

Dibujos  
de Luis Paret  
y Alcázar  
(1746-1799)

CATÁLOGO  
RAZONADO



ALEJANDRO MARTÍNEZ PÉREZ

Dibujos  
de Luis Paret  
y Alcázar  
(1746-1799)

Catálogo razonado

ALEJANDRO MARTÍNEZ PÉREZ



CEEH  
Centro de Estudios  
Europa Hispánica



## Fortuna historiográfica de Luis Paret y Alcázar

**L**uis Paret y Alcázar (1746-1799) es una de las figuras más interesantes del arte español del siglo XVIII. Artista erudito de azarosa biografía, ocupa aún hoy un lugar desplazado en el discurso teórico del arte español de su tiempo a causa de un eslogan –el «Watteau espagnol»– que le convierte en máximo exponente del rococó en nuestro país y condiciona nuestra percepción sobre su figura, limitando el verdadero alcance de su obra<sup>1</sup>. Figura en los manuales como un pintor especializado en vistas de puertos, floreros y escenas galantes, y desde hace ya décadas es señalado como el «segundo pintor español más importante del siglo XVIII»<sup>2</sup>... después de Goya, ¡claro está!

Paret nació el 11 de febrero de 1746 en Madrid. Sus padres, Pablo Paret y María del Pilar Alcázar, le bautizaron en la iglesia de San Martín de esta ciudad, en cuyo archivo parroquial se conserva la partida de bautismo<sup>3</sup>. Su formación comenzó temprano, en 1756, año en que fue admitido como alumno en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>4</sup>. A partir de entonces, sus progresos estuvieron marcados por el sistema de estudios y premios establecido por esta institución, de la que llegó a ser vicesecretario y responsable de la Comisión de Arquitectura, por lo que resulta inevitable comparar su trayectoria con la de otros pintores contemporáneos formados en esta institución como José del Castillo (1737-1793), Joaquín Inza (1736-1811), Mariano Salvador Maella (1739-1819) o Gregorio Ferro (1742-1812), entre otros.

Para analizar su fortuna historiográfica debemos remontarnos a los datos ofrecidos por el propio Paret en vida. A finales de la década de 1790, Ceán Bermúdez le solicitó información acerca del que fuera su maestro, Charles-François-Pierre de La Traverse (1726-1787), con el propósito de incorporar su biografía en el *Diccionario histórico de los más ilustres*

---

<sup>1</sup> Baticle 1966, p. 157. Sólo García Guatas (1992, pp. 148-150) y Luna (1993, pp. 335-342) se atrevieron, aunque tímidamente, a colocar la etiqueta de *neoclásico* junto al nombre de Paret.

<sup>2</sup> González de Durana 1991, p. 13.

<sup>3</sup> Archivo Parroquial de la iglesia de San Martín, Libro de Bautismos, año 1746, fol. 178v: «Bauticé a Luis Pablo Saturnino, hijo legítimo de Pablo Paret, natural del lugar de Theys, Obispado de Dofine, Reino de Francia, y de María Alcázar, natural de Madrid, nació en once de dicho mes y año, Calle de la Cruz Verde, casas de don Juan Miguel de Salazar». La partida bautismal fue publicada originalmente por Delgado 1957, p. 309, doc. I.

<sup>4</sup> ARABASE, Secretaría, Libros de matrícula 1752-1815, sign. 3-300, fol. 73r.



Fig. 3. Luis Paret y Alcázar, *La tienda*. 1772. Óleo sobre tabla, 50 × 58 cm. Madrid, Museo Lázaro Galdiano [02512].

nacido y haberse criado en España<sup>8</sup>; condición que excluía de la línea sucesoria a los hijos de Carlos III y de don Felipe, duque de Parma, sus hermanos mayores. La presencia de don Luis se tornó cuanto menos incómoda para el rey<sup>9</sup>. Esto, junto a su pertinaz soltería y sus cada vez más notorias andanzas amorosas, provocó que el monarca, asistido por su confesor –el padre Eleta– y mediante los poderes que le otorgaba el Consejo de Castilla, acuciaran al infante y a su entorno en un proceso que tuvo lugar durante el verano de 1775, a consecuencia del cual Paret y su familia resultaron desterrados<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Véase Bacallar y Sanna 1725, vol. 2, p. 97. Sobre el trasfondo de esta cuestión dinástica, Álvarez de Linera 1948, pp. 33-71.

<sup>9</sup> Sobre el proceso al infante en 1775 y sus repercusiones, véase Blanco Mozo y Martínez Pérez 2015.

<sup>10</sup> AHN, Consejos, leg. 40.270, exp. 8; citado por Blanco Mozo y Martínez Pérez 2015, p. 74 (nota 23). Paret fue destinado a Puerto Rico, mientras que a sus padres se les mandó «que salgan desterrados de Madrid y Sitios Reales por seis años a 40 leguas de distancia y que cumplidos no puedan volver ni acercarse a la de 30». La noticia de que Paret tenía al menos una hermana que se vio implicada en este proceso la debemos a la carta de Manuel de Roda dirigida a Manuel Ventura Figueroa y fechada el 11 de septiembre de 1775 en San Ildefonso: «Luis Parel, a quien se había de prender en



## La cultura artística de Paret

### Formación y modelos

**D**e común acuerdo entre los investigadores es la nómina de sus maestros. Gracias a los antecedentes redactados por Juan Pascual Colomer en 1799, se sabe que en su infancia alternó la concurrencia a las salas de la Academia –donde ingresó con tan sólo once años y, al parecer, fue adscrito a la tutela de Antonio González Velázquez<sup>1</sup>– con el aprendizaje en los estudios particulares del diamantista Augustin Duflos, probablemente su primer maestro<sup>2</sup>, y del trinitario descalzo y académico fray Bartolomé de San Antonio<sup>3</sup>.

De Duflos, Paret debió de aprender los primeros rudimentos del dibujo y cierto interés preciosista por el detalle de su particular lenguaje ornamental y talento como diseñador de joyas. Este artista permaneció en Madrid de 1756 a 1763<sup>4</sup>, por lo que su magisterio debe circunscribirse a este periodo como máximo. Ya de vuelta a París publicó un *Recueil de desseins de joaillerie*<sup>5</sup> (1767) que reúne, a modo de compendio, sus diseños de joyas y da cuenta del tipo de trabajo que pudo enseñar a su joven discípulo. Por otra parte, con fray Bartolomé de San Antonio –que debía buena parte de su fama a su formación en Roma junto a Corrado Giaquinto–, Paret se acercó a los modelos italianos que venían practicándose en la Academia y al sistema de estudios y las materias que se impartían para la Pintura en San Fernando; una práctica habitual entonces que ya era reconocida por los propios estatutos de 1757, aunque con ciertas limitaciones en lo referente a la presencia de modelos vivos en los talleres particulares, que obligaba a los jóvenes estudiantes a incorporarse a esta institución para practicar el dibujo del natural<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> ARABASF, sign. 3-300, fol. 73r. En octubre de 1757 según el *Libro en donde se sientan los discípulos de esta real Academia de San Fernando, desde el año 1752 en adelante*. Véase también Pardo Canalís 1967, p. 85.

<sup>2</sup> Sobre la figura de Duflos y su trabajo en la corte véase Jiménez Priego 2001.

<sup>3</sup> Ceán Bermúdez 1800, vol. 4, pp. 318-320.

<sup>4</sup> Baticle 1966, pp. 157-159.

<sup>5</sup> Duflos 1767.

<sup>6</sup> Úbeda de los Cobos 1988, vol. 2, p. 126.



Fig. 10. Charles-François-Pierre de La Traverse, *Bacanal*. 1760-1769. Lápiz, pluma y aguada de tinta parda a pincel sobre papel verjurado agarbanzado, 303 × 195 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/16/30/52].



Fig. 11. Luis Paret y Alcázar, *Vesta o Artemisa* (cat. 14). Hacia 1770. Lápiz, pluma y aguada de tintas negra, gris y parda a pincel sobre papel verjurado agarbanzado, 285 × 220 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/13/4/26].

*azzioni del popolo de Napoli* (1759), conocida por el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de España y por un dibujo a sanguina de su frontispicio<sup>27</sup>. Por suerte, en la Biblioteca Nacional se custodia un grupo importante de dibujos que debieron de ser coleccionados –al menos una carpeta– por el grabador Pedro González Sepúlveda<sup>28</sup> y que permiten conocer algo mejor tanto sus métodos de trabajo como el alcance del intercambio artístico con Paret (fig. 11). Sin embargo, sus pinturas nos son por desgracia prácticamente desconocidas («Dejó en Madrid muy pocas obras de gran tamaño, pero muchas pequeñas y de gabinete, con que acostumbraba a obsequiar a sus amigos», según Ceán), y aún hoy deben de permanecer anónimas en colecciones particulares y museos.

<sup>27</sup> La Traverse 1759. El dibujo titulado *Imbiancatore* que sirve de frontispicio a la serie lleva la signatura Dib/16/30/7 en la Biblioteca Nacional.

<sup>28</sup> Sandoz 1972. Sabemos que González Sepúlveda tuvo una importante colección de dibujos, y puede que estos de Traverse le llegaran a través de su relación con Paret, pero es una simple hipótesis sin pruebas que añadir hasta la fecha. El resto pertenecieron a Ceán, Carderera, Castellano, Lloset e Izquierdo.



