sobre el dibujo. Además de la pintura de paisaje, realizó composiciones de interior, como *Concierto de gala en la "Sala dei Filarmonici"*, 1782, utilizando una técnica suelta, con la que sus personajes parecen flotar por la superficie del cuadro, son figuritas etéreas que se mueven por la sala del teatro con una liviandad que solo podía lograrse con ese abocetamiento que él dominaba. Encontramos paralelismos con *Baile en máscara*, 1767 o con *La comida de Carlos III*, (hacia 1775) de Paret, ambas por cierto anteriores a la obra de Guardi.

Giovanni Battista Piranesi, fue uno de los grandes artistas venecianos de este periodo. Se formó como arquitecto y estudió los tratados de Vitruvio y Palladio. En Roma realizó un gran número de grabados, destinados a las guías ilustradas, de vistas de la ciudad antigua y moderna. Piranesi en sus vistas de Roma, mezclaba realidad y fantasía haciendo una interpretación muy original de los monumentos representados. Además, realizó arquitecturas fantásticas siendo muy original su serie de *Carceri d'Invenzione*, en la que dibujó una serie de cárceles imaginarias. El historiador

⁴²⁶ En el siglo XVIII la temática religiosa fue paulatinamente desapareciendo en favor de la profana e incluso se llegaron a realizar obras religiosas desde un punto de vista crítico, como en la obra de Alessandro Magnasco que hacía una dura crítica de la Inquisición --como crítica también sería muchas de las obras posteriores de Goya-- algo insólito hasta el siglo anterior; las obras del Magnasco, muy imaginativas y en cierto sentido fantasmagóricas, como *Monjes rezando*, de 1725, eran novedosas en el tratamiento expresionista, resultando muy impactantes visualmente.

Francesco Dal Co expresa de una forma muy acertada cuál es el sentimiento que produce la visión de los grabados fantásticos de Piranesi en esa mezcla de clasicismo y Antigüedad que caracterizan a su obra⁴²⁷.

Para lograr una imitación de la naturaleza lo más realista posible, algunos pintores utilizaron adelantos técnicos ya utilizados en épocas anteriores, como la cámara oscura y es muy posible que los pintores venecianos de *vedutas* la usaran para lograr capturar la realidad de la ciudad; una vez lograda la verosimilitud de la perspectiva y del dibujo, los artistas añadían la luz y el color para lograr plasmar los efectos atmosféricos.

También parece que se usó en España, ya que servía de herramienta para lograr la exactitud topográfica que al fin y al cabo era el objetivo de este tipo de pintura científica cuya función era dejar constancia gráfica y documentada de los territorios representados. En opinión de José Manuel de la Mano, pintores como Mariano Ramón Sánchez utilizaron este tipo de aparatos.

La historiografía del arte con frecuencia se ha mostrado reacia a reconocer el uso de instrumentos ópticos o mecánicos en la gestación de una creación. Esta circunstancia ahora denostada pudo ser altamente apreciada en esta época y su empleo hallarse bastante generalizado. (...) Aunque Mariano Sánchez fuera usuario de estas cámaras antes, su incursión en el espacio artístico madrileño tuvo que ser trascendental acrecentando al menos la nómina de autores contemporáneos que las manejaron⁴²⁸.

Este autor considera que también Paret pudo haber utilizado este tipo de adelanto técnico, pero se trata de una suposición no confirmada.

Sin pretender caer en el peligro de las generalizaciones, esta cuestión nos hace plantearnos hasta qué punto es posible extrapolar el empleo de estos instrumentos ópticos a otras vistas de puertos como las de Manuel de la Cruz o Luis Paret. (...) Un elevado número de lienzos de Mariano Sánchez se limitan a una mera imitación de la naturaleza de forma directa y empírica, mientras que en los de Paret se disfruta de la fantástica recreación en el paisaje que debe ostentar un genio de los pinceles⁴²⁹.

En líneas generales se puede decir que en las pinturas de vistas urbanas, los holandeses que estaban afincados en Italia, mostraban menos interés por las arquitecturas que los italianos y se centraban más en el paisaje y en la población. Eran

⁴²⁷ “...el estupor que puede producir la fantasía aplicada a lo clásico.” DAL CO, Francesco, “Piranesi, Venecia y el tiempo de las ruinas” en Catálogo de la exposición *Arquitecturas pintadas del Renacimiento al siglo XVIII*, Op, Cit., pág. 110.

⁴²⁸ DE LA MANO, José Manuel, “Mariano Sánchez y las colecciones de “Vistas de puertos” en *I Congreso Internacional pintura española siglo XVIII*, Marbella, Museo del grabado español contemporáneo, 1998, pág. 362.

⁴²⁹ *Ibidem*.

unas vistas que se recreaban más en la naturaleza y en la vida de los habitantes que en los grandes monumentos emblemáticos de la ciudad. Haciendo un paralelismo con las vistas panorámicas de Paret, vemos también en éstas un mayor énfasis en el paisaje y en las actividades de sus gentes que en los grandes monumentos.

Más originales, a pesar de su menor interés por las arquitecturas, resultan los holandeses Jacob de Heusch (+ 1701), Isaac de Moucheron (+ 1744), Jan Frans van Bloemen (+ 1749) y Hendrik Frans van Lit (+ 1763). Al igual que Van Wittel, todos ellos prefieren pintar la *Urbs* como paisaje que incluye las colinas y el río⁴³⁰.

Estos pintores holandeses mencionados por Jörg Garms, estuvieron en Italia y parece que tenían mayor libertad creativa al no estar sujetos a criterios comerciales como sí era el caso de pintores italianos o franceses, cuyas *vedute* tenían un importante propósito comercial.

En los caprichos de Claudio de Lorena y de Codazzi, la arquitectura, ya sea tomada del natural o inventada, es el tema principal; no ocurre lo mismo entre los artistas básicamente holandeses, que, no estando vinculados a las estructuras contractuales de la clase dominante en la política y la cultura, desarrollaban su carrera sin ataduras y estaban más interesados por las actividades de la gente, de los mercados y de las festividades, así como por el paisaje, que por la gran tradición y por la representación del presente⁴³¹.

Las vistas que se realizaron en Italia en este periodo constaban de un repertorio de monumentos y de modelos que se iban repitiendo. Con el paso del tiempo se produjo un agotamiento en los temas debido al aumento de pintores y dibujantes que se dedicaban a ello. Esto está en relación con los encargos que realizaban los participantes del *Grand Tour*, que entre los años 1760 y 1770 alcanzó un número muy elevado de viajeros.

Tampoco hay que olvidar que el mercado era cada vez más amplio y que no todo el mundo podía permitirse pinturas de vistas, de ahí que aumentase el número de estampas, dibujos o acuarelas que podían ser adquiridas por viajeros con menores recursos económicos. Muchos artistas británicos y de otras nacionalidades europeas descubrieron en la acuarela una herramienta de trabajo, sí no de más fácil ejecución, sí más ligera y manejable y muy adecuada para realizar bocetos⁴³². Entre los artistas británicos que estuvieron en Italia y se interesaron por las ruinas se pueden mencionar:

⁴³⁰ GARMS, Jörg, *Op. Cit.*, pp. 67-68.

⁴³¹ *Ídem*, pág. 63.

⁴³² Véase el catálogo de la exposición *Paysages d'Italie. Les peintres du plain air (1780-1830)*, París, Electa, 2001.

Los británicos que entre 1775 y 1789 pasaron por Roma – William Pars, John Robert Cozens, Thomas Jones, John “Warwick” Smith y Francis Towne – dedicaron sus acuarelas casi exclusivamente al apacible paisaje de las ruinas que se extienden desde el Foro hacia el exterior sobre las colinas y ante las puertas de la ciudad⁴³³.

Con respecto a los pintores de vistas de otros países es importante la figura del pintor francés, mencionado anteriormente, Claude-Joseph Vernet (1714-1789). Este artista fue un reconocido paisajista que destacó por sus marinas y sus paisajes en los que en general plasmaba una atmósfera idealizada. Vernet realizó una serie de vistas de puertos del litoral francés encargada por el monarca Luis XV. Estas escenas portuarias tuvieron mucho éxito a finales del siglo XVIII en Europa y es posible que fueran adquiridas para colecciones particulares. Entre estos coleccionistas destacó el príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, que apreciaba estas vistas y que de hecho tuvo en su colección, algunas de ellas. En la obra de vistas de los puertos del País Vasco de Paret, se aprecia la influencia de este pintor y es muy posible que Paret conociera las marinas de Vernet.

En el inventario de su biblioteca constan abundantes obras de autores clásicos, algunas en versión original, y también álbumes de grabados, particularmente de obras de Hogarth, Bourdon, Stubbs, Vernet y Guercino⁴³⁴.

Esto no significa que su obra fuese una mera copia de la del francés, aunque si es posible que le sirviese de fuente de inspiración. Paret al igual que Vernet optó por recrear los paisajes basándose en la observación de la naturaleza y no en la utilización de elementos paisajísticos preconcebidos. Para algunos estudiosos de la obra de Paret, como Osiris Delgado, el pintor español superaba al francés tanto en calidad técnica, como en el encanto logrado con sus composiciones.

Estas (las vistas de los puertos de la Cantabria) derivan del conocimiento de la obra de Joseph Vernet, a quien supera en calidad técnica y sentido social de las escenas animadas, estas últimas fundamento mismo del paisaje de la época⁴³⁵.

Pero en general, se considera que Paret se inspiró en las obras de Vernet.

En estos cuadros de Paret, primer artista que llegó a ocupar un lugar decisivo en la pintura madrileña de la población urbana, es menester dar ya por supuesta, sin duda alguna, la influencia de Vernet⁴³⁶.

⁴³³ GARMS, Jörg, *Op. Cit.*, pág. 68.

⁴³⁴ BRAY, Xavier, *Op. Cit.*, pág. 1.

⁴³⁵ DELGADO, Osiris, *Op. Cit.*, pág. 76.

⁴³⁶ HELD, Jutta, *Op. Cit.*, pág. 258.

Vernet también realizó el viaje a Italia; estuvo en Roma entre los años 1734 y 1753 y en esta ciudad realizó obras de vistas urbanas influido por los pintores italianos.

Joseph Vernet, que está en Roma entre 1734 y 1753, se inscribe en la tradición romana y se aficiona, como Van Wittel, a los paisajes del Tíber, como por ejemplo el Ponte Rotto – que ya habían adoptado Jacob de Heusch y también Locatelli –, que realiza para el embajador Choiseul...⁴³⁷.

Paret viajó a Roma en 1763, por lo tanto no parece probable que coincidiera con Vernet en esta ciudad, pero sí que conociera el trabajo de los vedutistas que posteriormente influirían en sus obras de paisajes portuarias. Parece que Paret conoció la obra de pintores como Bellotto o Carlo Bonavia (?-1788). Este último realizaba composiciones de bajos horizontes, con personajes en primer término y grandes celajes, un sistema compositivo que veremos posteriormente en la obra de Paret.

⁴³⁷ GARMS, Jörg, *Op. Cit.*, pág. 67.

5.2 Serie de los puertos de la mar Océana de Luis Paret

En la segunda mitad del siglo XVIII la monarquía, quiere dejar testimonio de los avances que se están logrando en el ámbito de la ingeniería civil y militar. El proceso de modernización del país conlleva la mejora de caminos y puertos y los reyes, conscientes del valor simbólico de estas mejoras en las infraestructuras nacionales, pretenden dejar constancia documental de esta ingente labor renovadora que se está llevando a cabo en el litoral del país.

Ya desde el reinado de Felipe II hasta el de Felipe IV la monarquía hispánica había puesto de manifiesto su inquietud y su deseo de dejar constancia de sus posesiones documentándolas de la forma más detallada posible. Este interés por recoger en imágenes los dominios de la corona llega hasta los reinados de Carlos III y de su hijo Carlos IV. Así, como precedente inmediato a la serie de vistas encargadas a Luis Paret, existe la serie de vistas que la Real Calcografía encargó a Pedro Grolliez 1782, este trabajo, había sido promovido por el conde de Floridablanca y tenía como objetivo la realización de vistas de los puertos más importantes de España. Grolliez llegó a realizar 33 dibujos que eran la base para realizar una serie de grabados, finalmente solo seis de estas vistas llegaron a grabarse, tres de La Carraca, una de Sevilla y una de Lúcar⁴³⁸.

A finales del siglo XVIII los gobernantes fueron conscientes de la importancia de dejar constancia del desarrollo de las infraestructuras que se estaba logrando en aras del progreso. Si bien Vernet con sus *Ports de France*, marcó el camino en este tipo de panorámicas portuarias, no fue el único, también los pintores franceses Alexandre Jean Noel y François Allis, siguiendo el modelo iniciado por Vernet, publicaron *Collections de ports d'Espagne et Portugal*.

En España la serie de Mariano Sánchez encargada por Carlos III en 1781 es el proyecto más ambicioso de este género. El objetivo era decorar el gabinete de marinas del príncipe de Asturias en El Escorial, en total realizó 118 obras de un gran valor documental ya que recogían todos los avances en ingeniería civil y militar y hacían una descripción exhaustiva del litoral peninsular. Carlos III encargó a Paret que completara

⁴³⁸ PORTÚS, Javier, “La ingeniería en la pintura española de los siglos XVII y XVIII” en *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Centro De Estudios Europea Hispánica, 2005, Pág. 67.

esta serie de Mariano Sánchez con los puertos vascos ya que éstos habían quedado fuera de la serie de Sánchez.

El 4 de julio de 1786 Carlos III encargó a Paret que pintara una serie de puertos del litoral cantábrico. El encargo contó con el compromiso de Paret de entregar dos cuadros al año.

En el mismo año de 1786, el 4 de julio, 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 año⁴³⁹.

Este encargo le iba a proporcionar al pintor 15.000 reales anuales y esta asignación anual se prolongaría hasta el año 1792, es decir, hasta varios años después de la muerte de Carlos III. A partir del encargo, Paret uniformizó las dimensiones y los soportes para que la serie fuera homogénea; por ejemplo, las vistas guipuzcoanas tenían todas ellas unas dimensiones aproximadas de 82 x 120 cm.

El encargo se formalizó en 1786, pero Paret ya había pintado algunos paisajes de este tipo antes de esa fecha y puede sospecharse que alguno de ellos llegara a ser contemplado por el rey, quien, admirándolo, decidiera encargar su propia colección. Lo cierto es que antes de 1785 Paret ya había pintado los muelles o puertos de Bilbao y Bermeo, quizá alguno más, y que a partir del encargo hizo, con sistemática progresión geométrica, de este a oeste a partir de la frontera con Francia, los de Fuenterrabía, Pasajes, San Sebastián... Una leve diferencia de dimensiones en los lienzos marca los realizados antes y después del encargo, los anteriores eran más pequeños y de medidas no idénticas entre sí, mientras que los pintados después adoptan con regularidad las medidas de 80 x 120 cm.⁴⁴⁰.

Actualmente se conocen nueve “vistas” de puertos del Cantábrico, aunque no se descarta que haya más; cinco corresponden a Vizcaya: dos del Arenal de Bilbao; una de Portugalete; una de Bermeo y otra de Olaveaga y cuatro a Guipúzcoa: una de San Sebastián, una de Pasajes y dos de Fuenterrabía. Si tenemos en cuenta que la serie se encargó en 1786 y que Paret siguió recibiendo su asignación hasta 1792, con el compromiso de entregar dos vistas por año, cabe pensar que pudo realizar otras cinco vistas que completasen el total de catorce, correspondientes a los siete años. Además no hay que olvidar aquellas que supuestamente pintó Paret antes del año del encargo.

Si bien fue Carlos III quien realizó el encargo de la serie, es posible que fuera su hijo Carlos el promotor de la misma, ya que desde muy joven estuvo muy interesado por el arte y el coleccionismo. En 1780, siendo aún príncipe de Asturias, Carlos había

⁴³⁹ DELGADO, Osiris, *Op. Cit.*, pág. 36.

⁴⁴⁰ GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, “Fractura, pérdida...”, pp. 303-304.

encargado al pintor Mariano Ramón Sánchez una serie de vistas de puertos españoles. La hipótesis de que la serie de Paret fuera encargada por el príncipe Carlos fue defendida por Osiris Delgado, quien consideraba que el príncipe pudo haber sido el promotor de dicha obra ya que era un gran amante de las marinas. En 1781 ya se había interesado por dos obras de Joseph Vernet, que más adelante recibiría como regalo. Este tipo de vistas eran del agrado del príncipe, de hecho llegó a encargarse seis obras de este género a Vernet para decorar una de las salas de la Casa del Príncipe en El Escorial.

