

USOS E IMPACTO DE LA INDUMENTARIA TEATRAL
A TRAVÉS DE LA ESTAMPA: LA *COLECCIÓN DE TRAGES*
ESPAÑOLES DE LUIS PARET Y ALCÁZAR

ALEJANDRO MARTÍNEZ PÉREZ
(Universidad Autónoma de Madrid [UAM])

Resumen. Alrededor de 1795-1799, en los últimos años de su vida, el artista Luis Paret y Alcázar ideó una colección de trajes españoles acomodados a los usos del teatro. Un proyecto que no llegó a concluir ni a grabar, pero del que conservamos un conjunto de obras —una decena de dibujos preparatorios y su frontispicio— que atestiguan su calidad y la vinculación del proyecto con los ideales del pensamiento reformador que abogaba por la construcción de una nueva identidad nacional. Por ello, creemos necesario analizar el trabajo de Paret y Alcázar en el contexto de aquellas colecciones de estampas del periodo que podemos situar dentro del marco de una nueva Historia nacional.

Palabras Clave. Luis Paret y Alcázar, Colección, Trajes, Estampa, Teatro, siglo XVIII.

Abstract. In 1795-1799, during the last years of his life, the artist Luis Paret y Alcázar devised a collection of Spanish costumes accommodated to the uses of the theater. An incomplete engraving project, of which we preserve a set of a dozen works —some preparatory drawings and his frontispiece—, which attest his quality and its connection with the ideals of the reformer thought of those who advocated for the construction of a new national identity. Therefore, we analyze the work of Paret y Alcázar in the context of those collections of prints of the period that we can set into this idea of a new National History.

Keywords. Luis Paret y Alcázar, Costumes, Collection, Engraving, Theater, Eighteenth century.

Reconocido por sus cargos de pintor de corte del infante don Luis de Borbón y de Vicesecretario y Secretario de la Comisión de Arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Luis Paret y Alcázar ocupa, aún hoy, una posición poco definida en el panorama artístico de la segunda mitad del dieciocho. Su biografía, marcada por el exilio en Puerto Rico y Bilbao, consecuencia del oscuro

proceso que apartó al infante don Luis de la corte madrileña, reforzó durante largo tiempo la idea de un artista en los márgenes. Sin embargo, la misma historiografía que ha tendido a compararle —casi de forma obligatoria— con un Goya reconocido como genio heterodoxo del periodo, buscando la contrapartida de un artista que se dejaba influenciar «demasiado» por el gusto ajeno, ha evidenciado aquellos aspectos de su producción que debían ser sometidos a un proceso de actualización.

Hoy sabemos que el origen de su supuesta heterodoxia se basa en su cultura y en aspectos derivados de los ámbitos sociales que frecuentó. Tenemos la certeza de estar ante un artista erudito, políglota, multidisciplinar y con una gran formación humanística, que tiene como reflejo su biblioteca y la relación con sus maestros. Por ello, se ha situado a Paret y Alcázar en la órbita de los artistas que completaron su formación al margen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —como el grabador Manuel Salvador Carmona, el matemático Benito Bails o los arquitectos Ventura Rodríguez y Juan Pedro Arnal—, todos ellos movidos por un interés expansivo que ha sido confundido con cierta querencia o predilección por el gusto francés [fig. 1].

A continuación, abordaremos el proyecto inacabado de una colección de trajes acomodada a los usos teatrales diseñada e ideada por él. Un proyecto que, como intentaremos demostrar, es deudor tanto de sus propias ideas artísticas como de una determinada percepción de la Historia como herramienta para la construcción de la identidad, en sintonía con la idea concebida por un grupo de reformadores en las últimas décadas del siglo que nos ocupa.

Citando a José Antonio Maravall, podríamos decir que es en el contexto de una «Historia social de la mentalidad dieciochesca» donde podría circunscribirse el horizonte al que nos dirigimos¹. Una historia plagada de contradicciones y fundamentada en pequeños matices que convierten cada fenómeno en singular. En este caso, las páginas del debate están escritas por pensadores del ámbito ilustrado; y los matices, tienen una raíz popular que se condensa genéricamente bajo el fenómeno del *costumbrismo*, evidenciando ciertas tensiones en el modo de construir la Historia nacional. En pleno debate sociopolítico por la reglamentación del espectáculo teatral y el uso y función de la indumentaria entre las diversas clases sociales, se produce un conflicto en el que «la Historia, se convierte en instrumento crítico, en una vía de reforma intelectual, en apoyo para las pretensiones de refor-

¹ MARAVALL, J.A., «Mentalidad burguesa e idea de la Historia en el siglo XVIII», *Revista de Occidente*, n.º 107, Madrid, 1972, pp. 250-286.



