





Arquitectura y narración en *Baile en máscara* de Paret y Alcázar. Espacio y representación gráfica para la teatralización de un evento social dieciochesco

Carlos Villarreal-Colunga

Universidad Politécnica de Madrid  

Ángel Martínez-Díaz

Universidad Politécnica de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.97452>

Recibido: 1 de agosto de 2024 • Aceptado: 10 de noviembre de 2024

ES Resumen: Luis Paret y Alcázar es un pintor que ha despertado recientemente un renovado interés crítico. *Baile en máscara* es una de sus obras más estimadas, tanto por sus valores puramente pictóricos, como por su capacidad documental y argumental acerca de un determinado momento y lugar históricos. El artículo atiende a esta obra desde una perspectiva que tiene a la arquitectura y a su narración como marco de referencia fundamental. En primer lugar, se indaga en torno al espacio representado, generalmente identificado como teatro del Príncipe, comparando la información que ofrece la pintura con la derivada del estudio de la propia arquitectura a partir de la consulta de expedientes de archivo y de cierta bibliografía habitualmente desatendida. En segundo lugar, se analizan los recursos de construcción de la imagen y de sus efectos en el posicionamiento del receptor de la obra. Desde la argumentación previa, se concluye que el espacio pintado por Paret refleja el coliseo del Príncipe, pero según su estado reformado para convertirlo en salón de baile en 1767. Se aporta, además, la reconstitución gráfica conclusiva de su forma. Asimismo, desde la interpretación de los recursos gráfico-narrativos de la obra, se evidencia su carácter «teatral a la italiana».

Palabras clave: Paret y Alcázar, Baile de máscaras, Coliseo del Príncipe, Arquitectura teatral, Teatralización.

ENG Architecture and Narration in *Baile en máscara* by Paret y Alcázar. Space and Graphic Representation for the Theatricalisation of an Eighteenth-Century Social Event

Abstract: Luis Paret y Alcázar is a painter who has recently aroused a renewed critical interest. *Baile en máscara* is one of his most highly appreciated works, both for its purely pictorial values and for its documentary and argumentative capacity to depict a particular historical time and place. This article looks at this work from a perspective that takes architecture and its narrative as a fundamental reference. Firstly, it looks at the space represented, generally identified as the del Príncipe's theatre, comparing the information offered by the painting with the information derived from the study of the architecture itself by consulting archival records and a certain bibliography that is usually neglected. Secondly, the resources used to construct the image and its effects on the positioning of the viewer of the work are analysed. On the basis of the previous argument, it is concluded that the space painted by Paret reflects the Coliseo del Príncipe, but in the state in which it was altered to convert it into a salon in 1767. It also provides a conclusive graphic reconstitution of its form. The interpretation of the work's graphic-narrative resources also reveals its «Italian-style theatrical» character.

Keywords: Paret y Alcázar, Masquerade Ball, Coliseo del Príncipe, Theatrical architecture, Theatricalization.

Sumario: 1. Introducción, objetivos y método. 2. Una identificación problemática. 3. El teatro del Príncipe como salón de baile. 4. Un espacio, tres representaciones gráficas. 5. La puesta en escena de la pintura. 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Villareal-Colunga, C.; Martínez-Díaz, A. (2025). Arquitectura y narración en *Baile en máscara* de Paret y Alcázar. Espacio y representación gráfica para la teatralización de un evento social dieciochesco. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(1), 143-157. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.97452>

1. Introducción, objetivos y método



Figura 1. *Baile en máscara*. Óleo sobre tabla. Luis Paret y Alcázar, 1767. © Museo Nacional del Prado (MNP. P002875).

El *Baile en máscara* (Fig. 1) de Luis Paret y Alcázar es una de las obras más significativas en la producción del artista. Se trata de un cuadro al óleo sobre tabla de no muy grandes dimensiones (40 x 51cm), que se custodiaba en el Museo del Prado desde 1944. Se conserva también un dibujo preparatorio realizado a tinta en el Museo Británico.¹ Además, existen dos versiones grabadas, posteriores a la pintura, cuya plancha original, de Juan Antonio Salvador Carmona, se encuentra en la Calcografía Nacional.

Tanto la pintura como sus variantes muestran una abigarrada escena con una notoria presencia de la arquitectura que la alberga. Una multitud se distribuye a lo largo de un gran espacio ocupándolo casi por completo. Esa arquitectura, que comparte el protagonismo con quienes la habitan, y que se presenta al espectador de una manera muy determinada, plantea diversos interrogantes que aquí pretendemos contribuir a solventar.

En primer lugar, habría que considerar cómo es el espacio en sí, cuáles son sus características como hecho arquitectónico. Pero, además, habría que dilucidar el grado de proposición que el autor maneja, es decir, si lo que vemos se refiere a un espacio real, a un espacio inventado, o a uno fruto de la reinterpretación más o menos imaginativa de un espacio existente, transformado como licencia del artista para acomodarlo a las exigencias de la narración. La aclaración de esta cuestión no es un asunto menor, porque así quedaría determinado el valor testimonial histórico de la obra, tanto para considerarla como evidencia en el desarrollo del tipo arquitectónico teatral en la España del siglo XVIII, como para admitirla como ilustración de un evento social concreto producido en un momento y lugar determinados. La historiografía ha utilizado la imagen de Paret para ambas cosas hasta el momento, aunque sin tratar la cuestión con el debido detenimiento y los matices que el asunto merece.

Por otra parte, al tiempo que se intenta determinar el lugar donde se desarrolla la acción, cabría preguntarse cómo Paret maneja ciertos recursos gráfico-pictóricos, tanto para conseguir la integración y cualificación del espacio en la escena, como para involucrar al espectador en ella de una determinada manera. En este empeño, el simulacro teatral, enfocado aquí desde la perspectiva del análisis del espacio arquitectónico, nos puede resultar muy útil.

Los objetivos pues de lo que sigue se centran en descubrir cómo y cuál es la arquitectura del *Baile en máscara*, así como considerar cómo está representada en relación con las intenciones narrativas del autor.

Además del apoyo de la bibliografía de referencia, el estudio se basa en un método que tiene dos herramientas fundamentales: la investigación histórico-documental y el dibujo. La primera permite recabar el dato y localizarlo en el tiempo, mediante la consulta de las diferentes fuentes disponibles, algunas muy

¹ British Museum (BM). Inv. 1890, 1209.50 (McDonald 2013, p. 192).

desatendidas hasta el momento. La segunda se utiliza en dos direcciones. Por una parte, como instrumento indispensable para pensar y determinar la arquitectura, el dibujo servirá para «reconstituir» un espacio que hoy no tiene realidad material, elaborando unos documentos gráficos que lo expresen de manera objetiva según los parámetros de la disciplina arquitectónica (Martínez y Ortega 2010). Por otra parte, se utilizará el dibujo como instrumento de análisis de la imagen, cuando se intenten descubrir los recursos representacionales puestos en juego por Paret. Rastreo documental y dibujo se integran pues en el proceso de búsqueda y se complementan en la exposición de los resultados.

Esta investigación pretende sumarse a las nuevas e interesantes aportaciones de los últimos años en torno a la figura de Luis Paret y Alcázar y su *Baile en máscara*. Ejemplo de ellos, son los incluidos en los catálogos de la exposición *Dibujos de Luis Paret (1746-1799)* (Martínez 2018), que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional de España entre el 25 de mayo y el 16 de septiembre de 2018, y el de la exposición *Paret* (Maurer 2022a), que se celebró en el Museo Nacional del Prado entre el 24 de mayo y el 21 de agosto de 2022.

