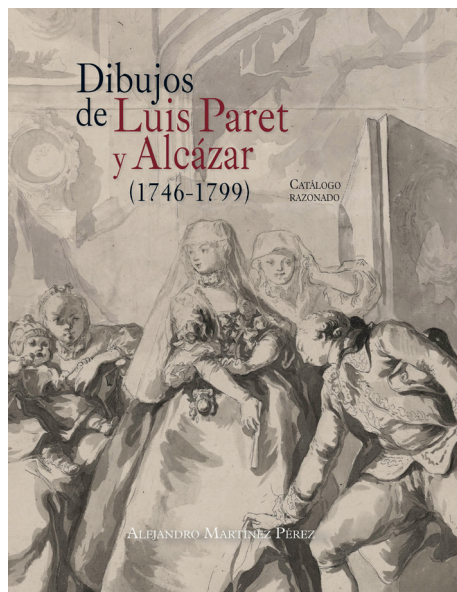


Alejandro MARTÍNEZ PÉREZ, *Dibujos de Luis Paret y Alcázar (1746-1799)*. *Catálogo razonado*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica / Biblioteca Nacional de España, 2018, 349 págs.

Todavía a vueltas con el dibujo español

En la introducción a la *Historia del dibujo en España* (Madrid, 1986), la autorizada voz de Alfonso Emilio Pérez Sánchez se elevaba lamentando el desconocimiento y prejuicios que por entonces se cernían sobre la escuela española referidos a esta técnica. Desde aquel entonces, aunque queda mucho camino por recorrer, la situación ha mejorado ostensiblemente. Esta realidad se comenzó a paliar con la publicación de *A Corpus of Spanish Drawings* (4 vols., Londres, 1975-1988) que, con su maestro don Diego Angulo, el propio Pérez Sánchez había emprendido: se trata de una apurada revisión por escuelas que abarca desde la Baja Edad Media hasta el siglo XVII. Siguiéron las exposiciones antológicas y estudios de las colecciones de diseños españoles de museos nacionales (Biblioteca Nacional, museos del Prado, Valencia, Cerralbo, Casa de la Moneda, etc.) e internacionales (British Museum de Londres, Kunsthalle de Hamburgo, Uffizi de Florencia...). Más adelante, el esfuerzo científico se concretó en las exposiciones y ediciones de catálogos monográficos y razonados patrocinadas por la Fundación Botín (*Eduardo Rosales*, 2007; *Antonio del Castillo*, 2008; *Pablo Gargallo*, 2010; *Alonso Cano*, 2011; *Mariano Salvador Maella*, 2011; *José Gutiérrez Solana*, 2013; *Bartolomé Esteban Murillo*, 2015; y *Francisco Goya*, en curso). Últimamente, se ha incorporado a esta tarea el Centro de Estudios de Europa Hispánica (CEEH) que desde 2015, en modélica y fructífera colaboración con la Biblioteca Nacional de España (BNE), ha llevado a feliz término el estudio y catalogación razonada de la obra gráfica de *Vicente Carducho* (2015), *Juan Carreño de Miranda* (2017) y *Rosario Weiss* (2018). Es en esta última iniciativa en la que se inscribe la edición del presente libro.



No es este el momento ni el lugar de ponderar las virtudes y excelencias de la producción de Luis Paret y Alcázar (Madrid, 1746-1799). Pero conviene señalar que un estudio como el que nos ocupa y una exposición como la que de él se derivó no dejan lugar a dudas de que Paret habita en la esfera de los genios y de los artistas renombrados. La revisión historiográfica que el autor del catálogo hace al comienzo del libro (págs. 19-31) explica la fortuna desigual que experimentó la comprensión de su obra en estos últimos doscientos años. Porque siempre se calibró en función de otros artistas y en relación con fenómenos y estilos contemporáneos (casi siempre franceses), sin atender a sus circunstancias, mérito ni talento genuinos.