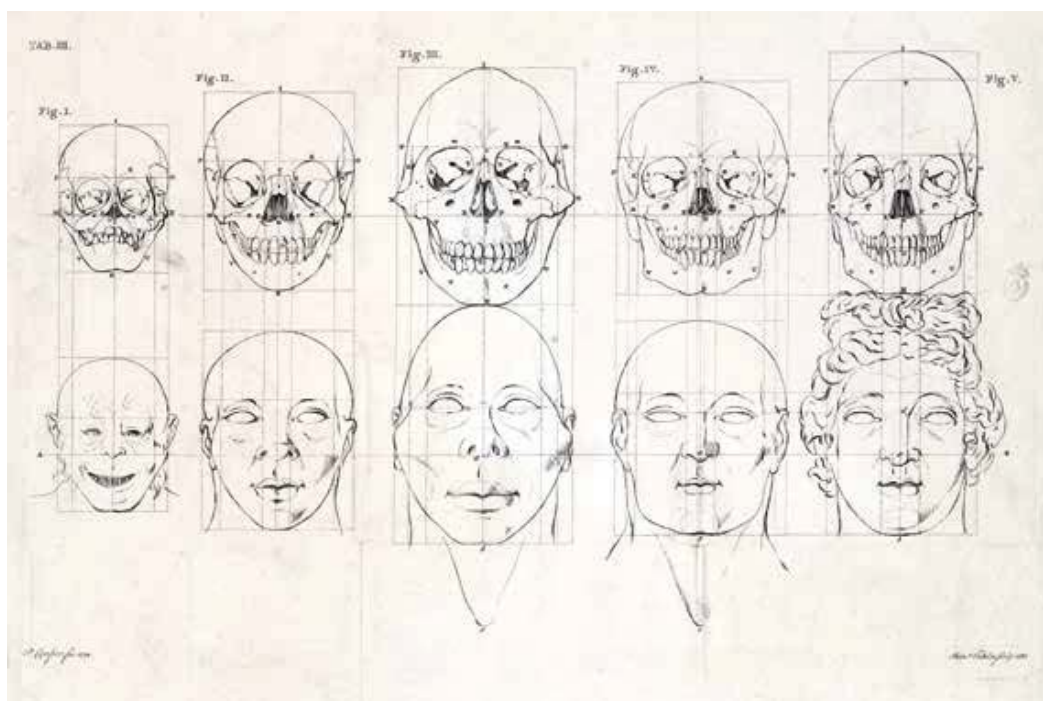


Fig. 20. *Estudio de cabezas*. Grabado en *Dissertation physique de Mr. Pierre Camper* (Utrecht, B. Wild y J. Altheer, 1791, in-4°). Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [A-689].

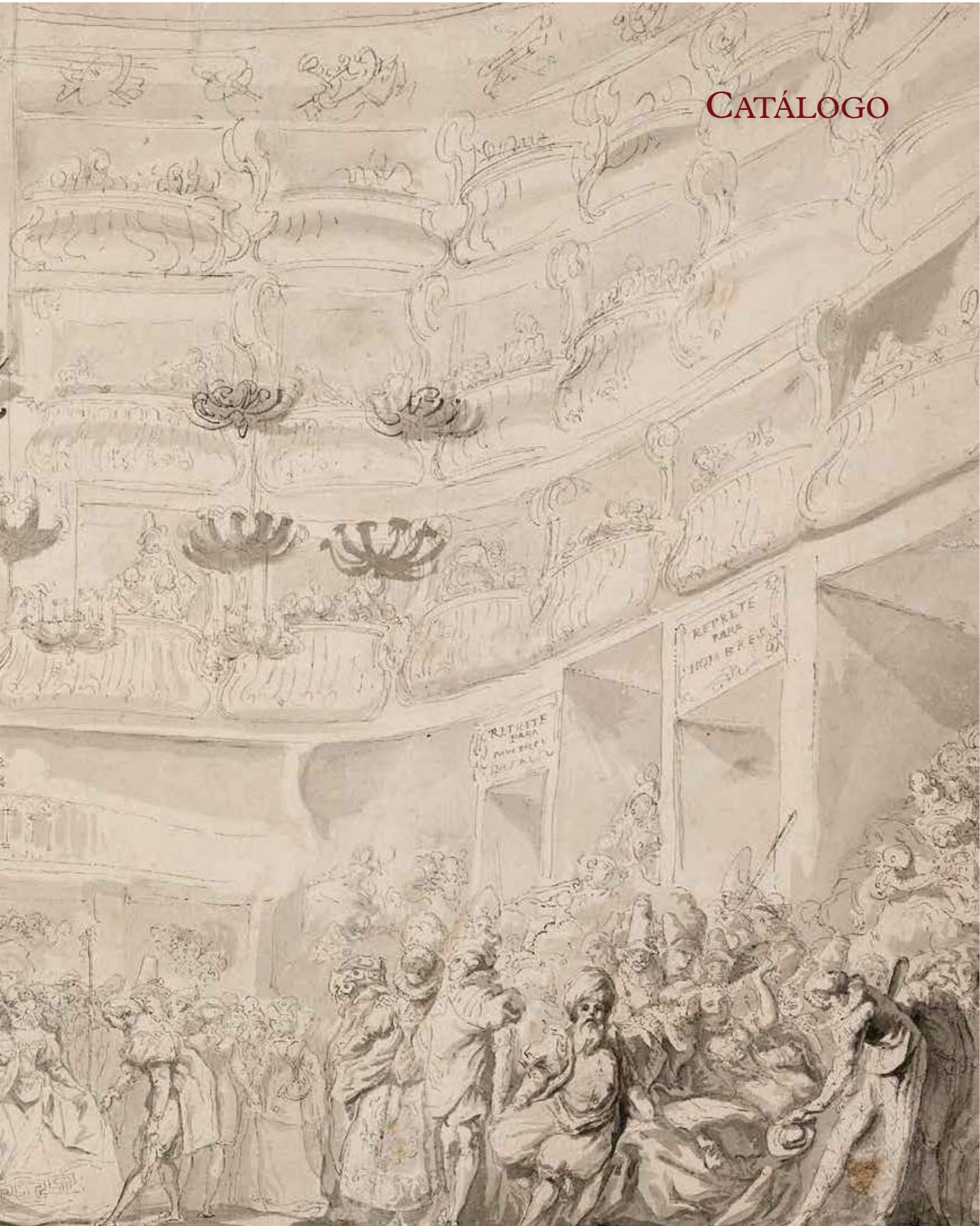
De este escrito se deduce que la propuesta de Paret fue bien recibida y que el proyecto de edición parecía comenzar con buen pie, pero lo cierto es que el libro nunca llegó a publicarse y que el manuscrito de Manuel Denis aún permanecía entre los papeles del despacho de Paret que su viuda, Micaela Fourdinier, entregó a la Academia a la muerte del pintor en 1799. Los motivos de este olvido voluntario podrían hallarse en sus numerosas ocupaciones durante estos años y en cierta desconfianza final hacia el proyecto, lo que iría relegando su trabajo sobre la obra progresivamente en favor de otras empresas, como la traducción, ilustración y edición de la obra de Pierre Camper (fig. 20).

Entre los papeles que Paret dejó a su muerte figuraba el manuscrito de la traducción realizada por él mismo de la *Disertación del holandés Pedro Camper sobre las variedades que constituyen la diferencia positiva de los rasgos del rostro en los hombres de diversas edades y distintos países*. Su viuda la ofreció a la Academia para su posible publicación<sup>127</sup> y, en consecuencia, la Junta Particular celebrada el 5 de diciembre decidió crear una comisión formada por los académicos José Luis Munárriz, Ramón Cabrera y Manuel de Ribera para que «vean esta traducción e informen a la Acad<sup>a</sup> sobre el mérito y circunstancias de ella relativam<sup>te</sup> a los fines del instituto»<sup>128</sup>. El objetivo de este comisionado era valorar si la traducción estaba bien realizada o no, y analizar si la obra era digna de ser publicada por la Academia, un proceso habitual en casos como éste.

<sup>127</sup> ARABASE, sign. 1-16-18 y 3-125. El 4 de diciembre de 1802.

<sup>128</sup> ARABASE, sign. 1-16-18.

CATÁLOGO



## 1. *Bermudo de León cede el trono a Alfonso el Casto, 1760*

Lápiz y sanguina sobre papel verjurado agarbanzado, 560 × 420 mm (línea de encuadre), 628 × 480 mm (hoja)

Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [1541/P]

**Inscripciones y marcas:** Firma autógrafa con lápiz carbón en el margen inferior derecho: «Luis Paret». Debajo, fuera de la línea de encuadre y a pluma: «D<sup>n</sup> Luis Paret 2<sup>o</sup>. Clase Premio 2<sup>o</sup>. / ano 1760». En la base, centrado: «N<sup>o</sup> 1». Sellos en tinta azul (3) y negra (1) de la RABASF repartidos por la hoja.

**Bibliografía:** Gaya Nuño 1952, pp. 93 y 138, núm. 1; Delgado 1957, pp. 205 y 263, núm. 1 (fig. 7); *Los premios de la Academia* 1990, p. 19, núm. 39; *Luis Paret y Alcázar* 1991, pp. 294-295, núm. 33; *Historia y alegoría* 1994, pp. 81-86 (fig. 64) y 297 (lám. 13); Morales y Marín 1997, pp. 37 y 157, núm. 1.

## 2. *San Isidoro se aparece a san Fernando, animándole a la conquista de Sevilla, 1760*

Carboncillo sobre papel verjurado agarbanzado, 270 × 290 mm (línea de encuadre), 352 × 488 mm (hoja)

Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [1599/P]

**Inscripciones y marcas:** En el ángulo superior derecho, a tinta negra: «n<sup>o</sup> 15» y «4». En la base, bajo la línea de encuadre y centrado, a pluma: «S<sup>n</sup> Ysidoro, Arzobispo de Sevilla se aparece al Rey D<sup>n</sup> Fernando, y le exorta á la conquista de aquella ciudad / D<sup>n</sup> Luis Paret. Premiado en 1766 con el premio 2<sup>o</sup>. de 2<sup>a</sup>. clase.». Dos sellos en tinta azul de la RABASF y rúbrica anónima en el margen inferior derecho.

**Bibliografía:** Gaya Nuño 1952, pp. 93 y 139, núm. 2; Delgado 1957, pp. 205 y 263, núm. 2 (fig. 9); *Luis Paret y Alcázar* 1991, pp. 292-293, núm. 32; *Historia y alegoría* 1994, pp. 81-86 (fig. 65); Morales y Marín 1997, pp. 37 y 157, núm. 2.