2. Una identificación problemática

La hipótesis más extendida al respecto de la identificación del espacio pintado por Paret es que se trata del Teatro o Coliseo del Príncipe de Madrid (el actual Teatro Español). Esta afirmación se basa en evidencias bastante sólidas. La más antigua proviene de los propios grabados de Carmona. El título de su segunda versión (de 1802), *Primer bayle en Mascara que se dio en el Coliseo del Principe*, ha dado pie a asumir esta identificación sin mayores cuestionamientos, tanto refiriéndose a los propios grabados,² como a la pintura³ o su dibujo preparatorio.⁴

Hay otro dato, este referido a la datación de la pintura, que abundaría en esta identificación. La tabla contiene una inscripción en el ángulo inferior derecho que dice «Ludov⁵ Paret/inv. et pinx.¹ aetatis/suae XX annos» (Maurer 2022b, p. 80) lo que indica, dado que Luis Paret y Alcázar nació el 11 de febrero de 1746 (Caturla 1949, p. 29; Delgado 1957, p. 13 y p. 309), que el autor tendría veinte años en el momento de pintarla. Por lo tanto, debió de hacerlo entre el 11 de febrero de 1766 y el 10 de febrero de 1767. Los bailes de máscaras promovidos por el Conde de Aranda comenzaron en Madrid ese año en el Coliseo del Príncipe, y no se celebraron en el recién renovado Anfiteatro de Caños del Peral hasta el carnaval siguiente (entre otros: Bayle de mascarar 1767; Rubio 1994). Por ello, si la pintura retrata un evento real, Paret debió de ejecutarla entre el 1 de enero y el 10 de febrero de 1767, lo que descartaría al anfiteatro.⁵ Siguiendo este razonamiento, algunos autores identifican la escena de manera inequívoca como un baile de máscaras celebrado en el Coliseo del Príncipe (entre otros: Morales y Marín 1997, p. 111; McDonald 2013, p. 192; Maurer 2022b, p. 80); o, sencillamente, datan la pintura, aunque no se refieran a una ubicación concreta para ella (De Salas 1977, p. 264).

Estas evidencias que nos inclinan a pensar que, efectivamente, el espacio representado por Paret es el coliseo del Príncipe, chocan con una cuestión fundamental: la configuración arquitectónica que le dio Juan Bautista Sacchetti al construirlo. La conocemos en detalle, entre otras cosas gracias a recientes aportaciones (Villarreal 2023), y sabemos que era un teatro a la italiana, es decir, con una clara separación entre la zona de espectadores y el escenario. Lo que vemos en *Baile en máscara* no es eso.

Para explicarlo, se podría pensar que hubo ciertas reformas entre la construcción del teatro y la fecha en la que Paret lo pintó, de tal intensidad, que pudieran haber cambiado radicalmente su configuración. Eso podría deducirse de las palabras de Ricardo Sepúlveda (1888) cuando afirmaba que: «En el año de 1767 se renovó la fachada, así como el interior de la sala, quedando como hoy está en proporciones, distribución y buen gusto» (p. 17), pero lo más probable es que la fecha sea una errata en el texto. En realidad, Sepúlveda se debe de referir a las intervenciones que se produjeron en torno a 1867, que afectaron a la fachada y a la sala, pero que mantuvieron la configuración a la italiana original del teatro que, tercamente, ha llegado a nuestros días.

La aparente contradicción entre la pintura y la realidad ha sido puesta de manifiesto por algunos autores, advirtiendo la posibilidad de que Paret o bien interpretara libremente el lugar, o bien ni siquiera pretendiera referirse a alguno en concreto (Medina 2009, p. 182; Martínez 2018, p. 94).

Todo esto lleva a considerar que la identificación como Coliseo del Príncipe del espacio representado en la pintura de Paret debe tratarse aún como una hipótesis, dada la condición artística —y no documental— de la obra. Es decir, la identificación con el espacio histórico sólo puede confirmarse abordando, en paralelo, el análisis de lo que se nos cuenta en la pintura y el estudio de la arquitectura real a la que parece referirse. Lo haremos aquí atendiendo a la historia material del edificio, a partir de la consulta de expedientes de archivo y de bibliografía habitualmente desatendida en los estudios relativos al tema.

² Climent 1907, p. 103; Carrete, De Diego y Vega 1985, p. 379; Calcografía Nacional 1986, p. 96; Pastor 1998, p. 176; Museo de San Isidro 2003, p. 209.

³ Gaya 1952, p. 95; Navarro 1983, pp. 20-21; Peláez 1984, p. 8; Museo del Prado 1985, p. 491; Chueca 1988, p. 207; Bonet 1990, p. 108; Buendía 1994, p. 171; Museo del Prado 1996, p. 450; Morales y Marín 1997, p. 111; Luna 1998, p. 350; Molina y Vega 2004, p. 91; Amorós 2006, p. 171; Medina 2009, p. 181; Castilla 2015, p. 156; Gómez Castellano 2015, p. 228.

⁴ McDonald 2013, p. 192; Martínez 2018, p. 94.

⁵ A pesar de ello, hay quien ha considerado que se trataba del Coliseo de los Caños del Peral (Delgado 1957; Pagán 1997, p. 119; Álvarez 2003, p. 1480).

3. El teatro del Príncipe como salón de baile

Enmarcada en la política teatral del Conde de Aranda (Rubio 1994 y 1998), la necesaria transformación de los teatros del Príncipe y de los Caños del Peral para celebrar las máscaras de Carnaval (efímera la primera y pretendidamente permanente la segunda) fue sustancial en lo tipológico, y continúa siendo una incógnita en la bibliografía de referencia, pero todo parece indicar que fue más importante de lo que hasta ahora se ha podido considerar.

El teatro del Príncipe antes de la transformación difería poco de lo que construyó Sacchetti en 1745. disponía de un patio con forma de U, reservado principalmente para el público de pie, y contaba con gradas laterales. La orquesta se ubicaba cerca del escenario, mientras que en el otro extremo, sobre la entrada, estaba la grada destinada a «cazuela» de mujeres, recuerdo tipológico del antiguo corral de comedias. Sobre el paramento curvado que formaba la gran sala, tres pisos de palcos se sucedían hasta llegar a un techo abovedado, con cinco claraboyas, que estaba decorado con pinturas al fresco de Luis González Velázquez.⁶ Por su parte, el escenario, separado por su correspondiente arco de embocadura, no tenía mucho fondo, lo que dificultaba desplegar un aparato escenográfico ambicioso.

Entre 1745 y 1766, el edificio mantuvo su aspecto con pocas modificaciones. La principal fue el añadido en 1766 de unos palcos «cubillo», que abrazaban al arco de embocadura en su parte inferior.⁷

A finales de diciembre de 1766, comenzaron los preparativos para transformar al coliseo en un salón de baile provisional. Por las cuentas conservadas, sabemos que se niveló el piso del teatro, construyendo un nuevo tablado continuo, unificando escenario y patio.⁸ También se construyeron varios cuartos anexos, se cambiaron algunas puertas y ventanas, abriendo nuevos huecos de paso hacia el salón y levantando algunas mamparas para mejorar la circulación. No se eliminó la división entre palcos, pero sí se previó quitar las puertas que los cerraban para dejarles libre el acceso. En todo caso, a juzgar por los testimonios de la época, la transformación fue más allá, construyéndose en madera todo un entramado de nuevos palcos en el «foro» del teatro, es decir en los fondos de lo que antes era el escenario.