Fig. 1: Luis Paret y Alcázar, *Autorretrato*, ca. 1779, óleo sobre lienzo. Firmado: «L. Paret». Colección particular, Madrid.

ma social»², que tienen como cauce metafórico el teatro y la indumentaria³. Esa es la mentalidad progresista representada por figuras como Gregorio Mayans, Gaspar Melchor de Jovellanos o Leandro Fernández Moratín; autores que experimentan la necesidad de cultivar el ejercicio crítico en los diversos campos de la Historia de la cultura, abogando por una reestructuración de todos sus ámbitos para implantar un cambio de paradigma. Visto desde un punto de vista estético, se produce un desplazamiento en el que lo clásico pasa «de ser signo de la autoridad constituida a ser signo de racionalización técnica». Un proceso ambiguo que dará lugar a la «quebra del clasicismo o a su transformación»⁴.

Pero, ¿cómo deberíamos interpretar los cambios y las querellas históricas sobre la indumentaria? Caro Baroja tejía hace ya más de dos décadas el entramado histórico y metodológico sobre el que trabajar, dirigiendo el interés de los historiadores hacia la reprobación de la irracionalidad desenfrenada de la moda como abuso y amenaza del orden⁵. Las transformaciones en la indumentaria producidas desde el periodo de Felipe V devinieron en una atención especial a la norma por parte de Carlos III, decidido a reglamentar nuevamente su uso. Dentro de este discurso, fenómenos como el *majismo* —que alcanza a todas las clases sociales— pueden analizarse tanto desde el punto de vista del *costumbrismo* y la cultura popular como

² *Ibidem*, p. 253.

³ Como se verá a lo largo de estas páginas, he tomado como referencia el estudio exhaustivo sobre la cuestión del traje en el siglo XVIII realizado por Molina y Vega en 2004: MOLINA, A. y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2004. Igualmente importantes han sido los conceptos generales aportados por los ensayos recientes de Ana Hontanilla y Alberto Medina: HONTANILLA, A., *El gusto de la Razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2010; MEDINA, A., *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2009, pp. 11-30.

⁴ TOVAR MARTÍN, V., «El majismo y las artes plásticas», *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, Javier Huerta y Emilio Palacios (eds.), Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 97-115.

⁵ CARO BAROJA, J., «Los majos». *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 299, Madrid, 1975, pp. 281-349, compilado nuevamente en: CARO BAROJA, J., *Temas Castizos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980, pp. 15-101; CARO BAROJA, J., «Sobre trajes, costumbres y costumbrismo», *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, Comisión Organizadora del Segundo Centenario «Carlos III y la Ilustración», Ministerio de Cultura, 1988, vol. I, pp. 215-224; CARO BAROJA, J., «El mundo popular en la época de Carlos III», *Actas del Congreso Internacional sobre «Carlos III y la Ilustración»*, Gonzalo Anes y Enrique Trillas (coords.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, vol. II (Economía y Sociedad), pp. 281-287.

desde la perspectiva de la cultura áulica. Un debate en torno al uso de la moda que escapa al corsé de la legislación y llega hasta los dominios del arte. Este es el proceso de reconsideración en el que querría ubicar los modelos ofrecidos por Paret y Alcázar en la *Colección de Trages Españoles*, ya que en ellos reconocemos modelos procedentes de un ámbito clásico al servicio de una nueva noción de Historia nacional. Un «discurso anticuario» que busca el ideal mediante un proceso histórico-objetivo, en un esfuerzo por definir la imitación de lo clásico a través de la razón, utilizando el espectáculo teatral y la stampa como herramienta pedagógica.

EL TEATRO COMO ESCENARIO DE LA CONTROVERSIAS

El temor al desorden social que genera el carnaval fue el motivo de su continua prohibición desde 1760 y, probablemente, el origen de la reforma que describimos. Un temor a la revolución que se constata tras el motín de Esquilache y que lleva al rey Carlos III a transformar y controlar el espectáculo, en un proceso paralelo al *majismo* oficial que representaran en sus cartones los artistas de la Real Fábrica de Tapices. Ese fenómeno que Caro Baroja denomina de «majo decente» y que podría compararse en perplejidad al idilio entre arte académico y costumbrista de los tapices de Santa Bárbara y las producciones propias de los Bayeu, Castillo, Camarón, Aguirre, etcétera⁶.