Las primeras obras conocidas de Luis Paret son sus pruebas en el concurso para el Premio de Pintura de Segunda Clase de la Real Academia de San Fernando de 1760<sup>1</sup>. Se había matriculado en esta institución a los diez años, e inició su *cursus honorum* en la ya habitual convocatoria trienal dirigida a los alumnos cuando contaba sólo catorce. Integraban la nómina de opositores de aquel concurso Santiago Fernández, José Alarcón, Fernando del Castillo y Pedro Lozano, además del propio Paret. El tema propuesto para la «prueba de pensado», según consta en las bases, fue «El Rey D<sup>n</sup>. Bermudo de León, acabada de ganar una batalla a los Moros cerca de Burgos, cede el Reyno a su Sobrino D<sup>n</sup>. Alonso el Casto: hace que los Grandes le aclamen Rey, le pone por su Mano las vestiduras Reales, y toma para sí los hábitos de Diácono. Todo a presencia de la Reyna y de

la Corte [...] Se ha de dibujar este suceso en un pliego de papel de Olanda de marca mayor»<sup>2</sup>.

El tema escogido para la prueba no se corresponde exactamente con lo que recogen las crónicas del padre Mariana y Saavedra Fajardo –las principales fuentes para la Historia de España en la época<sup>3</sup>–, lo cual hace pensar que el jurado se tomó cierta libertad para favorecer un desarrollo narrativo y una complejidad mayores. Los concurrentes dispusieron de un plazo de seis meses para elaborar sus pruebas desde la publicación de la convocatoria a finales del mes de enero. Así, el 4 de agosto, el jurado integrado por los profesores Corrado Giaquinto, Juan Bernabé Palomino, Antonio González Ruiz, Andrés de la Calleja, Luis González Velázquez y su hermano Antonio citó a los alumnos para que presentaran sus obras.

<sup>1</sup> ARABASF, Libro de Actas de Juntas Ordinarias, Generales y Públicas, sign. 3-82, Junta Ordinaria de 27 de enero de 1760, fols. 74r-77r. Ambos dibujos se conservan en esta institución como parte de su fondo histórico.

<sup>2</sup> *Ibidem*, fols. 74v-75r.

<sup>3</sup> Mariana 1592; Saavedra Fajardo 1646.



CAT. 1

## 6. *Sacrificio ritual romano, hacia 1763-1770*

Aguada de tintas azul y gris a pincel con realces blancos sobre papel teñido carminoso, 225 × 171 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/13/4/30]

**Inscripciones y marcas:** Firma autógrafa, a pincel, en el margen inferior derecho: «d<sup>n</sup>. Luis Paret, Pintor». En el verso, inscripción manuscrita a lápiz negro: «6 cuartos: / en las ferias». A sanguina: «D<sup>n</sup> Luis». Debajo, a pluma y tinta negra, de otra mano: «D<sup>n</sup>. Luis Paret pintor, nació en Madrid / el año 1746 y murió en dicha villa en 1799 / En la Ac<sup>a</sup> de S<sup>n</sup>. Fern<sup>do</sup>. hay un cuadro en la / sala 7<sup>a</sup> q<sup>c</sup>. representa á Diogenes a quien / interrumpen sus estudios otras figs. y es de Paret / y tiene el n<sup>o</sup> 68». A lápiz negro, debajo: «En las ofic<sup>s</sup>. d.l Conde de Chinchon C. dl Barquillo hay / un cuadro firmado Luis Paret que represen<sup>ta</sup>. la Puerta del Sol / con multitud de fig<sup>s</sup>. y diversos trages, coches &. muy bien pintado»; a pluma y tinta negra, debajo «Madrid – 1879.». Sello en tinta azul de la Biblioteca Nacional (L. 398) en el ángulo superior derecho.

**Procedencia:** Adquirido a Manuel Castellano en 1880.

**Bibliografía:** Barcia 1906, pp. 228-229, núm. 1423; Gaya Nuño 1952, p. 149, núm. 159; Delgado 1957, pp. 273-274, núm. 49 (fig. 29); *Exposición de dibujos* 1978, núm. 5; *Luis Paret y Alcázar* 1991, pp. 316-319, núm. 40; Luna 1993, p. 339; Morales y Marín 1997, p. 179, núm. 84.

## 7. *Sacrificio antico / Apuntes de un ojo, vaso ornamental, estudio anatómico y otros fragmentos, hacia 1763-1770*

Lápiz y aguada de tintas grisácea y parda a pincel con realces de albayalde o temple blanco sobre papel verjurado preparado / lápiz, carboncillo, sanguina y plumilla, 131 × 239 mm  
Madrid, colección particular

**Inscripciones y marcas:** En el verso, repasado a pluma sobre una escritura original en lápiz sanguina en la que también figuran otras palabras ininteligibles: «Sacrificio antico de».

**Procedencia:** Christie's Londres, 5 de julio de 1994, lote 76; Caylus, Madrid, 1995.

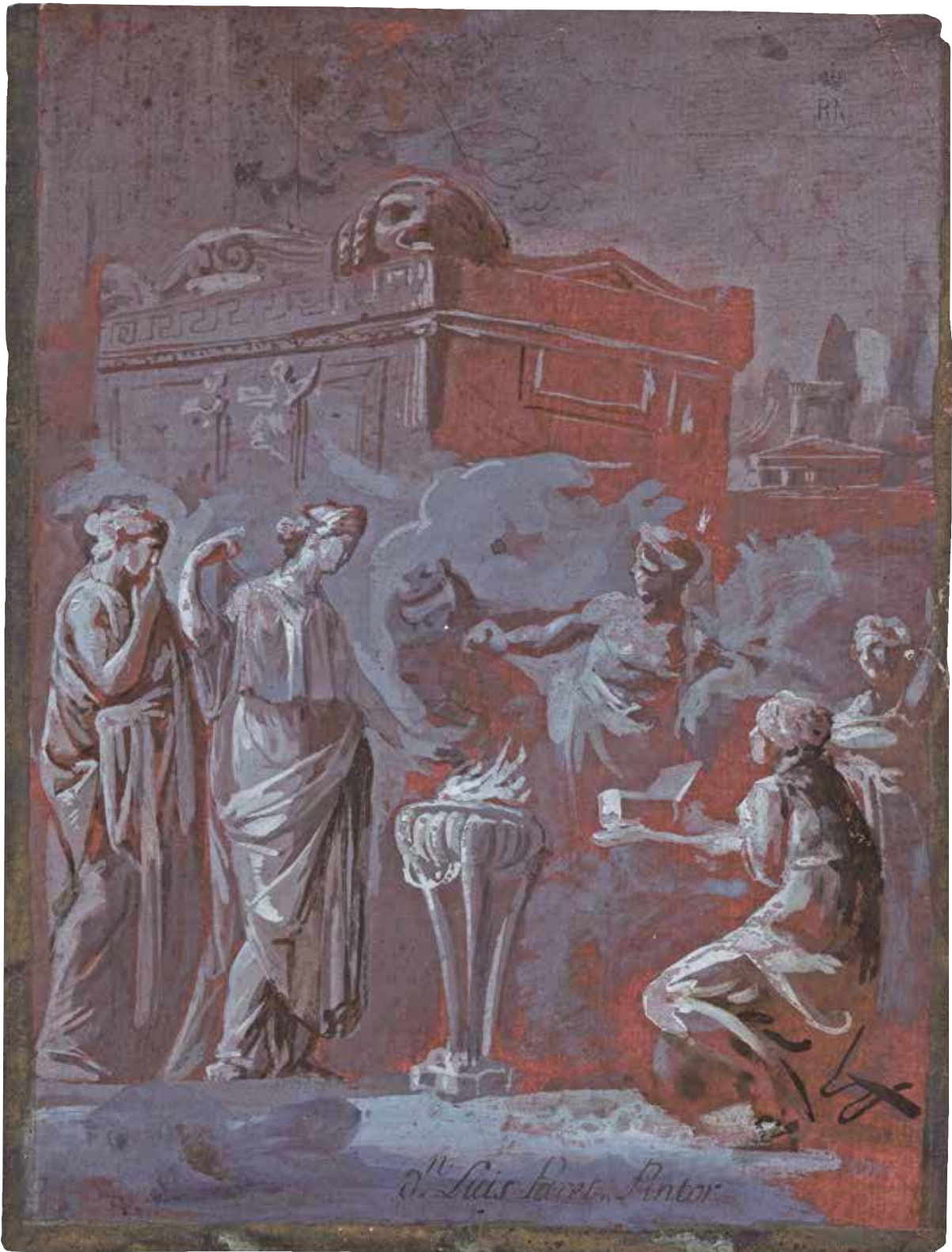
**Bibliografía:** *Tres siglos de pintura* 1995, pp. 194-197; Morales y Marín 1997, p. 179, núm. 85.

Aunque así lo haya hecho tradicionalmente la historiografía, el primer dibujo que nos ocupa (cat. 6) no puede considerarse un «sacrificio a los manes», puesto que ni la arquitectura que figura en segundo plano parece representar el habitáculo de estos dioses domésticos de la mitología romana, ni tampoco están presentes otros atributos que suelen caracterizarlos. Delgado fue incluso más allá y sugirió la posibilidad de que se tratara de una «[t]arjeta para rótulo que Paret debió colocar alguna vez en la puerta de entrada de su estudio, quizá el de la calle de la Inquisición», y añadía que era una «[e]scena alegórica, al parecer, rápidamente improvisada».

Por el contrario, la composición parece relacionarse con su viaje a Italia y es el resultado de un meditado estudio previo. Representa a un conjunto de oficiantes de

ambos sexos agrupados en torno a un brasero celebrando un ritual de purificación en el que se va a sacrificar el buey –o toro– que figura en segundo plano. La escena recuerda a algunas representaciones de taurobolios romanos, como el del altar esculpido para el Templo de Vespasiano en Pompeya o el bajorrelieve del Museo Capitolino de Roma en el que aparece Marco Aurelio junto a su familia ofreciendo esta misma oblación. Y, ciertamente, su cromatismo –no es baladí– parece imitar ciertas decoraciones murales de Pompeya y Herculano.

El siguiente dibujo (cat. 7) vuelve a ser un sacrificio expiatorio, esta vez de dos toros –o bueyes–, en una ceremonia de carácter purificador e iniciático; quizá se trate de una tauroctonía, puesto que se emplea un cuchillo ritual en lugar de un hacha, lo que permitiría vincularlo al rito



CAT. 6

14. *Vesta o Artemisa / Apuntes de paños de figuras sobre sillas curul, un trípode y figuras masculinas, hacia 1766-1770*

Lápiz, pluma y aguada de tintas negra, gris y parda a pincel sobre papel verjurado agarbanzado / Pluma y lápiz, 286 × 219 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/13/4/26]

**Inscripciones y marcas:** Sello en tinta azul de la colección Carderera (L. 432) en el ángulo inferior derecho. Filigrana (véase Apéndice 2, F4).