En las cartas recogidas por el Padre Coloma en *Retratos de antaño (estudios biográficos del siglo XVIII)* (Coloma 1892 y 1895), se pueden encontrar testimonios que describen algunos detalles de los bailes y del impacto de la transformación. Por ejemplo, el duque de Medina Sidonia escribió unos días antes del primer baile:

Pasado mañana empiezan las máscaras en el Corral del Príncipe. Dicen que estará hermosísimo, iluminado con quinientas y setenta velas de à tres en libra, que se mudarán. Se han aumentado no sé cuántos aposentos en el foro del teatro. Los músicos estarán vestidos de amarillo en la cazuela, y todo creo que irá con grande orden. (Duque de Medina Sidonia (1767) en Coloma 1895, p. 196)

Otras menciones reiteran el aumento de palcos (también conocidos como «aposentos») tras la embocadura, además de citar una escalera y sendos retretes ubicados en esa misma zona del foro. En otra de las cartas, escribe Pedro Salcedo:

Haré la descripción del teatro: éste está muy lindo, porque el foro se ha unido con tres órdenes de aposentos á lo demás del coliseo, tan uniformes en todo que parecen los mismos [...]; en el fondo del foro hay una escalera que á la mitad se divide en dos ramos, que llegan hasta el primer suelo. A los dos lados del pie de esta escalera están los retretes. (Pedro Salcedo (1767) en Coloma 1895, p. 192)

Efectivamente, el expediente de gastos de los productos de los bailes que guarda el Archivo de Villa de Madrid revela que se construyeron retretes separados para hombres y para mujeres, con divisiones hechas mediante bastidores y cortinas de angulema y tela de algodón.⁹

La *Instrucción para la concurrencia de bayles en máscara en el carnaval del año 1767*, publicada en enero de ese año, aporta nuevas pistas sobre las transformaciones llevadas a cabo en el teatro. Esta *Instrucción* establecía normas para el funcionamiento de los bailes, con especial atención a la regulación del modo de vestir y el comportamiento de los asistentes. Allí se informa también de que durante las celebraciones se ofrecían comidas y bebidas, para lo que se instaló una cocina y una repostería ocupando parte de los cuartos principal y segundo de la casa inmediata al teatro. Además, se destinó el último nivel de palcos para las cenas (Instrucción para la concurrencia de bayles 1767, p. 21).

Los primeros bailes tuvieron lugar solo en el Coliseo del Príncipe. Comenzaron el 20 de enero y terminaron el 3 de marzo de 1767. Se celebraron catorce, con un rotundo éxito, inicialmente con un aforo de 2.500 asistentes por día de celebración, y a partir del octavo incrementándose a 2.700. Los beneficios generados fueron utilizados para financiar algunos de los numerosos proyectos que se estaban llevando a cabo para transformar la ciudad, o para conocerla mejor, como es el caso del plano de Antonio Espinosa de los Monteros.¹⁰

Durante los bailes, el acceso se controlaba mediante boletos. La entrada al recinto estaba separada de la salida para evitar aglomeraciones. La primera se hacía por la calle del Príncipe y la segunda por la calle del Prado. Estaba prohibido el acceso a menores. Una vez en el interior, los asistentes podían moverse con

⁶ Esta descripción se deriva de los datos del expediente Archivo de Villa de Madrid (AVM). Contaduría. 4-177-8.

⁷ AVM. Secretaría. 3-410 (Legajo), 3-411 (Legajo), y 3-411-14. Según el *Diccionario Akal de Teatro*, el «cubillo» es: «Palco o aposento pequeño, también denominado faltriquera, que en los corrales de comedias y teatros antiguos había a cada lado de la embocadura, debajo de los palcos principales, al nivel de la barandilla y pegado al proscenio» (Gómez García 1998, p. 227).

⁸ AVM. Corregimiento. 1-173-16.

⁹ AVM. Corregimiento. 1-173-16.

¹⁰ AVM. Corregimiento. 1-173-16. El aumento de boletos también fue mencionado por Pedro Salcedo (1767) en una de las cartas recogidas por Luis Coloma (1895, pp. 195-196).

libertad o sentarse donde hubiera sitio disponible. Las orquestas tocaban sobre los cubillos del arco de embocadura. Según Salcedo, en ellos había «dos orquestas numerosas, que alternan a tocar minuets y contradanzas para las orquestas» (Pedro Salcedo (1767) en Coloma 1985, p. 192).

Uno de los aspectos más llamativos para los asistentes fue el aumento de la iluminación en el edificio, más si cabe considerando que los bailes se celebraban a partir de las diez de la noche. Se instalaron diez arañas de cristal de doce mecheros cada una, dieciocho de ocho, y ciento treinta y ocho cornucopias doradas con dos mecheros cada una, todas ellas con platillos de hojalata para recoger la cera y evitar que cayera sobre los asistentes. Además, se trajeron setenta y ocho faroles de cristal de Palacio, adaptando algunos de estos con candiles grandes. Todo siempre atentamente mantenido por operarios convenientemente disfrazados para no desentonar.

Después de concluida la temporada, las construcciones provisionales se mantuvieron un tiempo para utilizarlas en los conciertos de Cuaresma. El 13 de marzo de 1767, se publicó la *Orden del gobierno para el concierto público de Voces, è Instrumentos en el Salón del Principe*. En esta, entre otras cuestiones, se reinicida en el balconaje «que se aumentò para el Bayle en Máscara» (Orden del gobierno 1767, p. 8).

Tras tres meses escasos desde la celebración del primer baile, a mediados de abril de 1767, bajo la dirección de Juan Durán, se retiraron las construcciones provisionales de madera, se tabicaron los huecos de paso abiertos para ajustar las circulaciones, y se limpiaron y acondicionaron de nuevo todos los palcos, la tertulia y la cazuela, entre otros trabajos.¹¹ El teatro quedó nuevamente operativo para las representaciones.

Los bailes de máscaras continuaron celebrándose en los Caños del Peral hasta la caída del Conde de Aranda en 1773, con el apoyo de las clases pudientes que asistían a ellos, pero también con el de las clases más populares que podían beneficiarse indirectamente de su producto. Poco tenían que ver con el tradicional carnaval. Los bailes de máscaras supusieron la apropiación pasiva de este por parte del Estado. Lo que antes era una fiesta extrovertida, sin muchos límites protocolarios o espaciales preestablecidos, con la nueva organización reglamentada, se convirtió en un elitista e introvertido espectáculo en el que el público funcionaba también como actor. Y qué mejor lugar para este evento que un teatro, con sus palcos enmarcando la escena de los presentes y el patio como salón de baile (Medina 2009).

4. Un espacio, tres representaciones gráficas

La sala descrita en el epígrafe anterior coincide de manera razonable con el espacio contado por Paret en *Baile en máscara* (Fig. 2). Ello conduciría a ratificar, ahora con más sólidas evidencias, la identificación del escenario de la pintura como el teatro del Príncipe, pero no en su disposición habitual, sino metamorfoseado temporalmente como salón de baile en el carnaval de 1767. La imagen se convierte así, como reflejo de una realidad paralela, en un testimonio de primer orden para conocer las cualidades puramente arquitectónicas de un espacio desaparecido. Cabe entonces preguntarse por dichas cualidades, deducidas desde el filtro interpretativo de la mirada de Paret, para lo cual se debería atender a las diferentes versiones de la obra.



Figura 2. *Baile en máscara* de Luis Paret y Alcázar (1767). © Museo Nacional del Prado (MNP. P002875).

¹¹ AVM. Corregimiento. 1-173-16.

Si se comienza el escrutinio por la pintura, se comprueba que en esta se nos ofrece un generoso fragmento del teatro. El límite de ese espacio está definido por la rítmica repetición de unos palcos individuales de similar forma y tamaño, dispuestos en tres niveles superpuestos, separados entre sí por grandes consolas curvilíneas, y formados por panzudos petos convexos de sección mixtilínea, calados con lo que parecen dorados balaustres metálicos pareados. El conjunto forma un fondo que se curva en sus extremos, cerrando el espacio de manera mucho más marcada en el lado derecho del encuadre. Interrumpiendo esta vibrante superficie, aparece casi a la mitad de la composición un elemento vertical que no puede ser otra cosa sino el gran arco de embocadura que separaba el patio de la escena en la disposición convencional del teatro. Está formado por un potente muro quebrado que avanza en perspectiva hacia el lado derecho del espectador del cuadro, articulándose mediante un orden gigante de pilastras, con unos capiteles jónicos que recuerdan a los diseñados por Sacchetti para los resaltos de la fachada del Palacio Real de Madrid. El entablamento de ese orden comienza a la altura del suelo del tercer nivel de palcos, y sobre su cornisa, al llegar a la mitad de la altura de este mismo nivel, se forma un mensulón de gran porte que, avanzando hacia el espectador, prefigura el arco-dintel de la embocadura del antiguo escenario.

