

DAVID GARCÍA LÓPEZ
ELENA M.^a SANTIAGO PÁEZ
(dirs.)

Ceán Bermúdez

y la historiografía de las bellas artes

TREA

PIEDRAS ANGULARES



CEÁN BERMÚDEZ
Y LA HISTORIOGRAFÍA
DE LAS BELLAS ARTES

DAVID GARCÍA LÓPEZ
ELENA M.^a SANTIAGO PÁEZ
(dirs.)

CEÁN BERMÚDEZ
Y LA HISTORIOGRAFÍA
DE LAS BELLAS ARTES



Ediciones Trea
Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII
Gijón, 2020

Este trabajo se ha desarrollado en el seno del Proyecto de Investigación I+D del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad titulado «Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) y los inicios de los estudios histórico artísticos en España: Historia del Arte y coleccionismo» HAR2016-76366-P, y del Grupo de Investigación de Excelencia «Estudios Visuales: imágenes, textos, contextos» de la Universidad de Murcia / Fundación Séneca (19905/GERM715).

ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA

COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

Primera edición: noviembre de 2020

© del texto: los autores de cada capítulo, 2020

Motivo de cubierta: Francisco de Goya, *Juan Agustín Ceán Bermúdez. Hacia 1780*.
Óleo sobre lienzo, 82 × 55 cm. Comercio de arte.

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
Polígono de Somonte / María González la Pondala, 98, nave D
33393 Somonte-Cenero. Gijón (Asturias)
Tel.: 985 303 801 / Fax: 985 303 712
trea@trea.es / www.trea.es

Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII
Universidad de Oviedo. Campus de Humanidades. 33011 Oviedo
Tel.: 985 104 671 / Fax: 985 104 670
admifes@uniovi.es
www.ifesxviii.uniovi.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici
Producción: Patricia Laxague Jordán
Impresión: Gráficas Ápel
Encuadernación: Encuastur

D. L.: AS 01105-2020
ISBN: 978-84-18105-30-2

Impreso en España. *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

*Para Héctor y Claudia,
futuros ilustrados*

Índice

A modo de introducción: Juan Agustín Ceán Bermúdez hasta hoy	11
<i>David García López y Elena M.ª Santiago Páez</i>	
Ampliaciones a la vida y precisiones a la iconografía de Juan Agustín Ceán Bermúdez	17
<i>Javier González Santos</i>	
Juan Agustín Ceán Bermúdez en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	49
<i>Esperanza Navarrete Martínez</i>	
Ceán Bermúdez en el Banco de San Carlos.	79
<i>Teresa Tortella</i>	
El dibujo como instrumento para la perfección de las artes: obras inéditas en la Biblioteca Nacional de España de artistas incluidos en el <i>Diccionario histórico</i> : Jerónimo Antonio Gil y Bernardo Martínez del Barranco	99
<i>Isabel Clara García-Toraño</i>	
Juan Agustín Ceán Bermúdez y las antigüedades españolas.	113
<i>Jorge Maier Allende</i>	
«La principal y más excelente de las tres bellas artes»: Ceán Bermúdez historiador de la arquitectura	129
<i>Miriam Cera Brea</i>	
Ceán Bermúdez y el grabado hasta 1791. Fuentes, método de trabajo, aportaciones.	141
<i>Elena M.ª Santiago Páez</i>	

Correspondencia entre Francia y España: el interés por los manuscritos de Ceán y la venta de su colección de dibujos en la segunda mitad del siglo XIX	165
<i>Beatriz Hidalgo Caldas</i>	
Stirling Maxwell and the Legacy of Cean Bermudez in Scholarship of Spanish Art in Nineteenth-Century Britain	187
<i>Hilary Macartney</i>	
La celebridad de Juan Agustín Ceán Bermúdez	205
<i>Joaquín Álvarez Barrientos</i>	
Justa melancolía. La historia del arte durante la Ilustración española	227
<i>Daniel Crespo Delgado</i>	
Haciendo historia de las bellas artes entre el Antiguo Régimen y la modernidad	249
<i>David García López</i>	
Archivos y centros documentales citados	273
Bibliografía citada	275

A modo de introducción: Juan Agustín Ceán Bermúdez hasta hoy

DAVID GARCÍA LÓPEZ Y ELENA M.^a SANTIAGO PÁEZ

Este libro es el resultado de las investigaciones que se han venido sucediendo en los últimos años en torno a la figura de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829). La amplitud de registros de una figura como la de Ceán, historiador de las bellas artes y la arquitectura, pero también del grabado y la arqueología, escritor de profundos ensayos historiográficos y de obras enfocadas a un público más amplio o de divulgación a través de escritos breves o artículos en la prensa, autor de biografías y necrológicas y, a la vez, conspicuo coleccionista de dibujos y estampas, ha motivado que su estudio necesite de la reunión de un buen número de especialistas en todos estos campos.

El trabajo de Ceán, e incluso su figura pública, tuvieron un gran eco durante los últimos años de su vida y así quedó plasmado en las memorias, necrológicas, elogios y biografías que se le dedicaron a su muerte en diferentes periódicos nacionales y extranjeros. Joaquín Álvarez Barrientos ha estudiado la imagen de Ceán como autor que, a través de su obra, se convierte en un personaje significativo en la sociedad en la que vive. En su ensayo «La celebridad de Juan Agustín Ceán Bermúdez», muestra cómo en los modelos sociales que fueron forjándose a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, la figura de Ceán es plenamente reconocible. Su trabajo lo situaba como ejemplo virtuoso entre aquellos que habían desarrollado sus capacidades en beneficio de los otros y, en definitiva, de la nación.

Ceán obtuvo esos elogios por su empeño en historiar las bellas artes españolas, pues fue el autor que con mayor éxito supo llevar a cabo el ideal ilustrado que lo reclamaba desde, al menos, una generación anterior a la suya. A estudiar este fenómeno se dedica el ensayo de Daniel Crespo Delgado: «Justa melancolía. La historia del arte durante la Ilustración española». La necesidad de una historia de las artes tuvo entonces una dimensión pública, pues el patrimonio artístico se estaba dotando de un renovado significado: el estudio del pasado y su valoración no solo eran necesarios, sino urgentes, y Ceán supo culminarlos en muy diferentes campos. Desde la pintura y la escultura en el *Diccionario histórico*, la arquitectura

en las *Noticias de los arquitectos* o incluso la arqueología en el *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*. Esa versatilidad fue una de las características más singulares de Ceán, lo que le permitió escribir durante más de cincuenta años con muy diferentes objetivos y en muy diversas circunstancias políticas y sociales. Este es el tema del ensayo de David García López, titulado «Haciendo historia de las bellas artes entre el Antiguo Régimen y la modernidad».

Las obras de Ceán Bermúdez han sido la base de la historiografía artística de nuestro país y todavía son de necesaria consulta. A la vez, su labor como coleccionista de estampas y dibujos fue indisoluble de su faceta historiográfica, pues a partir de ellos, especialmente gracias a los grabados que poseía, se ayudaba para escribir sobre el pasado y construir su historia. De ahí que los historiadores del siglo XIX se interesasen por ambas facetas: por sus manuscritos y su colección artística, que habían quedado en manos de sus hijos Joaquín y Beatriz Ceán. A este tema dedica su ensayo Beatriz Hidalgo Caldas: «Correspondencia entre Francia y España: el interés por los manuscritos de Ceán y la venta de su colección de dibujos en la segunda mitad del siglo XIX». Este interés por sus escritos y dibujos propiciaron en muchos casos su dispersión, incluso en el extranjero. Pero es reflejo del camino paralelo que recorría el arte español, tan demandado por toda Europa durante este siglo XIX. Si la pintura española era buscada por los grandes coleccionistas, el interés por su máximo historiador también se hizo creciente, y uno de los mejores ejemplos de ese interés sobre Ceán fuera de España fue el que personificó William Stirling Maxwell, tema al que dedica su ensayo Hilary Macartney, titulado «Stirling Maxwell and the Legacy of Cean Bermudez in Scholarship of Spanish Art in Nineteenth-Century Britain».

Como decíamos, Ceán dedicó sus esfuerzos a historiar muy diferentes campos. Miriam Cera Brea, en «“La principal y más excelente de las tres bellas artes”: Ceán Bermúdez historiador de la arquitectura», ha estudiado la relación de Ceán y esta arte constructiva, principalmente plasmada en los cuatro volúmenes de las *Noticias de los arquitectos y la arquitectura de España desde su restauración* (1829), una obra de un recorrido y unas ambiciones extraordinarios. Otro de los intereses del Ceán maduro fue el del estudio de la arqueología y la salvaguarda del patrimonio de los restos de las antigüedades romanas en nuestro país, un trabajo que desarrolló en relación con la Real Academia de la Historia. En este tema se centra el ensayo de Jorge Maier Allende, titulado «Juan Agustín Ceán Bermúdez y las antigüedades españolas». Pero Ceán también tuvo un interés significativo por el mundo de la estampa en su doble faceta de coleccionista e historiador del grabado, y a este tema dedica Elena M.^a Santiago Páez su ensayo «*Ceán Bermúdez y el grabado hasta 1791*. Fuentes, método de trabajo, aportaciones». Su interés por el grabado y los graba-

dores motivó que Ceán los incluyera, dedicándoles biografías, en su *Diccionario histórico*, lo cual suponía todo un hito al equipararlos con pintores y escultores. Precisamente, el estudio de Isabel Clara García-Toraño saca a la luz obras inéditas de dos grabadores que son mayormente conocidos por los estudios del erudito asturiano, dicho ensayo se titula «El dibujo como instrumento para la perfección de las artes: obras inéditas en la Biblioteca Nacional de España de artistas incluidos en el *Diccionario histórico*: Jerónimo Antonio Gil y Bernardo Martínez del Barranco».

Los estudios sobre la obra de Ceán, sin embargo, no pueden distanciarse de sus circunstancias biográficas, de ahí que sean también significativos los ensayos que se han dedicado a estos aspectos. En «*Ampliaciones a la vida y precisiones a la iconografía de Juan Agustín Ceán Bermúdez*», Javier González Santos muestra nueva documentación sobre los trabajos del joven Ceán en Madrid y sus circunstancias familiares en la Corte y Sevilla, además de aportar una datación sobre los retratos de Goya. Un paso importante en la vida social de Ceán Bermúdez fue su entrada en el Banco Nacional de San Carlos en 1783. Su labor en él fue muy bien valorada, le enseñó una dinámica de trabajo muy útil para el futuro y le permitió realizar algunos viajes muy interesantes para su formación, tal y como ha estudiado Teresa Tortella en el ensayo «Ceán Bermúdez en el Banco de San Carlos». Si una institución es importante para las bellas artes españolas durante los siglos XVIII y XIX esa es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esperanza Navarrete ha dedicado su estudio «*Juan Agustín Ceán Bermúdez en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*», a desgranar la documentación contenida en dicha institución relacionada con Ceán Bermúdez, que se extiende no solo durante su larga vida, sino incluso a hechos posteriores, como la llegada de sus interesantes manuscritos a lo largo del siglo XIX.

En estas páginas es necesario recordar también algunos trabajos anteriores cuya consulta sigue siendo imprescindible. Pionera en el estudio de la figura de Ceán Bermúdez fue la monografía de José Clisson Aldama que, fruto de su tesis doctoral, significó la modernización de los estudios sobre la figura del erudito asturiano¹. Después, el trabajo de Julián Martín Abad puso de relevancia el gran número de manuscritos de Ceán Bermúdez que se custodiaban en la Biblioteca Nacional de España². El interés de Elena M.^a Santiago Páez por las colecciones de grabados de Ceán y sus obras sobre las estampas supusieron también trabajos pioneros en las exposiciones *Ydioma Universal. Goya en la Biblioteca Nacional* (junto a Juliet Wilson-Bareau, 1996) y *El gabinete de Ceán Bermúdez. Dibujos, estampas y manus-*

¹ CLISSON 1982.

² MARTÍN 1991.

critos de la Biblioteca Nacional (1997), en las que se mostraba el gran interés de todos los materiales que se custodiaban en la institución sobre el personaje. Fueron los preludios de la gran exposición que se celebró en el año 2016, en cuyo amplio catálogo participaron algunos de los investigadores que han escrito en este volumen³.

En estos últimos años y en torno a un proyecto de I+D concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad⁴, también se han realizado algunas investigaciones importantes sobre Ceán Bermúdez. Se ha publicado la parte de su manuscrito de la *Historia del Arte de la Pintura* dedicada a las escuelas españolas⁵, así como algunos estudios enfocados a temas más específicos sobre la vida y la obra del autor gijonés, como la vivienda de Ceán Bermúdez⁶, su labor como asesor artístico de Jovellanos⁷ y la redacción de las *Memorias* del prócer asturiano⁸, su opinión sobre el mercado artístico en relación a Murillo⁹, su papel como afrancesado en el Gobierno de José I¹⁰, la concepción de la *Descripción artística de la catedral de Sevilla*¹¹, y el descubrimiento del ejemplar que anotó Ceán de la *Descripción de la custodia de la catedral de Sevilla* de Juan de Arfe¹². Además, la publicación de los diferentes textos que Ceán Bermúdez escribió sobre cómo distinguir las pinturas originales de las copias, con introducción de Elena M.^a Santiago Páez y con edición de Javier González Santos¹³, y el volumen con la correspondencia entre Ceán y Vargas Ponce a cargo de David García López¹⁴, son dos monografías recientes que se suman a estos estudios.