Como «Las Águilas» del Renacimiento español (A. Berruguete, P. Machuca, D. Siloe y B. Ordóñez), Herrera, Ribera, Velázquez o Goya (por citar solo a quienes le precedieron y un contemporáneo), Paret trascendió el genio nativo mediante el cosmopolitismo y el enriquecimiento personal que supuso haber viajado y ser una persona culta e instruida que leía y acaso también hablaba diferentes lenguas tanto modernas como antiguas. ¿Qué calificativos tendríamos que inventar si Murillo hubiera seguido los pasos de estos artistas?

Talento precoz (acaso como el de Velázquez), Luis Paret tuvo la fortuna (también como él) de contar con buenos maestros y mentores. El trinitario fray Bartolomé de San Antonio (a propósito, tío de Ventura Rodríguez, como no deja de recordarnos Ceán Bermúdez) franqueó a Paret la frontera de la cultura libresca, de las lenguas y del arte italiano; la Academia y Antonio González Velázquez le brindaron los rudimentos técnicos y el sistema formal imperante; Agustín Duflos fomentó la imaginación y caprichoso gusto; Charles-F-P. de La Traverse, la franqueza y libertad de invención. En fin, Italia y Roma, le dieron el rumbo y el mundo para el que estaba llamado. Si a esto añadimos un cultivado protector y mecenas como el infante don Luis de Borbón y Farnesio (1727-1785) y el favor del rey y del príncipe de Asturias, el resultado no pudo ser más halagüeño. Todo apuntaba a que con el joven Paret volverían a renacer los laureles de la escuela pictórica española, marchitos desde finales del siglo XVII.

Pero cuando la fortuna le era propicia, la fatalidad se cebó en él. La condena y el exilio decretados por el mojigato e intransigente Carlos III (preocupado por el linaje de su descendencia) truncaron una carrera original que iba en triunfo. Cuando en 1789 Paret pudo retornar a la corte, su oportunidad se había esfumado. Era el tiempo de otro talento, Goya, un pintor de su misma edad y genio parejo, pero no tan precoz. Porque Goya, precisamente, vino a suplir, tras

ocho años de búsqueda (1775-1783), el lugar que Paret había dejado en 1775 en la cámara del infante don Luis, y desde entonces (1783-1784), la estrella del aragonés cambió, rumbo a la excelencia y a la fama.

La última década de la vida de Luis Paret discurrió de modo discreto, a la sombra de la Academia de San Fernando que bajo la sabia y efectiva dirección de Bernardo de Iriarte lo acogió con benevolencia y respeto. Lo mismo hicieron otros intelectuales e ilustrados, como Jovellanos (cliente suyo; véanse los cats. 120 y A 14), Ceán Bermúdez, su primer y más perspicaz biógrafo, y a lo último, quizás también Leandro Fernández de Moratín; el bibliotecario de la Academia Juan Pascual Colomer, autor de su necrología; el impresor Gabriel Sancha o artistas como el grabador Pedro González de Sepúlveda, pues en aquel momento Paret cultivó más el arte gráfico que la pintura. ¿Y Goya? No consta que lo tratara ni la opinión que formaron el uno del otro. Más allá de la coincidencia en las reuniones académicas, al margen de la enfermedad que le mantuvo apartado una temporada de la vida profesional (1793) y la sordera que le condenó a un relativo aislamiento, el arte de Goya discurría ya por unos derroteros inexplorados e inefables que lo hacían único e inimitable. Paret, mientras, con menos encargos y fama pública, renovó su estilo hacia un peculiar neoclasicismo, con brillos de fantasía, y consagró sus esfuerzos al desempeño de la vicesecretaría de la Comisión de Arquitectura en la Academia y a la ilustración de textos clásicos de nuestra literatura (*El Quijote* y las *Novelas ejemplares* de Cervantes, y *El Parnaso español* de Quevedo), en cuidadísimas láminas y viñetas, para el impresor Gabriel Sancha, con quien asimismo compartió amistad.