En el nivel inferior, Paret sitúa a la multitud de manera escalonada bajo la primera fila de palcos, como si existieran allí unas gradas adosadas a la pared de fondo. En el centro, sobre los asistentes del patio existe un palco cubillo abrazando al arco de embocadura, de mayor tamaño que los otros y que alberga a la orquesta. A la derecha de la composición, en ese mismo nivel, hay dos accesos con un cartel en la parte superior de los que se alcanza a leer el primero de ellos: «RETRETE PARA HOMBRES». Mientras, a la izquierda, en el otro extremo del encuadre, se puede intuir la panza de otro posible palco bajo el primer nivel, lugar histórico de la cazuela en el Coliseo del Príncipe.

El techo del gran espacio que nos muestra Paret está dividido en dos por el arco de embocadura. En ambos lados parece que existen sendas falsas bóvedas esquifadas decoradas, que se adaptan a su respectivo perímetro.¹² La parte curva de la sección de estas bóvedas, la inferior, nace sobre una moldura que la recorre en todo el perímetro, y está ritmada por seis grupos de motivos decorativos pintados (en uno de ellos parece reconocerse un instrumento musical) entre los cuales se distinguen —sólo a la izquierda— dos falsos lunetos. La transición entre la parte curva de la bóveda y la plana se soluciona con otra moldura continua que, además, intenta a la izquierda suavizar el encuentro con el arco de embocadura, dejando lugar para una especie de medallón circular.



Figura 3. Dibujo. Tinta sobre papel. Luis Paret y Alcázar, h. 1767. © The Trustees of the British Museum (BM. 1890,1209.50).

¹² Una bóveda esquifada es la que, derivada de la de rincón de claustro, el vértice de unión de las aristas se sustituye por una superficie plana o por una arista. En realidad, en este caso, es lo mismo que decir que el techo es un plano con transiciones curvas de sección cóncava (podría ser en cuarto de circunferencia) con el plano vertical en su perímetro.

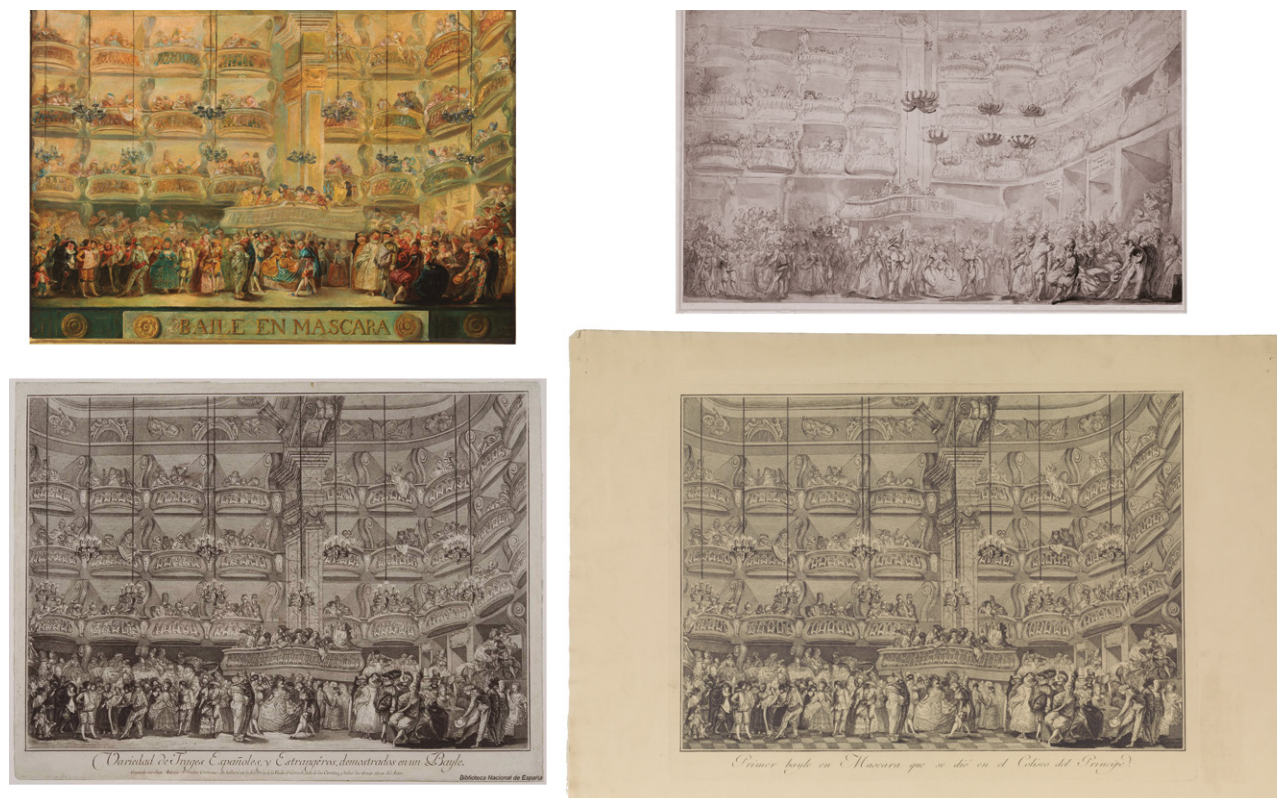


Figura 4. Paralelo gráfico de variantes de *Baile en máscara* (todos los formatos se muestran a igual escala). De izquierda a derecha, de arriba abajo: *Baile en máscara* de Luis Paret y Alcázar (1767). © Museo Nacional del Prado (MNP. P002875); Dibujo. Luis Paret y Alcázar, h. 1767. © The Trustees of the British Museum (BM. 1890,1209.50);¹³ *Variedad de Trages Españoles y Estráneros, demostrados en un Bayle* / Gravado por Juan Antonio Salvador Carmona. © Biblioteca Nacional de España (BNE. INVENT/15050); *Primer bayle en Mascara que se dio en el Coliseo del Principe*. A partir de la plancha de Juan Antonio Salvador Carmona. © Museo Nacional del Prado (MNP. G000009).

En la concreta definición de la arquitectura quizá lo más reseñable sea el cambio en la formalización del arco de embocadura, con la pilastra llegando prácticamente al nivel de la bóveda en el dibujo (Fig. 6). Por lo demás, los rasgos definitorios se mantienen: mismo número de niveles de palcos, gradas en el piso bajo rodeando el patio, cubillo para la orquesta, y accesos a los retretes (cuyos carteles esta vez se alcanzan a leer —«RETRETE PARA MUJERES» y «RETRETE PARA HOMBRES»—), aunque con una posición y proporción diferentes a los de la pintura (Fig. 7). También hay alguna otra diferencia menor, como el número y disposición de las arañas, que se concentran en la zona derecha en tres filas.

Aunque las consecuencias narrativas de la cuestión se discutirán en el siguiente epígrafe, es necesario señalar aquí que la información contenida en la imagen no se puede sustraer del instrumento proyectivo que utiliza, la perspectiva, ni del medio que la materializa, ya sea lápiz, plumilla, pincel o buril. El reto que supone representar un espacio interior curvo, envolvente y de escala considerable es muy exigente. Paret lleva al límite las posibilidades del sistema perspectivo tradicional y se atreve a experimentar para ampliar el entorno de observación más acá del plano de simetría longitudinal del teatro. Muestra de ello es la curva derecha, que se distorsiona, estirándose y rectificándose, para poder incluir más palcos y los accesos de los retretes y la pequeña grada intermedia. En la pintura, el artista se muestra más convencional y, aunque algo forzada, la perspectiva resulta más creíble. Eso sí, en el nivel bajo manipula la relación existente entre los accesos a los retretes y su cubículo intermedio, empequeñeciéndolos hasta hacerlos ocupar el inverosímil espacio equivalente a un palco, cuando en la realidad, y según el dibujo preparatorio, deberían ocupar tres.