Otra aportación fundamental a la difusión de la vida, obra y colecciones de Ceán Bermúdez, fruto de la colaboración entre la Biblioteca Nacional de España y nuestro grupo de investigación, es el portal que está alojado en la página web de la institución en la dirección <https://ceanbermudez.bne.es/>, a través del cual se puede acceder a los manuscritos, impresos, dibujos y estampas de Ceán que conserva la Biblioteca Nacional.

³ SANTIAGO PÁEZ 2016.

⁴ Proyecto de Investigación I+D del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad titulado «Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) y los inicios de los estudios histórico-artísticos en España: Historia del arte y coleccionismo» HAR2016-76366-P.

⁵ CEÁN 2016.

⁶ CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016.

⁷ CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2017.

⁸ GARCÍA LÓPEZ Y CRESPO 2018.

⁹ GARCÍA LÓPEZ Y SANTIAGO PÁEZ 2018.

¹⁰ GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

¹¹ CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2019 y GARCÍA LÓPEZ Y CERA 2019.

¹² GARCÍA LÓPEZ 2019a y 2019b.

¹³ CEÁN 2020.

¹⁴ GARCÍA LÓPEZ 2020.

Debemos dar las gracias en primer lugar a Ana Santos Aramburo, directora de la Biblioteca Nacional de España, por haber acogido con generosidad nuestra propuesta para realizar el congreso que precedió a este libro (que se celebró en dicha institución durante el mes de mayo de 2019) y, en definitiva, por todas las facilidades y apoyo que nos ha prestado a lo largo de los años que ha durado la investigación en los fondos sobre Ceán Bermúdez que se custodian en la Biblioteca Nacional de España. Y a todo el personal de la Biblioteca Nacional de España que, de una forma u otra, nos ha prestado su generosa colaboración para que hayamos podido llevar a cabo no solo la investigación de los fondos que custodian, sino también su difusión, especialmente a los departamentos de Manuscritos, Incunables y Raros, de Bellas Artes y Cartografía, de Adquisiciones e Incremento del Patrimonio, a la División de Procesos y Servicios Digitales y a la División Cultural.

Finalmente, queremos mostrar nuestro mayor agradecimiento a todos los autores de las contribuciones del presente volumen; y a Elena de Lorenzo Álvarez, directora del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo, y Ana González, alcaldesa del Excelentísimo Ayuntamiento de Gijón, por su cálido recibimiento a nuestra propuesta de publicar estos trabajos. Realmente, nada hubiera podido agradar más al propio Ceán Bermúdez que el que su figura fuera reivindicada desde el citado instituto en colaboración con el Ayuntamiento de su ciudad natal.

Ampliaciones a la vida y precisiones a la iconografía de Juan Agustín Ceán Bermúdez

JAVIER GONZÁLEZ SANTOS

Soy de los que opinan que las ideas y las obras nunca son indiferentes de la vida de quienes las producen. Por tanto, reivindico el papel de las biografías y sin pretender hacer de ello una teoría, pongo de relieve algunos datos desconocidos de la vida de Juan Agustín Ceán Bermúdez y García Cifuentes (Gijón, 17 de septiembre de 1749-Madrid, 3 de diciembre de 1829) que esclarecen aspectos inéditos de su existencia y explican la imagen propia y de su familia.

La localización del expediente matrimonial ha revelado detalles desconocidos de nuestro personaje¹ y, de manera escalonada, nos ha llevado al descubrimiento de otros documentos familiares (fes de bautismo, matrículas vecinales y padrones municipales) que avanzan en el conocimiento de su descendencia, domicilios y empleos ejercidos, amplían la relación y naturaleza de sus amistades y, lo que no es poco (por el debate que siempre ha suscitado), precisan la datación de dos de los tres retratos que Goya le hizo.

Matrimonio

El 7 de mayo de 1785, en la parroquia madrileña de San Sebastián, contrajeron matrimonio, «por palabras de presente»², Juan Agustín Ceán Bermúdez y Manuela Margarita Camas de las Evas³. Ofició el teniente de cura José Antonio Cebrián, tío segundo de la novia, siendo testigos don Lorenzo Cebrián (¿sobrino suyo?), arce-

¹ AHDM: *Expedientes matrimoniales. Matrimonios. 1785. Asenjo*, caja 4830, abril, expediente 52, 12 fols. sin numerar. Formalizado en Madrid, los días 29 y 30 de abril y 1, 2, 5, 6 y 7 de mayo de 1785.

² Las que recíprocamente se dan los esposos en el acto de casarse (DRAE).

³ Nacida en 30 de octubre de 1762, fue bautizada el 1 de noviembre en la parroquia de San Bartolomé de Castejón de Alarba, diócesis de Tarazona (Zaragoza). La noticia fue publicada por PÉREZ GARCÍA 2011. Hay copia de su fe de bautismo en el expediente matrimonial (AHDM: *Ibidem*, fol. 8r). Esta señora falleció en Madrid, el 11 de enero de 1839, nueve años después que su marido (Parroquia de Santa María de la Almudena: *Libro 6.º de difuntos desde el 17 de enero de 1806 al 30 de diciembre de 1847*, fol. 335rv).

diano de Toro y dignidad de la Iglesia de Zamora, el presbítero Manuel Martín y José Longás (¿será el impresor navarro?)⁴. El esposo contaba treinta y cinco años y su cónyuge, veintidós.

Por el referido expediente matrimonial y lo que en él declararon los interesados y testigos, parece que los novios se conocieron en Madrid, en casa del marqués de Valdecarzana, donde la novia asistía desde mediados de 1779, cuando, huérfana de padre y madre, se avecindó en la Villa y Corte bajo la tutela de su tío, José Antonio Cebrián de las Evas, coadjutor de San Lorenzo, la parroquia de Lavapiés, en cuya casa de la calle de los Santos Cosme y Damián estaba residiendo en 1785⁵. Por otras vías sabemos que doña Manuela no fue una simple criada, sino más bien ama de llaves o doncella de la marquesa, la señora doña Isabella Filippa Reggio Branciforte, sexta condesa de Campiofiorito (Nápoles, hacia 1742-Madrid, 1807)⁶.

Don Judas Tadeo Fernández de Miranda Trelles Ponce de León y Villacís (Madrid, 1739-Salamanca, 1810) era desde noviembre de 1758 el quinto marqués de Valdecarzana, linaje y título de oriundez asturiana. Viene al caso advertir que don Judas Tadeo era primo en segundo grado de don Gaspar Melchor de Jovellanos (Gijón, 1744-Puerto de Vega, Asturias, 1811)⁷, el antiguo amo, protector y siempre amigo de Ceán, y a su casa y tertulia, una de las más lucidas de Madrid durante el reinado de Carlos III, ambos concurrían, como recuerda el propio Ceán⁸.

El palacio madrileño de Valdecarzana (fig. 1) se hallaba en la calle de Alcalá, «la primera, más autorizada y digna vía del Madrid moderno», en palabras de Ramón de Mesonero Romanos⁹. Esta despejada arteria, la más espaciosa de la capital (por aquel entonces albergaba cuatro conventos, un hospital, el del Buen Suceso, y una

⁴ Parroquia de San Sebastián (Madrid): *Matrimonios desde 22 de junio de 1783 hasta febrero de 1786*, libro 30, fol. 250rv.

⁵ En la declaración de la contrayente se dice «Que toda su vida residió en dicho su natural hasta mediados del año de mil setezientos setenta y nueve, que se bino a esta Corte, donde se halla parroquiana desde entonzes de la de S.^o Seuastián, viviendo al presente en la casa en que se la recibe esta declaración, en compañía del citado D.^o Josef Cebrián, su tío; y antes, en la de Alcalá, casa de los ex.^{mos} S.^{tes} Marqueses de Baldecarzana...». Y en la de su tío: «En la villa de Madrid, á primero de mayo de mil setecientos ochenta y cinco, de presentación de los contrayentes y para información de su libertad, yo, el notario, en virtud de dicha comisión que me está conferida recibí juramento *in berbo sacerdotis, tacto pectore*, según su estado, de D.^o Josef Cebrián y las Evas, presbítero, theniente maior de la yglesia de S.^o Lorenzo, donde vive... dijo que en esta corte conoce y trata a d.^a Manuela Margarita Camas seis años a esta parte, poco más o menos, por ser su sobrina, tenerla al presente en su compañía...» (AHDM: *Ibidem*, fols. [1v y 2v]). San Lorenzo era la parroquia de la *manolería*, aunque también se la conoció despectivamente por *la de chinche*, por la pobreza de su vecindario.

⁶ Véase más adelante, nota 14.

⁷ La abuela materna de Jovellanos, doña Francisca Fernández de Miranda Trelles, era hija del segundo marqués de Valdecarzana. El título fue creado por Felipe IV en 1637 en la persona de don Sancho Fernández de Miranda y Ponce de León.

⁸ CEÁN 1814, pp. 9 y 25. La genealogía y parentesco de los Fernández de Miranda con Jovellanos puede verse en RODRÍGUEZ DE MARIBONA 2007, pp. 293-302.

⁹ MESONERO ROMANOS 1853, p. 347a, y 1861, p. 241.

hospedería) era un área residencial apetecida por la nobleza y aristocracia y estaba jalonada de edificios oficiales (Real Aduana, Academia de San Fernando y Real Gabinete de Historia Natural, acera impar; el Depósito Hidrográfico y el Almacén de Vidrios de la Granja, acera par).

La casa de Valdecarzana era paredaña de la hospedería de los Cartujos del Paular y daba la vuelta por la izquierda a la entrada, estrangulándola, de la calle Ancha de los Peligros (actual de Sevilla), con la que formaba un ángulo obtuso «poco grato a la vista»¹⁰. El palacio, reedificado en 1748-1751 con una ampliación de la fachada a la calle de Alcalá, ocupaba todo el fondo de la manzana 267, correspondiente al número 1 de la antigua numeración (la de 1768), dando frente a tres calles: las dichas de Alcalá y Peligros y por detrás, a la de los Gitanos (hoy, de Arlabán)¹¹. El maestro de obras fue Tomás Bueno (fachadas de Alcalá y Peligros, 1748) y José Álvarez acabó lo que quedaba por labrar y la trasera a la calle de los Gitanos en 1751. Su aspecto y distribución no desdecían de los de las mansiones nobiliarias madrileñas diseñadas por Pedro de Ribera (Madrid, 1681-1742)¹². Demolido alrededor de 1836, cuando el título y propiedad recayeron en el conde de Santa Coloma, en su solar se erigió un nuevo inmueble que a partir de 1845 albergó el famoso Café Suizo (abierto a la calle Ancha de los Peligros). Desde 1920-1923, lo ocupa el edificio del antiguo Banco de Bilbao (Alcalá, 16).

Pero el vínculo de Ceán con los Fernández de Miranda también tiene otra derivación y es la generada a través del duque de Losada, sumiller de corps de Carlos III y tío de Valdecarzana, porque durante tres años (desde 1780 hasta enero de 1783), como veremos, Juan Agustín Ceán estuvo a su servicio. Aunque por su empleo Ceán tuvo que residir en palacio¹³, la dependencia, paisanaje y relativa familiaridad con Losada le permitirían frecuentar en compañía de Jovellanos, su antiguo amo, la casa del marqués. Éste, aquél o ambos al mismo tiempo fueron los medios por los que Ceán conoció a su futura esposa.

Cuando en octubre de 1783 falleció Losada, la sumillería recayó en el marqués de Valdecarzana, hasta entonces gentilhombre de cámara de Carlos III y caballerizo

¹⁰ Así lo expresa la *Descripción de los ornatos* 1789, pp. 14-15. MESONERO ROMANOS 1853, p. 348b. La calle Ancha de los Peligros atravesaba desde Alcalá a la Carrera de San Jerónimo.

¹¹ Esta manzana pertenecía al barrio del Buen Suceso y cuartel de San Hermenegildo. Para la exacta localización de la manzana y casa, véase el parcelario de Madrid de MARTÍNEZ DE LA TORRE Y ASENSIO 1800, lám. 41 (manzana 267, núm. 1).

¹² El expediente de reforma se conserva en el AVM: Licencias urbanísticas, 1-46-38. Fue dado a conocer por TERÁN 1961, pp. 384-385, fig. 3 (reed. TERÁN 2004, pp. 272-273 y figs. 3 y 5, p. 277). También LASSO DE LA VEGA 1945, pp. 72-79.