A través de sus órganos de gobierno, el rey promueve una reforma que se dirige doblemente hacia el teatro y hacia la indumentaria. Un intento patrocinado por el marqués de Grimaldi, Pedro Rodríguez Campomanes, y el conde de Aranda, destinado a sustituir las obras de carácter popular y la estética barroca por obras francesas del gusto de los ilustrados —los Racine, Voltaire, Belloy, Lemierre, Mercier, Beaumarchais o Regnard— y, también, algunas piezas seleccionadas de la tradición española. El objetivo: una educación ordenada en el gusto de todas las clases. Para ello, se tradujeron también estudios sobre la propia historia del género teatral y métodos de interpretación en busca de materiales de apoyo a una técnica actoral moderna, pero lo más significativo es que alrededor de este proceso se construyó una nueva esfera de sociabilidad que aglutinaba a aristocracia y burguesía en un escenario popular.

⁶ Este asunto es tratado *in extenso* por numerosos autores. Entre ellos: BOZAL, V., «La formación del costumbrismo en la stampa popular española del siglo XVIII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 384, Madrid, 1982, pp. 499-535; BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, 2.ª ed [1.ª ed. en 1994]; y también: TOMLINSON, J.A., *Francisco de Goya: los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la Corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993; y TOVAR MARTÍN, V., «El majismo y las artes plásticas», *op. cit.*, espec. pp. 97-115.

Los nuevos bailes de máscaras al estilo de la ópera de París se inauguraron en Madrid en 1767. En esta fecha, Luis Paret y Alcázar pintó su *Bayle en máscara* —el testimonio gráfico más conocido de este festejo— probablemente siguiendo un modelo de composición previo de Charles-Nicolas Cochin⁷. Como es sabido, estos espectáculos se celebraban en el Corral del Príncipe y en Caños del Peral, en sesiones que daban comienzo alrededor de las ocho de la tarde y podían alargarse hasta las cuatro de la madrugada. En ellos tenía lugar una liturgia escénica, controlada y ordenada de principio a fin por los reformistas regios, que tan solo duró cinco años (de 1767 a 1773).

Sin embargo, las reformas continuaron más allá de este periodo y del interés de la corte. Los debates promovidos por autores como Clavijo y Fajardo, Nipho, los Iriarte, Jovellanos, Moratín o Díaz González, trascendían el espectáculo mismo y dirigían sus pasos hacia una historia razonada del teatro⁸. Un debate que rehúye el clasicismo normativo en pro de un escenario de opinión renovado. Y como muestra de la ambigüedad surgida en el seno de la reforma integral del teatro, podemos tomar la tragedia *Raquel* de Vicente García de la Huerta⁹; una obra que ha sido interpretada como trasunto del pensamiento proaristocrático y antiabsolutista que se desprende de los sucesos que llevaron al motín de Esquilache en 1766 y, al mismo tiempo, como modelo formal para este nuevo paradigma por parte de muchos de los nombres citados.

En este proceso de construcción de los rasgos de la nueva sociedad encontramos una doble vertiente que nos dirige tanto en el teatro popular como a los grandes sistemas alegóricos cortesanos, unidos en un nuevo sintagma¹⁰. Las materias que

⁷ Es la estampa de Charles-Nicolas Cochin le Fils titulada *Décoration du bal masqué à l'occasion du mariage de Louis de France avec Marie Thérèse... la nuit de XXV au XXVI février MDCCXLV*. Existe un ejemplar de este grabado en la Biblioteca Nacional de España dentro de la obra: *Recueil des festes, feux d'artifice, et pompes funebres, ordonnés pour le Roi*. París, Imprimerie de Ballard, 1756 (Sig. ER/3290).

⁸ Para una primera aproximación: HERRERA NAVARRO, J., «Los planes de Reforma del Teatro en el siglo XVIII», en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII y Fundación Duques de Soria, Madrid, Editorial Complutense, 1996, vol. 2, pp. 789-804.

⁹ He consultado dos versiones. Una para su lectura, la incluida en la antología editada por Sancha una vez vuelto del exilio su autor GARCÍA DE LA HUERTA, V., *Obras poéticas*. A cargo de Antonio García Huerta, Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 1778-1779, pp. 9-103, vol. I; y otra para su estudio, en la edición a cargo del profesor René Andioc: GARCÍA DE LA HUERTA, V., *Raquel*, René Andioc (ed.), Madrid, Castalia, 1971.