Por terminar con las diferencias derivadas de los instrumentos gráficos utilizados en las varias versiones de la obra que estamos analizando, la irremediable distinta cualidad que la técnica otorga a la representación debe prevenirnos a la hora de extraer conclusiones. El trazo suelto del dibujo preparatorio, que examina contornos y se deja arrastrar por la superficie que refleja el volumen mediante la luz, no puede hacerse equivar exactamente a la nerviosa pincelada, que mancha la tabla con un color que hace vibrar la imagen casi con el titilante resplandor de las arañas y provoca elocuentes lecturas en profundidad, ni con la sequedad de la punta del buril, convertido en línea precisa, que pretende extraer detalles de donde no puede al reproducir el original pintado. Los interrogantes dirigidos a cada representación deben considerar estas radicales diferencias.

¹³ Procedencia: Adquirido a Joseph Grego, 1890 (McDonald 2013, p. 192). Lo tratan, entre otros: Rodríguez-Moñino 1952, p. 51; Martínez 2018, p. 94.



Figura 5. Franja en columna de parte izquierda de pintura, dibujo y segunda versión del grabado a igual escala:
 © Museo Nacional del Prado (MNP. P002875); © The Trustees of the British Museum (BM. 1890,1209.50);
 © Museo Nacional del Prado (MNP. G000009).



Figura 6. Franja en columna de parte central de grabado, pintura y dibujo: © Museo Nacional del Prado (MNP. G000009);
 © Museo Nacional del Prado (MNP. P002875); © The Trustees of the British Museum (BM. 1890,1209.50).



Figura 7. Franja en columna de parte derecha de grabado, dibujo y pintura: © Museo Nacional del Prado (MNP. G000009); © The Trustees of the British Museum (BM. 1890,1209.50); © Museo Nacional del Prado (MNP. P002875).

5. La puesta en escena de la pintura

Como sugiere la recurrente atención que la obra ha provocado, existen muchos otros aspectos de interés en ella más allá de la forma arquitectónica que narra. Aquí nos conciernen especialmente aquellos que se refieren a los propios mecanismos gráficos de generación y conformación de la imagen, singularmente aquellos que trascienden lo puramente instrumental para convertirse en vínculos de relación y comunicación con el espectador. Estaríamos hablando de las intenciones narrativas asociadas a las decisiones concretas sobre la construcción de la imagen.

Antes de explorar esta relación entre intenciones y mecanismos gráficos, es importante señalar algunas cuestiones vinculadas a los asuntos elegidos por Paret para sus obras. Algunos de ellos, especialmente en su primera andadura, muestran relaciones con el rococó francés y artistas como Watteau, aunque estas se van matizando en los siguientes años de su trayectoria (Gómez Castellano 2015; Castilla 2015; Martínez 2018). Sus temas también se vinculan con obras de otros autores que representan bailes, fiestas, carnavales, funciones teatrales y celebraciones cortesanas (Starobinski 1987), como el grabado de Charles-Nicolas Cochin que muestra un baile de máscaras en una galería del Palacio de Versalles (Martínez 2013, p. 142), la pintura *Escena de carnaval* de Giovanni Tiepolo (Medina 2009, p. 183) y otras de autores como Thomas Rowlandson (Castilla 2015, p. 128).¹⁴ Estas elecciones no deben de sorprender, España estaba inmersa en las mismas corrientes de pensamiento que Francia o Inglaterra, formando parte de la heterogénea y afín cultura europea.

En la obra temprana de Paret, en la que se inscribe su *Baile en máscara*, además de atenderse a estos numerosos asuntos de sociedad (Maurer 2022a), existe en la manera de hacerlo un cierto énfasis narrativo en lo que se podría denominar como «escenificación» de carácter teatral;¹⁵ entendido dicho carácter casi como símil del tipo edilicio de teatro a la italiana: un espacio delimitado, donde la separación de público y escena se hace evidente, con una clara dirección según dos polos situacionales, uno pensado principalmente para ver y otro para ser visto, y con la introducción de nuevos factores ambientales de cierta sofisticación y versatilidad, como la iluminación artificial, que permiten reforzar aún más esta separación. Esta

¹⁴ *Décoration du Bal masqué donné par le Roy // Dans la Grande Galerie du Chateau de Versailles...*, Charles-Nicolas Cochin, 1746: Bibliothèque Nationale de France (FRBNF44541641). Identificador: ark:/12148/cb445416416. *Escena de carnaval*, Giovanni Tiepolo, 1750: Museo del Louvre (RF 1938-100). *Vauxhall Gardens*, Thomas Rowlandson, 1784: Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection (B1975.4.1844).

¹⁵ La condición teatral de *Baile en máscara* ha sido enfatizada en diversas ocasiones. Entre otros: Medina 2009, pp. 173-186, Gómez Castellano 2015, p. 228.

dicotomía, en principio, tendería a fomentar una relación menos interactiva y dar al espectáculo una concepción protagonizada que marcara una mayor diferencia entre el mundo real, en el que vivía el público, y el mundo ficticio, el que se representaba en la escena. Pero, esa separación, trasladada a lo gráfico, podría ser también un elemento determinante en la matización de la relación entre el espectador y la pintura. Estaríamos hablando del uso consciente de recursos relacionados con el encuadre, la composición, las bases de la construcción perspectiva, el uso de la luz y el color en los efectos de simulación, o la participación de la figura humana (Fig. 8). *Baile en máscara* es un caso muy significativo de esta actitud narrativa de Paret, distinguiéndose además por una cuestión esencial: se sitúa en un espacio teatral real.



Figura 8. Algunas obras de los primeros años de Paret. De izquierda a derecha: *La tienda de Geniani*. Luis Paret y Alcázar, 1772. Óleo sobre tabla, 49,2x57,3 cm. © Museo Lázaro Galdiano. Madrid (MLG. Inventario 02512); *Carlos III comiendo ante su corte*. Luis Paret y Alcázar, h. 1771-1772. Óleo sobre tabla, 50x64 cm. © Museo Nacional del Prado (MNP. P002422); *Escena de tocador*. Luis Paret y Alcázar, h. 1772-1773. Óleo sobre lienzo, 38x51 cm. © Museo Nacional del Prado (MNP. P002991).

El encuadre de la imagen es generoso, a pesar de las reducidas dimensiones de la obra, lo que conduce a la necesidad de representar el espacio en el que se desarrolla la acción con la suficiente atención como para convertirse en parte esencial del asunto. Funciona como un gran decorado necesario, no es un mero fondo referencial, está morfológicamente definido, y asume el papel ordenador prioritario de la composición. Se provoca entonces una intensa relación entre los personajes y el lugar, en cierto modo conflictiva, llegando a la miniaturización multiplicadora de las figuras, como en un gran escenario teatral capaz de alojar a muchos actores simultáneamente.

El punto de vista elegido inicia el sutil juego de relaciones que se propone. Lo que se nos muestra es una visión transversal del espacio, exactamente la contraria a la que la disposición convencional de un teatro induciría. Se trata de disolver la separación entre el espacio escénico y el patio, tal y como se había propuesto la transformación real del edificio al convertirse en salón de baile. El arco de proscenio es la sólida frontera entre ambos, el enemigo a derrotar. Quizá por ello las dudas sobre su peso y orientación en la representación, menos contundente en el dibujo preparatorio y algo más presente en la pintura.

Pero ahora el escenario será todo el salón, y su fondo el nuevo decorado. Uno que es capaz de alojar otros pequeños escenarios con su propia trama argumental, los palcos. Para reforzar la idea Paret utiliza un recurso muy ingenioso, creando un nuevo umbral en sustitución del arco escénico. En la parte inferior del cuadro, una franja con un enfático título parece hacer las veces de frente de un pretendido escenario, salvando el preceptivo desnivel. Así, el espacio que se muestra no es el del espectador. No es la continuación de éste. Es cualitativamente distinto. Se nos muestra ante nuestra mirada, pero no para adentrarnos en él. Paret insistirá en esta cualificación diferenciada del espacio pictórico al utilizar recursos similares en otras obras, creando una especie de arco escénico, que suele materializar en forma de cortinajes a modo de telón de boca o con elementos o fragmentos de diversa índole en un exagerado y contrastado primer plano (Fig. 8).