¹³ Ceán se halla asentado entre los familiares y dependientes del duque de Losada en esos años (AGP: sección Registros, caja 6161-6169, años 1780, 1781 y 1782).

mayor del príncipe de Asturias. En la matrícula parroquial del Palacio Real de 1784, doña Manuela Camas figura la primera en la lista de familia del nuevo sumiller y su esposa, lo cual indica su elevado rango, dueña, doncella o gobernanta de la casa y no el de simple criada¹⁴. No aparece en el padrón del año siguiente porque, habiendo contraído matrimonio en mayo de 1785, consta que vivía en casa de su tío, coadjutor de San Lorenzo¹⁵.

Los esponsales se hicieron con arreglo a la pragmática sanción de 1776 referida a los matrimonios (habiendo dado cuenta por carta al padre del novio, Juan Ceán, y con el consentimiento del tío y tutor de la novia). Pero además el matrimonio fue secreto, atendiendo a motivos de conciencia que el contrayente expuso en un memorial autógrafo fechado en Madrid, el 29 de abril de 1785. Explicaba Ceán

que ia tres años tiene contraída palabra de casamiento con D.^a Manuela Camas, también soltera, de edad de veinte y dos años, y debiendo ia contraerse este matrimonio, se hallan en la triste situación de que después de hecho hayan de vivir separados por varios respetos humanos que obligan à ello y también por no hallarse el suplicante con todas las facultades para poner una casa correspondiente á su empleo, motivos a la verdad, aunque políticos, que impiden la solemne publicacion del matrimonio, respecto de ser el d.ⁿ Juan sugeto mui conocido en esta Corte.

Así rogaba que les dispensasen de las tres amonestaciones conciliares para celebrar las nupcias cuanto antes. La súplica fue atendida y el vicario de la villa y partido de Madrid, por auto de 2 de mayo, dispuso que fueran amonestados solo una vez y en un día festivo, pero que se «les prebenga se velen a la mayor brevedad»¹⁶.

Entre los testigos de reconocimiento de los novios se cuentan, por parte de él, su paisano José Rodríguez Argüelles, de treinta y nueve años, «oficial mayor de la contaduría del ex.^{mo} S.^{or} Marqués de Estepa, que vive en la calle de la Espada, número treze», José García, de treinta, «presbítero, theniente de cura del Hospital General, donde vive», y José Gómez, de cincuenta, «escribano de número de esta villa en la que vive, calle de Toledo», pero conocido de Sevilla, donde el testigo había nacido y ejercido de escribano de rentas reales, por cuyo motivo tuvo trato con Jovellanos y «concurría el testigo en casa del amo de dicho contrayente». Por ella, depusieron su tío y tutor José Antonio Cebrián, de sesenta y siete años, y Lorenzo Cebrián, de veintiocho, arcadiano de Toro y dignidad de la catedral de Zamora, contrapariante

¹⁴ AGP: sección Registros/caja 6161-6169, año 1784, fol. [3rv].

¹⁵ Véase la nota 5.

¹⁶ AHDM: *Expedientes matrimoniales. Matrimonios. 1785. Asenjo*, caja 4830, abril, expediente 52, fols. [5-6r y 12v]. *Respeto humano* es el «miramiento excesivo hacia la opinión ajena, antepuesto a los dictados de la moral estricta» (DRAE).

y paisano de la prometida. Por último, se adjuntó al expediente una carta credencial de don Gaspar Melchor de Jovellanos, consejero de Órdenes Militares, cuyo tenor es el siguiente:

D.^o Juan Ceán García Cifuentes está en mi compañía desde el año 1766, á excepción de tres años que estubo en la del Exmo. S.^{or} Duque de Losada, sin que dexase en este tiempo de tratar y consultar conmigo todas sus cosas, hasta las más reservadas; y por ellas y por lo demás que le haya ocurrido hasta el presente no encuentro motivo que le impida la libertad de casarse en el día.

Madrid 1.^o de Mayo de 1785.

D.^o Gaspar Melchor de Jove Llanos. [rubricado]¹⁷

Los novios fueron desposados pocos días más tarde, el 7 de mayo de 1785, como quedó dicho, en San Sebastián, la parroquia de la prometida, pero las nupcias se hicieron sin velación. Esta ceremonia se aplazó nueve meses y celebró el 10 de febrero de 1786 en la de los Santos Justo y Pastor (hoy, parroquia pontificia de San Miguel) de la que por entonces eran vecinos¹⁸. Por tanto, parece que hasta esa fecha el matrimonio fue rato. Que precisamente fuera hecho público nueve meses después de los esponsales vendría a responder a los «varios respetos humanos» insinuados por Ceán en el consabido memorial y tendrían origen no tanto en la falta de recursos para vivir dignamente como (pienso) en el deseo de acallar rumores y sospechas de falta de honestidad durante el noviazgo que había durado... tres años.

Clisson presumía que la boda había sido en 1786 y para ello aportaba la oda dedicada a Manuela Margarita Camas por Manuel Ramón Santurio el 1.^o de enero de 1788, en flagrante contradicción de fechas¹⁹. No hay tal; esta composición no es epitalámica: está hecha a «los días» (o sea, a la onomástica) de doña Manuela, festividad que la Iglesia conmemora el primer día del año²⁰. Manuel Ramón Santurio y García-Sala (Gijón, 1764-*post* 1813) era paisano de Ceán. Graduado de bachiller en Leyes por la Universidad de Oviedo, residía por entonces en Madrid ejerciendo de abogado. Entre 1786 y 1789 publicó varias composiciones poéticas en la prensa madrileña y solía firmar con el pseudónimo de Bachiller Sala²¹. También es autor

¹⁷ AHDM: *Ibidem*, [fol. 9r].

¹⁸ AHDM: Parroquia de los Santos Justo y Pastor (Madrid), caja 99. *Matrimonios (18 de marzo de 1783 a 16 de diciembre de 1787)*, tomo 26, fol. 193r. Fueron testigos el padre Crisóstomo de San Joaquín, de las Escuelas Pías, Bernabé Ramos y Pedro Soldevilla.

¹⁹ CLISSON 1982, p. 58.

²⁰ «A mi S.^a D.^a Manuela Camas / *Los días* / D.^o Manuel Ramón Santurio», 6 fols. con los cantos dorados, letra caligráfica y amplios márgenes, como regalo que fue (BNE: MSS/21458/19. Martín Abad 1991, núm. 58, p. 20). La publica CLISSON (1982, pp. 399-401), aunque con sensibles variantes respecto al original.

²¹ GONZÁLEZ DE POSADA 1794 (1980), ord. 221, pp. 98-99. SUÁREZ FERNÁNDEZ 1959, t. VII, pp. 78-79.

de una *Disertación contra el uso de la tortura*, leída en la Real Academia de Santa Bárbara el 24 de octubre de 1788²².

Ceán, empleado de palacio

Hasta hoy se desconocía que Ceán hubiese estado al servicio del duque de Losada en palacio. Esta etapa de tres años (entre 1780 y enero de 1783) supuso para el futuro historiador del arte español una experiencia excepcional, determinante e irrepetible, que le permitió el trato con los artistas de cámara y conocer y experimentar el goce de la colección real que, de otro modo, no habría alcanzado sino mucho más tarde.

José Manuel Fernández de Miranda Ponce de León y Saavedra Ladrón de Guevara (Oviedo, 1706-El Escorial, 1783) fue el tercer hijo varón del tercer marqués de Valdecarzana. Teniente general de los Reales Ejércitos, sumiller de corps (responsable de la cámara real) de Carlos III durante treinta y tres años (incluidos los que fue rey de Nápoles), favorito y privado suyo, el duque de Losada²³ era tío del marqués de Valdecarzana y primo carnal de la madre de Jovellanos; por tanto, Losada fue tío en segundo grado de don Gaspar²⁴. De este personaje, tan amigo de Carlos III («su fiel Acates», lo denominó Ferrer del Río, «no ya servidor fidelísimo, sino verdadero é íntimo amigo», al decir de Morel-Fatio y Paz Meliá)²⁵ y tan influyente en su reinado, por desgracia se sabe muy poco. De él dejó escrito Fernán-Núñez que desde que se embarcó con el rey en Sevilla en 1731,

nunca se había separado de su persona. Este favorito era digno de un tal Rey, que, si no hubiera sabido serlo sin abusar de su favor, no le hubiera tenido á su lado hasta que murió en El Escorial, en el cuarto inmediato al suyo, que siempre ocupaba, el año de 1783. Honrado, noble, franco, verdadero amigo de sus amigos, incapaz de intrigas, de hacer mal ni de hablar mal de nadie, y solícito en alabar y hacer bien á cuantos podía; tal fué, y debía ser necesariamente, el carácter personal del digno y dichoso favorito y

²² Publicada en cuatro entregas en el *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, febrero de 1789 (números 166 a 169, Madrid, Imprenta de González).

²³ Título vitalicio, con grandeza de España, creado por Carlos III el 2 de diciembre de 1759; en 1764 recibió el toisón. Véase Álvarez-valdés 2002, pp. 22-27, y reproducción fotográfica de la partida de bautismo (Oviedo, 13 de septiembre de 1706; nacido el 6) en la p. 539. Losada falleció en El Escorial, el 20 de octubre de 1783. Sirvió a Carlos III desde 1731, cuando el infante contaba quince años y le acompañó a Parma en calidad de gentilhombre de cámara. FERNÁN-NÚÑEZ 1898, t. I, pp. 24, 25, 111, 147-148, y t. II, pp. 48 y 53 (su breve semblanza por MOREL-FATIO, en la p. 265).

²⁴ Losada tuvo bastante influencia en la vida de Jovellanos y fue decisivo en la obtención del empleo de alcalde de la cuadra (la sala del crimen) de la Audiencia de Sevilla en 1767, como recuerda CEÁN (1814, pp. 9 y 10).

²⁵ FERRER DEL RÍO 1856, t. I, pp. 252-253. MOREL-FATIO Y PAZ MELIÁ, en FERNÁN-NÚÑEZ 1898, t. II, p. 265.

del amigo fiel de un *hombre Monarca*, cual lo fué Carlos III. Nada sentía más este Soberano que el que le dejasen, pues decía *que él no abandonaba ni dejaba á nadie, y que así no quería lo dejasen*. Bien lo merecía, pues trataba como hermanos y amigos á los que tenían la honra de servirle, y les cobraba un verdadero cariño, á que era difícil no corresponder. Por esta razón, para conservar á su lado á su amigo Losada en la plaza de Sumiller que tenía en Nápoles, premiando al mismo tiempo al que lo era en España, buscó S. M. el medio de nombrarle por Ayo de sus hijos, y poniendo en sus manos sus esperanzas y las de todo el reino.

La satisfacción del soberano con Losada se hizo extensiva a su familia y, a la muerte del duque, Carlos III confirmó a su sobrino Valdecarzana en el cargo de sumiller de corps el 20 de octubre de 1783²⁶.

Desconozco los motivos que llevaron a Ceán a dejar a Jovellanos para servir a Losada. Lo más probable es que el duque precisara de una persona de confianza, abnegada, discreta y formada, circunstancias que reunía el secretario de don Gaspar. Pero tampoco hay que desestimar que Jovellanos, al haber sido designado consejero de Órdenes Militares el 25 de abril de 1780²⁷, tratara de promover a su amigo en la carrera administrativa y funcionarial, independientemente de la suya. Las razones económicas tampoco habría que descartarlas, pues las rentas de don Gaspar nunca fueron ni abundantes ni saneadas, sobre todo para mantener un tren de casa, familia y servidumbre más allá de lo estrictamente imprescindible en una persona de su condición. En fin, en 1780 Ceán ya había cumplido los treinta años y era tiempo de que se emancipara.

Esta etapa de la vida de Ceán, en cambio, no ha dejado rastro en el Archivo General de Palacio y muy poca la de Losada²⁸, sustrayéndonos del conocimiento de detalles sin duda importantes para la formación del juicio e instrucción del historiador. Ya en 1776, antes de entrar a servir a Losada y cuando era un simple meritorio en el estudio de Mengs, Juan Agustín Ceán había redactado unas adiciones al tomo II del *Viage de España* de Antonio Ponz (1773). Se trata del manuscrito *Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas, con los nombres de sus*

²⁶ Valdecarzana fue el último sumiller de Carlos III y Carlos IV lo mantuvo hasta su renuncia, el 24 de marzo de 1792. GÓMEZ-CENTURIÓN 2003, pp. 206 y 235.

²⁷ CEÁN 1814, pp. 28-29.

²⁸ AGP: PER. caja 2645, exp. 2. El expediente de Losada es muy parco: confirmación del empleo de sumiller de corps (que venía sirviendo en Nápoles) en Barcelona, 17 de octubre de 1759 (comunicado el 21 de octubre de 1759 por el marqués de Squilace). Los gajes atribuidos por vía de pensión fueron 19.100 escudos al año, libres de media anata, desde el 1.º de octubre de 1759. Y nombramiento de Gobernador del Real Bosque de la Casa de Campo, con independencia de la Real Junta de Obras y Bosques, en los mismos términos que lo disfrutó don Carlos de Areizaga (El Pardo, 22 de febrero de 1768). Véase GÓMEZ-CENTURIÓN 2003, pp. 204-206, 222-223, 227, nota 119, y 234-235.