¹⁰ De entre la multitud de estudiosos que han consagrado su tiempo a esta materia, he escogido y trabajado sobre las siguientes fuentes: ANDIOC, R., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976; RÍO, M.J. DEL, «Represión

definen la idea de progreso en la «Historia ilustrada» están igualmente basadas en el éxito contemporáneo de los estudios sobre la «Historia de las naciones» y la Filosofía de la Naturaleza propia de cada cultura; aquellas que tienen por espejo el ideal clásico grecorromano que sintetizarían autores como Winckelmann y Gibbons. Su objeto no es otro que el análisis del carácter idiosincrático, las expresiones artísticas y la indumentaria de los diferentes pueblos y culturas, con el ánimo de normativizar un canon para cada pueblo en términos semejantes a los de una incipiente historia cultural.

En este ámbito, la estampa está al servicio de su síntesis y divulgación, a través de un corpus gráfico cuyos antecedentes se remontan varios siglos: colecciones de trajes como las de Enea Vico, Hans Weigel, Georg Braun y Frans Hogenberg o Teodoro Viero, entre otras. Colecciones de estampas que en este momento tomarán las formas derivadas de lo que podríamos denominar «costumbrismo neoclásico». Es el caso de la famosa *Colección de Trajes de España dispuesta y grabada de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla* iniciada en 1777 y finalizada en 1788 con un total de 86 estampas, entre las cuales figura como colofón el suplemento titulado *Quaderno de Trajes de Theatro* anunciado en la *Gaceta de Madrid*¹¹. Un ambicioso proyecto que ilustra los tipos y trajes populares de las diversas regiones de España y en el que nuestro artista, Luis Paret, participó aportando seis diseños de tipos relacionados con sus estancias durante el exilio en Puerto Rico y Bilbao¹². Pero la colección de grabados que más se ajusta al objetivo y definición de la reforma es la recuperada en 1794 por la Calcografía Nacional de la obra de Cesare Vecellio *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*; publicada por primera vez en Venecia en 1590 y rebauti-

y control de fiestas y diversiones en el Madrid de Carlos III», en Equipo Madrid, *Carlos III y la Ilustración*, Madrid: Sociedad Organizadora del Bicentenario y Siglo XXI Editores, 1988, pp. 299-329; DOMÍNGUEZ DÍAZ, R. y GALLEGU GARCÍA, Á., «El teatro y los tipos populares en el Madrid del siglo XVIII», en *Actas del Congreso «El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII»*, Madrid, Comunidad de Madrid (Consejería de Cultura, Dir. Gen. de Patrimonio Cultural), 1989, pp. 243-254; GONZÁLEZ TROYANO, A., «La figura teatral del majo: conjeturas y aproximaciones», en Josep M.^a Sala Valldaura (coord.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Servei de publicacions de l'Universitat de Lleida, 1996, vol. 2, pp. 475-486; HUERTAS VÁZQUEZ, E., «Los majos madrileños y sus barrios en el teatro popular», en Javier Huerta y Emilio Palacios (eds.), *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998, pp. 117-143; RUBIO JIMÉNEZ, J., «El conde de Aranda y el teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro», *Alazet*, n.º 6, 1994, pp. 175-201.

¹¹ Son las dedicadas a los actores Josef Espejo y Miguel Garrido, más la estampa titulada un *Traje de Theatro á la antigua española*.

¹² Son las parejas formadas por el *Jebo* y la *Aldeana de las cercanías de Bilbao*, la *Ciudadana* y la *Criada de Bilbao* y, por último, el *Gíbaro* y la *Esclava de la isla de Puerto Rico*.

zada como *Colección de los Trages que usaron todas las naciones conocidas hasta el siglo XVI...*¹³. Publicada originalmente en cuadernos de ocho estampas que se entregaron desde 1794 hasta 1810 formando dos tomos —uno dedicado a los trajes de Italia y otro referido a los trajes de España que incluye, además, una serie final de cuatro reyes y cuatro reinas— con 278 estampas diseñadas y grabadas a buril por José Juan Camarón y Meliá, en una clara apuesta por la recuperación del paradigma clásico en clave histórica, tal y como postulan las reformas, expuesta previamente.