**Procedencia:** Adquirido a Valentín Carderera en 1867.

**Bibliografía:** Barcia 1906, p. 228, núm. 1419; Caturla 1949, p. 37; Gaya Nuño 1952, p. 149, núm. 155; Delgado 1957, p. 273, núm. 48 (fig. 40); *Exposición de dibujos* 1978, núm. 1; Morales y Marín 1997, p. 158, núm. 6.

Identificada como Artemisa en la bibliografía especializada, puede que en realidad estemos ante una representación de la diosa Vesta. De origen pregregio y asociada a los animales y a la naturaleza, Artemisa –habitualmente conocida como hija de Zeus y Leto, y hermana melliza de Apolo– es una de las deidades más ampliamente veneradas y asimiladas por las civilizaciones antiguas, por lo que se representa bajo múltiples formas y atributos. Por su parte, Vesta (Hestia en la mitología griega), hija de Saturno y de Ops, y hermana de Júpiter, Neptuno, Plutón, Juno y Ceres, es custodio del fuego sagrado del hogar y aparece en los mitos fundacionales de la civilización romana; su culto se extiende a lo largo de los siglos.

El templo circular que figura en segundo plano, pese a ser de orden dórico, podría identificarse como el dedicado a Vesta, y en la mano izquierda de la diosa, envuelta en el humo de un quemador de incienso situado tras su trono, parece identificarse una lámpara en forma de venera en la que ardería la llama del fuego ritual que simboliza el bienestar doméstico. Redundando en esta interpretación «a la romana», encontramos además algunos apuntes al dorso. Se trata de varios diseños de unas sillas curul con estudios de paños, un trípode y bocetos de figuras masculinas en diferentes actitudes. A lápiz, en sentido vertical y bajo estos apuntes a tinta, se aprecia un monumento coronado por una columna jónica ante un fondo arquitectónico en segundo plano, pero resulta tan tenue que es difícil de analizar en conjunto.



CAT. 14v



CAT. 14r



## 21. *Bacanal*, hacia 1770

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel sobre papel verjurado, 150 × 200 mm (línea de encuadre), 182 × 234 mm (hoja)

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/13/4/29]

**Inscripciones y marcas:** Firma autógrafa en el margen inferior derecho del óvalo: «L. Paret f». Sello en tinta azul de la colección Carderera (L. 432) en el margen inferior.

**Procedencia:** Adquirido a Valentín Carderera en 1867.

**Bibliografía:** Barcia 1906, p. 228, núm. 1422; Gaya Nuño 1952, p. 149, núm. 158; Delgado 1957, p. 266, núm. 11 (fig. 12); *Exposición de dibujos* 1978, núm. 4; Luna 1993, p. 338; Morales y Marín 1997, p. 176, núm. 74.

La cronología fijada aquí para esta obra se ha establecido a partir de algunos indicios como la analogía técnica con el dibujo anterior, la afinidad temática con algunos que ya hemos tratado, y con las obras de La Traverse (cat. 9), así como la firma, que, si bien se expresa en una fórmula muy común, se asemeja más en su caligrafía a otras de este periodo que a las posteriores.

Titulada *Bacanal* por Barcia, la escena representa a un conjunto de sátiros y bacantes danzando en un entorno

natural arcádico. En primer término, al abrigo de un cortinaje, descansa sobre un lecho una pareja –probablemente Dioniso y Ariadna– que bebe en honor al dios Pan, representado en un busto escultórico precedido por un altar en el que se quema incienso. Esta interpretación nos acerca, por tanto, a una lectura en clave griega de las fuentes, a diferencia de otras representaciones «a la romana» analizadas hasta ahora.



CAT. 21

## 27. *Nigromante*, hacia 1770-1775

Pluma sobre papel verjurado agarbanzado, 271 × 190 mm  
Madrid, Museo Nacional del Prado, D03534

**Inscripciones:** Manuscrito a lápiz en la base: «L. Paret». En árabe, a pluma, sobre el libro: «هتلم نم نك ي / ك ل ذو نا ه ي س ة ن ي دم». En el medallón sobre el pecho: «ABRA / KADA / BR[A]». Sello con iniciales de Pedro Fernández Durán (L. 747b) y numeración estampada en el verso en tinta azul: «1726». Filigrana (véase Apéndice 2, F8).

**Procedencia:** Legado Pedro Fernández Durán (núm. 1726), 1931.

**Bibliografía:** *Spanische Zeichnungen von el Greco bis Goya* 1966, p. 25, núm. 185; Salas 1977b, pp. 262-267 (fig. 8); Pérez Sánchez 1977, p. 91; Pérez Sánchez 1986, p. 387; Symmons 1987, p. 411 (fig. 14); *Luis Paret y Alcázar* 1991, pp. 334-336, núm. 46; Luna 1993, p. 337; Morales y Marín 1997, p. 179, núm. 87.

Pese a no tener referencias exactas de su presencia entre el repertorio de estampas que poseyó Paret, este *Nigromante* guarda relación directa con el mago que Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781) –discípulo de Boucher, como *La Traverse*– grabó en 1768 (fig. 29). Como vemos, Paret recurrió a las estampas del francés en más de una ocasión, por lo que es probable que poseyera algunas de las series publicadas por Le Prince en las décadas de 1760 y 1770. El tema alcanzó gran popularidad y se conocen hasta tres versiones en lienzo de este asunto debidas a la paleta del francés, una de ellas presentada en el Salon parisino de 1775<sup>1</sup> (Musée du Louvre, inv. 584).

Paret, sin embargo, no sigue al pie de la letra la obra de Le Prince, sino que la hace suya y la dota de nuevo significado. Mediante una inscripción en árabe que podemos traducir como «Si fueran ellas de su grupo [religión], será humillado por...», el artista incorpora sus propias referencias, probablemente tomadas de sus lecturas<sup>2</sup>.

Los asuntos relativos a la magia y la hechicería sirvieron a Paret, como a *La Traverse*<sup>3</sup>, para expresar un universo de superchería y superstición, pero también los misterios que acompañan a la religión y a la ciencia desde sus orígenes. Es el caso de la obra presentada para su nombramiento como académico de mérito en 1780, la *Circunspección de Diógenes* (véase fig. 4), concebida asimismo a partir de una estampa basada en el *Saúl y la bruja de Endor* (1688) de Salvator Rosa<sup>4</sup>.



Fig. 29. Jean-Baptiste Le Prince, *Le Magicien*. 1768. Aguafuerte y aguatinta, 143 × 105 mm. Varsovia, Muzeum Narodowe.

<sup>1</sup> Sobre Le Prince, véanse Hédou 1879, Rorschach 1986, *Jean-Baptiste Le Prince* 1988 y *Le voyage en Russie* 2004.

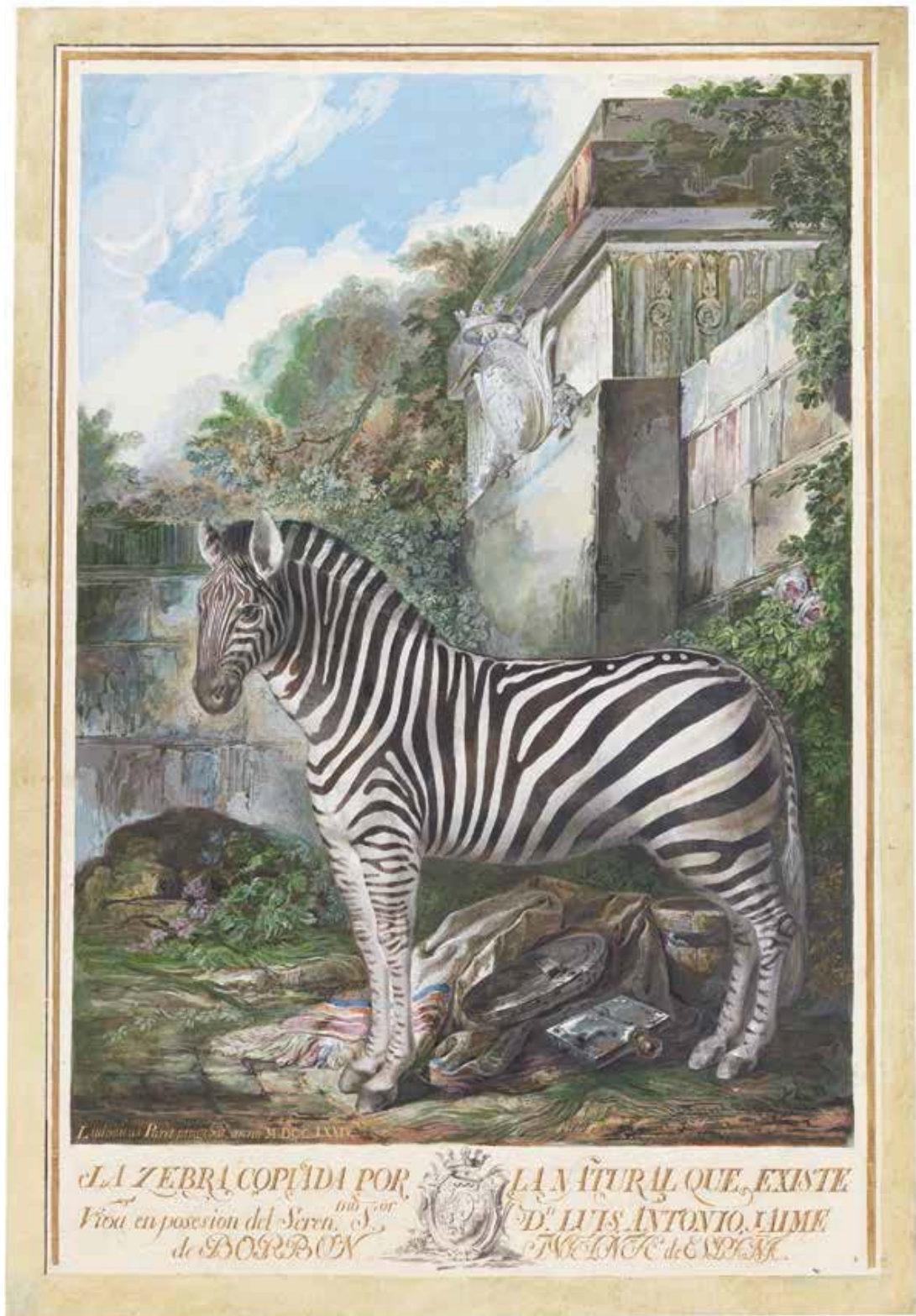
<sup>2</sup> Agradezco al profesor Gonzalo Fernández Parrilla su colaboración en la transcripción y traducción del árabe.