*autores. Año de 1776*²⁹. No me cabe duda de que para franquear el acceso a este real sitio no dejaría de influir la elevada posición de Losada, tío de Jovellanos.

Teniendo en cuenta sus ocupaciones previas y ulteriores, lo más probable es que Losada empleara a Ceán de oficial en su secretaría. En la matrícula parroquial del Palacio Real de aquel periodo, Ceán ocupa el cuarto puesto en el escalafón de la familia del duque, lo que indica su alta cualificación y nivel de responsabilidad en la sumillería. Los dependientes de Losada (agrupados en estas tres clases: familia, cocina y repostería)³⁰ oscilaron entre los veinticinco de 1780 y los veintiocho de 1782³¹. Por vía de ejemplo, transcribimos el comienzo del padrón de 1781³²:

† *Matrícula de la R.^l Parroquia de Palacio, en el territorio, y distrito de la Calle del Tesoro, para este año de 1781.*

R.^l Palacio.

[La familia Real y la del patriarca de Indias...] [f. [4v]

Quarto del Ex.^{mo} S.^{or} Duque de Losada.

El Ex.^{mo} S.^{or} d.ⁿ Josef de Miranda — Duque de Losada.

Familia.

d.ⁿ Juan de la Vega Celis.

d.ⁿ Francisco Gómez de Quevedo

d.ⁿ Ambrosio Mosi.

d.ⁿ Juan Cean Bermudez.

d.ⁿ Fran.^{co} de Masi.

d.ⁿ Juan Paire.

[*Etcétera*].

En la demarcación del Palacio Real se contaban más de novecientas almas de confesión, una auténtica ciudad. La servidumbre vivía en dependencias del propio palacio, sobre todo en el bajo cubierta, como literariamente, pero para la época de Isabel II, retrató Benito Pérez Galdós en sus novelas *La de Bringas* (1884, capítulo IV) y *La de los tristes destinos* (1907, capítulo III).

²⁹ CEÁN 1776. Compuesto en el último cuatrimestre de ese año, es un manuscrito sin firmar. Fue editado como anónimo por el padre VEGA RODRÍGUEZ (1962) e identificado por original de Ceán por BASSEGODA (2002, pp. 74-76 y 381).

³⁰ *Repostería* era el lugar donde se custodiaba la plata y todo el servicio de mesa, y su administración (*DRAE*).

³¹ AGP: sección Registros/caja 6161-6169, años 1780, fol. [3rv], 1781, fols. [4v-5r], y 1782, fols. [3v-4r]. Las matrículas parroquiales de 1780 y 1782 están fechadas el 24 de mayo y la de 1781, el 28 de mayo. Fueron formadas por don Antonio Puche y Santa, teniente de cura de la parroquia de Palacio. Hay duplicado, en un solo volumen (6169) encuadrado en vitela, con los borradores de los *Años de 1780, 1781, 1782, 1783, 1784 y 1785*.

³² AGP: sección Registros/caja 6161-6169, año 1781, fol. [4rv].

Por los datos que manejamos, sospecho que Ceán estuvo al servicio de Losada desde comienzos de 1780 hasta enero de 1783, ya que el 3 de febrero, recomendado por Jovellanos a Francisco Cabarrús (Bayona, Francia, 1752-Sevilla, 1810), fue nombrado oficial segundo de la teneduría de cuentas (esto es, contable) del Banco Nacional de San Carlos³³. Por tanto, en la matrícula parroquial de palacio de ese año (verificada el 8 de junio) ya no figura Ceán. Losada falleció un poco más tarde, el 20 de octubre de 1783, en El Escorial, en la habitación contigua a la del rey (como recuerdan Fernán-Núñez y Ferrer del Río). Al año siguiente, en «el cuarto del Exmo. Señor Sumiller de Corps», el marqués de Valdecarzana, y de «La Exma Señora D.^a Ysabel Phelipa Regio – su muger» encontramos en lugar preeminente de la familia a «d.^a Manuela Camas», la futura esposa de Juan Agustín³⁴. Simpática correspondencia en la vida de esta pareja.

La familia Ceán-Bermúdez Camas

DESCENDENCIA

Hasta 2016, los únicos datos conocidos de esta familia eran los brindados por Clisson y Glendinning³⁵. Algunas novedades aportamos en la crono-biografía formada en 2016 que ahora completamos con otras nuevas y más definitivas³⁶.

Por lo que Ceán comentó en 1802 y 1807, su esposa tuvo doce partos³⁷. Como los aspectos domésticos del personaje no han interesado a los biógrafos³⁸, este detalle ha pasado inadvertido y los historiadores solo recuerdan los tres hijos que llegaron a adultos: Manuel, presbítero, Joaquín, funcionario del Estado y pasante de pluma de su padre, y Beatriz, heredera de la colección y papeles de su padre y responsable de su venta y dispersión.

A la vista de éstos, la cifra de «doce partos» podría parecer exagerada, pero no es así³⁹. En nuestras pesquisas hemos registrado las cédulas de bautismo de nueve hijos (incluidas las de los dichos) en un rastreo que pretendemos exhaustivo y

³³ GONZÁLEZ SANTOS 2016a, p. 25; y 2016b, pp. 47-50.

³⁴ AGP: sección Registros/caja 6161-6169, año 1784, fol. [3rv].

³⁵ CLISSON 1982, pp. 58-59. GLENDINNING 1992, p. 135.

³⁶ GONZÁLEZ SANTOS 2016a, pp. 23-38.

³⁷ Carta a desconocida persona (Sevilla, 4 de agosto de 1802), en MAURER 2006, Apéndice documental núm. 12, p. 259. De Ceán a José Vargas Ponce (Sevilla, 25 de septiembre de 1802), en FERNÁNDEZ DURO 1900, núm. XLI, p. 185. Del mismo a Bernardo de Iriarte (Sevilla, 8 de abril de 1807), en la BFBM: ms. B101-A-13, p. 69.

³⁸ Solo MENA (en GONZÁLEZ 2003, p. 268) refiere que «Ceán tuvo cinco hijos de su esposa».

³⁹ A título de ejemplo, la reina María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, tuvo trece embarazos y su nuera, María Luisa de Parma, veintitrés, trece de ellos a término, y catorce hijos.

que se extiende desde 1785 a 1808, en diferentes parroquias de Madrid y Sevilla, ciudades donde el matrimonio estuvo avecindado. Con una salvedad: el periodo comprendido entre diciembre de 1797 y principios de junio de 1801, siendo vecinos de Madrid, cuando Ceán trabajó en la Secretaría del Despacho Universal de Gracia y Justicia, periodo de tres años en que desconozco dónde vivió y de qué parroquia o parroquias fue feligrés⁴⁰. En 1808, Manuela Margarita cumplió cuarenta y seis años y su marido, cincuenta y nueve, edades suficientes para que podamos dar por finalizada la etapa reproductiva de la pareja.

En todo caso, quedan tres alumbramientos por identificar de aquellos doce a término, pero supongo que habrán sido malpartos, mortinatos, muertes fetales o perinatales, cuya incidencia por entonces quedaba sin consignar.

La relación de hijos bautizados por el matrimonio Ceán-Bermúdez Camas es la siguiente: el primogénito fue Manuel Juan José; crismado el 14 de enero de 1787, había nacido el día anterior⁴¹. Fue llamado así en memoria de sus padres, padrino y abuelos paternos. Fue presbítero y murió en Madrid, el 26 de abril de 1812, a los veinticinco años, durante «el hambre de Madrid» y viviendo en compañía de sus padres⁴². Era capellán de la parroquia de Santa María de la Almudena y también disfrutó la mitad de un préstamo curado en Sanlúcar de Barrameda (archidiócesis de Sevilla)⁴³. Había comenzado sus estudios de filosofía en Sevilla en 1802⁴⁴.

Le siguió Salvador, nacido y bautizado el 26 de abril de 1788. Debió de morir infante (la urgencia con que recibió las aguas bautismales acaso indique su debilidad)⁴⁵. Andrés Gorgonio María de Covadonga vino al mundo y fue bautizado

⁴⁰ Solo he registrado los libros sacramentales conservados en el AHDM (San Martín, Santos Justo y Pastor, Santa Cruz y San José) y los de la parroquia de Santa María de la Almudena, pero sin resultados.

⁴¹ AHDM: Parroquia de los Santos Justo y Pastor (Madrid), caja 41. *Bautismos (1 de enero de 1786 a 18 de agosto de 1788)*, tomo 44, fol. 152r. Su padrino fue don Juan Antonio Gómez Pola.

⁴² Parroquia de Santa María de la Almudena (Madrid): *Libro 6.º de difuntos desde el 17 de enero de 1806 al 30 de diciembre de 1847*, fol. 70v. CLISSON 1982, p. 58, nota 5. Lo recuerda con harto dolor su padre: CEÁN 1815b (1991), p. 31. Datos de su vida en el periodo josefino, en GARCÍA LÓPEZ 2017-2018, pp. 72, 75-76, 81, nota 198, y 82.

⁴³ Anuncio de la provisión del beneficio por vacante en la *Gaceta de Madrid*, núm. 137, del martes, 11 de octubre de 1814, p. 2035. Anteriormente, en abril de 1812, Ceán, jefe de división del Ministerio de Negocios Eclesiásticos del gobierno de José I Bonaparte, había conseguido que este beneficio pasara a su otro hijo, Joaquín (GARCÍA LÓPEZ 2017-2018, pp. 81-82).

⁴⁴ Cartas de Ceán a Vargas Ponce, Sevilla, 25 de septiembre de 1802 (FERNÁNDEZ DURO 1900, núm. XLI, p. 185), y Sevilla, 31 de octubre de 1804 (MARQUÉS DE SEOANE 1905, núm. 17, p. 49). GONZÁLEZ SANTOS 2016C, pp. 160 y 172, cat. 1.6.

⁴⁵ AHDM: Parroquia de los Santos Justo y Pastor (Madrid), caja 41. *Bautismos (1 de enero de 1786 a 18 de agosto de 1788)*, tomo 44, fol. 326r. Su padrino fue don Salvador María de Vera.

el 9 de septiembre de 1789⁴⁶, día siguiente al de la Natividad de la Virgen, festividad de Nuestra Señora de Covadonga (de ahí el nombre) y titular de la Congregación de Asturianos en Madrid, a la que Ceán pertenecía desde 1783⁴⁷. Su padrino fue el magistrado y poeta Juan Meléndez Valdés (Ribera del Fresno, Badajoz, 1754-Montpellier, Francia, 1817), amigo de Jovellanos y acreditado poeta de la escuela salmantina. Pero lo tuvo en la pila «d.ⁿ Juan Antonio Quintana», que no era otro que Juan Antonio Quintana y Dávila (1745-1816), relator del Consejo de las Órdenes Militares, del que Jovellanos era Consejero, y padre del poeta Manuel José Quintana (1772-1857), alumno, precisamente, de Meléndez Valdés.⁴⁸ Asimismo, la criatura hubo de fallecer siendo bebé. Este nuevo retoño es el que se insinúa en el soneto dedicado a Juan Agustín Ceán Bermúdez el día de su santo; está fechado en Madrid, el 24 de junio de 1789 y podría ser original, atendiendo a lo dicho, de Meléndez Valdés y, como tal, inédito⁴⁹.

Soneto a d.ⁿ Juan Ceán

Naturaleza absorta en este día
contempla al Precursor que del futuro
abriendo el escondido seno oscuro
trajo al linage humano la alegría.

Los seres solennizan [*sic*] á porfía
la Paz universal que mui más puro
tornó el placer, y el bien mui más seguro
cumpliéndose la excelsa profecía.

También celebran el placer sabroso
que fundas, ó Jüan, en la esperanza
de nueva prole, qual su madre, hermosa.

⁴⁶ AHDM: Parroquia de los Santos Justo y Pastor (Madrid), caja 42. *Bautismos (19 de agosto de 1788 a 28 de febrero de 1790)*, tomo 45, fol. 205r.

⁴⁷ El 10 de agosto de 1783 formalizó su matrícula en la cofradía de Nuestra Señora de Covadonga, de naturales y originarios del Principado de Asturias (MPA: *Libro de Assiento de los Congregantes rezividos desde el día 9 de Jullio de 1742 en adelante en la Congregación de Nra. S.^a de Covadonga de Nazionales del Prinzipado de Asturias, s/fo liar, a la fecha*).

⁴⁸ Véase QUINTANA 1872, p. x.

⁴⁹ BNE: MSS/21456/10. Es una cuartilla manuscrita por una cara. Fue publicado por CLISSON (1982, p. 402) que pensaba que se hizo «con ocasión del nacimiento de su hijo» (no dice cuál, pero se deduce que de Manuel) y lo atribuyó a Manuel Ramón Santurio, lo que parece improbable. La obra poética de Juan Meléndez Valdés fue editada por Polt y Demerson (véase MELÉNDEZ VALDÉS 1981 y 1983).