LA COLECCIÓN DE TRAGES ESPAÑOLES

En 1818, a instancias del secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, su bibliotecario —Juan Pascual Colomer— redactó una noticia con los antecedentes artísticos y biográficos del que fue su amigo. Dentro del pliego manuscrito, Colomer incluyó una breve nota en una cuartilla suelta en la que se ofrece por primera vez información relativa al proyecto que nos ocupa: «Yntentó hacer una coleccion de trages nacionales acomodados al uso del téatro, la qual pretendia grabar. Con este objeto executo algunos dibujos ya concluidos de aguadas»¹⁴. Se refiere, sin lugar a dudas, a la *Colección de Trages españoles usados en diferentes épocas: estudiados sobre monumentos nacionales y reducidos á forma teatral*, cuyo frontispicio se conserva hoy en el Metropolitan Museum de Nuev York¹⁵. Afortunadamente, y a pesar de su carácter inconcluso, se ha conservado un reducido grupo de dibujos —una decena— que permanecen tanto en instituciones públicas como en colecciones particulares, para atestiguar la gran calidad del artista y la relación del proyecto con los usos teatrales y la mentalidad que hemos intentado describir.

Sobre los motivos concretos que llevaron a Paret a concebir este proyecto hay que señalar, como posible hipótesis o influencia, la motivadora presencia del dra-

¹³ VECELLIO, C. y VECELLIO, T., *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo*, Venecia, D. Denaro, 1590; y en España, *Colección de Trages que usaron todas las naciones conocidas hasta el siglo XVI*. Madrid, [s. n.], 1794.

¹⁴ Archivo RABASF Sig. 1-39-9, *Antecedentes del Sr. Dⁿ. Luis Paret Academico de merito por la pintura y Vice-Secretario dela R^a. Academia de S^a. Fernando*, redactados por Juan Pascual Colomer.

¹⁵ Regalado por Harry G. Sperling en 1961, lleva el título completo de *TRAGES ESPAÑOLES USADOS EN DIFERENTES Épocas / Estudiados sobre monumentos nacionales / y reducidos á forma teatral / por Dr. Luis Parét y Alcaz natural y vecino / de esta Corte*. Mide 305 x 222 mm y está realizado a lápiz y aguada de tinta china. Ref. 61-157 del Metropolitan Museum. Ver BROWN, J., «Spanish Baroque Drawings in the Sperling Bequest», *Master Drawings*, n.º 4, Nueva York, Master Drawings Association, 1973, vol. 11, espec. p. 377.

maturgo Leandro Fernández de Moratín en su casa; documentada de forma asidua en sus diarios entre 1797 y 1798¹⁶. Pero, sobre todo, no podemos obviar el interés por la indumentaria demostrado a lo largo de toda la trayectoria del pintor, ni tampoco el afán por la difusión del conocimiento a través del libro y la estampa mostrado especialmente en los últimos años de su vida¹⁷. Hallamos evidencias expresas de la función de la indumentaria en su pensamiento artístico a través del informe redactado para la reforma de los estudios en la Academia de San Fernando presentado el 3 de octubre de 1792¹⁸. En él Paret recordaba la necesidad del alumno de realizar «apuntaciones de las estampas de antiquaria en los trages y costumbres de los griegos, romanos», en el marco del proceso del aprendizaje de lo clásico y la imitación de la estatuaria. A este asunto le había dedicado Winckelmann los capítulos XI a XIII de la Sección II (Libro IV) de su *Historia del Arte en la Antigüedad*¹⁹, en consecuencia de su visión del alcance de la historia del arte como disciplina: «en una historia sistemática del Arte son indispensables ciertas investigaciones sobre las vestimentas de los antiguos»²⁰, decía el alemán, en un tono que se asemeja mucho al empleado por los protagonistas de la reforma.

En cuanto a los testimonios gráficos dentro de su producción, se remontan a los años inmediatos a su vuelta de Italia. Podemos volver ahora al *Bayle en máscara* de 1767, cuya versión grabada en 1778 por Juan Antonio Salvador Carmona recibió el significativo título de *Variiedad de Trajes españoles y Estrangeros demostrados en un bayle*. O al *Ensayo de una comedia* del Museo del Prado y al *Interior de un palacio* —subastado en Christie's Nueva York en 1999²¹—, en los que las parejas de personajes se agrupan en base a su vestimenta teatral. Son testimonios que nos hablan de un interés continuo por el valor del traje como signo de identidad

¹⁶ De nuevo en este caso he recurrido a la edición anotada por el profesor René Andioc, esta vez junto a Mireille Coulon: FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808)*, Madrid, Castalia, 1967.

¹⁷ Sobre esta faceta de Luis Paret véase: MARTÍNEZ PÉREZ, A., «Camper y Paret: sobre una traducción del pintor y un manuscrito inédito en la Biblioteca Nacional», en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, Recurso digital: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/981/951>.