<sup>3</sup> Luxenberg 2011.

<sup>4</sup> Paret pudo conocer la estampa bien durante su viaje a Italia, bien a partir de una de las diversas estampas que circulaban por entonces, aunque habría que descartar las que aparecían invertidas con respecto al original. Sobre Rosa, véase Scott 1995.



CAT. 27



LA ZEBRA COPIADA POR  
Vista en posesion del Seren. <sup>mo</sup> J. or  
de BORBON



LA NATURAL QUE EXISTE  
D. LUIS ANTONIO LUME  
FACILITADO de ESPAÑA

## 57. *La Celestina y los enamorados*, 1784

Lápiz, pluma y aguadas grisácea, parda, azul y rojiza a pincel sobre papel verjurado, 410 × 300 mm  
Madrid, Museo Nacional del Prado [D09400]

**Inscripciones y marcas:** Firma autógrafa a tinta en la base, a la izquierda: «L. Parét inv. et fec. a. 1784.».

**Procedencia:** Colección Arenaza, Madrid, s.f.; José Milicua, Barcelona, hasta 2013; Gregoria Ana Milicua Ilarramendi, Bilbao, hasta 2016; adquirido a Artur Ramon Art en 2016.

**Bibliografía:** Paz y Meliá 1914, p. 45, doc. 234; Gaya Nuño 1958, pp. 209-211 (reprod.); Salas 1962, p. 124; Défourneaux 1963, p. 25; *Homenaje a los pintores de cámara* 1978, núm. 18; *L'època del Barroc* 1983, p. 83, núm. 58; Pardo Canalís 1984; Rubio Jiménez 1985, pp. 289-296; *Goya joven* 1986, p. 123, núm. 79; Symmons 1987, p. 411; *Los pintores de la Ilustración* 1988, pp. 246-247, núm. 49; *Luis Paret y Alcázar* 1991, pp. 366-369; Morales y Marín 1997, p. 158, núm. 7; Morales y Marín 1998 (fig. 1); *Goya y el infante don Luis* 2012, pp. 152-153, núm. 27.

El primero en señalar la existencia de una causa abierta por el tribunal de la Inquisición de Logroño en 1791 contra Paret «por tener libros prohibidos, y entre ellos la tragico-media de *Celestina* o *Calixto y Melibea*» fue Paz y Meliá. La denuncia fue interpuesta por un presbítero, Cristóbal del Cotarro, y aunque al final no se le impuso multa o pena alguna, el hecho debió de dejar una honda huella en Paret y su entorno. Défourneaux también señaló esta causa en su estudio sobre la prohibición de lectura de *La Celestina*, y gracias a él sabemos que probablemente evitó la condena al demostrar que el ejemplar de su biblioteca había sido expurgado y, por tanto, autorizado<sup>1</sup>.

Aunque hoy pueda parecer sorprendente, lo cierto es que la postura inquisitorial con respecto a *La Celestina* no hizo más que empeorar hasta su prohibición íntegra en 1792. Con esto, el tribunal pretendía cerrar la puerta a un universo literario en el que la superstición y la exaltación de los sentidos atrapaban al lector, enardeciendo su imaginación. Era una censura tan innecesaria como inútil, dada la universalidad del asunto, que –al margen de la literatura– estaba más en boga que nunca.

Muchos autores dedicaron sus pinceles a este mundo de viejas alcahuetas, nigromantes y adivinatoras, entre ellos el ya citado Jean-Baptiste Le Prince. El maestro del aguatinta, que publicó una estampa titulada *La disease de bonnaventure rusicienne* (1765-1768), trató este asunto ya durante su viaje a Rusia. Poco después creó una serie alegórica sobre los sentidos y, en su representación del Tacto (fig. 33), volvió a recurrir a la figura de la vieja celestina y los jóvenes enamorados para representar los valores hápticos de este sentido y, al mismo tiempo, su corrupción.

Paret compartía sin duda esta visión sensible del texto literario, en el que se critican la superchería y la falsedad, y es



Fig. 33. Jean-Baptiste Le Prince, *El Tacto*. 1774. Aguafuerte y aguatinta, 166 × 109 mm. Londres, British Museum.

muy probable que viera o poseyera la estampa de Le Prince. Con todo, supo crear una imagen tan universal como el propio texto de Rojas y, desde entonces, esta acuarela ha servido para ilustrar el tema en multitud de ocasiones, lo que la ha convertido en una de las piezas fundamentales del corpus del artista.

<sup>1</sup> Las ediciones de Sevilla (1539 y 1599), Salamanca (1558 y 1570), Alcalá (1563, 1569 y 1591) y Madrid (1601 y 1791) habían sido ya vistas y expurgadas por el tribunal de la Inquisición, y el artista seguramente demostró que la suya era una de ellas.



CAT. 57

58. *Paseo en el jardín* (¿*El viejo enamorado*?), hacia 1784-1787

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel sobre papel agarbanzado, 274 × 197 mm  
Colección José Saldaña

**Bibliografía:** *Luis Paret y Alcázar* 1991, pp. 324-325, núm. 42; Morales y Marín 1997, p. 194, núm. 155.

Esta «bellísima escena de vida diaria», a decir de Luna<sup>1</sup>, representa a nuestro modo de ver un trasunto alegórico de raigambre literaria como es el viejo enamorado, tema que recorre las páginas cervantinas de entremeses –*El juez de los divorcios* y *El viejo celoso* (1615)– y novelas –*El celoso extremeño* (1613), *Persiles y Segismunda* (1617) o el propio *Quijote*–, así como la producción de Molière –*El casamiento a la fuerza* (1664)–, Ramón de la Cruz –*El tutor enamorado* (1768)– o Moratín hijo –*El viejo y la niña* (1790) y *El sí de las niñas* (1806)–, por citar sólo algunos de los ejemplos más populares a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Paret se adentra en este *topos* para crear una representación de aire teatral, cortés y pomposa, sirviéndose de la gestualidad y la indumentaria como formas de expresión del contenido, algo que ya había ensayado previamente en su *Ensayo de una comedia* (fig. 34), en cuyo margen izquierdo escenifica este mismo asunto con idénticos protagonistas.

Esta pareja galante viste a la usanza de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, un anacronismo que redundo en su carácter teatral, y en ella la desigualdad de ese amor se evidencia únicamente a través de la invitación del anciano a la



Fig. 34. Luis Paret y Alcázar, *Ensayo de una comedia*. 1772-1773. Óleo sobre lienzo, 38 × 51 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado [P02991].

joven a acompañarle –con una mirada directa y elocuente–, lo que aleja esta escena del prototipo de amor desigual creado por Durero y la sitúa al margen de la tradición grotesca de su representación para acercarnos a la versión más en boga de este asunto a finales del siglo XVIII.

<sup>1</sup> Luna en *Luis Paret y Alcázar* 1991, p. 325.



CAT. 58



66. *Busto de hombre (¿un turco?)*, hacia 1786-1787

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel con realces blancos sobre papel verjurado, 152 × 87 mm (línea de encuadre), 158 × 109 mm (hoja)

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/15/54/53]

**Inscripciones y marcas:** Sello en tinta azul de la Biblioteca Nacional (L. 398) en el margen inferior. Filigrana (véase Apéndice 2, F12).

**Procedencia:** Adquirido a Valentín Carderera en 1867.

**Bibliografía:** Barcia 1906, p. 241, núm. 1539; Uranga Galdiano 1948; Gaya Nuño 1952, p. 152, núm. 212; Delgado 1957, p. 268, núm. 24 (fig. 50); Labeaga Mendiola 1990, pp. 53-106 (reprod. en p. 78).

Fue Delgado quien, en su catálogo de 1957, señaló la autoría de Paret y apuntó por primera vez la posible relación de este dibujo con el programa iconográfico para la capilla de San Juan del Ramo en Viana, concretamente con la figura del profeta Zacarías que figura en el lienzo del lado izquierdo de la entrada. Posteriormente, Labeaga Mendiola aceptó la propuesta de Morales e incluyó este busto de anciano en su estudio monográfico sobre dichas pinturas. Sin embargo, Morales y Marín no lo incluyó en su libro –no sabemos si porque le pasó desapercibido o porque no lo consideró autógrafo–, pese a que a nuestro modo de ver no hay duda alguna sobre su autoría.

La relación establecida con el lienzo de la *Aparición del arcángel Gabriel al sacerdote Zacarías* resulta razonable, aunque ni la vestimenta ni el tocado parecen los propios de un sacerdote de la casa de Abías (máxime cuando sabemos el detalle con el que Paret planteó su programa iconográfico para la decoración de la capilla), pues resultan más propios de un personaje contemporáneo turco o de la antigua Rusia. Por ello, también podríamos considerar este dibujo como una obra autónoma, en la línea de los tocados de fantasía creados por Jean-Baptiste Le Prince, en cuya *Suite de coiffures dessinées d'après nature* (1768) figura esta estampa de un oriental cuyo parecido con este dibujo resulta notable (fig. 37), y nos recuerda, una vez más, la vinculación de la obra de Paret con el repertorio grabado de este artista.



Fig. 37. Jean-Baptiste Le Prince, *Suite de coiffures dessinées d'après nature*. 1768. Aguafuerte y aguatinta, 195 × 133 mm. Varsovia, Muzeum Narodowe.



CAT. 66



CAT. 70

### 99. *El casamiento engañoso, hacia 1790-1795*

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel sobre papel agarbanzado, 104 × 63 mm (línea de encuadre), 167 × 104 mm (hoja)

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/15/54/29]

**Inscripciones y marcas:** A lápiz en el margen inferior: «El Casamiento engañoso». A pluma, puede que autógrafo: «Novela 11.». Sello en tinta azul de la Biblioteca Nacional (L. 398) en el margen superior.