Trepará por su cuello deleitoso
y ella, alegre por ver su semejanza
posteridad, daráte numerosa.

Madrid, 24 de Junio de 1789
[rúbrica]

El cuarto hijo, otro varón, fue Joaquín María Simón: llegó el 21 de noviembre de 1790 y fue bautizado al día siguiente⁵⁰. Sus padrinos fueron don Simón de Viegas y su esposa doña Florencia Cortés. Pedro Simón de Viegas y García Arnáez (Salamanca, hacia 1740-Madrid, 1813) fue abogado, dramaturgo y amigo de Francisco Cabarrús y Leandro Fernández de Moratín; fiscal del Consejo de Castilla y hombre de confianza de Manuel Godoy, será el instructor del Proceso del Escorial en 1807. Joaquín Ceán fue funcionario, empleado en la Secretaría de Estado de Hacienda, oficial segundo de la Dirección del Tesoro Público y auxiliar de la Contaduría General de la Distribución. Jubilado en 1841⁵¹, falleció soltero el 29 de enero de 1850, en el domicilio familiar de la calle del Pretel de los Consejos, siendo sepultado el 31 de enero⁵². Los restantes hijos del matrimonio hasta ahora conocidos fueron alumbrados en Sevilla.

El primero fue Micaela Ambrosia María de la Antigua: bautizada el 29 de septiembre (festividad de san Miguel arcángel) de 1792 en la parroquia del Sagrario de la catedral hispalense, había nacido la víspera⁵³. Su padrino fue don Ambrosio Delgado y Ortiz, secretario del arzobispo, el asturiano don Alfonso Marcos de Llanes y Argüelles (desde 1783 hasta su fallecimiento, el 7 de enero de 1795), pariente de Jovellanos. No hay constancia de que esta niña sobreviviera a la infancia. Le siguió, un poco más tarde, Ambrosia Emeteria Celedonia, alumbrada el 3 de marzo de 1795 y crismada dos días después en la misma parroquia⁵⁴. Su padrino fue el bachiller don Cristóbal Delgado y Ortiz, hermano de Ambrosio, ya recordado, vecinos de la familia. Isabel María del Pilar Petra nació el 6 de julio de 1796 y recibió las aguas bautismales la jornada siguiente, siempre en la pila del Sagrario, siendo su padrino el presbítero don Pedro Montes Nava (asturiano, acaso, por los apellidos)⁵⁵. El 23

⁵⁰ AHDM: Parroquia de los Santos Justo y Pastor (Madrid), caja 43. *Bautismos (1 de marzo de 1790 a 29 de septiembre de 1791)*, tomo 46, fol. 163r.

⁵¹ AHN: FC-M.º Hacienda, 1623, exp. 18. GARCÍA LÓPEZ 2017-2018, p. 82, nota 203.

⁵² Parroquia de Santa María de la Almudena (Madrid): *Libro 7.º de difuntos desde el 8 de enero de 1848 al 27 de diciembre de 1859*, fol. 31r.

⁵³ ABIC: *Libro 72 de Bautismos del Sagrario de la Sta. Patriarcal Yglesia de Sevilla que comienza en 20 de septiembre de 1792*, fol. 2v.

⁵⁴ ABIC: *Ibidem*, fol. 128r.

⁵⁵ ABIC: *Ibidem*, fol. 200r.

de abril de 1798, ausente su marido de Sevilla desde hacía cinco meses por el desempeño de su cargo de oficial en la Secretaría de Indias del Despacho de Gracia y Justicia asistiendo a Jovellanos, doña Manuela Camas dio a luz a Gaspar Melchor Baltasar Jorge Francisco Javier Benito María de la Antigua, bautizado al otro día⁵⁶. Recibió los nombres de pila del amado protector de Ceán, don Gaspar Melchor de Jovellanos, a la sazón, ministro de Gracia y Justicia, y los de un sobrino suyo, don Francisco Javier González de Cienfuegos Jovellanos, canónigo de la catedral hispalense y su futuro arzobispo, que además fue el padrino y quien sacó de pila a la criatura⁵⁷.

Asentada la familia en Madrid desde mediados de 1798 y hasta comienzos de junio de 1801, es probable que en este periodo hubiera algún nacimiento, pero no tengo constancia, al desconocer la parroquia o parroquias donde vivió. Una referencia a que podría haber sido así la hallamos en la carta del lunes, 9 de septiembre de 1799 que Ceán remitió a Isidoro Bosarte, secretario de la Academia de San Fernando, a propósito de la publicación del *Diccionario histórico*. Ceán refiere de pasada que «esta semana se me murió un niño... y todavía estoi con harto sentimiento»⁵⁸. El fallecido podría haber sido alguno de los dichos, pero no descarto que se tratara de un nuevo retoño recientemente nacido y no registrado por lo dicho.

El último hijo del que tenemos conocimiento es Beatriz Manuela María del Carmen. Nació en Sevilla, el día 28 de julio de 1802 y fue bautizada al siguiente en la antigua iglesia de Santa Cruz por su párroco Félix José Reinoso (Sevilla, 1772-Madrid, 1841), siendo padrinos su propio hermano Manuel, «clérigo de menores», y doña María del Carmen Delgado, hermana de don Ambrosio, canónigo de la catedral⁵⁹, y de don Cristóbal Delgado Ortiz, amigos, compadres y antiguos vecinos de la familia, como hemos visto⁶⁰. Bachiller en filosofía, Reinoso fue cura de Santa

⁵⁶ ABIC: *Libro 73 de Baptismos del Sagrario de la Sta. Ygl.ª Patriarcal de Sevilla q.ª comienza en lunes 2 de Enero de 1798*, fol. 20r.

⁵⁷ Francisco Javier de Borja González de Cienfuegos Jovellanos (Oviedo, 1766-Alicante, 1847), hijo de la hermana mayor de don Gaspar y del sexto conde de Marcel de Peñalba, fue familiar y paje de su pariente, el arzobispo Alonso Marcos de Llanes y Argüelles (Noreña, Asturias, 1732-Sevilla, 1795) desde 1778 y canónigo de la catedral de Sevilla en 1790. Consagrado obispo de Cádiz en 1819, fue promovido a la silla de Sevilla en 1824 y creado cardenal por León XII en 1826. El cardenal Cienfuegos fue hombre de ideas conservadoras y partidario de Carlos María Isidro de Borbón, lo que motivó que fuera apartado de su diócesis en febrero de 1836 y desterrado a Alicante, donde falleció (ALONSO MORGADO 1899-1904, pp. 761-782. SUÁREZ FERNÁNDEZ 1955, t. IV, pp. 275-279).

⁵⁸ ARABASF: sign. 1-26-2. Debo el conocimiento de esta carta a la amistad de doña Esperanza Navarrete, que en este mismo volumen trata los vínculos de Ceán con la Real Academia de San Fernando.

⁵⁹ Con motivo de la designación de Ambrosio Delgado para visitador del Sagrario en febrero de 1804, Juan Agustín Ceán junto con otros hermanos de la Archicofradía Sacramental del Sagrario fue comisionado para cumplimentarlo (MARTÍNEZ AMORES 2015, p. 440, notas 18 y 19).

⁶⁰ Parroquia de Santa Cruz (Sevilla): *Libro de Baptismos que empieza el año de 1779 siendo Cura de esta Parroquia de Santa Cruz de Sevilla el Br. D.ª Josef de Hinojosa. Libro noveno del 79 al 1833*, fol. 107rv. También O CERÍN 1959, ord. 1.084, p. 121; CLISSON 1982, p. 59, y MESA GARCÍA 2001, p. 14.

Cruz entre 1801 y 1811, prebendado de la catedral hispalense y cofundador con Alberto Lista de la Academia de Letras Humanas (1793 a 1803). Asimismo, fue amigo y consocio de Ceán en las obras de caridad emprendidas por esta parroquia con ocasión de la epidemia de fiebre amarilla y subsiguiente carestía que por entonces (1803-1805) padeció Andalucía. A Reinoso se debe una emotiva necrología de su amigo y la *Oda en la muerte de Ceán Bermúdez* publicadas en la *Estafeta de San Sebastián*⁶¹. Al parecer, fue él quien confortó a Ceán en su lecho de muerte. Reinoso vivía por entonces en la plazuela de la Puerta de Moros, casa de los Toledo, según consta en la correspondencia con Sebastián de Miñano⁶².

Beatriz Ceán-Bermúdez casó en 1830 con don Juan Manuel Ruiz de Arana y Álvarez⁶³ y fue madre de dos criaturas, únicas nietas de Juan Agustín y doña Manuela: María de la Asunción (Madrid, 4 de agosto de 1831- ¿?)⁶⁴ y María de los Dolores Ruiz de Arana y Ceán-Bermúdez (Madrid, 10 de enero de 1834-Madrid, 18 de junio de 1847)⁶⁵. Quedó viuda el 23 de mayo de 1853⁶⁶ y parece que falleció en la localidad madrileña de Pozuelo de Alarcón por 1870⁶⁷.

Cuando Beatriz vino al mundo, Manuela Camas estaba a punto de cumplir cuarenta años. Atendiendo a esta lista de partos (nueve, quizás diez) y teniendo en cuenta la fertilidad de la pareja y lo seguidos que fueron los embarazos, lo más probable es que los malogros (si los hubo) se produjeran en los periodos comprendidos entre el último trimestre de 1792 y el verano de 1794, o sea, entre el quinto y el sexto hijo, residiendo en Sevilla, y entre mediados de 1798 y el otoño de 1801, en Madrid, antes del nacimiento de Beatriz. Como la referencia a los doce partos ya aparece en la correspondencia de Ceán en agosto-septiembre de 1802 y se repite en abril de 1807, lo más verosímil es que tras el de Beatriz, si hubo más embarazos, acabasen en abortos.

De cualquier manera, en 1802 Ceán solo tenía con vida tres hijos. Esto le dice a Vargas Ponce en la despedida de una carta:

⁶¹ REINOSO 1831.

⁶² AGUILERA 1932, pp. 355-378, y 1933, pp. 355-362.

⁶³ El 22 de agosto de 1830 (Parroquia de Santa María de la Almudena, Madrid: *Libro 7.º de matrimonios de la Parroquia de S.ª María la Rl. de la Almudena de Madrid desde el 31 de Mayo de 1786 al 26 de Nobre. de 1857*, fol. 264rv).

⁶⁴ Parroquia de Santa María de la Almudena (Madrid): *Libro 11 de Bautismos de la Parroquia de S.ª M.ª la Rl de la Almudena de Madrid. Desde el 18 de Agosto de 1811 al 5 de Abril de 1835*, fol. 214rv.

⁶⁵ Parroquia de Santa María de la Almudena (Madrid): *Ibidem*, fol. 255r. Y *Libro 6.º de difuntos desde el 17 de enero de 1806 al 30 de diciembre de 1847*, fol. 465rv.

⁶⁶ Parroquia de Santa María de la Almudena (Madrid): *Libro 7.º de difuntos desde el 8 de enero de 1848 al 27 de diciembre de 1859*, fols. 97v-98r.

⁶⁷ Noticia que debo a la amistad de Beatriz Hidalgo Caldas, colaboradora en este volumen.

La Aragonesa⁶⁸, que está criando una niña, que parió en julio (van doce), saluda a Vm. Lo mismo los dos únicos hijos que han quedado: el mayor va a principiar la filosofía, y el menor la principiará el año que viene⁶⁹.

Así pues, al comienzo de la guerra de la Independencia, la familia la integraban los progenitores y tres hijos: Manuel, Joaquín y Beatriz. No obstante, en un memorial de agravios cursado a la Suprema Junta Central de Gobierno del Reino el 27 de octubre de 1808, Ceán se quejaba de los perjuicios que le había supuesto ser apartado de la Secretaría de Gracia y Justicia en 1801, el traslado forzoso a Sevilla y mantener «muger y quatro hijos» en medio de la epidemia de fiebre amarilla y la gran carestía que asolaron a Andalucía en 1803-1805⁷⁰. Ese *cuarto hijo* que insinúa creo que no es otro que la sobrina de su esposa, Manuela López Camas, de la que hablaremos⁷¹.

DOMICILIOS

Las cédulas sacramentales y los vecindarios parroquiales brindan noticias de los lugares de residencia de los individuos y familias, y en ellos nos hemos basado para rastrear los de Ceán Bermúdez.

La primera estancia de Juan Agustín en Sevilla (28 de marzo de 1768 al 1.º de octubre de 1778)⁷² en calidad de mayordomo y secretario de Jovellanos y coincidiendo con el periodo en que Pablo de Olavide fue asistente, no ha dejado rastro de empadronamiento. Sabemos por otras vías que habitaron una casa en la calle de Manteros (desde 1845, de Jovellanos, en recuerdo de tan ilustre vecino)⁷³, en las inmediaciones de la capilla de San José, colación del Divino Salvador. Revisado su archivo parroquial, no existen vecindarios de aquellos años correspondientes al barrio de la calle de Manteros⁷⁴.