¹⁸ Archivo RABASF. Aunque tradicionalmente se ha dado como referencia la signatura 1-18-4, en la actualidad el expediente está desubicado o desaparecido, así que hay que referirse a la transcripción incluida en su monografía por MORALES Y MARÍN, J.L., *Luis Paret. Vida y Obra*, Zaragoza, Aneto, 1997, pp. 259-260.

¹⁹ WINCKELMANN, J.J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 252-279.

²⁰ *Ibidem*, p. 252.

²¹ Subasta 9042 del 29 de enero de 1999. Procede de la colección del general Maxime Weygand (1867-1965), y mide 44,8 x 55,3 cm.

dentro de un contexto teatral e histórico. Y si bien los gustos y la estética de las clases populares podrían interpretarse desde una perspectiva costumbrista literal, el proyecto de colección de trajes de Paret y Alcázar se expresa en clave histórico-nacional remontándose a la propia genealogía del arte.

Al margen del frontispicio ya mencionado, en la actualidad se pueden recoger diez diseños de la colección —ejecutados con idéntica técnica y en un mismo formato (algunos de ellos firmados con caligrafía autógrafa)— que pueden datarse entre 1797 y 1799: un *Traje real en el siglo XI* conservado en el Gabinete de Dibujos del Museo del Prado²²; otro titulado de forma escueta *Alfonso VIII*²³; dos más bautizados idénticamente como *Rey de la Antigüedad* en colección privada madrileña²⁴ [fig. 2 y fig. 3]; una pareja de *Rey joven* y *Reina joven* que comparten procedencia y medidas²⁵; una *Dama medieval*²⁶; un *Personaje de Teatro*²⁷; y un *Figurín de teatro*²⁸ que fue de la viuda de Pedro Vindel. Hoy sabemos de ellos gracias a las aportaciones realizadas por Félix Boix, Juan Antonio Gaya Nuño, Osiris Delgado, Xavier de Salas y José Luis Morales y Marín²⁹. Gracias a estos autores se ha podido extraer esta nómina provisional cotejando las referencias. Un listado que requerirá la confirmación futura de algunas piezas —que no hemos logrado ver a día de hoy— y de la posible incorporación de nuevas que permanecen en

22 Museo del Prado. Pluma y aguada sepia sobre papel amarillento. 241 x 166 mm. Firmado: «L. Paret».

23 En colección particular. Pluma, acuarela de tinta china y leve colorido de agua sobre papel agarbanzado, 260 x 190 mm. Procede de las colecciones del conde de los Gaytanes y de Bernardo Peyrouton. Firmado: «L. Paret del.».

24 Pluma y acuarela de tinta china, 240 x 172 mm y 235 x 170 mm. Sin firma.

25 Ambos proceden igualmente de las colecciones del conde de los Gaytanes y de Peyrouton. 270 x 200 mm. Sin firma.

26 Idéntica procedencia. 260 x 190 mm. Sin firma.

27 Procede de las colecciones Rómulo Bosch y del empresario Julio Muñoz de Barcelona. Pluma y acuarela de tinta china sobre papel agarbanzado. 260 x 190 mm. Sin firma.

28 De la colección de Cipriana Cuesta de Vindel. Sin firma.

29 BOIX, F., *Catálogo de la Exposición de Dibujos originales 1750-1860*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, Imprenta Blass, 1922; GAYA NUÑO, J.A., «Luis Paret y Alcázar», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 56, Madrid, 1952, pp. 87-153; y en «Actualidad de Luis Paret. Bibliografía reciente. Datos nuevos y obras inéditas», *Goya, Revista de Arte*, n.º 22, Madrid, 1958, pp. 206-212; DELGADO, O., *Paret y Alcázar*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, Universidad de Madrid y Universidad de Puerto Rico, 1957; SALAS, X. DE, «Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo», *Archivo Español de Arte*, n.º 197-200, Madrid, 1977, pp. 253-278; y también «Aportaciones a la obra de Luis Paret y Alcázar», *Archivo Español de Arte*, n.º 138, Madrid, 1962, pp. 123-133; MORALES Y MARÍN, J.L., *Luis Paret. Vida y Obra, op. cit.*, 1997.

manos privadas. Además, en relación a la serie encontramos la aguada que representa al personaje de Raquel —protagonista de la tragedia de Vicente García de la Huerta— que se conserva en la Biblioteca Nacional que, si bien es de formato algo reducido, debe entenderse como antecedente o derivada de la colección³⁰ [fig. 4]. Algún autor ha considerado esta obra como parte de un conjunto de figurines relacionados con un hipotético encargo del impresor Antonio Sancha³¹, en recuerdo de la representación de la tragedia que ofreció en su casa en 1778, pero entonces Paret se encontraba en el exilio de Puerto Rico y, además, tanto el frontispicio como la nota de Juan Pascual Colomer nos hablan de un fin bien distinto: se trata de una colección de «trajes históricos acomodados al uso teatral y extraídos de monumentos nacionales», es decir, de nuestra historia.