**Procedencia:** Imprenta de Sancha; adquirido a Indalecio Sancha en 1876.

**Bibliografía:** Gallardo 1835, vol. 1, pp. 41-43; Barcia 1906, p. 234, núm. 1492; *Exposición de dibujos originales* 1922, p. 125, núm. 382k; Gaya Nuño 1952, pp. 129 y 147, núm. 124; Delgado 1957, pp. 211-213 y 282, núm. 88 (fig. 74); *El grabador Rafael Esteve* 1986, p. 83, núm. 51; Carrete Parrondo 1991; Morales y Marín 1997, p. 186, núm. 117.

### 100. *El coloquio de los perros, hacia 1790-1795*

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel sobre papel agarbanzado, 97 × 60 mm (línea de encuadre), 158 × 109 mm (hoja)

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/15/54/30]

**Inscripciones y marcas:** En el ángulo superior izquierdo, a lápiz: «Novela 12». En la base, también a lápiz: «Coloquio de los perros / Cipion y Berganza». Sello en tinta azul de la Biblioteca Nacional (L. 398) en el margen superior.

**Procedencia:** Imprenta de Sancha; adquirido a Indalecio Sancha en 1876.

**Bibliografía:** Gallardo 1835, vol. 1, pp. 41-43; Barcia 1906, p. 234, núm. 1493; *Exposición de dibujos originales* 1922, p. 125, núm. 382l; Gaya Nuño 1952, pp. 129 y 147, núm. 125; Delgado 1957, pp. 211-213 y 282-283, núm. 89 (fig. 75); *El grabador Rafael Esteve* 1986, p. 83, núm. 52; Carrete Parrondo 1991; Morales y Marín 1997, p. 186, núm. 118.

Estas doce viñetas, reunidas por Barcia en un mismo álbum junto a otros dibujos procedentes de la imprenta de los Sancha, estaban destinadas a una edición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes que pretendía imprimir Antonio Sancha. Aunque el libro no se llegó a publicar, las escenas se grabaron como estampas sueltas con el concurso de Manuel Albuérne, Rafael Esteve y Manuel Salvador Carmona (figs. 43-54). Según Bartolomé José Gallardo,

[L]os dibujos para las estampas de las *Novelas* de Cervantes se me daban ya hechos, y con todo el primor e inteligencia que yo pudiera desear. Habíalos dejado concluidos de su mano el esmerado D. Luis Paret por encargo de la Casa de Sancha. El viejo D. Antonio había intentado una impresión en folio de las *Novelas ejemplares* que hiciese juego con la grande del *Quijote* de la Academia, y aun compitiese con ella en lujo tipográfico y artístico. Con esta segunda parte de los adornos

y estampería corrió Paret, y le desempeñó tan lúcidamente; que estas estampas son a juicio de peritos su obra maestra, y lo mejor que en esta línea se ha hecho en España [...] no pudo la casa de Sancha llevar adelante la de las *Novelas* y el último de los Sanchas, sabedor del aprecio que había yo merecido a su difunto padre, mediante la amistad de D. Antonio Capmany (a cuyo buen afecto y finezas viviré eternamente agradecido) me hizo expresión galante de los dibujos de Paret para las *Novelas* de Cervantes. Pero ¡dolor de mí! todo lo he perdido: dibujos de Paret, papeles míos, MS antiguo de *La Tía fingida*. . . nada, nada me ha quedado, sino la memoria lastimosa de todo; y... gracias que he quedado yo para contarlo<sup>1</sup>.

Barcia, por su parte, daba noticia en su catálogo de 1906 de la existencia de las planchas en la colección del marqués de Jerez, pero nada se ha podido averiguar al respecto desde entonces<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Gallardo 1835, vol. 1, pp. 41-43.

<sup>2</sup> Barcia 1906, p. 234.



Fig. 43. Manuel Albuérne según Luis Paret y Alcázar, *La gitanilla*. 1790-1810. Buril, 99 × 61 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España [Invent/33437].



CAT. 89



Fig. 44. Manuel Albuérne según Luis Paret y Alcázar, *El amante liberal*. 1790-1810. Buril, 98 × 61 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España [Invent/33435].



CAT. 90

#### 104. *Urania*, 1794

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel sobre papel agarbanzado, 150 × 92 mm (línea de encuadre), 191 × 130 mm (hoja)

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/15/54/2]

**Inscripciones y marcas:** Firmado a pluma en la base: «L. Paret inv. et del.». Sobre la línea de encuadre, a pluma, el lema: «VRANIE coeli môtus scrutâtur, et astra». Al pie del busto: «ARCHI[MEDES]». Sello en tinta azul de la Biblioteca Nacional (L. 398) centrado en la base.

**Procedencia:** Imprenta de Sancha; adquirido a Indalecio Sancha en 1876.

**Bibliografía:** Barcia 1906, p. 229, núm. 1427; *Exposición de dibujos originales* 1922, p. 124, núm. 374a; Gaya Nuño 1952, pp. 129 y 145, núm. 86; Delgado 1957, pp. 209-210 y 277, núm. 59 (fig. 36); *Exposición de dibujos* 1978, núm. 9; *Los académicos dibujantes* 1979, núm. 156; Carrete Parrondo 1991; Luna 1993, p. 342; Morales y Marín 1997, p. 165, núm. 31.

#### 105. *Terpsicore*, 1794

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel sobre papel agarbanzado, 151 × 92 mm (línea de encuadre), 195 × 130 mm (hoja)

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/15/54/3]

**Inscripciones y marcas:** Firmado a pluma en la base: «L. Paret inv. et del.». Sobre la línea de encuadre, a pluma, el lema: «TERPSICORE affectus citharis movet, imperat, auget». Sello en tinta azul de la Biblioteca Nacional (L. 398) centrado en la base.

**Procedencia:** Imprenta de Sancha; adquirido a Indalecio Sancha en 1876.

**Bibliografía:** Barcia 1906, p. 229, núm. 1428; *Exposición de dibujos originales* 1922, p. 124, núm. 374b; Gaya Nuño 1952, pp. 129 y 145, núm. 87; Delgado 1957, pp. 209-210 y 275-276, núm. 55 (fig. 38); *Exposición de dibujos* 1978, núm. 10; *Los académicos dibujantes* 1979, núm. 157; *Luis Paret y Alcázar* 1991, pp. 346-348, núm. 49; Luna 1993, p. 342; Carrete Parrondo 1991; Morales y Marín 1997, p. 163, núm. 27.

#### 106. *Melpómene*, 1794

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel sobre papel agarbanzado, 152 × 93 mm (línea de encuadre), 191 × 132 mm (hoja)

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/15/54/4]

**Inscripciones y marcas:** Firmado a pluma en la base: «L. Parét lo invento y dibujo.». Sobre la línea de encuadre, a pluma, el lema: «MELPOMENE tragico proclamat moesta boatu». En el lomo de dos libros: «EVRIPIDES» y «SOPHOCLES». En la urna cineraria: «D. M S». Sello en tinta azul de la Biblioteca Nacional (L. 398) en la base.

**Procedencia:** Imprenta de Sancha; adquirido a Indalecio Sancha en 1876.

**Bibliografía:** Barcia 1906, p. 230, núm. 1429; *Exposición de dibujos originales* 1922, p. 124, núm. 374c; Gaya Nuño 1952, pp. 129 y 145, núm. 88; Delgado 1957, pp. 209-210 y 275, núm. 53 (fig. 43); Gaya Nuño 1958, p. 207 (reprod.); *Exposición de dibujos* 1978, núm. 11; *Los académicos dibujantes* 1979, núm. 158; Carrete Parrondo 1991; Luna 1993, p. 342; Morales y Marín 1997, p. 163, núm. 25.



Fig. 63. Juan Moreno Tejada según Luis Paret y Alcázar, *Euterpe*. Hacia 1791-1794. Talla dulce, 213 × 155 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España [Invent/80468].



CAT. 108



Fig. 64. Blas Ametller Rotllán según Luis Paret y Alcázar, *Erato*. Hacia 1791-1794. Talla dulce, 211 × 155 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España [Invent/80469].



CAT. 109

### 115. *Antonio Sancha*, hacia 1794-1795

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel con realces blancos y azules, pigmento dorado y aguada azul claro de pigmento opaco sobre papel agarbanzado, 205 × 146 mm (línea de encuadre), 267 × 190 mm (hoja)

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/15/54/11]

**Inscripciones y marcas:** Firmado, a pluma, en el margen inferior derecho: «Luis Parét inv. et del.». A tinta, en el plinto que sostiene el medallón con el retrato: «A. D. ANTONIO SANCHA / Sus Hijos.»

**Procedencia:** Imprenta de los Sancha; adquirido a Indalecio Sancha en 1876.

**Bibliografía:** Barcia 1901, p. 651, núm. 1682; Barcia 1906, p. 240, núm. 1535; *Exposición de dibujos originales* 1922, p. 126, núm. 385a; López Serrano 1946 (reprod. p. 47); Gaya Nuño 1952, pp. 129 y 146, núm. 96; Delgado 1957, p. 283, núm. 90 (fig. 76); *Iconografía hispana* 1966-1970, vol. 4, p. 50, núm. 8490; Rodríguez Moñino 1971 (lám. 1); Pérez Sánchez 1986, pp. 384-385; Carrete Parrondo 1991; Morales y Marín 1997, p. 188, núm. 126; *El Quijote. Biografía de un libro* 2005, pp. 110-116 (reprod. en p. 112).

Antonio Sancha (1720-1790) es el editor, impresor y encuadernador mejor conocido del siglo XVIII español. Su importante papel en la historia del libro se debe no a una sola obra o ciclo, sino a una trayectoria marcada por la calidad y la belleza, y a un catálogo en el que las antologías y ediciones comentadas de los principales escritores en lengua española son fundamentales. Sancha supo rodearse de políticos, pensadores, artistas y literatos, y su propósito fundamental al reimprimir las obras maestras de los clásicos españoles fue contribuir al establecimiento de las Bellas Letras.