El estudio y catálogo

Aunque la obra gráfica de Paret siempre fue objeto de interés y se trababa en los estudios sobre su vida y obra (Delgado, González de Durana, Morales y Marín...), era indispensable fijar su corpus y estudiarlo al margen de la producción pictórica. Pérez Sánchez en 1986 estimaba por alto el número de dibujos de Paret en más de doscientos cincuenta. El catálogo razonado de Alejandro Martínez lo reduce a doscientos trece (págs. 336-338) y a doce el de estampas originales (págs. 277-282), de los cuales en la exposición de la Biblioteca Nacional figuraron una selección de ochenta dibujos y siete estampas, con otras seis pinturas de su mano, cuatro dibujos de La Traverse, dieciséis libros provenientes de su selecta librería y un documento («Obra expuesta», págs. 331-335).

La mayor parte de las muestras exhibidas son propiedad de la Biblioteca Nacional de España y provienen de la colección real, de la colección formada en la primera mitad del siglo XIX por Valentín de Carderera (sin duda, reuniendo lo que fue de Ceán Bermúdez y de González de Sepúlveda) y del fondo adquirido a los herederos del impresor Gabriel Sancha en 1876. Otro lote importante es el conservado en la Academia de San Fernando (que ilustra el proceso de aprendizaje de Paret en esta institución) y el del Museo del Prado (legado Fernández Durán). Completa el índice de piezas expuestas las procedentes del Archivo Municipal de Pamplona y las cedidas por coleccionistas particulares, otros museos nacionales y extranjeros y galerías de arte.

El catálogo sigue un lógico y estricto plan cronológico que arranca en 1760/1766, con los primeros testimonios presentados a los certámenes trianuales de la Academia de San Fernando, y concluye en 1798-1799, el último año de la vida Paret. Esta presentación no solo deja claro la vertiginosa maduración del genio de artista, sino que permite contemplar paso a paso la evolución técnica y la transformación de su estilo (barroco académico, rococó, neoclásico, prerromántico), con una panoplia de asuntos y cultura visual que en la España del último tercio del siglo XVIII solo pueden ser parangonadas con las de Goya.

Esclarecedores (a falta de datos) son los comentarios que Alejandro Martínez hace de las pocas muestras que se pueden asignar a la etapa de Paret en Roma (1763-1766), con diseños y apuntes de motivos antiguos y temas clásicos, a modo de estudios académicos (cats. 5-11 y págs. 43-44). Gran interés reviste el *Trofeo militar romano* (cat. 8, págs. 86-87), de asombroso acabado, concomitante con los productos de la imaginación de Piranesi en los que el dibujo del Museo del Prado tiene su origen. Esta parte de la vida del artista madrileño sigue siendo la más desconocida y resulta tanto más importante esclarecerla por cuanto se trata de su periodo formativo, cuando contaba diecisiete-veinte años.

El catálogo de obra gráfica de Paret lo forman rasguños y dibujos preparatorios para pinturas (cats. 12, 15-19, 33-34, 55, 63-65, 67-73, 84-87); dibujos originales (cats. 21, 22, 23, 57, 58, 66, 88) y copias (cat. 83); diseños arquitectónicos y decorativos (cats. 20, 49-54, 74-82); modelos para grabar (cats. 103, 119-120, 140); retratos (cats. 56, 115-117); paisajes (cats. 61 y 62); ilustraciones científicas en forma de lujosos álbumes (cats. 35-48); viñetas, estampas y portadas para libros (cats. 89-100, 102, 104-113, 114, 121-139); composiciones alegóricas (cats. 59-60, 143, 148-156 y 159) y la deslumbrante y crepuscular colección de figurines de teatro denominada *Trages españoles usados en diferentes épocas* (cats. 160-165) que sitúa a Paret entre los precursores de la evocación legitimadora de la historia patria, no carente de fantasía, que llamamos roman-

ticismo y que Ceán Bermúdez refirió como «la gracia de expresar el carácter y ayre nacional» (*Diccionario histórico*, tomo IV, 1800, pág. 55).