El historicismo que impregna este proyecto de colección de trajes según los usos teatrales parte, al mismo tiempo, de una percepción del ideal clásico en las Bellas Artes y de una noción reformadora de la Historia al servicio de la nueva identidad. Un planteamiento que emplea la stampa como herramienta de difusión de un modo acorde a la necesidad pedagógica manifestada por los Clavijo y Fajardo, Nipho, Iriarte, Jovellanos o Moratín. Y demuestra que, al margen de su supuesta heterodoxia —más estética y formativa que conceptual—, Luis Paret y Alcázar concibe su *Colección de Trages Españoles* alineándose con la mentalidad progresista española del periodo.

³⁰ En el Gabinete de Dibujos de la sala Goya. Sig. DIB/15/54/12. Pluma y acuarela de tinta china, 216 x 150 mm. Firma: «L. Paret inv. et del.».

³¹ El origen de esta confusión se debe a una noticia publicada en el tomo III de la revista *El Artista* en el año 1836 titulada *Imprenta española: Ibarra, Los Sanchas* (pp. 153-158), y que sería recogida después por Emilio Cotarelo, Ángel M.^a Barcia y Antonio Rodríguez-Moñino. Según informaciones dadas al redactor de esta noticia por Indalecio Sancha —hijo de Gabriel y nieto de Antonio— se dice lo siguiente: «Tratóse de ensayar, en representación casera, para probar su efecto, la *Raquel* que acababa de hacer Don Vicente García de la Huerta: Sancha franquea su casa; forma en ella un teatro: los telones, bastidores y demas los pintan los ya acreditados entonces artistas, D. Antonio Carnicero y D. Mariano Maella, y algun otro de los que concurrían á su casa: la orquesta la desempeñan los principales músicos de cámara: el autor Huerta, hace de apuntador: Cerdá é Iriarte, traspuntes...». El dato familiar parece indicarnos que se trata de una función inmediatamente anterior a su estreno en el teatro del Príncipe y, por tanto, realizada entre la vuelta a Madrid del autor y el 14 de diciembre de 1778. El calificativo «nueva» puede leerse en el contexto del génesis de la obra como «readaptada, reescrita, reformulada», ya que adentrarse en la polémica sobre su redacción definitiva no parece posible con informaciones tan estrechas, aunque sí descartar que Luis Paret estuviera presente en dicha representación.



Fig. 2: Luis Paret y Alcázar, *Rey de la Antigüedad* (Colección de Trages españoles), ca. 1795-1799, acuarela de tinta china a pluma. Colección particular, Madrid.



Fig. 3: Luis Paret y Alcázar, *Rey de la Antigüedad* (Colección de Trages españoles), ca. 1795-1799, acuarela de tinta china a pluma. Colección particular, Madrid.



Fig. 4. Luis Paret y Alcázar, *Raquel* (Colección de Trages españoles), ca. 1795-1799, acuarela de tinta china a pluma. Firmado: «L. Paret inv. et del.». Biblioteca Nacional de España, Madrid (DIB/ 15/54/12).