En 1783 Paret ya había pintado alguna vista de la ría de Bilbao, lo cual permite suponer que comenzó a pintar este tipo de panorámicas, antes de que Carlos III realizara el encargo de la serie. También se contempla la posibilidad de que alguna de estas vistas fuera pintada y vendida a algún industrial o comerciante bilbaíno y por lo tanto puede ser que existan más vistas de las que se tiene constancia. También es posible que Carlos III supiera de la existencia de estos cuadros de Paret y esto le animara a encargarse la serie o que conociera ya las vistas de puertos del litoral francés que Joseph Vernet había realizado para el monarca Luis XV, a partir de 1753.

Con este encargo (el del rey francés a Vernet) demostraba la monarquía que era ella la que brindaba protección al comercio, hacía posible la libertad de sus operaciones y aseguraba las fronteras. Por primera vez, la Corona no se definía ya a partir de su centro de poder, la residencia real de Versalles o la capital del país, sino a partir de sus fronteras, desde las provincias periféricas⁴⁴¹.

Asimismo, Carlos III, siguiendo la estela de la serie de Vernet *Ports de France*, quiso demostrar que en la periferia española también se hacía presente la Corona. Además, el monarca refrendaba con su apoyo la importancia del comercio y mostraba la protección real a los medios de comunicación en este caso portuarios.

Este tipo de vistas eran habituales en esta época, como decíamos, existía un gran interés por mostrar la geografía española, realizada desde la mirada del artista pero proporcionando la descripción topográfica de los enclaves geográficos. Además, había en esta época un deseo creciente en acercarse a la naturaleza y una forma de lograrlo era mediante su plasmación a través de la pintura. Y si bien efectivamente se requería en estas pinturas un realismo topográfico que sirviese de documento gráfico de los lugares de la geografía española, Paret no se limitó a una descripción geográfica sino que se preocupó de plasmar en estas obras sus ideales estéticos, obteniendo como resultado, unas obras de gran calidad plástica y artística.

⁴⁴¹ HELD, Jutta, *Op. Cit.*, pp. 258-259.

Resulta de gran interés la aportación que hace Gónzalez de Durana en la que establece los hipotéticos emplazamientos desde donde se podrían haber tomado las vistas de Fuenterrabía, San Sebastián, Bermeo y Portugalete, tomando como referencia unos mapas topográficos cercanos en el tiempo a las vistas de Paret⁴⁴².

En esta época, para lograr la mayor veracidad en la imitación de la naturaleza, algunos pintores utilizaron adelantos técnicos como la cámara oscura, ya reseñada. En opinión de José Manuel de la Mano, pintores como Mariano Ramón Sánchez utilizaron este tipo de aparatos; este autor considera, como ya se ha indicado, que también Paret pudo haber utilizado este tipo de adelanto técnico, pero se trata de una suposición que no puede ser confirmada.

La serie encargada por Carlos III a Mariano Ramón Sánchez fue más ambiciosa que la encargada a Paret, ya que tenía como objetivo completar un conjunto de vistas de puertos, bahías, islas y arsenales de gran parte de España; esta serie fue encargada hacia 1781 y su ejecución se prolongó hasta 1803. Durante estos años, más de veinte, Mariano Ramón Sánchez realizó 118 composiciones y al igual que ocurría con la serie de Paret, en la de Sánchez además del valor puramente artístico se valoraba su aportación como documento geográfico e histórico. Debido al carácter imitativo de la obra, con una clara preocupación por la objetividad, ésta se convertía en un testimonio gráfico de los lugares representados. De todas formas hay que hacer constar que la obra de Mariano Ramón Sánchez, si bien es mucho más extensa, también se puede decir que es de menor calidad artística que la de Paret, si bien cumplen con su objetivo de mostrar la actividad y las infraestructuras de los puertos atlánticos, cuya mejora forma parte de los proyectos reformistas del estado borbónico⁴⁴³. Este tipo de encargos tenía también una finalidad propagandística, así se formaba una imagen de una corona que protegía el comercio necesario para el progreso y defendía enclaves estratégicos de gran importancia como puertos y arsenales.

⁴⁴² GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, “Luis Paret y Alcázar: reflexiones y notas tras la exposición” en *Anuario 1991 Estudios – Crónicas*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991, pp.82-83.

⁴⁴³ “Los renovados arsenales (Ferrol, La Carraca), puentes (Pontevedra, San Vicente de la Barquera), diques y dársenas (Ferrol), muelles y nuevas poblaciones (Santander) quedan fielmente documentados con estos lienzos que, a menudo, dan la espalda a las viejas poblaciones para centrarse exclusivamente en el esfuerzo constructivo del Estado y su cuerpo de ingenieros militares.” ALONSO RUIZ, Begoña, SAZATORNIL RUIZ, Luis, “De San Sebastián a Cádiz: iconografía...”, pág. 185.

Carlos III encargó a Paret la serie de vistas en 1786, dándose la circunstancia de que su hermano, el infante don Luis, había fallecido el año anterior. Es posible que este encargo fuera el modo que encontró Carlos III para dar un reconocimiento al pintor. Osiris Delgado defiende la idea de que fue el infante don Luis quien solicitó a su hermano que rehabilitara a Paret, por el contrario Rosario Peña opina que es difícil creer esa hipótesis, no tanto por problema de fechas como por la distante y fría relación a la que habían llegado los dos hermanos desde que el infante se había casado.

No podemos por menos que no estar de acuerdo con la afirmación de Osiris Delgado sobre la posible petición de Don Luis a su hermano para la rehabilitación del pintor. Y no por una simple cuestión de fechas; aunque Don Luis se encuentra ya casado, hubiera podido realizar la petición en alguno de sus viajes a Madrid o por carta. Hay algo más profundo y penoso. Carlos III no sólo obligó a su hermano a casar con persona de la baja nobleza sino a vivir fuera de Madrid⁴⁴⁴.

Fuera cual fuese el motivo de la rehabilitación, llegó tarde ya que, la prometedora carrera de Paret había quedado truncada por el destierro y el alejamiento de la corte, y si bien Paret había seguido pintando tanto en Puerto Rico como en Bilbao, el alejamiento de la Corte impidió al pintor estar en la elite de los pintores cortesanos. Cuando en 1786 recibió el encargo de pintar los puertos del Cantábrico, Paret, al título de Académico de Mérito de San Fernando, añadió el de “pintor de vistas”.

En 1792, Carlos IV, prolongó mediante una real orden, la comisión de la serie de puertos realizada por su padre. En esta ocasión la prolongación iba destinada a realizar unas vistas de Madrid y de los Reales Sitios, ya mencionadas anteriormente. Esta prolongación pudo deberse a la satisfacción obtenida por Carlos IV con el cuadro pintado por Paret: *La Jura del Príncipe de Asturias* fechada en 1791, que recoge el momento de la ceremonia de juramento del futuro Fernando VII en la iglesia de San Jerónimo el Real.

Destino de la serie

En 1787 Paret regresó a Madrid desde el País Vasco y se llevó consigo la serie de cuadros o los bocetos que le iban a permitir finalizarla. Esta serie se destinó a la Casita del Príncipe de El Escorial y allí permaneció hasta que José Bonaparte y las

⁴⁴⁴ PEÑA LÁZARO, Rosario, “El infante don Luis de Borbón y Luis Paret y Alcázar”, en *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799, Op. Cit.*, pp. 70-71.

tropas napoleónicas expoliaron, entre otras obras, estas pinturas que prácticamente en su conjunto salieron del país. Únicamente dos obras de esta serie, *Pasajes* y *San Sebastián* permanecieron en España.

A pesar de haber figurado hasta 1927 en propiedad de un coleccionista bilbaino, nada nos impide creer que las dos “vistas” de El Arenal, así como la de Bermeo, formaran parte de la colección en El Escorial y que, años después, por avatares diversos regresaron a Bilbao, de donde volvieron a salir camino de las islas británicas y de Cataluña. De hecho, nada se sabe con exactitud de cuántas y cuáles eran las “vistas” que se encontraban en la Casita del Príncipe antes del expolio napoleónico, habiéndose dado por hecho siempre que todas las “vistas” conocidas estuvieron con seguridad en la Casita, lo que muy bien pudo no haber sido así⁴⁴⁵.

Los cuadros de vistas de Paret, son vistas panorámicas, en las que se capta un instante o momento en el que se desarrolla una escena. Como ya se ha dicho, nos encontramos ante un tipo de pintura descriptiva y documental, que relata un momento de la vida cotidiana, envuelta en la atmósfera del paisaje que lo rodea. Reproduce la vida de los lugares representados convirtiéndose así en testimonio pictórico de la sociedad de la época.

En casi todas estas vistas se mezclan las escenas de campesinos o aldeanos con personajes de la aristocracia o de la clase acomodada, incluyendo escenas costumbristas que son el reflejo de una época y de una forma de vida. Paret realizó estas vistas completando los paisajes con preciosas escenas llenas de vida, con figuras de gran dinamismo, realizadas con un extraordinario dibujo y un gran lujo de detalles, describiendo objetos, trajes y telas de todas estas figuras que poblaban las escenas.

Destaca el dominio pictórico del que hace gala Paret plasmando con gran calidez la luz de atardecer; además de la representación vespertina, otras características comunes son los grandes cielos para los que reserva amplias zonas del lienzo y los horizontes muy bajos. Se aprecia el dominio del natural y de la perspectiva, aunque parece claro que realizaba bocetos in situ, que luego le permitían finalizar las obras en su estudio. Sus obras de vistas, tienen mucho más encanto y muestran una mayor espontaneidad y soltura en la pincelada que otras obras de este tipo como las de Vernet o las de Sánchez, que dan una sensación de rigidez y acartonamiento, careciendo de la frescura y alegría vital de las vistas paretianas. Así se refirió a él María Luisa Caturla: “Luis Paret y Alcázar, el único pintor alegre que ha tenido España”⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo de BBAA de Bilbao, *Luis Paret y Alcázar y los puertos del País Vasco*, Bilbao, Museo de BBAA de Bilbao, 1996, págs. 40-41.

⁴⁴⁶ CATURLA, María Luisa, *Op. Cit.*, pág. 29.

Vista de San Sebastián (h. 1786).



Imagen 44: Luis Paret, *Vista de San Sebastián*, h.1786, Patrimonio Nacional, Palacio de la Zarzuela, Madrid

Este cuadro junto con el de Pasajes fue expuesto en San Sebastián en 1964, según se desprende de un artículo publicado en un boletín municipal de este año⁴⁴⁷. Los dos cuadros de Paret, formaron parte de una exposición constituida por tesoros del Patrimonio Nacional, en la que se expusieron armaduras, arneses, tapices, alfombras y cuadros. Además de las dos obras de Paret mencionadas, se expusieron cuadros de Goya y de otros pintores del siglo como Maella y los Bayeu⁴⁴⁸.

La exposición fue organizada por la institución del Patrimonio Nacional y contó con la colaboración del Ayuntamiento de la ciudad. Esta exposición se realizó en el Museo Municipal de San Telmo, antiguo convento de dominicos. Era práctica habitual, por aquellas fechas, la celebración de importantes exposiciones anuales en este museo.

⁴⁴⁷ “... permítasenos referirnos particularmente a dos pequeños lienzos del pintor Luis Paret, (...), uno de ellos una vista de San Sebastián, (...), y el otro, una vista del puerto de Pasajes, (...)”. “Una vista de San Sebastián, por el pintor Luis Paret: (s. XVIII)”, *Boletín de información municipal San Sebastián*, Año 6, n.22-24 (abr.-dic. 1964), (KM) 66322, pág.67.

⁴⁴⁸ “Este último verano, en efecto, tuvo lugar en él (Museo Municipal de San Telmo) la primera exposición de riquezas artísticas del Patrimonio Nacional, ...magníficos tapices flamencos y españoles y las alfombras de nudo (...), así como los esplendidos cuadros, retratos, y paisajes de Goya y de Vicente López, de los Mallea, los Baye y los Madrazo, (...)”, *Ibidem*.

La vista de San Sebastián está pintada con la perspectiva del Alto de Miraconcha. Como bien se apunta en el citado artículo, el pintor se permitió ciertas licencias, véase la extraña forma de la isla, que permiten suponer que el autor realizó el trabajo en el estudio, en base a apuntes tomados del natural. A pesar de ello, el conjunto se ajusta bastante a la realidad del paisaje. Se representa la bahía de la Concha y la isla Santa Clara; el monte Urgull, majestuoso con sus murallas y el castillo de Santa Cruz de la Mota en su cima; tras el monte, se aprecia la entrada a la Zurriola y en la lejanía, Ulía; también se divisa el puerto pesquero donostiarra bien abrigado por el monte Urgull y las torres barrocas de la parroquia de Santa María.

El articulista del boletín municipal mencionado, aporta un dato importante que conviene remarcar; se trata de la presencia en el cuadro, del torreón del faro, que permite situar la obra cronológicamente en un escenario posterior a 1778.

En la cúspide del monte Arrobi se yergue ya el torreón del faro construido por el Consulado donostiarra en 1778, detalle este último que nos indica que Paret pintó su cuadro en el intervalo de los veinte años que median entre dicha fecha y su muerte, acaecida en 1799⁴⁴⁹.

Este torreón del faro fue erigido en el monte Arrobi (primer monte de la pequeña cordillera de Igueldo) en el año 1778. La construcción fue llevada a cabo por el Consulado Donostiarra que en esa fecha contaba ya con casi un siglo de vida. El actual Museo Naval que se encuentra a los pies de Urgull en uno de los muelles del puerto, fue sede del Consulado⁴⁵⁰ y aparece representado en la pintura. Es uno de los pocos edificios que se salvó de la destrucción de la ciudad el 31 de agosto de 1813. Se cree que fue edificado hacia mediados del siglo XVIII pero se desconoce la fecha exacta ya que en el devastador incendio producido en esa fecha, desaparecieron los archivos de la ciudad y prácticamente toda la información relativa al Consulado.

En el siglo XVIII la importancia comercial de San Sebastián era destacable, como ya se ha indicado; en 1728 se fundó, con la idea de favorecer el comercio de la ciudad y de la provincia, la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, que consiguió el monopolio comercial con Venezuela. Para mejorar el comercio marítimo y la navegación el Consulado propuso la ampliación del puerto donostiarra. Este proyecto dio sus primeros pasos en 1770, inicialmente el encargo se hizo a Pedro Ignacio de Lizardi pero su proyecto no se llevó a cabo y fue continuado por Sánchez Bort cuyo

⁴⁴⁹ “Una vista de San Sebastián, por el pintor Luis Paret: (s. XVIII)”, *Ibidem*.

⁴⁵⁰ “El Ayuntamiento donostiarra y el Consulado estuvieron asentados en el edificio de la lonja, hoy el Museo Naval de la ciudad.”. ASTIAZARAIN ACHABAL, María Isabel, *Op. Cit.*, pág. 123.

proyecto tampoco llegó a realizarse. La idea de la ampliación del puerto tenía como objetivo mejorar la seguridad marítima y aumentar la capacidad de acogida del puerto donostiarra para buques de gran tamaño, que en general eran los que utilizaba la compañía de Caracas.

Julián Sánchez Bort era uno de los ingenieros marítimos más importantes de España y uno de los responsables de la obra del Arsenal de El Ferrol. De El Ferrol se conservan dos acuarelas de Pedro Grolliez que muestran una panorámica de la ría y de la ciudad-arsenal mostrando la grandeza y modernidad del puerto ferrolano. También se conservan tres óleos del Arsenal que realizó el pintor Mariano Sánchez para dar a conocer este puerto considerado como uno de los mejores puertos militares de la Europa Atlántica⁴⁵¹.

El proyecto de ampliación que Sánchez Bort realizó para el puerto de San Sebastián, incluía diques, muelles, una dársena, un astillero y un faro en el monte Igueldo⁴⁵². Este faro fue la única obra que se llevó a cabo de todo el proyecto de Sánchez Bort.

Es probable que todas las vistas guipuzcoanas (San Sebastián, Pasajes y Fuenterrabía) fueran realizadas en el estudio a partir de los apuntes y bocetos que tomó en un viaje que realizó a Guipúzcoa entre el verano y el otoño de 1786. Este viaje resultó desafortunado para Paret ya que tuvo un desgraciado accidente en el que se quemó la mano derecha.

Como es habitual en estas obras, Paret coloca las figuras en la parte baja del cuadro, en este caso, casi todas las figuras incluidos los animales miran en la misma dirección, de derecha a izquierda, lo que intensifica la sensación de movimiento. El cielo ocupa gran parte de la obra, el momento es el del atardecer, con esos tonos anaranjados de la izquierda en donde se recorta un árbol que recibe los reflejos del sol de la tarde y adquiere un tono dorado. Las luces y las sombras del terreno del primer término también utilizan los dorados y ocres para indicar la luz de atardecer.

⁴⁵¹ VIGO TRASANCOS, Alfredo, “Ferrol en el punto de mira (1587-1800). Imágenes “artísticas” de un puerto de guerra de la España atlántica”, en *La ciudad y la mirada del artista, Visiones desde el Atlántico*, *Op. Cit.*, Pág.258.