Para la mejor comprensión de la situación en la que Paret coloca al observador, es útil identificar algunos parámetros del sistema perspectivo (Fig. 9). En primer lugar, podemos advertir que algunos elementos como los cables que sostienen las arañas o el muro del arco de embocadura son verticales y paralelos entre sí, por lo que se deduce que Paret utiliza un sistema de plano del cuadro vertical y paralelo a la superficie recta de palcos. En nuestro dibujo, se marcan dos puntos de fuga: uno correspondiente a la dirección perpendicular al plano del cuadro (F1) y otro cuya dirección es debida al quiebro de la estructura muraria (F2). La línea del horizonte (LH) se sitúa en un nivel ligeramente más bajo que el de los ojos de los asistentes. El punto de vista (F1), como ya se intuía, se sitúa en la pintura algo a la izquierda del centro de la composición, cerca de la embocadura.

Con estos parámetros perspectivos —y con el plinto en el que se eleva el espectáculo— el espectador es empujado a una determinada posición. No está dentro del teatro convertido en salón, ni en un palco, ni en el patio. Parece estar fuera, sentado quizá en otra platea de otro teatro, a una altura algo superior a la del tablado para, desde ahí, contemplar lo que aparece a su vista, los actores en su propio escenario.

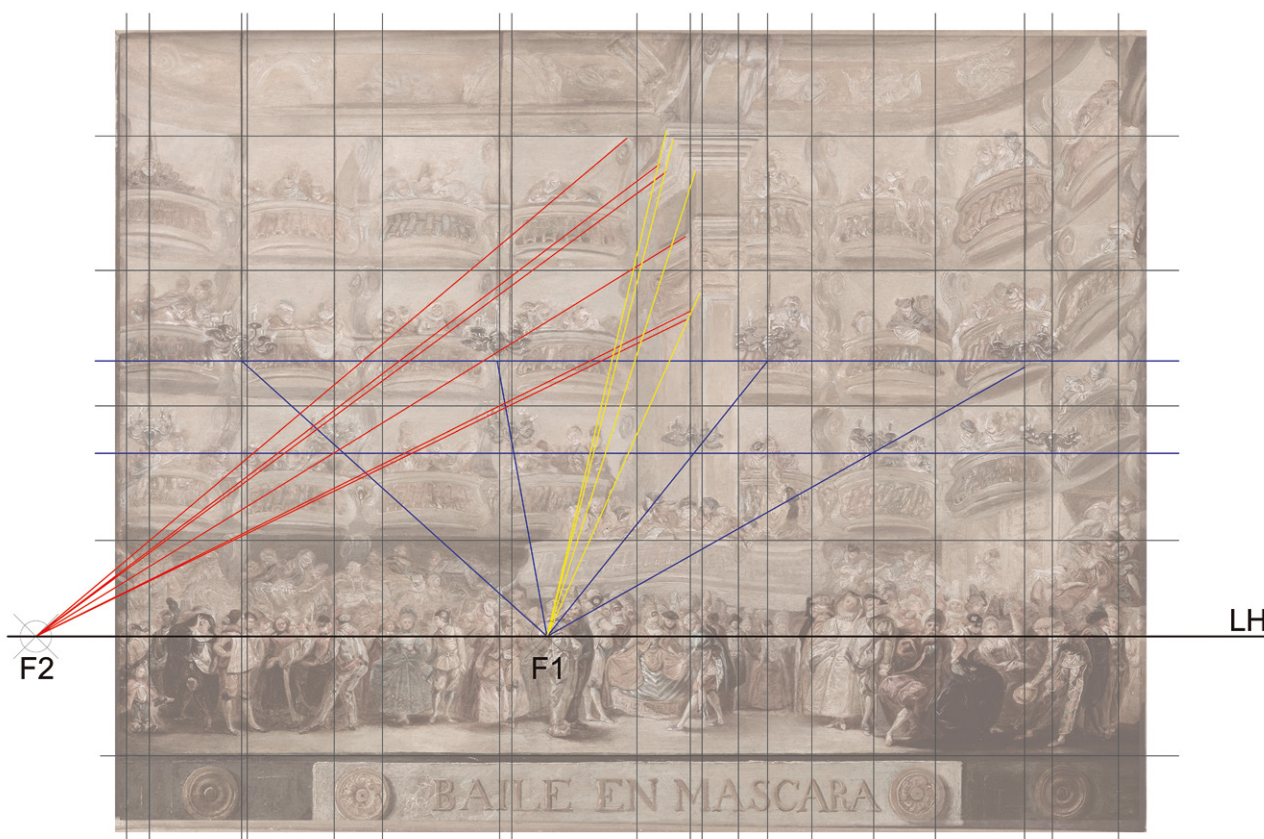


Figura 9. Identificación de partes del sistema perspectivo. Elaboración propia a partir de la pintura *Baile en máscara* de Luis Paret y Alcázar (MNP. P002875).

En *Baile en máscara*, la iluminación es más homogénea que en otras obras posteriores de carácter coral, en las que el pintor dirige la luz según el asunto, concentrándola más allá de la supuesta frontera entre el espacio de la acción y el del espectador, ese imaginario arco escénico teatral, que además de materializarse en objetos, se hace presente a menudo mediante una sombra intensa que recorre el primer plano, para luego dejar que la luz inunde intencionadamente el escenario más allá (Fig. 8). En este caso, esa sombra sólo se deja intuir bajo los personajes en los extremos del tablado, especialmente en el lado derecho. Las únicas sombras realmente significativas son las que alejan el espacio bajo el primer nivel de palcos, en las gradas donde se apiña una multitud que parece no parar de moverse. El resto está bañado por una cálida luz que no provoca grandes contrastes, ni siquiera en el fondo de los palcos. No es fácil determinar su origen, aunque es evidente que debe producirla las diez arañas que cuelgan del techo. Entre los balcones, aparecen también brillos de lo que podrían ser las cornucopias instaladas. La vibrante luz se refleja en los vestidos, en los rostros asomados y en toda la arquitectura, creando tonos cálidos en un lugar en el que los colores claros y dorados predominaban.

Además de las lecturas inducidas por los instrumentos de construcción de la imagen pintada, es notorio cómo los personajes confirman definitivamente el carácter teatral de la obra, aunque no estén interpretando una pieza con un guion determinado, sino improvisando como actores accidentales. Existe una mezcla de diferentes escenas que sugieren interacciones variopintas de personajes que asisten al baile. Gudrun Maurer (2022b, p. 82) comenta en el catálogo de su exposición las distintas actitudes y vestimentas de esos personajes principales, con pequeñas historias cuya lectura se deriva precisamente de eso: vestimentas prohibidas o consentidas, admoniciones del director de baile significado con su bastón de cintas, presencia indebida de menores o animales, galanteos varios entre personajes con disfraces variopintos, de la *commedia dell'arte*, regionales, o alusivos a inverosímiles símbolos de virtud, como la hilandera del extremo derecho del cuadro. Entre la multitud, algunos parecen interpelar al observador, dirigiéndole miradas directas como el personaje del turbante. Casi todas las figuras adoptan posturas corporales que sugieren la intención de ser vistas de frente, sin muchos ejemplos que muestren sus espaldas en primer plano. Esta disposición transmite la sensación de que son conscientes de nuestra presencia, al igual que lo sería un intérprete sobre el escenario. Los personajes de los palcos se asoman y miran hacia el salón, sacan sus ropajes fuera del balcón, interactúan entre ellos, en algunos casos incluso con los palcos vecinos. Forman parte de un fondo de escena que, a su vez, está compuesto por multitud de escenas interpretadas por el público que habita esta superficie de colmena. La visión de los palcos individuales desde otros lugares de la sala es una de las características repetidas del tipo teatral a la italiana, pero aquí, en una nueva inversión, los palcos funcionan explícitamente como parte de la escena.