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, R., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, p. 4, p. 55 y cap. V (pp. 259-344).
- *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 55, cap. III (pp. 315-414), pp. 725-742.
- (ed.) GARCÍA DE LA HUERTA, V., *Raquel*, Madrid, Castalia, 1971.
- BARCIA, A. M.^a, *Catálogo de la colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906.
- BOIX, F., *Catálogo de la Exposición de Dibujos originales 1750-1860*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, Imprenta Blass, 1922.
- BOZAL, V., «La formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 384, 1982, pp. 499-535.
- *Goya y el gusto moderno*, 2.^a ed. (1.^a ed. en 1994), Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- BROWN, J., «Spanish Baroque Drawings in the Sperling Bequest», *Master Drawings*, vol. 11, n.º 4, 1973, pp. 374-379.
- CARO BAROJA, J., «Los majos», *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 299, 1975, pp. 281-349; compilado nuevamente en *Temas Castizos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980, pp. 15-101.
- «Sobre trajes, costumbres y costumbrismo», *Carlos III y la Ilustración*. Vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 215-224.
- «El mundo popular en la época de Carlos III», *Actas del Congreso Internacional sobre «Carlos III y la Ilustración»*, Vol. II, Economía y Sociedad, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 281-287.
- COTARELO Y MORI, E., *Biografía de D. Antonio Sancha*. Madrid, Cámaras Oficiales del Libro de Madrid y Barcelona, 1924.
- DELGADO, O., *Paret y Alcázar*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, Universidad de Madrid y Universidad de Puerto Rico, 1957.
- DOMÍNGUEZ DÍAZ, R. y GALLEGO GARCÍA, Á., «El teatro y los tipos populares en el Madrid del siglo XVIII», *Actas del Congreso «El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII»*, Madrid, 1989, pp. 243-254.
- DURÁN GONZÁLEZ-MENESES, R., *Dibujos de los siglos XVI y XVII, Escuela de Grabadores de la Casa de la Moneda*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1980.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808)*, Edición anotada por René Andioc y Mireille Coulon, Madrid, Castalia, 1967.
- GARCÍA DE LA HUERTA, V., *Obras poéticas...*, a cargo de Antonio García Huerta, 2 vols., Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 1778-1779.
- GAYA NUÑO, J.A., «Luis Paret y Alcázar», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 56, 1952, pp. 87-153.
- «Actualidad de Luis Paret. Bibliografía reciente. Datos nuevos y obras inéditas», *Goya, Revista de Arte*, n.º 22, 1958, pp. 206-212.

- GONZÁLEZ DE DURANA, J. *et alii*. *Luis Paret y Alcázar (1746-1799)*, Vitoria, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1991.
- GONZÁLEZ TROYANO, A., «La figura teatral del majo: conjeturas y aproximaciones», *El teatro español del siglo XVIII*, Josep M.ª Sala Valldaura (coord.), Vol. 2, Lleida, Servei de publicacions de l'Universitat de Lleida, 1996, pp. 475-486.
- HERRANZ RODRÍGUEZ, C., «Moda y tradición en tiempos de Goya», en *Vida cotidiana en tiempos de Goya*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 250 Aniversario de Goya y Lunweg Editores, 1996, pp. 73-86.
- HERRERA NAVARRO, J., «Los planes de Reforma del Teatro en el siglo XVIII», en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Vol. 2, 1996, pp. 789-804.
- HONTANILLA, A., *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Madrid y Frankfurt am Mein, Iberoamericana Vervuert, 2010.
- HUERTAS VÁZQUEZ, E., «Los majos madrileños y sus barrios en el teatro popular», *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Javier Huerta y Emilio Palacios (eds.), Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 117-143.
- MARAVALL, J.A., «Mentalidad burguesa e idea de la Historia en el siglo XVIII», *Revista de Occidente*, n.º 107, 1972, pp. 250-286.
- MARTÍNEZ PÉREZ, A., «Camper y Paret: sobre una traducción del pintor y un manuscrito inédito en la Biblioteca Nacional», *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Universidad de Murcia, 2008. Recurso digital: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/981/951>.
- MEDINA, A., *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2009.
- MOLINA, Á. y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2004.
- MORALES Y MARÍN, J.L., *Luis Paret. Vida y Obra*, Zaragoza, Aneto, 1997.
- PALACIOS, E., *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Editorial Milenio, 1998.
- RÍO, M. J. DEL, «Represión y control de fiestas y diversiones en el Madrid de Carlos III», *Carlos III y la Ilustración*, Equipo Madrid, Madrid, Sociedad Organizadora del Bicentenario y Siglo XXI Editores, 1988, pp. 299-329.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A., *La imprenta de don Antonio Sancha*, Madrid, Castalia, 1971.
- RUBIO JIMÉNEZ, J., «El conde de Aranda y el teatro: los Bailes de Máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro», *Alazet*, n.º 6, 1994, pp. 175-201.
- SALAS, X. DE, «Aportaciones a la obra de Luis Paret y Alcázar», *Archivo Español de Arte*, n.º 138, 1962, pp. 123-133.
- «Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo», *Archivo Español de Arte*, n.º 197-200, 1977, pp. 253-278.
- TOMLINSON, J.A., *Francisco de Goya: los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la Corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993.

TOVAR MARTÍN, V., «El majismo y las artes plásticas», *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Javier Huerta y Emilio Palacios (eds.), Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 97-115.

WINCKELMANN, J.J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1989.