⁴⁵² “Constaba (el plan) de una introducción y cinco capítulos, basados en la manufactura de una linterna, la dársena, construcción de los muelles, la muralla interior frente a la ciudad; y el proyecto para mejorar la Concha con: el muelle, diques, astillero, etc.”, ASTIAZARAIN ACHABAL, María Isabel, *Op. Cit.*, pág. 65.

Si Paret realizó esta obra en el estudio, supo trasladar al lienzo los efectos lumínicos y cromáticos contemplados en el paisaje, logrando un color ambiental que junto con las alargadas sombras identifica perfectamente el momento del atardecer. La gradación tonal que va desde los ocres verdosos de la parte baja que en ascenso se van aclarando y tiñendo de azul, finalizan en un cielo de gran luminosidad y claridad, en el que los naranjas de la izquierda dan calidez al conjunto⁴⁵³.

⁴⁵³ Véase para la descripción de las obras, *Luis Paret y Alcázar y los puertos del País Vasco*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996.

Vista de Pasajes (h. 1786).



Imagen 45: Luis Paret, *Vista de Pasajes*, h.1786, Patrimonio Nacional, Palacio de la Zarzuela, Madrid

Esta vista de Pasajes muestra la bocana del puerto y parte de los dos Pasajes, San Juan y San Pedro, que están a cada orilla; se trata de una vista panorámica que es una elección muy habitual entre los pintores locales. La vista de Pasajes pintada por Paret es considerada por algunos como precursora del modelo de paisaje prerromántico y pintoresquista, que serán la seña de identidad de la pintura años después. En este sentido, hay que recordar que con posterioridad, entrado el siglo XIX, Pasajes se convirtió en una localidad preferida para muchos artistas, que vieron en ella el mejor pretexto de lo romántico y pintoresco⁴⁵⁴.

Pasajes sigue ofreciendo hoy, todavía, una estampa romántica, tan romántica como en su momento contempló Victor Hugo, quien visitó la localidad en 1843 y dejó un dibujo a pluma, dibujo que reprodujo en su libro *Viaje a los Pirineos y a los Alpes* con el siguiente comentario: "este espacio humilde de tierra y mar, que sería admirado si estuviera en Suiza, que sería celebre si se hallara en Italia, y que es desconocido porque se encuentra en Guipúzcoa, este pequeño Edén resplandeciente adonde llegué por

⁴⁵⁴ "Una vista de San Sebastián, por el pintor Luis Paret: (s. XVIII)", *Boletín de información municipal San Sebastián, Op. Cit.*, pág.67.

azar...»⁴⁵⁵. Victor Hugo describe su estancia en Pasajes, cómo y en dónde se alojó, y cuáles eran sus impresiones sobre sus gentes y sus costumbres, además, proporciona una descripción de la bahía de Pasajes que se asemeja a lo que observamos en la obra de Paret.

La baie du Passage, abritée de toutes parts et de tous les vents, pourrait faire un port magnifique. Napoléon l'avait pensé, et, comme il était bon ingénieur, il avait lui-même crayonné un plan des travaux à faire. Le bassin a plusieurs lieues de tour, et le goulet qui mène à la mer est tellement étroit qu'il ne peut y passer qu'un seul bâtiment à la fois. Ce goulet, resserré entre deux hautes croupes de rochers, est lui-même partagé en trois petits bassins que séparent des étranglements faciles à fortifier et à défendre⁴⁵⁶.



Imagen 46: Victor Hugo, *Ilustración de Pasajes*, 1843, Casa Museo de Victor Hugo en Pasajes

Volviendo a la *Vista de Pasajes* de Paret, las casas de Pasajes San Juan y San Pedro se sitúan al fondo y en el primer término, el pintor sitúa la escena con personajes, en la que describe el desembarco de unas damas, realizadas en ese estilo paretiano con pequeñas figuras llenas de movimiento y gracia. De nuevo coloca Paret una escena galante en el escenario del puerto en lugar de situar la actividad cotidiana del mismo.

El cielo que ocupa, como es habitual en estas obras, gran parte de la superficie del lienzo, se encuentra encapotado y es de un color gris plomizo que presagia una posible tormenta, este cielo marca la pauta del colorido de toda la obra que gira en torno a los azules y grises, y que plasma a la perfección el ambiente y la tonalidad de un día gris en el Cantábrico.

⁴⁵⁵ <http://blogs.elpais.com/trainera/2010/07/victorhugo.html>, [Referencia tomada el 01-06-2015].

⁴⁵⁶ HUGO, Victor, *En voyage. Alpes et Pyrénées*, Paris, Librairie du Victor Hugo illustré, s.a., pág. 74.

Vista de Fuenterrabía (h. 1784-89).



Imagen 47: Luis Paret, *Vista de Fuenterrabía*, h.1784-89, Museo de Bellas Artes, Bilbao

Este lienzo, como se indica más abajo, estuvo durante muchos años dividido en dos fragmentos desconociéndose, hasta fecha relativamente reciente, que formaban parte de una misma obra.

En esta obra, la parte baja en la que aparecen los personajes forma un conjunto que se compone de tres grupos de gentes que realizan actividades diferentes pero todas ellas enmarcadas en la vida cotidiana de una aldea. A la izquierda, al borde de un camino, un pastor cuida de un rebaño y le acompañan unas mujeres y un niño. El camino serpenteante se pierde entre una masa boscosa. En la mitad de la composición, unas barcas navegan por la ría que transcurre paralela al sendero, un hombre rema en una barca en la que unas mujeres disfrutan de la travesía y a la derecha otro grupo, realiza otras actividades cotidianas, mientras las mujeres recogen la ropa, dos hombres charlan animadamente.

En un segundo plano, al fondo en el horizonte, se recorta la silueta de las murallas, las casas y la iglesia de Fuenterrabía y a los pies del pueblo se dibuja tenuemente la playa en la bahía de Txingudi. Estos dos planos forman la mitad aproximada de la superficie del lienzo, quedando el resto cubierto por un precioso cielo

lleno de matices de colores, de una gran sutileza en la gama de los tonos azulados y anaranjados.

Todo el conjunto es de una gran amplitud panorámica en lo paisajístico y de una gran riqueza en la galería de personajes representados que aparecen en variadas posturas y con un despliegue de telas y ropajes realizados con la maestría propia de Paret, llenas de dinamismo, al cual contribuyen la postura del barquero en diagonal que indica el movimiento de la barca y también el rebaño de ovejas, todas en la misma dirección, indicando el sentido de la marcha. Todo el movimiento y colorido de la mitad baja del cuadro se compensa con la monotonía y suavidad del cielo, resultando un conjunto muy equilibrado logrando una gran profundidad espacial y en definitiva una obra de serena belleza.

Vista de Fuenterrabía (h. 1786).



Imagen 48: Luis Paret, *Vista de Fuenterrabía*, h.1786, Museo de Bellas Artes, Caen

Es una de las obras de Paret en la que el paisaje tiene mayor protagonismo, si no fuera por las pequeñas y dispersas figuritas que aparecen en la localización habitual, mitad baja del cuadro, podríamos estar ante una obra de paisaje como tema único, pero no es así ya que Paret introduce algunos personajes.

En esta obra, óleo sobre lienzo de dimensiones 80 x 120 cm., más que en ninguna otra, Paret reserva para el cielo una parte muy considerable, aproximadamente tres cuartas partes del lienzo son cielo. Éste está pintado en tonos grises plateados pero con una importante parte de luz procedente del lado izquierdo y que por la tonalidad, levemente anaranjada, nos hace pensar en las horas de la tarde previas al anochecer.

El resto del cuadro, una cuarta parte, está constituido por el paisaje y las figuras. Al fondo, las montañas reflejan el tono naranja del cielo; en el agua, como si fuera un espejo, se reflejan las casas que se yerguen al pie del monte Jaizkibel y a sus pies se dibuja la playa y la bahía de Txingudi, con el agua en completa calma.

En el primer plano observamos dos grupos de personas, a la izquierda, un grupo ocioso que descansa y observa al otro grupo que, en la orilla descarga fardos de un bote. En la mitad izquierda, a la sombra de la muralla y cerca del primer grupo, Paret

introduce una pareja elegante junto a una muchacha y un niño que pasean placidamente, así, una vez más Paret combina en la misma obra, escenas relativas al trabajo en el mar, junto con escenas galantes.

Paret logra la profundidad espacial, compensando los colores oscuros y el peso del primer término, con la levedad etérea de la amplia masa de cielo y la progresiva degradación tonal del primer plano, hasta las montañas lejanas que se difuminan en el horizonte. Repite Paret ese lenguaje plástico, común a estas vistas, que da como resultado unas obras llenas de matices colorísticos, de gracia en las composiciones y en conjunto de gran belleza en su conjunto.

Vista del Arenal de Bilbao (h. 1783).



Imagen 49: Luis Paret, *Vista del Arenal de Bilbao*, h.1783, Museo de Bellas Artes, Bilbao

Existen dos vistas del Arenal de Bilbao, una de ellas (la de la imagen superior) se encuentra en el museo de Bellas Artes de Bilbao y la otra se encuentra en la National Gallery de Londres. Las dos vistas tienen similitudes compositivas y representan el mismo escenario, aunque una de ellas lo capta desde un punto de vista más cercano que la otra, en ambas Paret logra una gran composición espacial.

La del museo de Bilbao, aproxima la escena, la de Londres representa el mismo escenario pero con la imagen alejada como si se hubiese utilizado un zoom fotográfico para alejar o acercar la imagen. En esta vista Paret utiliza unos colores muy intensos, predominado la gama de azules y verdes. “se asemeja a un zafiro, por azul y por preciosa”⁴⁵⁷. El monte Archanda lleno de tonalidades azules hace de fondo, mientras en el primer término, Paret coloca diversos grupos realizando actividades cotidianas. Los personajes son gentes del pueblo afanándose en sus labores diarias, siendo la actividad principal la de descarga de toneles y cajas que proceden de los barcos fondeados en la ría.

⁴⁵⁷ CATURLA, María Luisa, *Op. Cit.*, pág. 38.

Paret plasma con gran verosimilitud la escena y el paisaje, logrando dar profundidad, gracias a las montañas del fondo y a las casas que se encuentran al pie de éstas, entre ellas se encuentra el convento de San Agustín que hoy ya no existe y en cuyo solar actualmente se encuentra el ayuntamiento de la villa.

La luz del atardecer está captada con un cromatismo de tonos anaranjados, azulados y verdes que armoniza y da consistencia a la obra, envolviendo la escena con una veladura de tono azulado que unifica todo el conjunto. Compositivamente Paret introduce una diagonal, de derecha a izquierda, dibujada por el muelle y la ría. En esta vista, Paret reserva menos espacio al cielo, que suele ser lo habitual y se lo cede a las montañas del fondo que adquieren aquí gran protagonismo y que Paret pinta con una gran riqueza de matices cromáticos, logrando efectos lumínicos con destellos de luz aquí y allá.

Vista del Arenal de Bilbao (h. 1784).



Imagen 50: Luis Paret, *Vista del Arenal de Bilbao*, h.1784, National Gallery, Londres

En esta vista, Paret utiliza una gama cromática más suave que en la otra vista del Arenal cuyos colores eran más intensos, siendo en ambas, la gama de azules predominante. Paret sitúa algunos personajes en la escena. A diferencia de la otra vista en la que los personajes en su mayoría eran trabajadores del puerto, en ésta, pertenecen a la alta sociedad y se pasean contemplando las actividades que realizan los trabajadores en el muelle.

El monte Archanda se encuentra bastante bajo en la composición y se reserva mucho espacio para el cielo, el cromatismo en general es más frío que en la otra vista y las nubes grises del cielo envuelven el conjunto con ese colorido azul grisáceo tan característico de los días plomizos en el País Vasco. Sobre el empedrado del muelle se reflejan de forma magistral los escasos rayos de sol que atraviesan las nubes consiguiendo un efecto lumínico que contrasta con la oscuridad del primer plano.

Vista de Portugalete (h. 1784-86).



Imagen 51: Luis Paret, *Vista de Portugalete*, h.1784-86, Museo Cerralbo, Madrid

Esta vista de Portugalete recoge una zona del municipio vizcaíno en la costa; el mar y la tierra son el escenario de una escena galante. Un árbol del primer término marca la composición rompiendo con una marcada diagonal el conjunto, otra diagonal en dirección opuesta a la primera y que la corta se halla en un segundo término y está dibujada por el conjunto montañoso del fondo.

Las únicas referencias arquitectónicas que aparecen en esta obra son las del torreón sobre la cima del acantilado y la del puerto de Santurce que se halla difuminado al fondo entre la niebla, con estos elementos se ha llegado a la conclusión de que se trata de algún lugar del entorno de Portugalete. Las figurillas del primer plano componen la habitual escena galante; uno de los hombres transporta en sus brazos a una dama para evitar que se moje, una vez más vemos al Paret amante del rococó y de escenas en las que el cortejo se manifiesta con galantería y gracia⁴⁵⁸. El resto de las figuras, muy típicas de Paret, o bien están realizando alguna actividad o bien se encuentran en actitud

⁴⁵⁸ Para más información acerca de las formas de cortejar y de vestir en el siglo XVIII véase MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Editorial Lumen, 1972.

contemplativa observando la escena. El conjunto se divide en varios grupos compositivos; las damas y el caballero que esperan, la mujer que agachada se ocupa de algún preparativo, el grupo de hombres sobre la roca de la derecha y el otro grupo formado por personajes del barco incluido el hombre que transporta a la mujer.

Todas estas figuras, a pesar de su pequeño tamaño están realizadas primorosamente con gran profusión de detalles y una gran riqueza de poses y actitudes. Los juegos de luces nos permiten aventurar que se trata de una escena de atardecer, los colores cálidos, los ocres del cielo y en conjunto el armonioso cromatismo, crean una atmósfera de gran belleza. La calidad técnica de Paret y su extraordinario dibujo hacen de esta composición una obra equilibrada cromática y compositivamente.

Vista del Astillero de Olaveaga (h. 1784-86).



Imagen 52: Luis Paret, *Vista del astillero de Olaveaga*, h.1784-86, The National Trust, Upton House, Warwick, Reino Unido

Esta obra constituye otra vista de la ría de Bilbao, en ella se representa principalmente la margen derecha que se corresponde con el barrio de Deusto. A pesar de que el título de la obra identifica al astillero de Olaveaga, éste se hallaba en la margen izquierda y no era propiamente un astillero, aunque sí constituía la parte más industrial de la zona.

En esta composición, un lejano punto de fuga dirige la mirada del espectador en profundidad hacia el centro del cuadro, en el que convergen unas marcadas diagonales formadas por el conjunto de casas, la explanada, el cauce del agua y las montañas de la izquierda, todo ello confluyendo en un punto que se halla en la mitad baja del cuadro.

En realidad la composición también la podemos ver como dos diagonales que se cruzan y que forman cuatro triángulos en cada uno de los cuales predomina un color: el gris azulado del cielo, el verde de los montes de la izquierda, los ocres de la zona urbana y el azul verdoso del agua y en la intersección de ambas diagonales; un pequeño barquito de velas blancas marca el punto de fuga de la composición. A pesar de estas marcadas diferencias de colores el conjunto es armonioso y no resultan estridentes los

cambios de color, la presencia de un árbol en tonos verdes a la derecha, equilibra colorísticamente el peso de los verdes de la izquierda.

El horizonte es bastante bajo, tomando el cielo nuboso un gran protagonismo, las nubes grises parecen indicar la presencia de agua en ellas, y a la izquierda un tenue colorido naranja indica la existencia de algún rayo perdido de sol, el cromatismo del cielo es suave, destacando el gris plomizo de las nubes con algunos rompimientos de azul que indican claros de luz.

En esta obra, más que en ninguna otra de la serie, destaca la multitud de figurillas que completan grupos de escenas llenas de gracia y movimiento recogiendo un momento de trabajo cotidiano pero también el paseo a caballo de personas de la alta sociedad.

Vista de Bermeo (h. 1783).



Imagen 53: Luis Paret, *Vista de Bermeo*, h.1783, Colección particular

Realizada sobre cobre, la composición repite el esquema utilizado por Paret en este tipo de vistas, reserva un amplio espacio del cuadro para el cielo y las figuritas, de pequeño tamaño, se agrupan en la parte baja y realizan diversas actividades.

Bermeo en esta época era una villa con una importante actividad pesquera; la villa está representada en un segundo plano y es la que recibe el foco de luz más importante. En primer término nos encontramos con los grupos de personas que reciben algún toque de luz aunque este primer plano se mantiene más oscuro que el resto de la composición. Un promontorio rocoso, con un edificio en ruinas marca la diagonal en este primer plano. El cielo tiene en uno de sus lados una gran nube gris que condiciona la luz de toda la obra; está muy bien captada esa atmósfera grisácea y previa a la lluvia tan habitual en la cornisa cantábrica. El mar se presenta en calma y se aprecian unas pequeñas olas que rompen contra el contorno rocoso del primer término.