La relación de Paret con Sancha, su viuda y su hijo Gabriel fue intensa. El pintor madrileño participó en la edición en 1791 de las obras del *Código de las costumbres marítimas de Barcelona* –y su Apéndice– de Antonio Capmany que había preparado Antonio Sancha; el *Tratado del esfuerzo bélico heroyco* de Palacios Rubios en 1793; las obras de Quevedo publicadas por Gabriel en 1794; el *Compendio civil de la historia del Reyno de Chile*, de Juan Ignacio Molina,

en 1795, también con el hijo; las *Ordenanzas de la Ilustre Universidad y Casa de Contratación ... de Bilbao*, de nuevo con Gabriel en 1796; las dos ediciones del *Quijote* anotado por Pellicer que el propio Gabriel publicó entre 1797 y 1800; y el *Arte de escribir*, de su amigo Torcuato Torío de la Riva, con la viuda en 1798.

La imagen creada por Paret con la efigie del editor es quizá el mejor homenaje que pudo brindarle, ya que ha sido reproducida en multitud de ocasiones. Se ha especulado con que fuera un encargo de su familia con destino a una edición conmemorativa que nunca se llevó a cabo, pero la bibliografía especializada tampoco ha dado con datos concretos al respecto<sup>1</sup>. Paret reprodujo este retrato una segunda vez en el dibujo de 1796 en el que representó el interior de la imprenta con motivo de una imaginaria visita de don Quijote y Sancho a su autor, Cervantes, que sirvió para ilustrar la primera edición de sus aventuras por Gabriel Sancha (cat. 121)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Véase la bibliografía fundamental sobre Antonio Sancha: Cotarelo y Mori 1924, Vindel 1935, López Serrano 1946, Rodríguez Moñino 1971 y *Antonio de Sancha* 1997.

<sup>2</sup> Véase la ficha correspondiente a cat. 120.





CAT. 115

118. *Busto femenino (¿una vestal?)*, hacia 1786-1787

Pluma y aguada grisácea a pincel sobre papel verjurado, 178 × 134 mm (línea de encuadre),  
183 × 145 mm (hoja)

Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya [108239D]

**Inscripciones y marcas:** Firmado y fechado en la parte inferior derecha: «L. Parét 1795.».

**Procedencia:** Adquirido a Baldric i Barbié SA en 1971.

Ningún dato objetivo permite conocer por qué o para quién concibió Paré este dibujo conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Se ha identificado como una María Magdalena por el frasco que la acompaña, convertido en su atributo a raíz del pasaje del evangelio de Lucas (7: 37) que hace referencia al momento en que la pecadora unge los pies de Cristo

en casa de Simón el fariseo. Sin embargo, también podría representar a una vestal en disposición de hacer una ofrenda, dado que su hábito y el pelo engalanado remiten a esta figura encargada de velar el fuego sagrado de la diosa Vesta que ardía perpetuamente en su templo del Foro romano. No obstante, las vestales suelen aparecer representadas con el cabello cubierto.



CAT. 118

126. *Don Quijote sobre el sepulcro de Amadís de Gaula conversa con la Locura, hacia 1797-1798*

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel sobre vitela, 94 × 51 mm (línea de encuadre), 139 × 80 mm (hoja)

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/15/67/2]

**Inscripciones y marcas:** Al pie, a lápiz: «Paret del.», «t. I» y «Moreno sc». Sello en tinta azul de la Biblioteca Nacional (L. 398) centrado en la base.

**Procedencia:** Imprenta de Sancha; Indalecio Sancha; adquirido a Mariano Herrero en 1876.

**Bibliografía:** *Catálogo de la exposición celebrada* 1905, p. 94, núm. 526; Barcia 1906, p. 232, núm. 1445; Gaya Nuño 1952, p. 129, núm. 97; Delgado 1957, pp. 211-213 y 277, núm. 60 (fig. 48); Pérez Sánchez 1986, pp. 383-384; Carrete Parrondo 1991; Calvo Serraller 1996, pp. 163-164; Morales y Marín 1997, p. 167, núm. 40; *Imágenes del Quijote* 2003, pp. 247 y 251; *El Quijote ilustrado* 2003, pp. 11-37; *El Quijote. Biografía de un libro* 2005, pp. 110-116 y 304, núm. 116.1.

127. *Don Quijote leyendo libros de caballería en su estudio, hacia 1797-1798*

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel con realces blancos sobre vitela, 43 × 53 mm (línea de encuadre), 155 × 98 mm (hoja)

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/15/67/3]

**Inscripciones y marcas:** Al pie, a lápiz: «Paret inº.», «t. I» y «Moreno sc.». Sello en tinta azul de la Biblioteca Nacional (L. 398) centrado.

**Procedencia:** Imprenta de Sancha; Indalecio Sancha; adquirido a Mariano Herrero en 1876.

**Bibliografía:** *Catálogo de la exposición celebrada* 1905, p. 94, núm. 526; Barcia 1906, p. 232, núm. 1446; Gaya Nuño 1952, pp. 129 y 146, núm. 99; Delgado 1957, pp. 211-213 y 278, núm. 61 (fig. 49); Pérez Sánchez 1986, pp. 383-384; Carrete Parrondo 1991; Calvo Serraller 1996, pp. 163-164; Morales y Marín 1997, p. 168, núm. 43; *Imágenes del Quijote* 2003, pp. 247, 251 y 256, núm. 134 (grabado); *El Quijote ilustrado* 2003, pp. 11-37 y 41, núm. 2 (grabado); *El Quijote. Biografía de un libro* 2005, pp. 110-116 y 305, núm. 116.2.

128. *Sancho Panza cura las heridas de Don Quijote, hacia 1797-1798*

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel con realces blancos y pigmento dorado sobre papel verjurado amarillento, 40 × 43 mm (línea de encuadre), 144 × 87 mm (hoja)

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/15/67/4]

**Inscripciones y marcas:** Al pie, a lápiz: «Paret inº.», «t. I» y «Moreno sc. 2». Sello en tinta azul de la Biblioteca Nacional (L. 398) centrado.

**Procedencia:** Imprenta de Sancha; Indalecio Sancha; adquirido a Mariano Herrero en 1876.

**Bibliografía:** *Catálogo de la exposición celebrada* 1905, p. 94, núm. 526; Barcia 1906, p. 232, núm. 1447; Gaya Nuño 1952, pp. 129 y 146, núm. 100; Delgado 1957, pp. 211-213 y 278, núm. 62 (fig. 50); Pérez Sánchez 1986, pp. 383-384; Carrete Parrondo 1991; Calvo Serraller 1996, pp. 163-164; Morales y Marín 1997, p. 167, núm. 41; *Imágenes del Quijote* 2003, pp. 247 y 251; *El Quijote ilustrado* 2003, pp. 11-37; *El Quijote. Biografía de un libro* 2005, pp. 110-116 y 306, núm. 116.3.



160. *Frontispicio para la colección «Trages españoles usados en diferentes épocas», hacia 1798-1799*

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel sobre papel verjurado amarillento, 305 × 222 mm  
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Donación de Harry G. Sperling, 1961 [61.157]

**Inscripciones y marcas:** A pluma, con tintas negra y parda: «TRAGES ESPAÑOLES. / USADOS EN DIFERENTES / Epocas / Estudiados sobre monumentos nacionales / y reducidos á forma teatral / por / D<sup>ª</sup>. Luis Parét y Alcaz. natural y vecino / de esta Corte».

**Procedencia:** Donado por Harry G. Sperling (1906-1971) en 1961.

**Bibliografía:** *The Eighteenth Century* 1961, p. 27; Salas 1977b, pp. 256-260; Pérez Sánchez 1986, p. 387, núm. 287; Morales y Marín 1997, p. 193, núm. 143; Martínez Pérez 2013, pp. 137-153.

161. *Raquel, hacia 1798-1799*

Lápiz, pluma y aguadas de tinta china, amarilla, azul y violeta a pincel sobre papel agarbanzado, 211 × 145 mm (línea de encuadre), 280 × 204 mm (hoja)  
Madrid, Biblioteca Nacional de España [Dib/15/54/12]

**Inscripciones y marcas:** Firmado a pluma en el margen inferior derecho: «L. Parét inv. et del.». Titulado en la base, a pluma: «Raquel».

**Procedencia:** Imprenta de Sancha; adquirido a Indalecio Sancha en 1876.

**Bibliografía:** Barcia 1906, p. 241, núm. 1538; *Exposición de dibujos originales* 1922, p. 126, núm. 385c; *Exposición del antiguo Madrid* 1926, núm. 1316 (lám. LVI); Gaya Nuño 1952, p. 147, núm. 126; Delgado 1957, pp. 208 y 270, núm. 33 (fig. 28); Salas 1962, p. 132; Salas 1977b, pp. 256-260, núm. 197; *Exposición de dibujos* 1978, núm. 31; *El teatro en Madrid 1583-1925* 1893, p. 157, núm. 89; *Carlos III y la España de la Ilustración* 1990, núm. 122; Morales y Marín 1997, p. 193, núm. 145; Martínez Pérez 2013.

162. *Rey de la Antigüedad, hacia 1798-1799*

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel sobre papel agarbanzado, 235 × 150 mm (línea de encuadre), 240 × 172 mm (hoja)  
Madrid, colección particular

**Procedencia:** Bernardo Peyrouton, Madrid, 1922; familia Fernández Araoz, Madrid, 1997.

**Bibliografía:** *Exposición de dibujos originales* 1922, p. 126, núm. 389; Gaya Nuño 1952, p. 147, núm. 130; Delgado 1957, p. 271, núm. 37; Salas 1962, p. 132 (lám. IV); Salas 1977b, pp. 256-260; Morales y Marín 1997, núm. 149, pp. 193-194; Martínez Pérez 2013.

163. *Rey de la Antigüedad, hacia 1798-1799*

Lápiz, pluma y aguada de tinta china a pincel sobre papel agarbanzado, 190 × 130 mm (línea de encuadre), 235 × 170 mm (hoja)  
Madrid, colección particular

**Procedencia:** Bernardo Peyrouton, Madrid, 1922; familia Fernández Araoz, Madrid, 1997.

**Bibliografía:** *Exposición de dibujos originales* 1922, p. 126, núm. 390; Gaya Nuño 1952, p. 147, núm. 131; Delgado 1957, p. 271, núm. 38; Salas 1962, p. 132 (lám. IV); Salas 1977b, pp. 256-260; Morales y Marín 1997, p. 194, núm. 150; Martínez Pérez 2013.