Tampoco de los periodos de residencia madrileños de Ceán hay matrículas parroquiales. Concordantes con su vida, en el Archivo Histórico Diocesano de Madrid solo se conservan las de 1762, 1775, 1778, 1804, 1806, 1820, 1822, 1823-1827 y

⁶⁸ Nombre con que Juan Agustín y sus amistades llamaban familiarmente a doña Manuela.

⁶⁹ La niña era Beatriz. Sevilla, 25 de septiembre de 1802 (FERNÁNDEZ DURO 1900, carta XLI, p. 185).

⁷⁰ AGI: Indiferente general 1856, carpeta rotulada «Estancia de Ceán Bermúdez en el AGI».

⁷¹ Véase nota 94.

⁷² CEÁN 1814, pp. 13 y 24-25.

⁷³ MESA GARCÍA 1996, p. 38.

⁷⁴ AGAS: *Parroquia del Divino Salvador. Padrón 2.º, año 1761*. La calle de Manteros tenía dieciséis vecinos que habitaban las casas números 122 a 137 (en 1761, la 135 estaba vacía). En los padrones de 1781 y 1784 (*Padrón 2.º*), en esa calle había dieciséis vecinos, correspondientes a los números 121 a 136.

1829-1833⁷⁵, pero si en algunas coinciden los años con los de su estancia en la Villa y Corte, en cambio, no existen las de las parroquias de las que por entonces era vecino: así, no se conocen ni conservan las de San Martín, donde vivió desde 1778 a 1780, en la plazuela del Gato, en compañía de Jovellanos, ni las de Santa María la Real de la Almudena, de la que fue parroquiano a partir de 1808. Sí disponemos de la matrícula parroquial del Palacio Real, donde estuvo domiciliado mientras trabajó al servicio del duque de Losada (1780-enero de 1783)⁷⁶.

El expediente matrimonial de Ceán (1785) informa que, siendo empleado del Banco de San Carlos, vivía en casa de Jovellanos, en la calle de Juanelo, término parroquial de los Santos Justo y Pastor (hoy, iglesia pontificia de San Miguel Arcángel)⁷⁷.

Las partidas de bautismo de los hijos nacidos en Madrid indican que, tras formalizar su matrimonio con la ceremonia de velación (10 de febrero de 1786), la familia residió en la colación de los Santos Justo y Pastor desde 1786 a enero de 1791. El primer domicilio conocido estuvo en el barrio de La Comadre (cuartel de Lavapiés), en el número 13 de la calle de la Espada, que aún existe con esta misma denominación, en las inmediaciones de la actual plaza de Tirso de Molina, con entrada por la antigua calle de La Merced, al norte, y de la Esgrima, por el sur, y con bocacalles a las de Juanelo y la Pingarrona⁷⁸. Probablemente, la familia vivió acomodada o realquilada en el mismo cuarto de habitación que José García Argüelles, paisano de Juan Agustín Ceán y testigo de reconocimiento en la tramitación de la licencia matrimonial. Este individuo (nacido en Gijón hacia 1746), que también mantuvo una estrecha relación con Jovellanos (del que llegó a ser mayordomo y administrador de sus bienes), era por entonces «oficial mayor de la contaduría del ex.^{mo} S.^{or} Marqués de Estepa», y residía en la calle de la Espada, número 13⁷⁹. El palacio de su amo, don Juan Bautista Centurión y Fernández de Velasco († 1785), séptimo marqués de Estepa, casado con doña Mariana de Urríes, se hallaba en la antigua calle de la Pasa, entre las plazas del Conde de Barajas y Conde de Miranda (hoy, calle del Conde de Miranda), en la antigua demarcación parroquial de San Miguel de los Octoes.

Por la matrícula parroquial de los Santos Justo y Pastor de 1775, podemos localizar aquella casa de la calle de la Espada. El número 13 se encontraba a mano derecha, según se entraba a ella desde el convento de la Merced («Calle de la Espada

⁷⁵ AHDM: *signaturas* 9.202, 9.203, 9.204, 9.205, 9.206 y 9.207.

⁷⁶ Véase antes, nota 31.

⁷⁷ AHDM: *Expedientes matrimoniales. Matrimonios. 1785. Asenjo*, caja 4830, abril, expediente 52, fol. [2r].

⁷⁸ MARTÍNEZ DE LA TORRE y ASENSIO 1800, lám. 51 (es la manzana 55).

⁷⁹ AHDM: *Expedientes matrimoniales. Matrimonios. 1785. Asenjo*, caja 4830, abril, expediente 52, fols. [2v-3v].

por la Merced cera derecha»), y era conocida como la «Casa de Reinalte», por su propietario, Manuel Reinalte, vecindado en la misma calle. Estaba en la acera de en frente del lateral izquierdo de la casa del marqués de Campollano (número 5 antiguo; en 2019, en obras de acondicionamiento para viviendas). En ese año había censadas en la casa veintiuna personas, sin distinción de cuartos, lo que nos hace pensar que la «de Reinalte» era una casa de vecinos⁸⁰. En aquel inmueble vivieron los Ceán Camas en 1787-1789 y allí nacieron Manuel, Salvador y puede que también Andrés (aunque en su cédula de bautismo no se expresa el domicilio). En cambio Joaquín, que vio la luz el 21 de noviembre de 1790, lo hizo en el número 13 de la calle de Juanelo (en el mismo cuartel de Lavapiés, barrio de San Cayetano y parroquia de los Santos Justo y Pastor), que era la residencia madrileña de don Gaspar Melchor de Jovellanos⁸¹. El magistrado se hallaba desterrado en Asturias desde el 28 de septiembre de 1790⁸², motivo por el cual Ceán, a la sazón oficial mayor de la Secretaría del Banco de San Carlos y apoderado suyo⁸³, y su esposa pasaron a vivir a aquélla, para su mayor comodidad y cuidado de la vivienda. No obstante, fue menos de medio año lo que estuvieron aquí pues, a comienzos de 1791 se ordenó el traslado de Ceán a Sevilla para organizar el Archivo General de Indias. La familia ya estaba en la capital hispalense el 17 de febrero de 1791⁸⁴.

Gracias a los padrones parroquiales del Sagrario de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla conocemos la localización de la vivienda familiar, siempre la misma durante este periodo (1791-1798). Los Ceán habitaron la casa número dieciocho de la plazuela de los Segovias, una rinconada de la callejuela de ese nombre,

⁸⁰ AHDM: *Vicaría. Matrícula de S.ⁿ Justo y Pastor, echa por D.ⁿ Josef de la Llama, Teniente de Cura en el Año de 1775* (firmada en Madrid, el 31 de mayo de 1775), sign. 9203, núm. 6, fol. 80rv. Se trataba de la manzana 55 del barrio de La Comadre (MARTÍNEZ DE LA TORRE Y ASENSIO 1800, lám. 51). Por aquel entonces, José Rodríguez Argüelles aun no vivía allí, pero en esa misma calle, al número 2, en «Casa de D.ⁿ Joseph Conde», habitaba don José Ruenes (casado con doña Manuela González), asturiano, académico de la Historia, secretario del duque de Alba y colaborador de Jovellanos y Ceán en la localización de manuscritos artísticos, como el de Lázaro Díaz del Valle (CEÁN 1800, t. I, p. IX, nota 3).

⁸¹ Por la misma matrícula de 1775, la casa número 13 de la calle de Juanelo (la segunda a mano derecha, entrando por la de San Dámaso) era propiedad de «D.^a Isavel de Ortega» y aposentaba a su esposo, don Manuel León, y a otras seis personas más (cuatro solteros [dos mujeres y dos hombres] y dos criados). AHDM: *Vicaría. Matrícula de S.ⁿ Justo y Pastor de Madrid, echa por D.ⁿ Pedro Alvarez, Presbytero, de este Presente Año de 1775* (firmada en Madrid, el 31 de mayo de 1775), sign. 9203, núm. 7, fol. 67r. Para su localización, MARTÍNEZ DE LA TORRE Y ASENSIO 1800, lám. 55 (es la manzana 62).

⁸² CEÁN 1814, pp. 47 y 48.

⁸³ A comienzos de marzo de 1790 Jovellanos, que debía ausentarse una temporada de Madrid para despachar en Salamanca asuntos relacionados con su cargo de consejero de Órdenes Militares, otorgó dos poderes a Ceán para administrar sus intereses (AHPM: Madrid, 2 de marzo de 1790, ante Vicente de Villaseñor y Acuña, legajo 20314, fols. 93rv y 94rv).

⁸⁴ Carta de Ceán a don Antonio Porlier dándole cuenta de haber llegado a esa (Sevilla, 23 de febrero de 1791). AGI: Indiferente general, 1854A.

a la vuelta a la izquierda de la calle de Abades Baja (hoy, de Don Remondo)⁸⁵. En el mismo inmueble vivían el señor don Ambrosio Delgado y Ortiz, racionero de la catedral y secretario del arzobispo, y su hermano, el bachiller Cristóbal Delgado. Ambos fueron padrinos, sucesiva y respetivamente, de dos hijas del matrimonio: Micaela Ambrosia (nacida en 1792) y Ambrosia Emeteria (1795). Ceán contaba con servicio doméstico, porque en esos años, aparte de los cabezas de familia, en su domicilio se empadronaron otras personas: María Ruiz (desde 1791 a 1795), Manuel Gutiérrez (solo en 1791), María Josefa Martos (1796, 1797 y 1798), María la Luna (1796) y Pétrola Montero (1797 y 1798). Asimismo, en las matrículas de 1793, 1794, 1795 y 1796, consta que Ceán tuvo consigo a su padre, Juan Francisco Ceán-Bermúdez Valdés, viudo desde 1780 y que vendría a morir en una fecha posterior al 29 de julio de 1802, porque aún estaba con vida cuando su nieta Beatriz fue bautizada. Clisson señala que su fallecimiento ocurrió en 1803 y en Gijón⁸⁶. Estos padrones parroquiales no registran, en cambio, los hijos del matrimonio ya que por entonces no eran almas de confesión: Manuel, el mayor, había nacido en 1787 y Joaquín, en 1790.

Pero todavía sabemos más de aquella casa. Por el *Padrón de fincas urbanas* de 1795 (formado en julio), conocemos cuántas casas habitadas había en la calle de los Segovias y el nombre de sus propietarios: había solo dos portales (los números 7 y 8) en la manzana 20, correspondiente al barrio 2.º del segundo cuartel (o cuartel B) de la ciudad. O sea, se trata de la misma manzana en que se erige el palacio de los Pinelo (antigua casa número 9; hoy, 14, de la calle de Abades), sede de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y de la de las Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. La casa de los Ceán era la número 8, «propia de D.ª Jph Ant.º Gomez», que residía en la vecina calle de la Botica de las Aguas, y se advierte que al presente «la vive d.ª Juan Zean» y que de renta «le gana 2920 reales» al año⁸⁷.

A la vista de estos datos tan precisos, creo poder identificar aquella parcela con la que hoy ocupa la casa número 3 de la actual calle de Segovia, paredaña del palacio de Pinelo y dando frente a la bocacalle de Don Remondo (antigua de Abades Baja).

De la integración de Ceán Bermúdez en la vida y sociedad sevillanas del momento nos queda el testimonio de su adhesión a la Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, una de las más exclusivas de la capital hispalense, establecida en el templo del que por entonces era parroquiano.

⁸⁵ ABIC: *Padrón Tercero del Sagrario de la Sta. Metropolitana y Patriarcal Yglesia de Sevilla para este Año de 1791. Formado por el D.º D.ª Fran.º de Paula Cartaya y Barco Cura de dho Sagrario*, libro núm. 44 (años 1790, 1791 y 1792), fol. 3r; libro núm. 45 (1793, 1794 y 1795), fol. 3r; y libro núm. 46 (1796 y 1797), fol. 3r y (1798) fol. 3v.

⁸⁶ «Apéndices. Genealogía de los Ceán-Bermúdez», en CLISSON 1982, p. [385].

⁸⁷ AMS: *Padrón de fincas urbanas (1795-1796). Sevilla, cuartel 2, barrio 2*, sign. xx-1846 (microfilme 1465, fotografía 76).

El 9 de abril de 1797 solicitó formalmente su ingreso, siendo recibido (tras evacuar las preceptivas pruebas), el domingo, 30 de abril⁸⁸. A lo que parece, Juan Agustín alcanzó de inmediato el empleo de diputado de la hermandad, pues a él se alude (aunque erróneamente con el nombre de Juan Francisco, que es el de su padre y que, aunque residente por entonces en Sevilla, no consta que fuese hermano del Sagrario) en los acuerdos de 17 de octubre de 1797⁸⁹.