A partir de esta obra, el Real Laboratorio de Mosaicos y Piedras Duras, fundado por Carlos III, realizó una réplica de la obra, una mesa de piedra que se encuentra en el

Museo Municipal de Madrid⁴⁵⁹. La réplica es bastante fiel, salvo en la parte del cielo que en el original es mucho más amplio. En la mesa vemos un estilo diferente en la ejecución, determinado lógicamente por la diferencia del soporte. La mesa estaba hecha en ónice, calcedonia, serpentina y otras piedras preciosas, el brillo de estas piedras era perfectamente adecuado para reflejar los colores brillantes y nacarados utilizados por Paret. El conjunto adquiere una tonalidad gris azulada con zonas luminosas que provienen del foco de luz de la izquierda.

Se repite aquí una práctica habitual en esta época, la de trasladar, desde un soporte a otro, una composición artística. Así existe un paralelismo, aunque los soportes sean diferentes, con la actividad realizada en la Real Fábrica de tapices de Santa Bárbara, que a partir de los cartones creaba los tapices. El resultado era una doble versión de una única obra artística sobre soportes diferentes, en el caso de esta obra de Paret, los soportes fueron el cobre y la piedra, algo que no era muy habitual. La diferencia radica en que en los cartones las obras originales no son las principales sino las obras obtenidas a partir de ellas, en el caso de la vista de Bermeo, a partir de la obra principal se hizo un objeto utilitario.

No fue el único pintor que realizó este tipo de labores en piedra, también Charles Joseph Flipart, que trabajó para el infante don Luis en su palacio de Boadilla, realizó modelos decorativos para mesas de piedras duras, como los dos ejemplos: *Paisaje con perspectiva arquitectónica*, h. 1779 y *Consola (alegoría de las artes, naturaleza muerta, arquitectura)* de 1779-80, ambas en el Museo Nacional del Prado⁴⁶⁰.

La primera de las obras mencionadas de Flipart, está en la línea de las imágenes de vistas que combinan paisaje con arquitectura y escena portuaria que bien pudo haber influido en las vistas de puertos de Paret.

⁴⁵⁹ Real Laboratorio de piedras duras del Buen Retiro. Copia de Luis Paret y Alcázar finales del S. XVIII-principios del S. XIX *Vista del puerto de Bermeo* 0,38 x 0,79 (mosaico de piedras duras). Inv. P. E. 351; Inv. Museo Municipal, n.º 3118. En *El Prado disperso. Cuadros depositados en Madrid*, vol. VIII, https://www.museodelprado.es/uploads/tx_gboletinobras/numero_08_07.pdf, [Referencia tomada el 01-06-2015].

⁴⁶⁰ “Entre el grupo de los primeros que sirvieron al infante se cuenta asimismo el francés Charles Joseph Flipart, centrado en España en modelos decorativos para mesas de piedras duras”. MENA MARQUÉS, Manuela B., “Encuentros y desencuentros...”, pág. 61.

5.2.1 Dispersión de la serie

La serie de vistas de los puertos del País Vasco comenzó a dispersarse a comienzos del siglo XIX, anteriormente había formado parte de la Colección Real de la Casita del Príncipe en El Escorial, si bien es posible que no todas las vistas estuvieran en este lugar. Algunas de las obras fueron expoliadas por las tropas napoleónicas y pasaron a pertenecer a José Bonaparte, tal es el caso de la vista de Fuenterrabía que estuvo en su palacio norteamericano de “Point Breeze”, Bordentown, New Jersey.

Aunque supera el ámbito cronológico de este estudio, queremos exponer algunas ideas sobre el proyecto de Museo de Bellas Artes que propuso José I, ya que la forma en la que se fueron recogiendo las pinturas nos permiten hacernos una idea de la gran cantidad de pintura española que salió de España de forma cuando menos no muy clara.

En 1809 José I decidió crear un museo en el palacio de Buenavista de Madrid, este museo tendría como modelo el Museo Napoleón de París⁴⁶¹. Con el fin de nutrir de obras de arte a este museo llamado Josefino, el monarca intruso firmó un decreto por el que determinaba que las obras pertenecientes a órdenes religiosas, pasaran a formar parte de este nuevo museo, también se podría completar el museo con obras procedentes de los palacios reales. Además, en el mismo decreto se establecía que se seleccionarían algunos cuadros como regalo para su hermano, el Emperador, como señal de amistad entre España y Francia⁴⁶².

⁴⁶¹ Véase al respecto ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores, “José Bonaparte y el patrimonio: entre gestión y expolio” en *Dos siglos de historia: actualidad y debate histórico en torno a la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, coord. por Rebeca Viguera Ruiz, Universidad de La Rioja, 2010, pp. 265-290. De la misma autora vid. “El equipaje del rey intruso” en el Congreso Internacional *Guerra, Sociedad y Política (1808-1814)*, coord. por Francisco Miranda Rubio, Vol.1, Universidad de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 2008, pp. 77-100; y “José Bonaparte y el Arte” en *La nación recobrada: La España de 1808 y Castilla y León*, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 67-82.

⁴⁶² “José I Bonaparte, en un decreto firmado el 20 de diciembre de 1809, determinaba la fundación en Madrid de un museo de pinturas destinado a albergar las obras más representativas de las escuelas pictóricas españolas. La galería se formaría con los cuadros procedentes de los conventos religiosos enajenados, suprimidos mediante un decreto el 18 de agosto de 1809, y cuyas propiedades se habían convertido en Bienes Nacionales. Para completar la colección, a los cuadros y objetos de arte procedentes de las casas religiosas suprimidas se unirían las pinturas que fuera necesario tomar de los palacios reales. El decreto fundacional también ordenaba la formación de una colección de obras de los más célebres pintores españoles como regalo a Napoleón Bonaparte, emperador de los franceses, para que colgaran de las salas del Museo Napoleón en París, y fueran monumento a la gloria de los artistas españoles y símbolo de unión entre las dos naciones.” ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores, “Museo Josefino”, <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/museo-josefino/>, [Referencia tomada el 01-06-2015]. Vid además de la misma autora *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*, Madrid, UNED, 1999.

La cuestión es que muchas obras de los mejores artistas españoles estaban siendo seleccionadas para formar parte de esta galería nacional de arte. Siendo rey José I poco se podía hacer, pero lo cierto es que el celo y la preocupación por conservar el patrimonio artístico nacional venía de lejos, así en 1761, Carlos III ya había dictado una Real Orden por la que se prohibía sacar fuera del reino obras de artistas fallecidos, lo cual no impidió, aunque sí puso trabas, que se siguiera comerciando con obras de arte de los mejores pintores españoles, por parte de coleccionistas franceses e ingleses que pretendían sacar fuera de las fronteras españolas estas obras.

Pero el Museo Josefino pensaba alimentarse de otras fuentes, y así a finales de 1809 afluyeron a la capital pinturas, esculturas, bronce y demás objetos artísticos del Monasterio de El Escorial, y desde 1810 lienzos provenientes de los conventos suprimidos de las localidades andaluzas⁴⁶³.

En la selección de los cuadros participó el pintor y restaurador italiano Manuel Napoli, pero no fue el único a quien se encargó este cometido ya que en esta selección de cuadros para Napoleón, participaron también los pintores españoles Goya y Maella.

“Exmo Sor. En cumplimiento á la orden de V.E. de 26 de sepre p^a la eleccion de Pinturas q desea S.M. regalar a su Augusto hermano el Emperador de los Franceses y Rey de Italia. Puesto de acuerdo con Dn Francisco Goya, y Dn Manl Napoli he practicado la dilig^a y reconocido las varias pinturas qe nos han manifestado en los depositos, conventos y casas donde ha habido noticia; y se han elegido de las mejores pinturas de Autores Españoles hasta cincuenta quadros, como lo verá V.E. por la lista adjunta, aunqe muchos de ellos muy maltratados pues aunqe ha habido otros Profesores españoles de gran merito en las Provincias de España, no se hallan obras suyas en esta corte; pero nos hemos ceñido á lo que nos han manifestado. He procurado lo mejor que há sido posible cumplir la comision, y orden de V.E. en quanto há habido lugar.” Firmado: Dios guarde á V.E. muchos as: Madrid 25 de octre de 1810, Exmo Sor Mariano Maella⁴⁶⁴.

En el documento del Archivo General de Palacio, se presenta una lista con los cuadros seleccionados⁴⁶⁵. En esta lista del Archivo General de Palacio, aparecen mencionados los grandes maestros de la pintura española y las obras seleccionadas para obsequiar al emperador. Entre los autores aparecen los nombre de: Velázquez, El Mudo, Collantes, Orrente, Rivera, Rici, Manuel Alonso, Juan Bautista Maino, Zurbaran, Alonso Cano, Pereda, Coello, Herrera el Hijo, Herrera el Padre, Cerezo, Eugenio Cajés, Juan de la Corte, Bartolomé de Cárdenas, Juan Bautista del Mazo, Morales, Cabezalero,

⁴⁶³ GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, “Manuel Napoli, un restaurador italiano al servicio de José I Bonaparte”, *Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma* (CSIC), 2007, pág. 34.

⁴⁶⁴ A.G.P., Reinados, José I, Gobierno intruso, C° 29/31, págs.1-2.

⁴⁶⁵ “Estado de los quadros escogidos por los sres Profesores de Pinturas Maella, Goya y Napoly, pa embiar á S.M. el Emperador de Francia y Rey de Italia, todos originales de las Escuelas Españolas”, A.G.P., Reinados, José I, Gobierno intruso, C° 29/31, pág.3.

Murillo, Agüero, Ribalta, Sebastián Muñoz (todos ellos del siglo XVII salvo El Mudo y Morales)⁴⁶⁶.

Vemos, cómo grandes pintores españoles participaron en la selección de cuadros para obsequiar al Emperador, lo cual implicaba lógicamente la salida de los mismos del territorio nacional. De los cincuenta cuadros seleccionados, el embajador francés solo consideró aceptables veintisiete. En cualquier caso el propio monarca, José I, impidió que estos cuadros salieran de España hacia Francia.

Una vez seleccionados los cuadros para el emperador, José Bonaparte se opone a que se envíen a París, al advertir que en el palacio se han señalado cuadros para enviar a Francia sin su aprobación⁴⁶⁷.

El Museo Josefino, quedó finalmente en un proyecto efímero que no llegó a ver la luz⁴⁶⁸. Incluso el arquitecto Silvestre Pérez había comenzado a estudiar la posible adaptación del palacio de Buenavista al futuro museo, sin embargo las obras no se llegaron a comenzar, algo que es fácil de comprender en un momento de tanta inestabilidad política en España poco propicio para emprender empresas artísticas, además, la posición del monarca no puede decirse que estuviera consolidada ya que muchos españoles lo consideraban como un monarca intruso.

Además de los cuadros destinados a este museo, José I había sacado un importante número de pinturas de los Palacios Reales españoles, con ellos pretendía salir de la Península y llevárselos a Francia, pero cuando fue derrotado en la Batalla de Vitoria (1813), estas pinturas pasaron a manos de Wellington. Fernando VII, en agradecimiento por la colaboración de Wellington en el retorno de los borbones al trono español, donó este conjunto de obras al militar inglés a pesar de que éste quiso devolverlas a la corona española, a estas obras se les conoce como *Spanish Gift* y que

⁴⁶⁶ “Certificamos que los cincuenta cuadros expresados en el presente Estado qe han sido elegidos por nosotros, son todos originales y de la Escuela Española, y qe nos han parecido los mas dignos de poderse presentr para la Real aprobación de S. M.”. Firmado por Mariano Maella Francisco de Goya y Manuel Napoli en Madrid 25 de octubre de 1810”, A.G.P., Reinados, José I, Gobierno intruso, C° 29/31, pág.4.

⁴⁶⁷ <https://www.museodelprado.es/index.php?id=891>, [Referencia tomada el 01-06-2015].

⁴⁶⁸ “Con todo, el llamado “Museo Josefino” no pasó de ser un proyecto para el que entre 1810 y 1813 se almacenaron ingentes cantidades de cuadros en distintos edificios de Madrid (en el Palacio de Buenavista, en antiguos conventos como el dominico del Rosario de la calle de San Bernardo, el de San Felipe el Real, el de Doña María de Aragón y el de San Francisco el Grande, además de en las casas de Manuel de Godoy y la duquesa de Alba en la calle de Barquillo). Cuando los franceses dejaron Madrid en 1813, el proyecto josefino se deshizo y se encargó a la Academia la misión de recuperar e inventariar las piezas almacenadas..” JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2013, pág. 22.

actualmente están expuestas en Apsley House⁴⁶⁹. Este conjunto de obras se convirtió en una de las colecciones de arte más importantes de aquella época en Inglaterra. Según Susan Jenkins, si estas obras no hubieran sido recuperadas por Wellington tras la Batalla de Vitoria y hubieran llegado a París que era el destino previsto, es muy probable que hoy estuviesen en España. Ya que en 1815, tras la caída de Napoleón, hubo unas negociaciones en París, en las que participó Wellington, y que tenían por objeto la restitución de las obras de arte a los diversos países europeos de donde los franceses se las habían llevado.

Siguiendo con el tema de las vistas de Paret, José Manuel de la Mano sostiene que no todas ellas pertenecen al encargo realizado por Carlos III, sino sólo las de mayores dimensiones, otras habrían tenido como destino colecciones de clientes particulares, como la del conde de Villafuente Bermeja, o de la realeza, como la del Príncipe de Asturias, para quien habría estado destinada la Vista de Bermeo⁴⁷⁰. De la Mano llega a esta conclusión tras determinar que el número 215 escrito en esta pintura, se corresponde con la obra “el puerto de Bermeo” que aparece en el inventario de las pinturas de la casita de El Escorial.

Con respecto a la serie de los puertos, la primera constancia escrita que se tiene de ella es la que aporta Ceán Bermúdez en su conocido diccionario, en el que indicaba que estas obras se hallaban en el Palacio Real de Madrid y en el Casino del Rey de El Escorial. Ceán mencionaba estas obras pero no hacía referencia a su número.

PALACIO [PALACIO REAL DE MADRID]

-Varias vistas de los puertos de la Cantabria.

ESCORIAL CASINO DEL REY

-Otras vistas de distintos puertos⁴⁷¹.

Tanto la *Vista de San Sebastián* como la *Vista de Pasajes* pertenecen al Patrimonio Nacional y se encuentran en el Palacio de la Zarzuela, ambas fueron realizadas en el mismo año de 1786.

⁴⁶⁹ JENKINS, Susan, “El “Equipaje del Rey José” en Apsley House” en *Reales Sitios*, XLV, 176, 2008, pág. 24.

⁴⁷⁰ “Hasta hace poco tiempo se pensaba que todas estas vistas marítimas esbozadas por Paret integraban un mismo llamamiento palatino. Sin embargo, aparte de las que se compusieron con destino a Carlos III entre 1786 y 1788, que corresponderían a las de mayor tamaño, el pintor plantearía otras para clientes privados, como el conde de Villafuente Bermeja, y otras, como sucede con esta panorámica de Bermeo, rumbo a la colección del Príncipe de Asturias”. Citado por José Manuel De La Mano, “Luis Paret y Alcázar” en *Carlos IV mecenas y coleccionista*, Op. Cit., pág. 238.

⁴⁷¹ CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Op. Cit.*, tomo IV, pág. 53.

La *Vista de San Sebastián* es un óleo sobre lienzo cuyas dimensiones son de 82 x 120 cm. Existe la hipótesis de que en su día Paret pudiera haber pintado dos vistas de esta ciudad ya que cuando el 20 de noviembre de 1786 realizó el envío a la Corte, mencionaba las vistas de San Sebastián en plural. Esta hipótesis se refuerza con el hecho de que tanto para Fuenterrabía como para el Arenal bilbaíno pintó dos vistas. Además en esta vista de San Sebastián no pintó propiamente el puerto sino una panorámica de la bahía. Esta posibilidad es defendida por Javier González de Durana, argumentando esta hipótesis sobre el hecho de que en las otras vistas dobles, Paret dedica una de ellas a la labor portuaria y la otra a describir el paisaje.

Quizás decidiera, como en Fuenterrabía, realizar dos vistas, una (...) muy paisajística, (...) y otra más cerrada, naviero-laboral y urbana. En ningún caso parece razonable suponer que al referirse Paret a “Las vistas de San Sebastián” incluyera entre ellas la de Pasajes y las de Fuenterrabía. Cabe suponer por tanto que existe (o existió) otra vista de San Sebastián, contemplada la ciudad desde un punto más próximo a sus murallas o a su puerto⁴⁷².

Aunque también es posible que al mencionar en plural las vistas de San Sebastián, estuviera simplemente refiriéndose a las vistas guipuzcoanas, debido a la extendida costumbre de identificar a la provincia guipuzcoana con el nombre de la capital⁴⁷³.