CAT. 162

APÉNDICES



### E1 *Cesto de flores*

Hacia 1798-1799

Aguafuerte, 60 × 85 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Invent/40826]

**Inscripciones y marcas:** Firmado en la plancha: «LPA». Sello en tinta negra de la Biblioteca Nacional (L. 4110).

**Bibliografía:** Páez Ríos 1981-1985, vol. 2, p. 369, núm. 1609-7.

Probablemente ésta sea una de las primeras tentativas de Paret en el ámbito del aguafuerte. Presenta un cesto de rosas sobre un paño enmarcado por una guirnalda de vegetación, y está firmado en plancha con las iniciales «LPA». Guarda relación con la tarjeta de visita de una dama hoy desconocida, Micaela Solís, diseñada por el propio Paret y grabada por Bartolomé Vázquez, de la que únicamente conocemos el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional (ER/2174/13).



E1

### E2 *Alegoría de la Tragedia*

Hacia 1798-1799

Aguafuerte, 105 × 148 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Invent/42382]

**Bibliografía:** Páez Ríos 1981-1985, vol. 2, p. 368, núm. 1609-6.

La composición presenta el mismo repertorio relacionado con la utilería de las artes dramáticas que aparece en los dibujos de 1794 con las musas para el *Parnaso* de Quevedo y en los numerados cat. 148-156; especialmente, con la *Alegoría de la Tragedia* (cat. 150). Sobre el friso encontramos una urna cineraria cubierta por un paño y rodeada de la indumentaria clásica de un héroe —yelmo y espada—, una antorcha humeante y algunos vasos, lo que redonda en el carácter trágico de la representación.



E2



A1 *España conducida por Himeneo al Templo de Minerva presenta al infante Carlos Clemente [hijo de los príncipes de Asturias] a la Diosa, 1771*

Juan Antonio Salvador Carmona según Luis Paret y Alcázar

Talla dulce, 238 × 169 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Invent/45920]

**Firma en plancha:** «Luis Paret lo inventó. – Gravado por Juan Ant<sup>o</sup> Sal.<sup>or</sup> Carmona de la R.I / Academia de S.<sup>n</sup> Fern.<sup>o</sup> y discípulo de su herm.<sup>o</sup> 1771.».

**Bibliografía:** *Cinco siglos de imagen impresa* 1981, p. 110, núm. 394; Páez Ríos 1981-1985, vol. 3, p. 81, núm. 1968-5; *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal* 1985, p. 379, núm. 148-4; Morales y Marín 1997, p. 207, núm. 2.

A2 *España conducida por Himeneo al Templo de Minerva presenta a las infantas Carlota Joaquina y María Amalia [hijas de los príncipes de Asturias] a la Diosa, 1782*

Juan Antonio Salvador Carmona según Luis Paret y Alcázar

Talla dulce, 305 × 200 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Invent/14855bis]

**Firma en plancha:** «Juan Ant<sup>o</sup> Salvador Carmona lo grabó».

**Bibliografía:** Rodríguez-Moñino 1954, p. 45, núm. 159; Páez Ríos 1981-1985, vol. 3, p. 88, núm. 1968-64; *Cinco siglos de imagen impresa* 1981, p. 110, núm. 396; *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal* 1985, p. 380, núm. 148-5; Morales y Marín 1997, p. 207, núm. 3.

A3 *España conducida por Himeneo al Templo de Minerva presenta los dos infantes gemelos [Carlos y Felipe, hijos de los príncipes de Asturias] a la Diosa, 1783*

Juan Antonio Salvador Carmona según Luis Paret y Alcázar

Talla dulce, 305 × 200 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España [Invent/14885]

**Firma en plancha:** «Juan Ant<sup>o</sup> Salvador Carmona lo grabó».

**Bibliografía:** Rodríguez-Moñino 1954, p. 45, núm. 159; Páez Ríos 1981-1985, vol. 3, p. 88, núm. 1968-64; *Cinco siglos de imagen impresa* 1981, p. 110, núm. 397; Morales y Marín 1997, p. 208, núm. 5.

La primera de estas estampas se comercializó a finales de 1771 y conmemora el nacimiento del primogénito del futuro Carlos IV y María Luisa de Parma, que tuvo lugar en Madrid el 19 de septiembre de ese mismo año. La segunda aprovecha la composición original de Paret y sustituye tan sólo la efigie del joven infante –fallecido en 1774– por un doble retrato en óvalo de las infantas, nacidas en 1775 y 1779, respectivamente. La tercera está dedicada a los infantes nacidos en septiembre de 1783 y fallecidos prematuramente en octubre del año siguiente. Es probable que estas modificaciones fueron introducidas por el propio Carmona, puesto que en la plancha de las dos últimas no figura el nombre de Paret.

## Filigranas

**F1** Papel holandés con filigrana de la casa «I Vieravant» con escudo coronado y cuerno inscrito (véanse Churchill 1985, núm. 329 y Heawood 2016, núm. 2754-2759). Probablemente se trate de un continuador o familiar del fabricante Jeers Vierrevant, documentado entre 1721 y 1747 (cat. 5).



CHURCHILL 1985, NÚM. 329

**F2** Papel inglés fabricado a mediados del siglo XVIII, con filigrana con el emblema de Britannia (variante de Churchill 1985, núm. 225) (cat. 11).



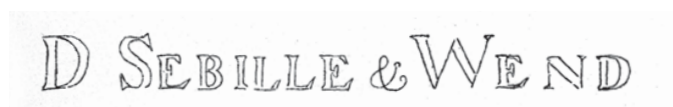
CHURCHILL 1985, NÚM. 225

**F3** Papel holandés fabricado en el segundo tercio del siglo XVIII, con filigrana de flor de lis de Estrasburgo, variante de Churchill 1985, núm. 406 y Heawood 2016, núm. 1829 (cat. 13).



CHURCHILL 1985, NÚM. 406

**F4** Papel holandés con iniciales del molino «D SEBILLE & WEND», probablemente correspondiente al fabricante D. Sebelle documentado en 1745 (véase Churchill 1985, núm. 201) (cat. 14).



CHURCHILL 1985, NÚM. 201

\* *Lista de los Útiles al Estúdio de Pintura de D<sup>n</sup>. Luis Parét, Académico de Mérito de la R<sup>l</sup>. de S<sup>n</sup>. Fernando en serv<sup>o</sup> de S.M.*, AGS, Secretaría de Hacienda, leg. 1280, año 1787.

\*\* *Nota de los libros comprados en la testamentaria de D<sup>n</sup>. Luis Paret para la biblioteca de la Academia*, ARABASF, Libro de Cuentas del año 1799, fol. 98.

\*\*\* Otras referencias ya especificadas en el texto preliminar.

1 «Saggio Pittorico, per Michelangelo Prunetti. Roma 1786: 8<sup>o</sup>. marq<sup>a</sup>. en rustica»\*\*

Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, Livorno, per Marco Coltellini in Via Grandi, 1763. Ejemplar conservado en la biblioteca de la RABASF, sign. A-1369 (*ex libris* de Paret).

2 Ariosto\*\*\*

Lodovico Ariosto, *Orlando furioso, tutto ricorretto, et di nove figure adornato. Con le annotationi, gli auuertimenti, & le dichiarazioni di Ieronimo Ruscelli...*, Venecia, Vincenzo Valgrisi, 1568.

Ejemplar conservado en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, inv. 12454 (*ex libris* de Paret).

3 «Descripción de las piedras gravadas del gabinete del Duque de Orleans, 2 vol. en fol.»\*

«Description des pierres gravées du Cabinet de le Duc d'Orleans... Paris 1780: fol. 2 tomos en p<sup>ta</sup>.»\*\*

Abbé François Arnaud, *Description des principales pierres gravées du cabinet de S.A.S. Monseigneur le Duc d'Orléans, premier prince du Sang*, 2 vols., París, chez M. l'Abbé de La Chau, M. l'Abbé Le Blond et chez Pissot (de l'Imprimerie de Prault), 1780-1784.

Ejemplar conservado en la biblioteca de la RABASF, sign. B-1214 y B-1215 (*ex libris* de Paret).

4 «Aventuras de Erasto, ital<sup>o</sup>. , 1 vol. 16<sup>o</sup>.»\*

*Aventuras de Erasto*, en italiano, 1 vol. en 16<sup>o</sup>. Con toda probabilidad se refiere a la *Historia lastimera del príncipe Erasto*, texto del que existen múltiples ediciones en italiano y en castellano (la más famosa, de Pedro Hurtado de la Vera en 1573), que formaba parte de la colección narrativa de *Los siete sabios de Roma*.

5 «Dictionarium Polygraphicum: en ingles... London: 1768 8<sup>o</sup>. maior 2 tomos con bastantes estampas, en pasta»\*\*

John Barrow, *Dictionarium Polygraphicum or the Whole Body of Arts Regularly Digested: Containing, I. The Arts of Designing, Drawing, Painting ... II. Carving, Cutting in Wood, Stone ... corrected and improved by J. Barrow*, 2<sup>a</sup> ed., 2 vols., Londres, C. Hitch, L. Hawes, J. Hinton, L. Davis and C. Reymers, 1758.

Ejemplar conservado en la biblioteca de la RABASF, sign. B-2353 y B-2354.

6 «La Biblia version de los LXX en griego, 2 vol. en 8<sup>o</sup>.»\*

Sugerimos dos posibles ediciones, aunque, teniendo en cuenta la amplia difusión de este texto, podría tratarse de otra distinta sin identificar:

a) *E palaia diatheke kata toys Ebdom ekonta = Vetus Testamentum: ex versione septuaginta interpretum...*, 2 vols., Utrecht, apud Guilielmum Vande Water; Jacobum van Poolsum, 1725.

b) *É Palaia Diathêkê kata tous ebdomêkonta ekdotheisa di' aythentia xystou e' akrou archiereôs = Vetus Testamentum secundum LXX et ex auctoritate Sixti V Pont. Max. editum...*, 2 vols., París, apud Sebastianum Chappelet sub Rosario (apud Nicolaum Buon, Sebastianum Chappelet, Antonium Stephanum et Claudium Sonnum), 1628.