La familia residió en Sevilla hasta una fecha indeterminada del segundo semestre de 1798. Con Juan Agustín ausente desde finales de noviembre de 1797 (a comienzos de diciembre ya estaba en El Escorial acompañando a Jovellanos, ministro de Gracia y Justicia, y el 12 de dicho mes se encontraba en Madrid, como anotó Leandro Fernández de Moratín en su *Diario*)⁹⁰, su esposa todavía dio allí a luz un niño el 23 de abril de 1798. Por tanto, Manuela Camas y sus hijos (el mayor, Manuel, acababa de cumplir once años y Joaquín tenía solo siete) permanecieron en Sevilla al menos hasta comienzos del verano siguiente, ya que el padrón de vecinos del Sagrario de 1798 (las matrículas parroquiales se formalizaban en junio, por san Juan) aún registró a esta familia en la plazuela de los Segovias.

En Madrid, en los primeros meses de 1798, Ceán vivió en la residencia de su antiguo amo y ahora amigo, Jovellanos (en la calle de Juanelo), aunque ya a mediados de 1798 las anotaciones del *Diario* de Moratín indican que «chez Jovino» no era la misma que «chez Ceán»⁹¹. La llegada de su esposa e hijos hacia el mes de julio obligó a Ceán a alquilar una vivienda; pero ignoro dónde estuvo y en qué parroquia o parroquias vivieron hasta junio de 1801.

La tercera y última etapa hispalense de Ceán Bermúdez abarca desde la última quincena de junio de 1801 hasta el 20 de mayo de 1808. En aquel tiempo, la familia residió en el barrio de Santa Cruz (no muy lejos del Archivo General de Indias, donde Ceán estaba destinado), de cuya iglesia fueron feligreses⁹². En el vecindario parroquial correspondiente a 1802 figura alojada en el número 113 de la calle de las Cruces con los siguientes miembros⁹³:

⁸⁸ MARTÍNEZ AMORES 2015, pp. 438-441. Estoy en deuda con el autor de este trabajo por habérmelo comunicado. Véase también más arriba, la nota 59.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 440, nota 17.

⁹⁰ «*Chez Jovino*, *vidi Ceán*» (FERNÁNDEZ DE MORATÍN 1968, p. 194).

⁹¹ *Ibidem*, pp. 205, 206 y 212.

⁹² El primitivo templo de Santa Cruz (ayuda de parroquia del Sagrario) fue demolido en 1810 durante la ocupación francesa; su solar lo ocupa la actual plazuela de ese nombre. Era una de las antiguas sinagogas de la ciudad, reedificada en 1480. Su estado ruinoso ya obligó a clausurarlo en 1806-1807. En esta parroquia se inhumó el cadáver de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), cuya partida de defunción, precisamente Ceán daría a conocer (CEÁN 1806a, pp. 102-103).

⁹³ Parroquia de Santa Cruz (Sevilla): *Padrón de los años 1791 a 1802. Tomo 11*. «Padrón de la feligresía de Sta. Cruz del año de 1802», s/fo liar.

D.ⁿ Juan Ceán
 D.^a Manuela Camas S. M. [*i. e.: su mujer*]
 D.ⁿ Manuel Ceán
 D.ⁿ Joaquín Ceán
 D.^a Manuela López
 Antonio Campillo

En esta cédula ya se registran sus dos hijos, almas de confesión, que contaban quince y once años, respectivamente, y una prima de éstos, Manuela López Camas (Castejón de Junto Alarba, Zaragoza, hacia 1783-Madrid, 1841), de diecinueve años, sobrina de doña Manuela Camas que, al haber quedado huérfana, vivió prohijada en compañía de sus tíos hasta su fallecimiento⁹⁴, además de una persona de servicio, acaso asturiana, porque el apellido Campillo trae su origen de la parte oriental de esta provincia. Fue en esa residencia y colación donde nació el último de los hijos del matrimonio, Beatriz, bautizada el 29 de julio de 1802⁹⁵. Lamentablemente, para este periodo no existen padrones municipales de fincas que nos aclaren la propiedad y renta de aquel inmueble.

Restituido por resolución de Fernando VII «á servir con su antigüedad la plaza de oficial de esta secret.^a del despacho universal de Gracia y Justicia» de la que había sido desposeído en 1801⁹⁶, desde mediados de 1808, Madrid ya fue la residencia definitiva de Ceán y los suyos. Siempre habitaron el mismo domicilio de la calle de la Vicaría Vieja (también llamada del Estudio de la Villa y a menudo, Pretil de los Consejos, por hallarse en la trasera del antiguo palacio de Uceda y a espaldas del monasterio del Sacramento), el piso entresuelo izquierda de la casa número 1 de la manzana 189 del barrio de la Puerta de Segovia, perteneciente al cuartel de Palacio y parroquia de Santa María de la Almudena⁹⁷. En esta demarcación se registra ya el 20 de diciembre de 1808, en la *Relación de cabezas de familia madrileñas que juraron fidelidad al rey José I y a la Constitución dada en Bayona*⁹⁸. También el 12 de marzo de 1811, con motivo del *Alistamiento general para la Guardia Cívica* de los varones mayores de diecisiete años residentes en ese cuartel⁹⁹. Y durante la restauración

⁹⁴ Hija de Juan Francisco López y de Raimunda Camas de las Evas. AHPM: *Declaración de pobre otorgada por doña Manuela López, vecina de esta corte. Herederos: sus primos don Joaquín y doña Beatriz Ceán-Bermúdez*. Madrid, 18 de mayo de 1839, ante Francisco Pérez Pedrero, legajo 24385, fols. 672-673r. Falleció soltera en Madrid, el 28 de enero de 1841; vivía con sus primos (Parroquia de Santa María de la Almudena: *Libro 6.º de difuntos desde el 17 de enero de 1806 al 30 de diciembre de 1847*, fol. 374).

⁹⁵ Véase nota 60.

⁹⁶ Carta del Marqués de Caballero al Mayordomo Mayor de palacio. Aranjuez, 23 de marzo de 1808, AGP: REI/RF7, caja 310, exp. 3.

⁹⁷ Véase MARTÍNEZ DE LA TORRE y ASENSIO 1800, lám. 9. CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2016c, pp. 105 y 113, nota 2.

⁹⁸ AVM: Secretaría, 2-364-13, fol. s/núm., pero fol. [2v]. CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2016c, p. 105, nota 5.

⁹⁹ AVM: Secretaría, 5-461-5 (es un pliego preimpreso, fol. 1v).

fernandina, en los padrones de 1817¹⁰⁰, 1820¹⁰¹ y 1823¹⁰². Figuran bajo el mismo techo el titular, su esposa, sus hijos Joaquín y Beatriz, su sobrina Manuela López Camas y una criada.

Iconografía

La galería de retratos de Ceán Bermúdez es de calidad y expresiva de diferentes y concretas circunstancias biográficas y profesionales¹⁰³. En todos ellos está comprometido el genio de su amigo Francisco Goya (1746-1828). El primero fue pintado cuando trabajaba a las órdenes de Losada, alrededor de 1780. El segundo hace pareja con el de su esposa (asimismo por Goya); se encargaron con proximidad a febrero de 1786, momento de la velación matrimonial. El tercero y último (1799-1800) es un precioso busto dibujado a sanguina, pensado como modelo para ser grabado y poner al frente del *Diccionario histórico* (Madrid, 1800), la primera publicación de Ceán Bermúdez¹⁰⁴.

También hay noticias de un busto por el escultor José Álvarez Cubero (Priego de Córdoba, 1768-Madrid, 1827), en paradero desconocido, recordado por Sebastián de Miñano en la necrología de Ceán¹⁰⁵ y que pudo ser labrado hacia 1798 o, si no, en 1819-1820.

Aparte de los dichos, también se sabe de la existencia de un autorretrato. En el inventario formado en Gijón a la muerte de Manuela García Cifuentes, madre de Juan Agustín (fallecida el 20 de enero de 1780), se enumera «un retrato de su hijo D.ⁿ Juan, también con su vidrio»¹⁰⁶. No me cabe duda de que se trataría de un autorretrato, pintado alrededor de 1778-1779, coincidiendo con sus estudios en la

¹⁰⁰ AVM: *Matrícula General del Cuartel de Palacio siendo Alcalde el Sor. D. Manuel Fernández Gamboa. Año de 1817*. Estadística, 3-39-1, fol. 135r.

¹⁰¹ AVM: *Año de 1820. Cuartel de Palacio. Barrio de la Pta. de Segovia. Matrícula general de los vecinos existentes en dicho barrio, con expresión de sus nombres, edad, estado, empleos o egercicios, naturaleza y tiempo de residencia en Madrid. Regidor, el Exmo. Sr. Conde de Oñate. Alcalde, D.ⁿ Cirilo García*. Estadística, 3-37-5, fol. 38r.

¹⁰² AVM: *Cuartel de Palacio. Barrio de la Pta. de Segovia. 1823*. Estadística, 2-497-2, fol. s/núm.

¹⁰³ GONZÁLEZ SANTOS 2016b, pp. 56-57.

¹⁰⁴ Francisco de Goya, *Juan Agustín Ceán Bermúdez, 1799-1800*; dibujo a sanguina sobre papel montado en cartulina, 124 × 98 mm. Colección particular. GASSIER y WILSON 1970, cat. 697. GASSIER 1975, vol. II, 149. Sus dimensiones concuerdan con las de la caja del *Diccionario histórico*. En 1875, el grabador Bartolomé Maura Montaner (1844-1926) abrió un estupendo aguafuerte a partir de este dibujo (175 × 123 mm). Se trata de la estampa número 38, publicada en la décima entrega de *El grabador al agua-fuerte*, vol. II, Madrid, Sociedad de Artistas, 1875.

¹⁰⁵ MIÑANO 1830, p. 3b. PARDO CANALÍS 1951, p. 73.

¹⁰⁶ AHA: ante Diego de la Piniella Menéndez, caja 2005, año 1780, fol. 4r. Este y otros documentos fueron manejados por CLISSON (1982, pp. 50, nota 8, y 403) y antes, en su tesina (inédita), pero sin entrar en este tipo de detalles.

recién creada Escuela de Sevilla y el paso de Ceán por los talleres de Juan de Espinal y Anton Raphael Mengs. Orgulloso regalo y estimulante recuerdo del aprendizaje y progresos de un hijo ausente desde 1766, cuando con diez y siete años recién cumplidos, partió de Gijón para servir de paje a don Gaspar Melchor de Jovellanos.

CEÁN BERMÚDEZ, PALACIEGO Y DILETANTE

Este retrato (óleo sobre lienzo, 82 × 55 centímetros)¹⁰⁷ hubo de ser pintado hacia 1780 (fig. 2)¹⁰⁸. Gassier (que reconoce no haberlo visto; por eso advierte entre interrogantes las dimensiones: 100 × 70 cm) lo fechó hacia 1785 y puso en relación con la serie de retratos de directores del Banco Nacional de San Carlos. Gudiol adelantó un poco la hechura, hacia 1784-1785, incluso hasta 1783. Más preciso resultó Camón Aznar, que lo vinculó con la entrada de Ceán en el Banco (1783). Ahora, a la vista de los datos biográficos expuestos, podemos afirmar que fue pintado en Madrid, cuando Ceán trabajaba para el duque de Losada, sumiller de corps de Carlos III, y que por tanto es contemporáneo del primer retrato que Goya pintó de Jovellanos (1780-1782)¹⁰⁹. Fue Ceán quien a partir de 1778 introdujo a Goya en la amistad con Jovellanos, relación que los tres compartieron con el grabador Pedro González de Sepúlveda (Badajoz, 1744-Madrid, 1815), como él mismo recuerda¹¹⁰.

Goya representó a su amigo de media figura, sedente y ligeramente ladeado hacia su derecha. El porte es tranquilo y todo indica una apacible serenidad y la satisfacción de un hombre que ya había cumplido los treinta años, edad que se corresponde con su aspecto. Va tocado con una media peluca y uniformado, como dependiente que era entonces de palacio (1780-1782): chaleco granate y casaca azul marino con bocaman-gas asimismo burdeos, guarnecidos de pasamanería, galones y botonadura dorados; camisa blanca con puños de encaje y una corbata de lo mismo anudada al cuello¹¹¹.

¹⁰⁷ En la ficha de la Fundación Goya en Aragón figuran 84 × 62 cm, dimensiones a todas luces erradas.

¹⁰⁸ VIÑAZA 1887, cat. LXXI, p. 240. SOMOZA 1889, nota 83, p. 253. SOMOZA 1891, núm. 24 del estrado. BERUETE 1916, núm. 89, p. 173. LAFUENTE FERRARI 1928a, cat. 6, p. 16, y 1928b, cat. 80, pp. 76-77. SAMBRICIO 1961, cat. LXXIX, p. 101. GÓMEZ DE LA SERNA 1969, p. 278. GASSIER Y WILSON 1970, cat. 222, pp. 78 y 94. GUDIOL 1970, cat. 172, p. 236. ANGELIS Y GUDIOL 1975, cat. 196, pp. 99 y 101. GUDIOL 1980, cat. 154, p. 100, fig. 165, p. 266. CAMÓN AZNAR 1980-1982, vol. I, pp. 150 y 265 (fig.). CLISSON 1982, pp. 142 y 144, nota 11. GONZÁLEZ SANTOS 1994, cat. 6, pp. 88-89; 1996, p. 50; 2006, p. 52, y 2016b, p. 56.