José de la Mano cree que la vista de Bermeo, que como ya se ha dicho no considera perteneciente a la serie, tuvo también dos versiones y para ello se basa en el inventario de las pinturas de la casita de El Escorial de Carlos IV.

“nº 215 Dos iguales en lámina; de Marina, que contiene: el uno: el Puerto de Bermeo: y el otro: una Borrasca á la vista del Puerto de vara de largo, y poco menos de tres cuartas de caída. Su autor Luis Paret.” (Inventario de la Casita del Príncipe en El Escorial, Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real, Real Biblioteca, ms. II/946)⁴⁷⁴.

La *Vista de Pasajes* es un óleo sobre lienzo cuyas dimensiones son de 82 x 120 cm., es decir, cumple con el tamaño habitual en esta colección de vistas. Esta vista junto a la de San Sebastián, pertenece a Patrimonio Nacional y actualmente se encuentra en la Sala de Audiencias del Palacio de la Zarzuela. Anteriormente estuvo ubicada en el

⁴⁷² GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, Catálogo de la exposición, *Luis Paret y Alcázar 1746-1799*, Op. Cit., pág. 244.

⁴⁷³ CASTILLA ALBISU, María, “San Sebastián, vista por Paret y Alcázar” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t.25, 2015, pp. 155-172.

⁴⁷⁴ DE LA MANO, José Manuel, *Luis Paret y Alcázar...*, pág. 238.

Palacio Real de Madrid, hasta que, por deseo del rey Juan Carlos I, se trasladó al citado palacio

Durante muchos años ha estado en el Palacio Real, Madrid (se refiere a *Vista de San Sebastián*). Recientemente (1986), por deseo de Su Majestad Juan Carlos I, fue trasladado junto con el *Puerto de Pasajes* a la Sala de Audiencias del Palacio de la Zarzuela, Madrid⁴⁷⁵.

La *Vista de Fuenterrabía* es un óleo sobre lienzo. En el año 1996, el Museo de Bellas Artes de Bilbao organizó una exposición, comisionada por Javier González de Durana, en la que se produjo un hecho sorprendente. Se descubrió que dos obras consideradas hasta entonces independientes, formaban parte de un todo. El cuadro *Vista de Fuenterrabia* (44,3 x 57,2) y el cuadro *Escena de aldeanos* (48,3 x 37), eran dos fragmentos de una misma obra que, en el pasado había sido dividida en dos. No solo se descubrió que estas obras formaban parte de un todo, sino que además, este todo era mayor que la suma de las dos partes.

⁴⁷⁵ GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, BARAÑANO Kosme, “Puertos Vascos en la obra pictórica de Luis Paret y Alcázar” en *Anuario 1986 Estudios – Crónicas*, Museo de BBAA de Bilbao, Bilbao, Ediciones Comerciales, 1987, pág. 35.



Así relata González de Durana este hallazgo que resultó tan interesante.

Durante los primeros días del mes de diciembre de 1991 me encontraba preparando el montaje de las numerosas obras que iban a constituir la exposición sobre Luis Paret en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, una exposición promovida por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, conmigo como comisario, y que era entonces (y lo sigue siendo aún hoy) la primera exposición amplia que revisaba la obra y trayectoria de este artista. Faltaban pocos días para la inauguración, pero las pinturas se encontraban ya repartidas por las salas del museo a la espera de ser colocadas en las paredes. Éste es un momento muy interesante en el montaje de exposiciones, pues es cuando se comprueba fehacientemente que lo que uno ha imaginado en su cabeza y planeado sobre el papel realmente funciona, es decir, que esta pintura dialoga bien al lado de esa otra, que el itinerario posee coherencia y resulta iluminador en su desarrollo, que es mejor que el visitante se encuentre con esta pintura de frente, (...).

Una de las salas del museo bilbaíno se consagraba a una selección de pinturas descriptivas de puertos del Cantábrico: las vistas del Arenal de Bilbao, de la bahía de San Sebastián, de la rada de Bermeo, del fondeadero de Olabeaga, de la ría de Pasajes, de las marismas de Fuenterrabía..., todas con unas medidas semejantes, entre los 70-80 cm de alto por unos 90-120 cm de ancho. Todas excepto una pintura, una *Vista de Fuenterrabía*, de 44 x 57 cm, demasiado pequeña, que escapaba de las dimensiones generales dadas por Paret a las piezas de la serie. (...).

En una sala diferente de la exposición había otra pequeña pintura titulada *Escena de aldeanos*, de 48 x 37 cm, también sin firma, (...).

Sin embargo, se observa entre ambas una familiaridad que iba más allá de estilo y técnica, y parecía como si la una llamara a la otra a través de las salas del museo. En un momento determinado decidimos aproximar ambas obras para tratar de averiguar en qué consistía el punto de cercanía que las vinculaba y ahí surgió la sorpresa: se trataba de una única pintura que había sido seccionada en dos partes, las cuales, uniendo sus bordes, encajaban a la perfección, con el resultado de un nuevo y recuperado Paret, un Paret más auténtico y próximo al artista que lo pintó, más real y verdadero, menos raro. No obstante, la suma de sus dimensiones quedaba aún lejos de las medidas estándar de las vistas de puertos cantábricos, con lo que cabía suponer más cortes y, en consecuencia, otros fragmentos perdidos y aun no localizados⁴⁷⁶.

⁴⁷⁶ GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, "Fractura, pérdida...", pp. 293-294.

Este hecho, ocurrido en una fecha relativamente reciente, 1991, da cuenta de la importancia que tiene, a la hora de establecer atribuciones, el conocimiento de las colecciones y las relaciones de unas obras con otras. Además, según parece y ya hemos indicado esta vista perteneció a la colección de obras de arte que José Bonaparte se llevó de España. La obra *Vista de Fuenterrabía* estuvo en Norteamérica y parece que allí estaba todavía entera, después, una vez fragmentada, la parte derecha, la más grande, pasó a pertenecer a un coleccionista francés y de manos de éste a la colección Guidol de Barcelona, posteriormente, en 1986, el Museo de Bellas Artes de Bilbao la compró a José Saldaña Suances. El otro fragmento, el más pequeño, perteneció al galerista inglés Robert Fullerton, y posteriormente pasó a la colección de Plácido Arango. Sus dimensiones originales debieron de ser cercanas a las de las otras vistas guipuzcoanas, esto es de 82 x 120 cm.

...Estas eran las suposiciones que permitían conjeturar los dos fragmentos existentes, sin más información sobre ellos. No obstante, dichas conjeturas se convirtieron en hechos tras el descubrimiento del siguiente dato: en la subasta celebrada por Thomas Birch, Jr. (Bordentown, New Jersey), en 1845, de una parte de los fondos que habían pertenecido a la colección de arte de Jose Bonaparte, figura una pintura de Paret descrita del siguiente modo: “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. (...). Traduciendo al sistema métrico decimal, la pintura medía entonces 73,66 x 116,84 cm., dimensiones muy aproximadas, por tanto, a las convencionales de las “vistas” guipuzcoanas, casi todas ellas de 82 x 120 cm.⁴⁷⁷.

A pesar de que no se ha encontrado una relación detallada de las obras que se llevó Bonaparte a Estados Unidos, sí que se puede suponer el valor de las mismas⁴⁷⁸. En fecha tan reciente como 2012, en una de las subastas realizadas por la casa Sothebys en la que se ponía en venta la obra *El león y el ratón* de Frans Snyders que había pertenecido a la colección de Bonaparte se hace referencia a la importancia que tuvo su colección de arte.

Sobre la posible fragmentación de algunos de los cuadros que José I había sacado de los Palacios Reales, Susan Jenkins se refiere a aquellos que pasaron a manos de Wellington en el conocido como *Spanish Gift*.

⁴⁷⁷ Museo de BBAA de Bilbao, Luis Paret y Alcázar y los puertos del País Vasco, Bilbao, Museo de BBAA de Bilbao, 1996, págs. 35-36.

⁴⁷⁸ “Much of Joseph Bonaparte's collection followed him to the United States, including a number of works given to him by Cardinal Joseph Fesch, famed collector and uncle of the Bonaparte brothers. The majority of Bonaparte's collection was sold in his posthumous sale at Point Breeze in 1845.” Sotheby's Important Old Master Paintings and Sculpture, www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.pdf.N08825.html/f/24/N08825-24.pdf, [Referencia tomada el 01-06-2015].

William (hermano de Wellington) descubrió que las pinturas sobre lienzo habían sido rasgadas de sus marcos por su interior, “por lo que las partes ligadas a los marcos de madera han sido destruidas”. Muchas de las pinturas realizadas sobre madera o cobre habían sido cortadas de forma parecida y habían sufrido también algunos daños⁴⁷⁹.

Hay otra *Vista de Fuenterrabía* que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Caen y anteriormente había pertenecido desde 1965 a una colección francesa, la colección Mancel. Se repiten en este óleo sobre lienzo las dimensiones de 82 x 120 cm., es decir, el tamaño standar en esta colección de vistas.

Las dos obras de *Vistas del Arenal Bilbaíno* originalmente pertenecieron a Alvaro Darío López de la Calle y parece que estuvieron en la colección de este bilbaíno desde que fueron pintadas por Paret, aunque no se conoce ningún documento que lo confirme.

La vista del Arenal del museo de Bellas Artes de Bilbao (lámina 5), es un óleo sobre lienzo cuyas dimensiones son 73 x 109 cm. Antes de llegar a manos del museo perteneció a la colección de Jaime Olaso de Bilbao y a un coleccionista privado de Madrid.

La otra vista, la que hoy se encuentra en la National Gallery de Londres (lámina 6), de 60,3 x 83,2 cm. estuvo en esta colección hasta el año 1927, año en el que pasó a colecciones inglesas e irlandesas siendo adquirida por la National Gallery de Londres en 1983.

La *Vista de Portugalete* se encuentra en el museo Cerralbo de Madrid desde que en 1922 el conde de Cerralbo la legara para que formara parte de su museo. Anteriormente perteneció a la colección Madrazo.

El descubrimiento producido en Bilbao con la *Vista de Fuenterrabía*, abrió la puerta a nuevas investigaciones y de esta forma se dedujo que el cuadro *Marina con figuras* (70 x 75) del Museo Cerralbo de Madrid, en el que se representaba un lugar sin identificar, se correspondía con una *vista de Portugalete* y que por lo tanto pertenecía a la serie de vistas de los puertos del País Vasco y que, al igual que *Vista de Fuenterrabía*, habría sido fragmentada en un momento posterior a su creación.

¿La mano mutiladora fue la misma en la *Vista de Fuenterrabía* y en la *Vista de Portugalete*? ¿cuándo se produjeron las mutilaciones? (...) Poco se puede aclarar acerca de esto, pero, en cualquier caso, todo lo que se conjeture tiene que ver con

⁴⁷⁹ JENKINS, Susan, *Op. Cit.*, pág. 30.

la dispersión que la serie de pinturas sufrió durante la Guerra de la Independencia contra Francia⁴⁸⁰.

De esta forma, el formato prácticamente cuadrado de la vista de Portugalete, que no encajaría con las dimensiones de las otras vistas del encargo real, podría haber tenido, un tamaño similar al del resto de obras.

La *Vista del astillero de Olaveaga* (1784-86), es un óleo sobre lienzo de 67,3 x 94 cm., pertenece al Tesoro Británico y se encuentra en The National Trust, Upton House, Warwick, Reino Unido; fue adquirida por Lord Bearstead en una subasta realizada por Christie's en Londres en 1922 y se cree, aunque no hay constancia, que pudo haber pertenecido a José Bonaparte⁴⁸¹.

La obra *Vista del puerto de Bermeo*, es un óleo pintado sobre cobre cuyas dimensiones son 60,3 x 83,2 cm. y fue realizada por Paret en 1783 según consta en la firma.

Hasta 1808 este cuadro formaba parte de la colección del Palacio Real de Madrid, más adelante, se desconoce desde cuando, perteneció a Alvaro Darío López de la Calle, de Bilbao y este propietario la tuvo hasta el año 1927. La vista de Bermeo pasó después a la colección irlandesa de Mrs. Bertram Bell. El 2 de diciembre de 1983, Christie's (lote 76) la subastó en Londres y la adquirió el español Nicolás Cortés⁴⁸².

Más adelante fue subastada por Edmund Peel and Ass., de Madrid, y fue adquirida por José Luis Várez Fisa, quien probablemente la tuviera en su residencia de San Sebastián, junto a otros cuadros de su importante colección, hasta su traslado a Madrid.

⁴⁸⁰ *Luis Paret y Alcázar y los puertos del País Vasco*, Bilbao, Museo de BBAA de Bilbao, 1996, pp. 35-36.

⁴⁸¹ “La “vista” del astillero de Olaveaga (...). Fue adquirido por Lord Bearstead en una subasta celebrada por Christie's en 1922, siendo desconocidos sus antecedentes, pero, (...), pudo ser una de las pinturas pertenecientes a José Napoleón, subastada (1846) en Londres por “Christie and Masson”, tras su fallecimiento.” *Ídem*, pág. 40.

⁴⁸² “(La vista de Bermeo) el comprador (el español Nicolás Cortés) la depositó en The National Gallery durante unos diez años en los que formó una espléndida pareja con el *Muelle del Arenal Bilbaino*. Posteriormente se subastó por Edmund Peel and Ass., de Madrid, y fue adquirida por Jose Luis Varez Fisa”, Museo de Bellas Artes de Bilbao, *Op. Cit.*, pág. 40.

Vista de Luchana: Se trata de un dibujo realizado a plumilla y tinta sobre papel, del que se tiene poca información⁴⁸³. No parece pertenecer a la serie realizada para cumplir el encargo real, pero la menciono aquí por tratarse de un puerto del País Vasco. Se encuentra firmada, dedicada y datada en 1785. La dedicatoria a Josef Patrás, amigo del pintor, hace pensar que no forma parte del encargo real. No se trata de un óleo sino de un dibujo a plumilla y actualmente se encuentra perdida solo se conoce una imagen procedente de un archivo británico.

5.3 Paisajes con escenas

Además de las vistas portuarias, Paret pintó otras obras en las que el paisaje tenía un papel importante. A pesar de que hoy en día se cuestiona la autoría de algunas de ellas, hemos incluirlas aquí porque en su momento se consideraron obras de este pintor y porque son un buen ejemplo para ilustrar el tipo de paisaje que se hacía en esta época.

Vista de Aranjuez desde el camino de Ocaña (1775-1850).



Imagen 54: Atribuida a Luis Paret, *Vista de Aranjuez desde el camino de Ocaña*, h.1775, Museo Lázaro Galdiano.

⁴⁸³ “(La vista de Luchana) sólo se conoce su imagen (procedente de un archivo de documentación británico), que fue realizado en 1785 y que estaba dedicado a un amigo llamado Josef Patras. Esta dedicatoria, obviamente, excluye el dibujo como parte del encargo real.”, *Ibidem*.

Esta pintura se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Es una obra que a pesar de haber sido atribuida a Paret actualmente se cuestiona esta autoría y en la ficha técnica del museo se considera que es de autor anónimo. La historiadora Jutta Held, atribuye esta obra a Paret; en su trabajo *La pintura española de paisaje en el siglo XVIII* menciona que este artista pintó varias vistas de Aranjuez y refiriéndose a ésta del Museo Lázaro Galdiano, considera que en ella el pintor se propuso modernizar la tipología de vistas urbanas en el sentido de la pintura francesa.

El tratamiento de la obra recuerda a Paret y si no es suya bien podría ser de algún seguidor. Sus dimensiones son de 42 x 72 cm. y se trata de un óleo sobre lienzo. Esta vista urbana centra el foco de atención en una rica carroza tirada por mulas, en primer término aparecen algunos personajes y un bodegón de flores y frutas, al fondo el convento, la iglesia y las reales caballerizas. El entorno por el que transita la carroza podría recordar a *Las parejas reales* de Paret, pero para autores como Osiris Delgado la calidad de esta obra no llega a la altura de la de Paret. Esta obra según este autor, estaría inspirada en una composición de Domingo de Aguirre dibujada en 1773 y grabada en 1775.

Plaza de San Antonio en Aranjuez (1775-1850).



Imagen 55: Seguidor de Luis Paret, *Plaza de San Antonio en Aranjuez*, h.1775, Museo Lázaro Galdiano.

Esta obra también se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Al igual que la anterior, se considera que fue realizada por algún seguidor de Paret y Alcázar, el tratamiento recuerda a este pintor aunque carece de su gracia y elegancia. Es un óleo sobre lienzo cuyas dimensiones son de 42 x 72 cm. Se trata de una vista urbana

que recoge la imagen del palacio de Aranjuez, la iglesia y la plaza precedidos del estanque. En primer término de la vista, junto al estanque, se muestra a un grupo de personas de la alta sociedad vestidos con elegancia, a su lado un joven se entretiene con unos perros y al fondo aparecen representados el palacio y la iglesia. Según la ficha técnica del museo esta obra y la anterior se inspiran en estampas de Domingo de Aguirre.