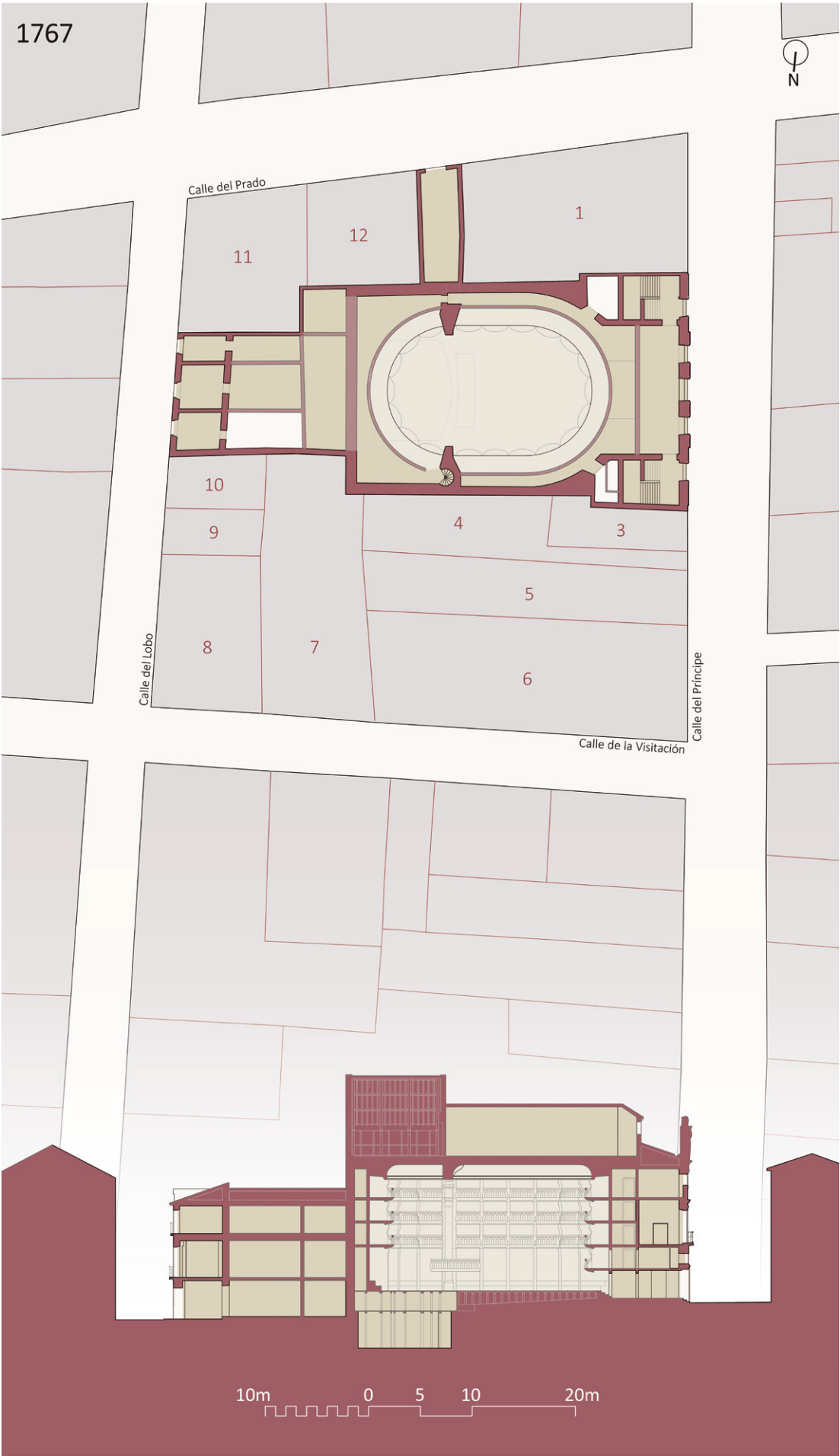


Figura 10. Hipótesis de la forma del teatro en los bailes de máscaras de 1767. Carlos Villarreal Colunga, 2024.

6. Conclusiones

Tras el desarrollo argumental que se ha planteado, podríamos concluir con una serie de afirmaciones acerca de *Baile en máscara* con suficientes evidencias como para considerarlas razonables. Además, el análisis de los mecanismos gráficos que Paret utilizó en su construcción como imagen pictórica puede conducir a una cierta interpretación de su sesgo narrativo que contribuye a nutrir su consideración como una elaborada obra de su tiempo.

La primera afirmación conclusiva es que podemos considerar definitivamente que la pintura refleja el estado del teatro del Príncipe transformado como salón de baile en 1767. No es el teatro de los Caños del Peral, ni un supuesto teatro con palcos dentro del escenario, ni una fantasía del autor inventándose un espacio inexistente. Tampoco describe el estado habitual del teatro del Príncipe, sino un momento efímero de su vida material. La pintura se convierte así en un documento de excepcional valor para conocer cómo fue esa arquitectura desaparecida. Pero no es un dibujo de arquitectura convencional. No quiere ser la analogía operativa objetiva de una realidad diferente al propio dibujo. Es una interpretación pictórica, repleta de licencias que afectan a cuestiones muy importantes desde el punto de vista arquitectónico, como la proporción y tamaño del espacio general o la articulación y configuración de sus elementos constitutivos.

Con la correspondiente prevención a la hora de estimar los datos deducidos de la representación pictórica de Paret, e incorporándolos al proceso de determinación de la forma desde los testimonios materiales, gráficos y documentales complementarios que disponemos del edificio, (como su estado actual o los documentos de proyecto conservados) se puede reconstituir el espacio del teatro en su disposición como salón de baile y expresarlo conclusivamente con la Figura 10, una planta y una sección que reflejan de manera objetiva su arquitectura. Así, se puede afirmar que ese salón de baile adquirió una forma circocagonal al trascender la disposición a la italiana original del teatro mediante una actuación considerable que contó con varias operaciones: la nivelación del pavimento para generar un plano continuo unificando escena y patio; la construcción de un nuevo sistema de palcos en el interior del escenario como continuidad de los existentes en el patio, con sus mismas características y disposición; la creación de nuevos espacios de servicio como retretes y escaleras, y la realización de otras obras conducentes a adaptar y mejorar las circulaciones y la compartimentación del edificio. Comparando la Figura 10, especialmente la sección, con la pintura de Paret, se constatan las manipulaciones que el autor hace del espacio y se pueden entender algunas de las diferencias entre el dibujo preparatorio y la pintura, más próximo a la realidad el primero. En cuanto a la forma del arco de embocadura, no se dispone de conclusiones definitivas, pero según los niveles históricos conocidos de la formación del arco del teatro, este siempre se ha situado como máximo a media altura del último nivel de los palcos, lo que se acerca más a la solución planteada en la pintura.

Conocido el espacio representado, cabe extraer otras conclusiones que se refieren a los recursos de construcción de la imagen que utiliza Paret y a sus efectos en la relación con el espectador desde el punto de vista narrativo. Se podría afirmar que el autor provoca una suerte de teatralización en la experiencia de la contemplación de su obra basándose en su uso del encuadre, de la composición, del planteamiento de la perspectiva, la luz y el color, y del tratamiento de las figuras que componen la escena. El amplio entorno de observación y su proporción, la importancia de la definición del lugar como gran decorado en el que se desarrolla la escena, la voluntad de empujar al espectador fuera del espacio escénico mediante recursos perspectivos, compositivos o lumínicos, la propia actitud de los personajes que pueblan la obra son instrumentos al servicio de la separación cualitativa del mundo de lo narrado respecto del mundo de quien atiende a la narración. Una forma de hacer que no es exclusiva de *Baile en máscara* en el conjunto de la obra de Paret, pero que en este caso se intensifica aprovechando la autorreferencialidad del asunto. El artista teatraliza el mundo real, teatraliza la propia teatralización del carnaval que produjo la creación por parte del Conde de Aranda de estos bailes públicos reglamentados en un recinto cerrado. En definitiva, la pintura es un ejercicio de síntesis que narra de manera efectiva el espíritu de ciertas iniciativas escénicas de su tiempo. Pero también es, y de forma contundente, un testimonio fundamental para conocer una arquitectura desaparecida —y efímera— de un extraordinario interés.