Todo se presenta atendiendo a un riguroso sistema de exhaustiva concepción para cada asiento (catalogación técnica de las muestras, procedencia, fuentes, bibliografía y exposiciones, seguidas de un preciso comentario y siempre acompañadas de su reproducción), como se requiere en este género de trabajos científicos.

Completan el estudio cuatro apéndices. El primero corresponde al catálogo de estampas originales de Luis Paret: doce aguafuertes trabajados por él al final de su vida, plenos de capricho y erudición (págs. 277-282). Se echan en falta «unas cabezas de un turco y de mugeres con prendidos que grabó al agua fuerte con delicadeza y gusto pintoresco» recordadas por Ceán (*ibídem*), y de las que solo podemos identificar la E 12 del catálogo (pág. 282), conservada en la Biblioteca Nacional y procedente, no cabe duda, del gabinete del propio historiador. El segundo, a los diseños del artista conocidos solo por los grabados a que dieron lugar (son cuarenta entradas; págs. 285-294). El tercero es un repertorio de filigranas de los papeles y de las marcas y sellos de propiedad que presentan algunos de los soportes (págs. 297-303); se trata de una información muy necesaria y esclarecedora para discernir la antigüedad y, en suma, la originalidad o no de los dibujos, los lugares de fabricación y aprovisionamiento del papel, los antiguos propietarios y colecciones de procedencia, etcétera, que no siempre vemos en estudios de esta naturaleza. El último apéndice lo conforma la reconstrucción de la biblioteca del artista (que Alejandro Martínez califica de «“portátil” y carácter “antológico”», pág. 45) a partir de un documento de la Secretaría de Hacienda de 1787 conservado en el Archivo General de Simancas y de la lista de libros comprados por la Academia de San Fernando en 1799 a la viuda del pintor, Micaela Fourdinier (págs. 305-316).

Este aspecto de la cultura profesional y erudición literaria de Paret (como veremos, tema de su tesis doctoral) es analizado por el autor en los preliminares al catálogo (págs. 43 y sigs.). También se refiere allí, aunque de pasada, la variada colección de estampas que reunió a lo largo de su vida (se habla de unas cuatrocientas noventa y tres, asimismo adquiridas a la viuda por la Academia en 1799) y que sería muy oportuno identificar y reunir, tratando de recomponer lo que fue aquella colección (véanse págs. 45-46). También aborda Alejandro Martínez las ideas de Paret acerca de la instrucción y aprendizaje de las bellas artes, plasmadas en un informe para la reforma del plan de estudios de la Academia requerido por el viceprotector Bernardo de Iriarte en 1792 a varios profesores (págs. 54-58). O sus observaciones sobre la conveniencia de editar el manuscrito de Francisco de Holanda, *Tratado de la pintura antigua* (1563),

o acerca de la traducción que hizo en sus últimos años del tratado de fisiognómica del holandés Petrus Camper (1722-1789), publicado en Utrecht y París en 1791, y que Paret tituló *Disertación sobre las variedades que constituyen la diferencia positiva de los rasgos del rostro en los hombres de diversas edades y distintos países* (págs. 53-54 y 64-66).

No carecen de importancia los apartados de bibliografía e índices que tanto dicen de la honradez del autor como aprovechan y ayudan al lector interesado.

La conclusión a que se llega tras la atenta consulta de este estudio y catálogo es que para Paret, lo mismo que para Ribera o Goya, el dibujo fue un medio de expresión con entidad propia en el que, como ellos, se sentía a gusto y pudo desarrollar todo su enorme talento. Así lo reconoció de inmediato Ceán Bermúdez, su amigo y biógrafo («los diseños que hizo... le hacen superior a muchos extranjeros en la invención, en la gracia de expresar el carácter y ayre nacional, en la delicadeza de sus pensamientos y en otras partes de adorno que disponía con gran gusto», *ibídem*), y más recientemente, Pérez Sánchez, para quien Paret es «el más personal y creador de todos los dibujantes de su siglo» aparte, claro está, de Goya (1986, pág. 381).