El Jardín Botánico desde el Paseo del Prado (h. 1790)



Imagen 56: Luis Paret, *El Jardín Botánico desde el Paseo del Prado*, h.1790, Museo del Prado.

Es posible que esta sea la última obra realizada por Luis Paret, un dato que refuerza esta suposición es el hecho de que la obra esté sin finalizar y además no tenga ni fecha ni firma.

Bajo el frontón neoclásico, una inscripción lleva la fecha de 1781, que se refiere naturalmente a la bella portada de don Juan de Villanueva, pero que vale como anterior a la pinturita⁴⁸⁴.

De esta obra existen varias copias, aunque los expertos no se ponen de acuerdo en si pueden atribuirse todas a Paret. Entre ellas se encontraban la del marqués de la Torrecilla, la de Celestino García Luz, la del Museo Lázaro Galdiano de Madrid y la de la señora M. Andreu de Klein, la de esta última es según Osiris Delgado la copia más

⁴⁸⁴ CATURLA, María Luisa, *Op. Cit.*, pp. 38-39.

fiel. El original pertenecía al conde de Arteche⁴⁸⁵. Uno de los principales coleccionistas del siglo XX en el País Vasco fue el conde de Arteche, que en la primera mitad del siglo se interesó por la obra de Luis Paret y adquirió tres obras suyas. Una de ellas era la del *Paseo frente al Jardín Botánico* y las otras un retrato y un autorretrato.

La obra representa a una muchedumbre agrupada ante la puerta del Jardín Botánico, la maestría de Paret en la realización de las pequeñas figuras vuelve aquí a quedar patente. A pesar del aparente amontonamiento de figuras, si nos fijamos detenidamente observaremos que se agrupan formando escenas bien definidas; el conjunto de personajes visto en su totalidad se sumerge armoniosamente en el paisaje, pintado de una forma extraordinaria mediante un suave cromatismo en una gama de ocre, dorados y verdes, que permite la integración de todos los elementos. El peso de la parte izquierda en el que se sitúan las personas y la puerta, se equilibra con el grupo de frondosos árboles de la derecha.

⁴⁸⁵ “Esta pintura, o mejor dicho, el grupo de pinturas en torno a este tema y su atribución a Paret, suscitó desde un primer momento polémicas y confusiones”. GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, *Catálogo en Luis Paret y Alcázar...*, pág. 284.

CONCLUSIONES

En este estudio se ha querido poner de relevancia la importancia de la pintura de paisaje en la obra de Luis Paret. Este pintor, cosmopolita, culto y políglota, reconocido fundamentalmente por su pintura rococó y, valorado también por sus trabajos de corte neoclásico, abordó gran cantidad de géneros artísticos como el de la pintura de historia, la mitológica, la costumbrista o el retrato, realizando también dibujos en el ámbito de las ciencias naturales y bodegones de flores de gran belleza. Pero Paret también pintó paisajes, unas vistas urbanas de extraordinaria calidad, en las que con su refinada estética dejó una serie de panorámicas que se encuentran entre las mejores del género en aquel momento en España y que se han querido destacar en este trabajo.

La hipótesis de trabajo de la que se ha partido en este estudio ha sido la de poner de manifiesto esa importancia de la pintura de paisaje de Paret y la posible huella que dejó en la pintura de paisaje del siglo XIX. ¿Qué peso tiene la pintura de paisaje en la obra de Paret? A la luz de lo analizado en este trabajo podríamos concluir que el paisaje en su obra es fundamental, obviamente en la serie de las vistas urbanas el protagonismo lo asumen el paisaje y está en la línea del paisajismo ilustrado de su época. Pero no sólo en estas panorámicas, también en sus escenas galantes, el paisaje y la naturaleza son parte esencial de sus cuadros. Sus personajes se integran en la naturaleza fundiéndose en el paisaje en una manera que recuerda a Watteau, así lo apreciamos en obras como *La carta o Paseo por el jardín botánico*. Esta importancia del paisaje en la obra de Paret nos lleva a preguntarnos sobre su posible influencia en la pintura de paisaje del siglo XIX. Es difícil decirlo, pero teniendo en cuenta que falleció en 1799 sí que podríamos hablar de un pintor que recorre la última etapa del periodo moderno y que probablemente será conocido por los pintores de la generación posterior adentrados ya en el periodo contemporáneo.

La autonomía de la pintura de paisaje será el catalizador que impulse a las artes plásticas hacia la revolución del arte contemporáneo. El paisaje, libre de ataduras con la tradición artística permitirá a los artistas evolucionar hacia un arte más libre, sin estar sometido a reglas iconográficas, temáticas o compositivas, un arte que no se ve constreñido a un tema sino que puede iniciar nuevos planteamientos tomando como

base la inspiración de la naturaleza. Únicamente desde el paisaje se pudo romper con toda la tradición académica y si Paret influyó con sus pinturas en el desarrollo del paisajismo español bien podríamos concluir que junto a otros muchos participó del origen de esa revolución.

Otra de las preguntas que nos hacíamos al comienzo de este trabajo fue la de saber si Paret creó escuela y si se podía rastrear su influencia en otros artistas coetáneos y posteriores. El balance final nos lleva a concluir que, salvo que se encuentren nuevas informaciones, únicamente se puede hablar de un discípulo, el portorriqueño José Campeche a quien Paret instruyó en la isla caribeña, este pintor autodidacta acusaría, a partir de entonces, tras las enseñanzas de su maestro español, cierta influencia estilística del rococó. Con respecto a la influencia dejada en otros pintores, se puede decir que es difícil determinarla, pero a lo largo de este trabajo se han analizado algunas obras de Goya en las que hemos querido ver cierta influencia de Paret. También resulta curioso el hecho de que en trabajos sobre Goya, en los que se analizan pintores en los que el pintor aragonés pudo haberse inspirado, raramente se mencione a Paret cuando en realidad, cuando Goya llegó a Madrid en enero de 1775, la obra pictórica de Paret más esplendorosa, sus grandes pinturas rococó, ya estaban realizadas y Goya probablemente las pudo haber conocido. Asimismo, pintores como los Bayeu, Salvador Maella o José del Castillo, pudieron inspirarse en las escenas galantes de Paret para sus escenas costumbristas de los cartones de la Real Fábrica de Santa Bárbara.

Es habitual pensar en qué habría sido de Paret si no hubiera sido estricto coetáneo de Goya, en realidad esta pregunta no tiene respuesta, no podemos saber hasta dónde habría llegado, pero sí que podemos decir, que el triunfo de Goya contribuyó a acelerar su caída. La carrera de Paret se inició antes que la de Goya, de hecho Paret llegó a Italia siete años antes que Goya, además lo hizo pensionado cosa que Goya no logró. Paret también consiguió el favor del infante don Luis antes de que lo hiciera Goya, pero en cualquier caso y como indica Calvo Serraller, *Goya hubiese seguido siendo Goya de una vez y para siempre*. A pesar de ello y si bien es verdad que el maestro aragonés está por encima de cualquier comparación ¿no se merecía Paret mayor fama y reconocimiento para la posteridad? No hay duda de que Goya eclipsó a sus contemporáneos y que la mayor parte de los estudios de ese periodo se centraron en su figura, dejando al margen a pintores importantes de su época.

Al estudiar en profundidad la vida y la trayectoria artística de Paret nos permite contestar otra de las preguntas recurrentes al investigar la figura de este pintor: ¿por qué

un pintor como él, cuya calidad artística es tan grande, pasó al olvido? ¿Cuáles son los factores que hacen que un pintor triunfe o no, bien en su época o posteriormente? La respuesta que se nos ocurre, a la luz de todo lo visto hasta ahora, es que un hecho fortuito, en el caso de Paret su encuentro con el infante don Luis, puede dar un giro en una trayectoria que se prometía esplendorosa. Así, la suerte, los mecenas en un momento dado pueden ayudar para poco después contribuir al final de una carrera. En el caso de Paret está claro que también fue determinante en su olvido su destierro a Puerto Rico, el hecho de haber permanecido alejado de la Corte, influyó negativamente en su reconocimiento. El estar alejado de Madrid fue muy negativo para el pintor ya que la Corte era el lugar en el que se podía aspirar a triunfar, fuera de la capital era muy difícil llegar a forjarse una carrera artística. Es posible también, que el ser consciente de la injusticia que había sufrido, pagando con su destierro por responsabilidades ajenas, le trastocaran su alegría de vivir, su espíritu festivo y el optimismo necesario para acometer con energía cualquier empresa en esta vida y probablemente el amargo recuerdo de su destierro fue una losa que le impidió volver a ser el artista imaginativo que había sido.

A pesar de todo ello, en este pintor creemos que es importante su valentía, la seguridad en sí mismo, la apuesta por la verdad en lo que hace. Así nos hemos hecho las siguientes preguntas: ¿Fue Paret un pintor rebelde que no quiso someterse al neoclasicismo impuesto por la Academia, o se vio obligado por las circunstancias? ¿Debido a su estilo rococó, se infravaloró su capacidad artística?

Lo cierto es que la riqueza estilística de Paret dificulta su encaje en un único estilo pictórico; en su etapa previa al destierro, abrazó el estilo rococó de herencia francesa cuando ya en el país vecino era un estilo superado, este anacronismo no resta valor al pintor español que defendió su estilo y nos dejó insuperables escenas cortesanas que reflejaban la frivolidad y la alegría de vivir como *Las parejas reales* (Museo del Prado) o *Baile en máscara* (Museo del Prado). La elección de un género que estaba pasado de moda por lo menos en Francia, nos habla de un pintor poco convencional, un pintor que elige no someterse a la norma.

Pero también vemos en él a un adelantado a su tiempo en la utilización de recursos pictóricos que serán habituales en los pintores románticos del XIX. Asimismo, tenía un amplio conocimiento y gusto por las formas neoclásicas que interpretó con gran destreza. Gracias a su amplia formación, supo adaptarse, cuando así se requería, al gusto

academicista, como hizo en el ciclo pictórico que llevó a cabo en la capilla de San Juan del Ramo de la iglesia parroquial de Viana.

Así pues, podemos pensar en él como un pintor que siguió su propio camino, que defendió su libertad y originalidad, pero que también supo seguir los cánones académicos, un pintor que reflejaba con su rico repertorio artístico, el siglo en el que le tocó vivir; un siglo en el que diversos estilos pugnaban por lograr la hegemonía; un siglo en donde convergieron los últimos momentos de la ortodoxia barroca, el alegre y vital rococó, o el neoclasicismo con su regreso al orden; un siglo, en definitiva, rico y contradictorio desde el punto de vista artístico.

El objetivo de este trabajo ha sido por lo tanto poner el foco en la obra paisajista de Luis Paret y valorar su posible influencia en el desarrollo artístico de pintores coetáneos o posteriores; de esta forma dejamos abierto el camino a nuevos estudios sobre la influencia de Paret en el paisaje español del siglo XIX.

Asimismo, resultaría de gran interés abordar los años que pasó Paret en Puerto Rico de los que poco se sabe. Analizar esta etapa de su vida, ayudaría a conocer mejor a este pintor del que, pensamos, quedan muchos aspectos por descubrir.

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1: Luis Paret, <i>Autorretrato</i> , 1776, Museo de San Juan de Puerto Rico.....	39
Imagen 2: Según Luis Paret Grabado de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, 1778, <i>Esclava de Puerto Rico</i> , Biblioteca Nacional de España	39
Imagen 3: Luis Paret, <i>Oropéndola</i> , 1774, Museo del Prado	41
Imagen 4: Francisco de Goya, <i>La marica en un árbol</i> , 1786, Museo del Prado.....	41
Imagen 5: Luis Paret, <i>Xavier María de Munive</i> , 1785, Paret y Alcázar, Luis, (Madrid 1746-1799), Museo San Telmo, San Sebastián.....	56
Imagen 6: Según Luis Paret Grabado de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, (1779-1783), <i>Ciudadana de Bilbao</i> , nº 52, Biblioteca Nacional de España	60
Imagen 7: Según Luis Paret Grabado de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, (1779-1783), <i>Aldeana de las cercanías de Bilbao</i> , nº 53, Biblioteca Nacional de España.....	60
Imagen 8: Según Luis Paret Grabado de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, (1779-1783), <i>Jebo o aldeano de las cercanías de Bilbao</i> , nº 54, Biblioteca Nacional de España	60
Imagen 9: José Campeche, <i>Exvoto del sitio de San Juan por los ingleses</i> , 1797, Colección Palacio Arzobispal de San Juan de Puerto Rico.....	92
Imagen 10: Luis Paret (atribuido a), <i>Retrato de María de las Nieves Fourdinier</i> , h.1767-1775, Museo Fundación Lázaro Galdiano.....	95
Imagen 11: Luis Paret, <i>Proclamación de Carlos III en la Plaza Mayor de Madrid</i> , 1760, Museo de Historia (depósito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Madrid.	102
Imagen 12: Luis Paret, <i>Cebra</i> , 1774, Museo del Prado.....	110
Imagen 13: Luis Paret, <i>La Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel</i> , 1787, Capilla de San Juan del Ramo, Iglesia de Santa María de Viana.....	124
Imagen 14: Luis Paret, <i>La aparición del ángel a San Zacarías</i> , 1786, Capilla de San Juan del Ramo, Iglesia de Santa María de Viana	124
Imagen 15: Luis Paret, <i>Alegoría de Castilla</i> , 1789, Madrid, colección particular.....	127
Imagen 16: Luis Paret, <i>Alegoría de León</i> , 1789, Madrid, colección particular.....	127
Imagen 17: Luis Paret, <i>Baile en máscara</i> , 1767, Museo del Prado.....	129
Imagen 18: Gabriel de Saint-Aubin, <i>Lully's opera Armide at the Palais Royal</i> , 1761, Museum of Fine Arts Boston	129
Imagen 19: Thomas Rowlandson, <i>Vauxhall gardens</i> , 1784, The Elisha Whittelsey Collection	129
Imagen 20: Luis Paret, <i>Ensayo de una comedia</i> , 1772-73, Museo del Prado	133
Imagen 21: Francisco de Goya, <i>Hércules y Ónfala</i> , 1784, Madrid, colección particular	133
Imagen 22: Luis Paret, <i>Merienda campestre</i> , 1772-73, York Museums Trust, Reino Unido	135
Imagen 23: Francisco de Goya, <i>La merienda</i> , 1776, Museo del Prado.....	135
Imagen 24: Luis Paret, <i>Autorretrato en el estudio</i> , 1786, Museo del Prado, Madrid ..	139
Imagen 25: Francisco de Goya, <i>Retrato de Jovellanos</i> , 1798, Museo del Prado, Madrid	139
Imagen 26: Luis Paret, <i>Vista del Arenal de Bilbao</i> , 1784, National Gallery, Londres	140
Imagen 27: Francisco de Goya, <i>La pradera de San Isidro</i> , 1788, Museo del Prado, Madrid	140

Imagen 28: Luis Paret, <i>Autorretrato</i> , 1786, Colección particular, Madrid	151
Imagen 29: Luis Paret, <i>La desgracia imprevista y la felicidad inesperada</i> , 1787, Gazeta de México	152
Imagen 30: Jean-Baptiste Pillement, <i>Náufragos llegando a la costa</i> (detalle), h. 1789, Museo del Prado, Madrid	154
Imagen 31: Francisco de Goya, <i>Escena de naufragio</i> , 1793, Colección particular, Madrid	154
Imagen 32: Michel-Ange Houasse, <i>Vista de Aranjuez desde lo alto del camino de Ocaña</i> , h. 1720-24, Patrimonio Nacional, Madrid	173
Imagen 33: Georg Hoefnagel, <i>Vista de San Sebastián</i> , h.1572, Civitates Orbis Terrarum	188
Imagen 34: Bonaventura Peeters, <i>Vista del puerto de San Sebastián</i> , h.1652, Museo Naval, San Sebastián	189
Imagen 35: Franz Hogenberg, <i>Vista de Bilbao</i> , h.1575, Civitates Orbis Terrarum	189
Imagen 36: Antoine Watteau, <i>Enseigne de Gersaint</i> , h.1720, Palacio Charlottenburg, Berlín	217
Imagen 37: Luis Paret, <i>La Tienda del anticuario</i> , h.1772, Museo Lázaro Galdiano ...	217
Imagen 38: Antoine Watteau, <i>Embarque para Citerea</i> , h. 1718-19, Museo del Louvre, París	219
Imagen 39: Luis Paret, <i>Vista de Portugalete</i> , h.1784-86, Museo Cerralbo, Madrid....	219
Imagen 40: Luis Paret, <i>Muchacha durmiendo</i> , 1772-73, Museo del Prado	221
Imagen 41: Francisco de Goya, <i>El sueño</i> , 1800, National Gallery Dublin	221
Imagen 42: Gaspar van Wittel, <i>Vista de la Strada di Porta Pinciana</i> , 1688-90, Museo di Roma, Roma	234
Imagen 43: Gaspar van Wittel, <i>El Tiber en San Giovanni dei Fiorentini y Via Giulia</i> , 1715, Aix-en-Provence, Musée Granet	234
Imagen 44: Luis Paret, <i>Vista de San Sebastián</i> , h.1786, Patrimonio Nacional, Palacio de la Zarzuela, Madrid.....	246
Imagen 45: Luis Paret, <i>Vista de Pasajes</i> , h.1786, Patrimonio Nacional, Palacio de la Zarzuela, Madrid	250
Imagen 46: Victor Hugo, <i>Ilustración de Pasajes</i> , 1843, Casa Museo de Victor Hugo en Pasajes	251
Imagen 47: Luis Paret, <i>Vista de Fuenterrabía</i> , h.1784-89, Museo de Bellas Artes, Bilbao	252
Imagen 48: Luis Paret, <i>Vista de Fuenterrabía</i> , h.1786, Museo de Bellas Artes, Caen	254
Imagen 49: Luis Paret, <i>Vista del Arenal de Bilbao</i> , h.1783, Museo de Bellas Artes, Bilbao	256
Imagen 50: Luis Paret, <i>Vista del Arenal de Bilbao</i> , h.1784, National Gallery, Londres	258
Imagen 51: Luis Paret, <i>Vista de Portugalete</i> , h.1784-86, Museo Cerralbo, Madrid....	259
Imagen 52: Luis Paret, <i>Vista del astillero de Olaveaga</i> , h.1784-86, The National Trust, Upton House, Warwick, Reino Unido.....	261
Imagen 53: Luis Paret, <i>Vista de Bermeo</i> , h.1783, Colección particular.....	263
Imagen 54: Atribuida a Luis Paret, <i>Vista de Aranjuez desde el camino de Ocaña</i> , h.1775, Museo Lázaro Galdiano.....	275
Imagen 55: Seguidor de Luis Paret, <i>Plaza de San Antonio en Aranjuez</i> , h.1775, Museo Lázaro Galdiano.	276
Imagen 56: Luis Paret, <i>El Jardín Botánico desde el Paseo del Prado</i> , h.1790, Museo del Prado.....	277

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

Libros

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores, *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*, Madrid, UNED, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo, *Lo artístico y lo estético*, Madrid, Casimiro, 2010.