Referencias

- Alba, L., García Maíquez, J., Gayo, M.D., Jover de Celis, M. y Merino Gorospe, J.L. (2022). Aportaciones al estudio técnico de las obras de Paret. En Maurer, G. *Paret* (pp. 47-63). Museo Nacional del Prado.
- Álvarez Barrientos, J. (2003). El arte escénico en el siglo XVIII. En Huerta Calvo, J. (coord.). *Historia del Teatro Español* (Vol. 2, pp. 1473-1517). Editorial Grados.
- Amorós, A. (2006). De la Ilustración al cinematógrafo. En F. C. C., *Escenarios de España* (pp. 170-180). Fomento de Construcciones y Contratas.
- Bayle de mascarar en el nuevo Amphitheatro de los Caños del Peral para el carnaval del año 1768. Y sucesivos en esta corte, a la orden del señor corregidor de Madrid, y gobierno de sus caballeros regidores.* (1767). Oficina de D. Antonio Sanz, Impresor del Rey nuestro Señor, y de su Consejo.
- Bonet Correa, A. (1990). *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Ediciones Akal, S. A.
- Buendía, J. R. (1994). *El Prado. Colecciones de Pintura* (p. 171). Lunwerg Editores.
- Calcografía Nacional. (1986). *Calcografía Nacional: catálogo general* (Vol. 1, p. 96). Calcografía Nacional.
- Carrete, J., De Diego, E. y Vega, J. (1985). *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. Estampas españolas. Grabado, 1550-1820* (Vol. 2, p. 379). Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura.

- Castilla Albisu, M. (2015). *Paret y Alcázar y el paisaje* [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a distancia. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte]. <https://e-spacio.uned.es/entidades/publication/81fb4d18-468e-4300-a065-8876edf92943>
- Caturla, M. L. (1949). Paret, de Goya coetáneo y dispar. En Camón Aznar, J., Caturla, M. L., Lafuente Ferrari, E., Sánchez Cantón, F. J. y Subirá J. *Goya (cinco estudios)* (pp. 27-41). Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza.
- Chueca Goitia, F. (1988). Sociedad y costumbres. En *Carlos III y la ilustración: 1788-1988* (Vol. 1, p. 207). Ministerio de Cultura.
- Climent Terrer, F. (febrero de 1907). Los carnavales de antaño. *Hojas Selectas*, Año VI, 98-112.
- Coloma Roldán, L. (1892). La Duquesa de Villahermosa. *Revista de España*, (CXL), 469-482.
- Coloma Roldán, L. (1895). *Retratos de antaño (estudios biográficos del siglo XVIII)*. Biblioteca de «La semana católica».
- Delgado, O. (1957). *Paret y Alcázar*. Universidad de Puerto Rico. Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C.
- De Salas, X. (1977). Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo. *Archivo Español de Arte*, (197-200), 253-278.
- Gaya Nuño, J. A. (1952). Luis Paret y Alcázar. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, TOMO XLVI (I, II, III y IV), 87-154.
- Gómez Castellano, I. (2015). Misterios en la trastienda. Luis Paret. la Tienda del anticuario y el debate en torno a los bailes de máscaras durante el reinado de Carlos III. *Goya: Revista de Arte*, (352), 228-243.
- Gómez García, M. (1998). *Diccionario Akal de teatro*. Ediciones Akal, S. A.
- Instrucción para la concurrencia de bayles en mascara en el carnaval del año 1767* (1767). Oficina de D. Antonio Sanz, Impresor del Rey nuestro Señor, y de su Consejo.
- Museo de San Isidro. (2003). *La tonadilla escénica: paisajes sonoros en el Madrid del XVIII: Museo de San Isidro, Madrid Mayo-Julio 2003*. Museo de San Isidro.
- Luna, Juan J. (1998). Baile en máscara. En AA.VV., *El Conde de Aranda* (pp. 350-351). Gobierno de Aragón.
- Martínez Díaz, A. y Ortega Vidal, J. (2010). Investigación y reconstrucción gráfica. En *Actas del XIII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica* (Vol. 1, pp. 281-286). Universitat Politècnica de València.
- Martínez Pérez, A. (2013). Usos e impacto de la indumentaria teatral a través de la estampa. la Colección de trages españoles del Luis Paret y Alcázar. En *Goya y su contexto. Actas del seminario internacional celebrado en la Institución Fernando el Católico (Zaragoza, del 27 al 29 de octubre de 2011)* (pp. 137-153). Diputación Provincial de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- Martínez Pérez, A. (2018). *Dibujos de Luis Paret y Alcázar (1746-1799). Catálogo razonado*. Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Maurer, G. (2022a). *Paret*. Museo Nacional del Prado.
- Maurer, G. (2022b). Baile en máscara. En Maurer, G. *Paret* (pp. 80-84). Museo Nacional del Prado.
- McDonald, M. P. (2013). Luis Paret y Alcázar. Baile en máscara en el coliseo del Príncipe. En *El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya* (pp. 192-195). Museo Nacional del Prado.
- Medina, A. (2009). *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*. Marcial Pons Historia.
- Molina, Á. y Vega, J. (2004). *Vestir la identidad, construir la apariencia: la cuestión del traje en la España del Siglo XVIII*. Ayuntamiento de Madrid.
- Morales y Marín, J. L. (1997). *Luis Paret, vida y obra*. Aneto Publicaciones.
- Museo del Prado. (1985). *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Museo del Prado.
- Museo del Prado. (1996). *Museo del Prado: inventario general de pinturas* (Vol. 3). Museo del Prado, Espasa Calpe.
- Navarro de Zuvillaga, J. (1983). Del corral al Coliseo. En AA.VV. *El teatro en Madrid (1583-1925)* (pp. 20-21). Ayuntamiento de Madrid.
- Noticias particulares de Madrid. Real Casa de Descuentos. (30 de julio de 1802). *Diario de Madrid*, (211), 844.
- Orden del gobierno para el concierto público de Voces, è Instrumentos en el Salón del Principe; los Domingos, Martes, y Jueves de las semanas de Quaresma, hasta incluso el Domingo de Ramos; se advierte lo siguiente.* (1767). Oficina de D. Antonio Sanz, Impresor del Rey nuestro Señor, y de su Consejo.
- Pagán Rodríguez, V. M. (1997). *El teatro de Galdoni en España. Comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*. [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Filología Española, II. Facultad de Filología]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/63780>
- Pastor, M. J. (1998). Baile de máscara en el Coliseo del Príncipe. En *Vistas antiguas de Madrid: la colección de estampas del Museo Municipal de Madrid (1550-1820)* (p. 176). Museo Municipal de Madrid.
- Peláez Martín, A. (1984). El Teatro Español. *Villa de Madrid*, (79), 3-14.
- Rodríguez-Moñino Rodríguez, A. (1952). Juan Antonio Salvador Carmona. Grabador del siglo XVIII. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, TOMO XLVI (I, II, III y IV), 47-86.
- Rubio Jiménez, J. (1994). El conde de Aranda y el teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro. *Alazet: Revista de filología*, (6), 175-202.
- Rubio Jiménez, J. (1998). *El Conde de Aranda y el teatro*. Ibercaja.
- Sepúlveda y Planter, R. (1888). *El Corral de la Pacheca. Apuntes para la historia del teatro Español*. Librería de Fernando Fé.
- Starobinski, J. (1987). *L'Invention de la Liberte. 1700-1789*. Flammarion Skira.
- Una estampa nueva en pliego de marca mayor de variedad de trages Españoles y extranjeros demostrados en un bayle. (28 de julio de 1778). *Gazeta de Madrid*, 300.

Variedad de trages Españoles figurados en un bayle de máscara. (Febrero de 1785). *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*. Imprenta Real.

Villareal Colunga, C. (2023). La huella del Español en la ciudad. En Pérez-Rasilla, E. (ed.). *El Teatro Español de Madrid. La historia (1583-2023)* (pp. 337-376). Ediciones Cátedra.