El autor

Alejandro Martínez es doctor en historia del arte por la Universidad Autónoma de Madrid. En su tesis, *La cultura artística de Luis Paret y Alcázar* (dirigida por Felipe Pereda, leída en 2015 y en parte publicada en avances en forma de artículos y en este mismo libro), abordó la personalidad de Luis Paret desde el punto de vista biográfico e intelectual. Aspectos que plantea y resume en el segundo (y último) de los estudios preliminares de esta publicación: «La cultura artística de Paret» (págs. 33-69).

La investigación de Alejandro Martínez está centrada en la historia cultural y artística del periodo de la Ilustración española. Entre otros trabajos que lo acreditan en este campo, le debemos el estudio y edición de la traducción hecha por Diego Antonio Rejón de Silva en 1784 de la *Historia de las Artes entre los Antiguos* por Johann Joachim Winckelmann (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014) y la coordinación con Esperanza Navarrete del libro *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)* publicado en 2015 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Diputación Foral de Álava.

La edición

Cuidada y en la línea editorial que caracteriza las publicaciones-catálogo del Centro de Estudios Europa Hispánica, con excelentes reproducciones proporcionadas a los tamaños relativos de los originales. Muchas de ellas se reproducen a su tamaño original, lo que resulta particularmente importante para las viñetas e ilustraciones de libros. Pero en las portadillas y frontis también hay detalles ampliados de estas muestras, donde se puede apreciar la exquisitez y soltura del trazo, casi de orfebre (que nos remite a su formación con Dufflos), y la prodigiosa maestría técnica de Paret, con lavados y punteados a pincel de evocaciones pictóricas, o sus característicos trazos quebrados y sinuosos del lápiz o la pluma que a menudo se transforman en entramados y enmarañamientos de líneas de gran efecto plástico. Esto contribuye a comprender mejor (y también a disfrutar) en toda su extensión la complejidad y circunstancias de las obras originales.

La producción editorial, a cargo del propio Centro, revela un riguroso plan normativo ya puesto en práctica en aquellos catálogos recordados al comienzo y en sus múltiples publicaciones. No es este un detalle sin importancia, sino muy de agradecer para los expertos que de esta manera pueden reconocer un estilo propio y una idea de colección que rápidamente ha hecho época en los estudios histórico-artísticos españoles.

La exposición

Hasta aquí, el trabajo de investigación científico y el libro de Alejandro Martínez. Pero no quiero pasar por alto otro asunto que merece ser reseñado: la exposición que sirvió de tribuna a la difusión de aquéllos, celebrada en Madrid, en la Biblioteca Nacional de España del 25 de mayo al 16 de septiembre de 2018. Fue de nuevo la sala Hipóstila el recinto elegido. Este local aún, a su significación emblemática (la BNE atesora el mayor y más antiguo gabinete de dibujos y estampas de nuestro país y, precisamente, gran parte de los de Luis Paret), la conveniencia de una estancia recogida e íntima para la contemplación de obras de pequeño tamaño como dibujos, estampas, miniaturas, documentos, libros o papeles. El espacio regular y centralizado de esta sala, articulada mediante pilares (de ahí su nombre), favorece la organización y distribución en secciones y apartados sucesivos, así como la exhibición y el disfrute atento y recoleto de lo expuesto, en un lógico y cómodo discurrir del visitante, precisado a marchar en sentido continuo.

El diseño museográfico de todas estas exposiciones promovidas por la BNE y el CEEH es del arquitecto Francisco Bocanegra. Bocanegra ha sabido sacar el mejor rendimiento y funcionalidad de este histórico y pequeño recinto, arreglándolo a este género de exposiciones tan peculiares y difíciles de hacer atractivas: la elección del color de las paredes es siempre la más idónea y relajante; la iluminación, la precisa para cada pieza, mientras que la rotulación y las cartelas brindan la información más expresiva y detallada (véanse sus producciones en franciscobocanegra.com). Un acierto que tendrá segura continuidad.

JAVIER GONZÁLEZ SANTOS