ARNAIZ, José Manuel, *Antonio González Velázquez: pintor de cámara*, ediciones Antiquaria, Madrid, 1999.

ASSUNTO, Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1989.

ASTIAZARAIN ACHABAL, María Isabel, *El Consulado de San Sebastián y los proyectos de ampliación de su puerto en el siglo XVIII*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1998.

BEDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, F.U.E., 1989.

BLACK, Jeremy, *La Europa del siglo XVIII 1700-1789*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.

BLANCO MOZO, Juan Luis, *Orígenes y desarrollo de la Ilustración vasca en Madrid (1713-1793)*, Madrid, Edita: Delegación en Corte de la R.S.B.A.P., 2011.

BLOM, Philipp, *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2013.

BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

BOTTINEAU, Yves, *L'art de cour dans L'Espagne des lumieres: 1746-1808*, Paris, De Bocard, 1986.

BOZAL, Valeriano, *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*, Historia del arte historia 16 - Grupo 16, nº 38, Madrid, 1989.

BRILLI, Attilio, *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*, Editorial Antonio Machado libros, Madrid, 2010.

BROWN, Jonathan, *Painting in Spain 1500-1700*, Yale University Press, Londres, 1998.

BROWN, Jonathan, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Nerea, Madrid, 1995.

BURKE, Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, Alianza Editorial, Madrid 2005.

CABRANES GRANT, Leo, *El arte de la pintura: comedia anacrónica en dos actos y cuatro escenas*, Editorial Tiempo Nuevo, San Juan de Puerto Rico, 2006.

CAMON AZNAR, José, MORALES Y MARIN, José Luis, VALDIVIESO, Enrique, *Arte español del siglo XVIII*, Madrid, Espasa Calpe, 1984.

CARUS, Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, La balsa de la Medusa Visor, 1992.

CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta viuda de Ibarra, 1800.

CLARK, Kenneth, *El arte del paisaje*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1971.

COLOMER, José Luis, *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2006.

DE SALAS, Xavier, ÁGUEDA, Mercedes, *Cartas a Martín Zapater*. Madrid, Istmo, 2003.

DE SAMBRICIO, Valentín, *José del Castillo*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.

DE SETA, Cesare, *La Ciudad Europea Del Siglo XV al XX*, Madrid, Ediciones Istmo, 2002.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1988.

ENCISO RECIO, Luis Miguel, *Compases finales de la cultura ilustrada en la época de Carlos IV*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013.

FARIELLO, Francesco, *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*, Madrid, Celeste ediciones, 2000.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *Tecnología, Espectáculo, Literatura: Dispositivos ópticos en las letras Españolas de los siglos XVIII y XIX*, Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, 2006.

FREGOLENT, Alexandra, *Los vedutistas, Canaletto, Bellotto, Guardi, Marieschi, Carlevarijs*, Milán, Electa, 2001.

- FREIXA, Consol, *Los ingleses y el arte de viajar. Una visión de las ciudades españolas en el siglo XVIII*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1993.
- FREIXA LOBERA, Consol, *La imagen de España en los viajeros británicos del siglo XVIII*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1992.
- GARCÍA DE CORTAZAR RUIZ DE AGUIRRE, Fernando, *Los perdedores de la historia de España*, Barcelona, Planeta, 2007.
- GARCÍA ESTEBAN, José, *200 urte geroago*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1987.
- GARCÍA MELERO, José Enrique, *Historia del Arte Moderno, El arte del siglo XVIII*, Volumen IV, Madrid, Uned, 2008.
- GARCÍA MELERO, J. E., *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Encuentro, 1998.
- GLENDINNING, Nigel, MACARTNEY, Hilary, *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920*, Great Britain, Boydell & Brewer Ltd, 2011.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, *Alhajas para soberanos. Los animales reales en el siglo XVIII: de las leoneras a las mascotas de cámara*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2011.
- GUILLÉN, Esperanza, *Nafragios*, Madrid, Siruela, 2004.
- GUERRERO, Ana Clara, *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, S.A. de Ediciones, 1990.
- HONOUR, Hugh, *Neoclasicismo*, Madrid, Xarait, 1982.
- HUGO, Victor, *En voyage. Alpes et Pyrénées*, Paris, Librairie du Victor Hugo illustré, s.a.
- HUSSEY, Christopher, *Lo pintoresco. Estudios sobre un punto de vista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2013.
- JUNQUERA Y MATO, J.J., *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Imp. Gráficas Duero, 1979.
- LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, *Viana monumental y artística*, Navarra, Edita Comunidad Foral de Navarra Instituto Príncipe de Viana y Ayuntamiento de Viana, 1981.

- LEON TELLO, Francisco José, LEON SANZ, María M. Virginia, *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino*, Madrid, Publicaciones del Departamento de Filosofía Práctica (Cátedra de Estética) de la Universidad Autónoma de Madrid, 1979.
- LEVEY, Michael, *Del Rococó a la revolución*, Barcelona, Destino, 1998.
- LEVEY, Michael, *Pintura y escultura en Francia 1700-1789*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1994.
- LEVEY, Michael, *De Giotto a Cézanne*, Barcelona, Editorial Argos, 1962.
- LHOTE, André, *Tratado del paisaje*, Barcelona, Editorial Poseidón, 1985.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Las parejas: juego hípico del siglo XVIII.: Manuscrito de Domenico Rossi*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1973.
- MADERUELO, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005.
- MAQUEDA ABREU, Consuelo, *La Monarquía de España y sus visitantes: siglos XVI al XIX*, Madrid, Editorial Dykinson, 2007.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Editorial Lumen, 1972.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., *Goya y la pintura española del siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 2000.
- MILANI, Raffaele, *El arte del paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- MINGUET, Philippe, *Estética del Rococó*, Madrid, Cátedra Cuadernos arte, 1992.
- MORALES Y MARIN, José Luis, *Pintura en España 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994.
- MORÁN TURINA, Miguel, PORTÚS PÉREZ, Javier, *El arte de mirar la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.
- MORÁN TURINA, J. Miguel, CHECA CREMADES, F., *Las casas del rey Casas de Campo, Cazaderos y Jardines Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ediciones El Viso, 1986.
- MORÁN TURINA, J. Miguel, CHECA CREMADES, F., *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano y Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2005.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Museo del Prado, Catálogo de dibujos. Dibujos españoles, siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado Patronato Nacional de Museos, 1977.

PRADOS, José María, *El Rococó en Francia y Alemania*, Historia del Arte historia 16 - Grupo 16, nº 32, Madrid, 1989.

PONZ, Antonio, *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella, t. II*, 3ª ed. Madrid, Por la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788.

PONZ, Antonio, *Viaje fuera de España, Tomos I y II*, Madrid, Aguilar Maior, 1988.

PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La pintura del siglo XVIII*, Barcelona, Vicens-Vives, 1990.

PUPPI, Lionello, *La obra pictórica completa de Canaletto*, Barcelona, Noguer, 1981.

ROBERTSON, Ian, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Madrid, Serbal, 1988.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *Barroco e Ilustración en Europa*, Historia del Arte historia 16 - Grupo 16, nº 38, Madrid, 1989.

ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

ROSENBLUM, Robert, *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1986.

RUIZ DE AEL, Mariano J., *La Ilustración artística en el País Vasco, La Real Sociedad Bascongada de amigos del País y las Artes*, Edita Diputación Foral de Alava, Departamento de Cultura, Vitoria, 1993.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Escultura y pintura del siglo XVIII, Francisco Goya*, Madrid, Plus Ultra, 1958.

SANCHO, José Luis, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1995.

SILVESTRE, Federico L., *Los pájaros y el fantasma: una historia del artista*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2013.

SUTTON, Peter C., *El Siglo de Oro del Paisaje Holandés*, Madrid, Edición Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1994.

TODOROV, Tzvetan, *El espíritu de la Ilustración*, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2014.

TODOROV, Tzvetan, *Goya. A la sombra de las Luces*, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2011.

TOVAR MARTÍN, Virginia, *El siglo XVIII español*, Historia del Arte historia 16 - Grupo 16, nº 34, Madrid, 1989.

TOWNSEND, Joseph, *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*, Madrid, Ediciones Turner, 1988.

TRIADÓ, Joan Ramon, *Las claves del arte Rococó*, Barcelona, Editorial Ariel, S.A., 1986.

TRIADÓ, Joan Ramon, *El paisaje de Giotto a Antonio López*, Barcelona, Carroggio Ediciones, 2007.

UBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII de Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado Colección Universitaria, 2001.

URREA, Jesús, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977.

WITTKOWER, R. y M., *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 2006.

WOLF, Norbert, *Pintura paisajista*, Colonia, Taschen, 2008.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1936.

Catálogos, artículos y otras publicaciones

Actas del I Congreso Internacional pintura española siglo XVIII, Marbella, Museo del grabado español contemporáneo, 1998.

Colección de Reales Ordenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos, desde el año de 1770 hasta el de 1828. Imprenta de D. Benito Monfort, Valencia, 1828.

ÁGUEDA VILLAR, Mercedes, "Una colección de pinturas comprada por Carlos III" en *IV Jornadas de Arte: El Arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1989, pp. 287-296.

ALONSO RUIZ, Begoña, SAZATORNIL RUIZ, Luis, "De San Sebastián a Cádiz: iconografía urbana de los puertos atlánticos (siglos XVI-XIX)" en *Anuario IEHS 24*, 2009, pp. 169-191.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores, “José Bonaparte y el patrimonio: entre gestión y expolio” en *Dos siglos de historia: actualidad y debate histórico en torno a la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, coord. por Rebeca Viguera Ruiz, 2010.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores, “El equipaje del rey intruso” en el Congreso Internacional *Guerra, Sociedad y Política (1808-1814)*, coord. por Francisco Miranda Rubio, Vol. 1, 2008.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores, “José Bonaparte y el Arte” en *La nación recobrada: La España de 1808 y Castilla y León*, 2008.

AZCÁRATE LUXÁN, Isabel y SALINERO MORO, M^a Carmen, “Cristóbal Vilella (1742-1803) y la Fundación del Gabinete de Historia Natural en el siglo XVIII (Exposición 6 de abril-6 de junio, 1995)” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Primer semestre de 1995. Número 80, pp. 205-212.

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, “Melancolía: las fiestas galantes de Antoine Watteau” en *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, Tomo XVII, n^o 35, 1999, pp. 87 y ss.

BONET CORREA, Antonio, “El infante don Luis y la arquitectura” en, *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012, pp. 91-104.

BONET CORREA, Antonio, “La arquitectura efímera del Barroco en España” en *Norba: revista de arte*, N^o 13, 1993, pp.23-70.

BOTTINEAU, Yves, “La pintura francesa en la corte de España durante el siglo XVIII” en *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.

BOWLES, William, “De Bizcaya en general”, *Euskal Erria: revista bascongada* San Sebastián T.36 (1^o sem. 1897).

BOWLES, William, “De Bizcaya en general”, *Euskal Erria: revista bascongada* San Sebastián, T.37 (2^o sem. 1897).

BROOK, Carolina, “Francisco Preciado de la Vega y la Academia di San Luca” en *Francisco Preciado de la Vega un pintor español del siglo XVIII en Roma*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2009, pp. 22-23.

BROWN, Jonathan, *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604–1655*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.

CALVO SERRALLER, Francisco, “El exilio y el reino” en Catálogo de la exposición *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012, pp. 15-30.

CALVO SERRALLER, Francisco, “Concepto e historia de la pintura de paisaje” en *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993.

CANTARELLAS CAMPS, Catalina, “Un mecenas de la ilustración, el Cardenal Despuig” en *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA*, Murcia, 1988: actas, mesa I, pp. 459-464.

CASTRIA MARCHETTI, Francesca, “The discovery of the West” en *American Painting*, Nueva York, Watson-Guption Publications, 2003.

COKE, David, “Vauxhall Gardens” en Catálogo de la exposición *Rococo Art and Design in Hogarth's England*, Londres, The Victoria and Albert Museum, sponsored by Trusthouse Forte, 1984.

CORRECHER, Consuelo M., “Jardines de Aranjuez (II) Jardín del Príncipe” en *Reales Sitios, XIX, 73*, 1982, pp. 21-38.

CRESPO DELGADO, D. “De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII” en *Anales de Historia del Arte*, 11, 2001, pp. 269-290.

DE LA MANO, José Manuel, “Hacia las parejas reales de Goya. Evolución de la iconografía oficial de Carlos IV y María Luisa de Parma a través de sus pintores de cámara” en *Carlos IV mecenas y coleccionista*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, pp. 75-92.

DE LA MANO, José Manuel, “Mariano Sánchez y las colecciones de ‘Vistas de puertos’ en la España de finales del siglo XVIII” en *I Congreso Internacional pintura española siglo XVIII*, Fundación del Museo del grabado español contemporáneo, Marbella, 1998, pp. 351-368.

DE LA CRUZ ALCANIZ, Cándido, “La actividad, pensamiento e imagen social del pintor” en *Francisco Preciado de la Vega un pintor español del siglo XVIII en Roma*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2009, pp. 71-72.

DÍAZ GALLEGOS, Carmen, “Las decoraciones murales en la planta principal del Palacio Real de Madrid” en *Arbor CLXIX*, 665, 2001, pp. 59-81, <http://arbor.revistas.csic.es>.

ESPINÓS DÍAZ, Adela, “Mariano Sánchez (1740-1822): paisajista al servicio de la Corte” en *IV Jornadas de Arte: El Arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1989, pp. 321-330.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, “Manuel Napoli, un restaurador italiano al servicio de José I Bonaparte”, *Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (CSIC)*, 2007, pp. 28-49.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, “Pintores españoles del Grand Tour” en *Francisco Preciado de la Vega un pintor español del siglo XVIII en Roma*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2009, pp. 33-68.

GARMS, Jörg, “Vistas de Roma” en Catálogo de la exposición *Arquitecturas pintadas del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011.

GASSIER, Pierre, “Dans l’ombre de Goya” en *L’Oeil: revue d’art mensuelle*, 1957, n° 31-32, pp. 57-61.

GONZÁLEZ SANTOS, Javier, “La Vista de San Lorenzo y del Campo Valdés de Gijón: un cuadro del paisajista Mariano Ramón Sánchez pintado para Jovellanos”, en *Archivo Español de Arte*, LXXVII, 308, 2004, pp. 385-395.

HARTUP, Cheryl D., *Mi Puerto Rico. Master Painters of the Island 1780-1952*, Ponce, Museo de Arte de Ponce, 2007.

HELD, Jutta, “La pintura española de paisaje en el siglo XVIII” en *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993.

IGLESIAS CANO, Carmen, “Un siglo de cambios e Ilustración” en, *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012, pp. 31-48.

JENKINS, Susan, “El “Equipaje del Rey José” en Apsley House” en *Reales Sitios*, XLV, 176, 2008, pp. 23-41.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, “El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto” en *Cuadernos Arte y Mecenazgo*, núm. 02, 2013.

JIMÉNEZ PRIEGO, Teresa, “Agustín Duflos. ‘Joyero del Rey de España’” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t.14, 2001.

JIMÉNO SOLÉ, Frédéric, “Goya y Francia, un ensayo sobre la recepción del gusto francés en la obra de Francisco de Goya” en *Artigrama*, núm. 25, 2010, pp. 79-101.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, “El gusto de Carlos IV en sus casas de campo” en *Carlos IV mecenas y coleccionista*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, pp. 53-74.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, “Las casas de campo de Carlos IV” en *Reales Sitios*, XLV, 176, 2008, pp. 4-22.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, “La Casita del Príncipe de El Escorial” en *Cuadernos de restauración de Iberdrola volumen XII*, 2006.

JORDAN DE URRIES Y DE LA COLINA, Javier, “Mengs y el infante don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España” en *Goya y el infante don Luis de Borbón. Homenaje a la infanta doña María Teresa de Vallabriga* [cat.exp. Patio de la Infanta, Zaragoza], Zaragoza, Ibercaja, 1996.

JUNQUERA Y MATO, Juan José, “El infante don Luis y su gusto: del mundo galante al *Sturm und Drang*” en *Goya y el infante don Luis de Borbón. Homenaje a la infanta doña María Teresa de Vallabriga* [cat.exp. Patio de la Infanta, Zaragoza], Zaragoza, Ibercaja, 1996, pp. 9-18.

KAGAN, Richard L., "Cartografía y comunidad en el mundo hispánico", *Revista Pedralbes*, 20(2000), 11-36.

LEON TELLO, Francisco José y LEON SANZ, Isabel M^a, "La contribución de Mengs a la estética académica" en *I Congreso Internacional pintura española siglo XVIII*, Marbella, Museo del grabado español contemporáneo, 1998, pp. 425-433.

LLORENS, Núria, "Las escenas de paisaje en el "Viaje a España" de Alexandre de Laborde" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, XIX (2007), pp. 159-177.

LÓPEZ MARINAS, Juan Manuel, "El infante don Luis de Borbón La familia del infante don Luis de Goya" en *Isla de Arriarán*, XXXIII, 2009.

LÓPEZ SERRANO, Matilde, "Las parejas, Cuadrilla o Torneo hípico", en *Reales Sitios*, año X, n^o 33, 1er trimestre, 1972.

LUNA, Juan J., "Antonio González Velázquez" en Catálogo de de la exposición *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Bilbao, Museo de BBAA de Bilbao, 2007.

LUNA, Juan J., "Pintores extranjeros en España durante el siglo XVIII" en Catálogo de la exposición *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.

MENA MARQUÉS, Manuela B., "Encuentros y desencuentros en la vida del infante don Luis" en, *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012, pp. 49-76.

MORALES Y MARIN, José Luis, "La pintura española del siglo XVIII" en *Arte español del siglo XVIII*, Summa Artis, Historia General del Arte, XXVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pp. 11-232.

MORGADO GARCÍA, Arturo, "La imagen del naufragio en la España del siglo XVIII" en *El mar en la historia y en la cultura*, Cádiz, Actas Historia y Arte Universidad de Cádiz, 2013, pp. 229-248.

NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, "La enseñanza fuera del taller del maestro: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" en *El arte del siglo de las luces*, Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, Madrid, 2010.

NIETO BEDOYA, Marta, "La lectura oculta del jardín paisajista" en *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Madrid, Editorial Complutense, 1996.

PARISET François-Georges, *Cahiers de Bordeaux*, Journées internationales d'Art de 1956, pp. 476-477.

PEÑA LÁZARO, María del Rosario, ROGELIO BUENDÍA, José "Mecenazgo musical del Infante Don Luis de Borbón y Farnesio" en *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA*, Murcia, 1988: actas, mesa I, pp. 443-452.

- PEREDA, Felipe y MARÍAS, Fernando, “De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos”, *Ería*, 64-65 (2004), págs. 129-157.
- PEREDA, Felipe, “Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia” en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte, t. 11*, 1998.
- PERLA, Antonio, “Anton van den Wyngaerde y el Palacio de Carlos V en Yuste”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte, t. 20-21*, 2007-2008.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “El paisaje en la pintura española del siglo XVII” en *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993.
- PORTÚS, Javier, “La ingeniería en la pintura española de los siglos XVII y XVIII” en *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Centro De Estudios Europea Hispánica, 2005, pp.55-70.
- RAQUEJO GRADO, Tonia, “Imágenes poéticas de lo sublime: equivalencias visuales de la retórica en la pintura de Turner” en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 80, 1995.
- ROJO BARRENO, Victoria, “Corrado Giaquinto y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *I Congreso Internacional pintura española siglo XVIII*, Fundación del Museo del grabado español contemporáneo, Marbella, 1998, pp. 259-271.
- RODRIGUEZ, Delfin, “De arquitectura y ciudades pintadas, metáforas del tiempo, del espacio y del viaje” en Catálogo de la exposición *Arquitecturas pintadas del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011.
- ROSE-DE VIEJO, Isadora, “De Valencia a El Escorial vía la colección de Godoy” en *Reales Sitios, XLV, 176*, 2008, pp. 42-55.
- RÚSPOLI MORENÉS, Enrique, “La devoción de un infante por la naturaleza, las letras y las artes” en, *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012, pp. 77-90.
- SAMBRICIO, Carlos, “Sinapia: utopía, territorio y ciudad a finales del siglo XVIII” en *Scripta Nova, revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Vol. XVIII, núm. 475, 2014.
- SAMBRICIO, Carlos, “Fiestas en Madrid durante el reinado de Carlos III” Catálogo de la exposición *Carlos III Alcalde de Madrid, 1788-1988*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1988.
- SANCHO, José Luis, “Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de Sus Majestades” en *Carlos IV mecenas y coleccionista*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, pp. 15-52.

SANCHO GASPAR, José Luis, "Notas sobre la pintura de paisajes y marinas en los palacios de Carlos IV" en *I Congreso Internacional pintura española siglo XVIII*, Fundación del Museo del grabado español contemporáneo, Marbella, 1998, pp. 369-384.

SAUPIN, Guy, "Les villes atlantiques françaises au XVIIIe siècle", en *La ciudad y la mirada del artista, Visiones desde el Atlántico*, Pontevedra, Teófilo Edicions, 2014, pp.19-54.

SAZATORNIL RUIZ, Luis, "Paisajes portuarios del Cantábrico oriental: de la corografía al vedutismo", en *La ciudad y la mirada del artista, Visiones desde el Atlántico*, Pontevedra, Teófilo Edicions, 2014, pp.89-124.

SIMAL LÓPEZ, Mercedes, "Nuevas noticias sobre las pinturas para el real palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)", en *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 335, 2011, pp. 245-260.

SOTO CABA, María Victoria, "Capricho y Paisaje" en *Arte et Paisagem, Estudos de Arte Contemporânea*, Lisboa, 2006.

SOTO CABA, María Victoria, "Aranjuez, un paisaje para el recreo" en *Aranjuez. Studia*, nº 4, publicado por el Ayuntamiento del Real Sitio y Villa de Aranjuez, año 2001.

SOTO CABA, María Victoria, "El jardín romántico en la España Ilustrada: una visión en la literatura" en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t.6, 1993.

SOTO CABA, María Victoria, "Jardines de la Ilustración y el Romanticismo en España" en *Adrian VON BUTTLAR, Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista*, Madrid, Nerea, 1993.

SOTO CABA, María Victoria, "Fiesta y ciudad en las Noticias sobre las proclamaciones de Carlos IV" en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 3/1990, pp. 259-271.

SOTO CABA, María Victoria, "Escenografía del jardín romántico" en *Revista de Arte Goya*, nº 117, Comunidad de Madrid (España): UNED, 1983, pp. 116-126.

STEER, John, "El paisaje en la pintura veneciana del siglo XVI" en *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993.

VIGO TRASANCOS, Alfredo, "Ferrol en el punto de mira (1587-1800). Imágenes "artísticas" de un puerto de guerra de la España atlántica", en *La ciudad y la mirada del artista, Visiones desde el Atlántico*, Pontevedra, Teófilo Edicions, 2014, pp.249-285.

VILLEGAS, Fernando, "El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica" en *Anales del Museo de América*, 19, 2011. pp. 7-67.

VV.AA. Catálogo de la exposición *Goya en Madrid. Cartones para tapices 1775-1794*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.

VV.AA. Catálogo de la exposición *La belleza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny*, Museo Nacional del Prado, Madrid, mayo-noviembre 2013.

VV.AA. Catálogo de la exposición *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013.

VV.AA. Catálogo de la exposición *Canaletto: Una Venecia imaginaria*, Madrid, Editorial Museo Thyssen Bornemisza, 2001.

VV.AA. Catálogo de la exposición *Paysages d'Italie. Les peintres du plain air (1780-1830)*, París, Electa, 2001.

VV.AA. Catálogo de la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Madrid, Patrimonio Nacional-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2000.

VV.AA. Catálogo de exposición *Antonio Carnicero (1748-1814)*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1997.

VV.AA. Catálogo de exposición *Del paisaje compuesto al paisaje con figuras*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996.

VV.AA. Catálogo de exposición *Madrid pintado*, (coord. A.E. Pérez Sánchez), Madrid, 1992.

VV.AA. Catálogo de exposición *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*, (coord. J.J. Luna), Madrid, 1984.

VV.AA. Catálogo de exposición *Michel-Ange Houasse (1680-1730)*, (coord. J.J. Luna), Madrid, 1981.

WERT ORTEGA, Juan Pablo, “Jovellanos, «aficionado» Su actividad coleccionista en relación con el origen de la moderna cultura artística en España” en *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA*, Murcia, 1988: actas, mesa I, pp. 571-580.

Bibliografía específica sobre Luis Paret y Alcázar

Libros

CALVO SERRALLER, Francisco, *Luis Paret y Alcázar 1746-1799*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996.

DELGADO, Osiris, *Paret y Alcazar*, Madrid, Universidad de Puerto Rico Instituto Diego Velazquez del C.S. de I.C. y Universidad de Madrid, 1957.

LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*, Pamplona, 1990.

MORALES Y MARIN, José Luis, *Luis Paret. Vida y obra*, Zaragoza, Aneto, 1997.

Artículos y otras publicaciones

[s.a.] “Una vista de San Sebastián, por el pintor Luis Paret: (s. XVIII)”, *Boletín de información municipal de San Sebastián*, Año 6, n.22-24 (abr.-dic. 1964), p.67.

BATICLES Jeannine, “Les attaches françaises de Luis Paret y Alcazar” en *Revue du Louvre*, 1966, nº 3, pp. 157-164.

BLANCO MOZO, Juan Luis, “Varia paretiana: I. La familia Fourdinier. II. Paret en el País Vasco: su relación con algunos miembros de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País” en *Actas del I Congreso Internacional pintura española siglo XVIII*, Fundación del Museo del grabado español contemporáneo, Marbella, 1998, pp. 299-316.

Bray, Xavier, “Review Luis Paret by José, Luis Morales y Marin”, *The Burlington Magazine*, vol. CXL, n.º 1147, Londres, 1998, pp. 695-696.

CASTILLA ALBISU, María, “San Sebastián, vista por Paret y Alcázar” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t.25, 2012.

CATURLA, María Luisa, “Paret, de Goya coetáneo y dispar”, en *Goya (Cinco estudios)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978.

GASSIER, Pierre, “Luis Paret et Joseph Vernet” en *Cahiers de Bordeaux*, 1956, pp. 25-31.

GAYA NUÑO, Juan, “Luis Paret y Alcázar” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVI, Madrid, 1952, pp. 87-153.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, “Fractura, pérdida y rehabilitación de Luis Paret y Alcázar” en *El arte del siglo de las luces*, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Madrid, 2010, pp.293-313.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, “Vista de Fuenterrabía”, en *Luis Paret y Alcázar y los puertos del País Vasco*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996.

GÓNZALEZ DE DURANA, Javier, OTXAGABÍA, Carmen, “Razón y necesidad de una exposición antológica” en *Luis Paret y Alcázar 1746-1799*, Catálogo de la exposición, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991, pp. 13-20.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: “Luis Paret y Alcázar: reflexiones y notas tras la Exposición”, *Urt e k a r i a / A n u a r i o* (Museo de Bellas Artes de Bilbao/Bilboko Arte Ederretako Museoa), Bilbao, 1991, pp. 73-87.

GÓNZALEZ DE DURANA, Javier, BARAÑANO Kosme, “Puertos Vascos en la obra pictórica de Luis Paret y Alcázar” en *Anuario 1986 Estudios – Crónicas*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Ediciones Comerciales, 1987, pp.42-44.

ILLÁN, Adelina, ROMERO, Rafael, “La preciosista técnica de Paret” en *ARS. Magazine*, nº 23 (julio-septiembre), 2014. pp. 108-109.

LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, “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.

LUNA FERNANDEZ, Juan José, “El mundo clásico en la obra de Paret y Alcázar”, en *La visión del mundo clásico en el arte español*, 1993, págs. 335-342.

LUNA, Juan J., “El mundo clásico en la obra de Paret y Alcázar” en *La visión del mundo clásico en el arte español*, Editorial Alpuerto, 1993, pp. 335-342.

LUNA, Juan J., “Luis Paret y Alcázar” en *Luis Paret y Alcázar 1746-1799*, Catálogo de la exposición, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991, pág. 41.

LUNA FERNANDEZ, Juan José, “Luis Paret y Alcázar: obras inéditas y otras consideraciones sobre su pintura”, en *Archivo español de arte*, 1988, Tomo 61, Nº 244, pp. 373-384.

MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “El pincel y la máscara. Luis Paret en la encrucijada (1766-1775)” en *ARS. Magazine*, nº 23 (julio-septiembre), 2014. pp. 94-107.

MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “Pares desiguales. Dualidad moral y libertinaje en el proceso al infante don Luis de Borbón y Farnesio” en *Actas del XVI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Universidad de Cádiz, 2013.

MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “Usos e impacto de la indumentaria teatral a través de la estampa: la “colección de trages” de Luis Paret y Alcázar” en el Seminario Internacional sobre *Goya y su contexto*, Zaragoza, 2011.

MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “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 el Simposio *Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, 2010.

MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “La biblioteca de Luis Paret y Alcázar, pintor heterodoxo de la España ilustrada” *Actas del XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, 2010.

MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “La biblioteca de Luis Paret y Alcázar y su legado a la Academia de San Fernando” publicado en *Academia*. Boletín de la Real Academia de San Fernando, Madrid, 2010.

MARTÍNEZ PÉREZ, Alejandro, “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, 2009.

MILICUA, José, “Cebra” en *Luis Paret y Alcázar 1746-1799*, Catálogo de la exposición, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991, pp. 360-365.

MILICUA, José, “Sobre las aves de Paret” en *Luis Paret y Alcázar 1746-1799*, Catálogo de la exposición, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991, pp. 137-154.

PARDO CANALIS, Enrique, "Libros y cuadros de Paret en 1787", *Revista de Ideas Estéticas*, XXIII, nº 90, Madrid, 1965.

PEÑA LÁZARO, Rosario, “El infante don Luis de Borbón y Luis Paret y Alcázar”, en *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991.

REUTER, Anna, OBÓN Mercè “Luis Paret y Alcázar” en catálogo de la exposición *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012, pp. 149-170.

TAYLOR, René, “José Campeche”, en *Puerto Rico - Arte e identidad*, San Juan de Puerto Rico, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 1997, pp.17-26.

URANGA GALDEANO, José Esteban, “La obra de Luis Paret en Navarra”, *Príncipe de Viana Pamplona*, IX, nº 32, 1948, pp. 265-275.

Recursos Web

<http://www.albumsiglo19mendea.net>

<http://arbor.revistas.csic.es>

<http://bascongada.eus/es/>

<http://blogs.elpais.com>

<http://www.bizkaia.net>

<http://www.bne.es>

<http://www.boe.es/>

<http://www.britishmuseum.org/>

<http://www.cervantesvirtual.com/>

<http://creativecommons.org/>

<http://dialnet.unirioja.es/>

<http://e-spacio.uned.es/>

<http://www.educathyssen.org./>

<http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/>

<http://www.fundacioniberdrola.org/>

<http://gallica.bnf.fr/>

<https://www.museodelprado.es/>

<http://pares.mcu.es/>

<http://www.patrimoniacionacional.es/>

<http://www.poesia-pintura.blogspot.com.es>

<http://www.sothebys.com/en.html>