¹⁰⁹ *Jovellanos en el arenal de San Lorenzo*, lienzo, 185 × 110 cm. Ministerio de Cultura (inv. D-1/2000). Adscrito a la colección del Museo Nacional de Escultura (Valladolid) y depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias. GIL FILLOL 1947. GASSIER Y WILSON 1970, cat. 217, pp. 78 y 94. GUDIOL 1970, cat. 171, pp. 262-263. GONZÁLEZ SANTOS 2012, cat. 1, pp. 50-55.

¹¹⁰ CEÁN 1814, p. 316; también CEÁN 1815a y BNE: MSS/21455/1.

¹¹¹ Respecto al uniforme de los empleados palatinos, véase la indumentaria del organista Félix Máximo López, retratado por Vicente López en 1820 (Museo Nacional del Prado, P 4405), en todo semejante a la de Ceán Bermúdez.

Pero la pretensión del efigiado no era la de inmortalizar la complacencia por su nuevo empleo (una razonable demostración de autoestima), sino la de mostrarse como aficionado, un diletante de las Bellas Artes, según un criterio que Ceán venía madurando y sobre el que insistirá en ulteriores trabajos y que acaso le agradaría más¹¹². Por aquel entonces, ya había formado el manuscrito del *Verdadero orden de las pinturas del Escorial* (1776)¹¹³, escrito las *Reflexiones sobre una pintura original cuyo autor se ignora* (Sevilla, 1778)¹¹⁴, vertido al castellano el *Arte de pintura de Du Fresnoy* (1779)¹¹⁵ y disertado sobre la *Descripción de una estampa de Juan de Herrera* (carta dirigida a Ponz el 17 de noviembre de 1779)¹¹⁶. Por tanto, este es el sentido del libro y lapicero que el protagonista sostiene con la mano izquierda y que mediante un nada inocente escorzo Goya destaca en primerísimo plano. El lápiz significa la práctica del dibujo y el libro, la actividad erudita a la que a partir de entonces Ceán se dedicará de modo exclusivo. Este libro (un volumen en cuarto mayor, encuadernado en pasta de tafete burdeos, con el lomo grabado en oro y los cortes tintados de grana), cogido por la cabeza y apoyado en la barriga (que ya acusaba la prominencia característica de su madurez), podría ser la edición que Azara hizo de las *Obras de Mengs* (Madrid y Parma, 1780). Con este detalle, familiar y fácilmente reconocible por los amigos, nuestro personaje rendía homenaje al «pintor filósofo» (fallecido en Roma el 29 de junio de 1779), cuyo estudio había frecuentado durante el último cuatrimestre de 1776 y donde Goya y él se conocieron¹¹⁷. En todo caso, nunca podría ser el *Arte de pintura* de Du Fresnoy, porque el original (publicado en París en 1668) es un volumen en octavo¹¹⁸.

¹¹² Los aficionados a las Bellas Artes son los que deben ser respetados y consultados por los profesores, como «Jove-Llanos de Goya y de Sepúlveda»; porque un aficionado es «el único que puede desempeñar el título y cargo de individuo de honor en las Academias, porque entiende el idioma que en ellas se habla» (CEÁN 1827, notas xcv y xcvi, p. 172). Antes, en CEÁN 1806b; asimismo, en OLLERO y QUILES 1991, p. 30b. Más sobre este concepto, en la correspondencia con Bernardo de Iriarte (Sevilla, 12 y 22 de marzo, y 2 de abril de 1806, BFBM: ms. B101-A-15, pp. 218, 231 y 221-222, respectivamente). Esta idea del aficionado es la del siglo XVIII, la del erudito y conoedor, la filosófica, no la burguesa y decimonónica a que responde el epílogo del tomo II de la *Histoire de la peinture en Italie* (1817) de Stendhal (1783-1842).

¹¹³ Véase antes, nota 29.

¹¹⁴ CEÁN 1778a (BNE: MSS/21454/8). CRESPO, CERA Y GARCÍA LÓPEZ 2016, pp. 206-209, cat. 2.5. CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2017.

¹¹⁵ CEÁN 1779a (BNE: MSS/21454/7).

¹¹⁶ CEÁN 1779b (BNE: MSS/21454/3). SANTIAGO 2016a, cats. 9.1 y 9.2, pp. 342-345. Publicada por PONZ (1780, IX, carta vi, § 57-60, pp. 187-189) aunque sin advertir la autoría de Ceán.

¹¹⁷ CEÁN 1800, t. III, pp. 128-129. GONZÁLEZ SANTOS 2016c, cats. 1.9, 1.10 y 1.11, pp. 174-179.

¹¹⁸ *L'art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy, traduit en François, avec des remarques nécessaires & tres-amples*, Paris, Chez Nicolas l'Anglois, MDCLXVIII [1668], 168 pp. en 8.º El traductor fue Roger de Piles (1635-1709). También la ed. más reciente de Leipzig es en 8.º: Caroli Alphonsi du Fresnoy et Francisci Mariae Marsy, *De Pictura, carmina elegantissima: itervm edidit Christ. Adolphvs Klotzivs*, Lipsiae, Svmptibvs Societatis Librariorvm, MDCLXX [1770].

El retrato fue de la colección de Jovellanos¹¹⁹. Lo que no sabemos es de quién partió la iniciativa de que se pintara: si de éste o del propio Ceán para regalarlo a su antiguo protector en prueba de agradecimiento y respeto. Permaneció en el domicilio madrileño de Jovellanos en la calle de Juanelo al menos hasta su retiro en Asturias (finales de octubre de 1798). De cualquier modo, en noviembre de 1800 parece que ya estaba en la casa solariega de Gijón, según se infiere de una carta de Jovellanos a González de Posada, dando cuenta de las obras emprendidas en el cuarto de estrado¹²⁰. En el inventario de 1826, se tasó en 160 reales, probablemente por creerlo autorretrato y no un goya, como apostilló Somoza¹²¹. Este lo vuelve a mencionar en la misma casa, en poder de los herederos de don Gaspar, pero sin referencia de autor¹²². En la década de 1920 lo heredó don Luis Cienfuegos-Jovellanos Bernaldo de Quirós, primer conde de Cienfuegos, primogénito de José María Cienfuegos-Jovellanos y García-Sala, pasando a su domicilio de Madrid y luego, al de Palma de Mallorca. Fue adquirido por Valeriano Barreiros Rodríguez, conde consorte de Coruña (Madrid), y luego por un particular¹²³. Desde marzo de 2012 se encuentra en venta (Madrid, Galería López de Aragón).

Se trata de uno de los retratos más tempranos que de Goya se conocen y lo podemos cotejar con el del *Hombre con florete de esgrima* del Meadows Museum de Dallas, fechado hacia 1783-1785, aunque pienso que debe ser anterior. Para Glendinning, este personaje podría ser Ignacio Bernascone (Lugano 1741-¿?), maestro de esgrima cantado por Nicolás Fernández de Moratín¹²⁴.

LOS RETRATOS DE BODAS (1786)

Esta pareja de retratos (sedentes y afrontados) fue pintada por Goya a raíz de la velación, ceremonia celebrada en Madrid el 10 de febrero de 1786 (figs. 3 y 4)¹²⁵. Fue-

¹¹⁹ GONZÁLEZ SANTOS 1994, cat. 6, pp. 88-89.

¹²⁰ JOVELLANOS 1986, carta 1.306, p. 585.

¹²¹ GONZÁLEZ SANTOS 1994, Apéndice documental III, ord. 52, p. 156.

¹²² SOMOZA 1889, nota 83, p. 253, y 1891, núm. 24 del estrado.

¹²³ GONZÁLEZ SANTOS 1994, *ibidem*.

¹²⁴ *A don Ignacio Bernascone, excelente en la esgrima* (silva). GASSIER y WILSON 1970, cat. 205. GUDIOL 1970, cat. 143. GLENDINNING y MEDRANO 2005, pp. 130-132.

¹²⁵ *Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 1786; óleo sobre lienzo, 122 x 88 cm (incluye una franja de 22 mm añadida en el borde izquierdo). Madrid, colección particular. Referencias: CARDERERA hacia 1838 (en SALAS 1931, núms. 24 y 61, duplicados, pp. 176 y 178). YRIARTE 1867, p. 138. GOYA 1900, núm. 116, p. 41 (en VEGA 2002b, vol. II, cat. 116, pp. 228-230). TORMO 1900 (en VEGA 2002a, vol. I, p. 267a). LAFOND 1902, núm. 81, p. 125a. LOGA 1903, cat. 193, p. 193. CALVERT 1908, núm. 100, p. 133, lám. 37. BERUETE 1916, p. 21 y núm. 88, p. 172. *Enciclopedia Espasa* 1911, tomo XII, pp. 774-775. MAYER 1925, cat. 235, p. 187, fig. 65. LAFUENTE FERRARI 1928a, cat. 19, pp. 24-25, lám. XVI. LAFUENTE FERRARI 1928b, cat. 52, pp. 54-55. SALAS 1931, núms. 24 y 61, duplicados, pp. 176 y 178. DESPARMET 1950, t. II, núm. 391, p. 109. LAFUENTE FERRARI 1951, p. 175. SÁNCHEZ CANTÓN 1951, p. 48. GRANADA 1955, cat. 98. SAMBRICIO 1961, cat. XXVII, pp. 45-46. LONDRES 1963-1964, cat. 71. GÓMEZ DE LA SERNA 1969, p. 280. GASSIER y WILSON 1970, cat. 334, pp. 161 y 170. GUDIOL 1970, cat.

ron propiedad de Ceán Bermúdez hasta el fallecimiento de Beatriz, su hija y heredera (1870). El de Juan Agustín fue adquirido por el octavo marqués de Corvera, don Rafael Bustos y Castilla-Portugal. En 1903 era de su hijo don Alfonso Bustos y Bustos que lo vendió (antes de 1916) a la marquesa de Perinat, doña María del Carmen Terry y Dorticós, en poder de cuyos herederos se encuentra. A finales del siglo XIX, el de doña Manuela era del marqués de Casa Torres. Fue adquirido por el Museo de Budapest al anticuario vienés Hugo Othmar Miethke (1834-1911) en 1908.

Unánimemente reconocidos por originales de Goya, han sido fechados de manera muy dispar, con datas que van de 1786 (Santiago) o 1786-1790 (Tormo, para el de doña Manuela; Beruete y Mayer), a otras más tardías (1796-1797) defendidas por Mena y Maurer¹²⁶, incluso de principios del siglo XIX para el de Ceán (Tormo), siendo las más repetidas las de 1790 y 1792-1793 (Lafuente, Gassier, Gudiol, Camón Aznar, Vega y Seseña). De cualquier manera, es un margen demasiado amplio que además implica diferentes momentos y lugares de realización: Madrid (1786 hasta 1790 y desde diciembre de 1797 hasta finales de mayo de 1801) y Sevilla, coincidiendo con los dos viajes de Goya a Andalucía (febrero o abril de 1793 y mayo de 1796 al primer trimestre de 1797). Cualquier indagación sobre estos retratos debe hacerse conjuntamente, a la vista del mobiliario, indumentaria, circunstancias biográficas de la pareja que, como quedó dicho, contrajo matrimonio secreto el 7 de mayo de 1785 y público, nueve meses después, y del número de partos de la esposa en cada una de las fechas referidas. Y la combinación de estos factores apunta a que solo pudieron haber sido pintados en 1786, coincidiendo con la velación.

En la primavera de 1786, la Aragonesa (como familiarmente Ceán y sus amistades llamaron a doña Manuela) tenía veintitrés años y no era actriz, como cree Adriána Lantos¹²⁷, sino la antigua doncella de la marquesa de Valdecarzana. Su porte, elegante indumentaria y peinado a la moda de 1785-1786, confirman que no estamos ante una simple criada recién desposada. Doña Manuela está haciendo encaje en la almohadilla, una tarea habitual en ella, como lo confirma su marido

318, p. 236. ANGELIS Y GUDIOL 1975, cat. 283, pp. 104-106; GUDIOL 1980, cat. 289, p. 106 (fig. 287, p. 372). CAMÓN AZNAR 1980-1982, t. II, pp. 95 y 215 (fig.). CLISSON 1982, pp. 142 y 144, nota 11. LUGANO 1986, cat. 16. MARCOS VALLAURE 1988, cat. 12, pp. 46-47. GLENDINNING 1992, cat. 36, p. 135. SANTIAGO 1996a, cat. 1, p. 71, fig. 6 (p. 21). MADRID 1996b, cat. 17. GIJÓN 1998, pp. 188-189. PERINAT 2000, pp. 79-80. MAURER (en MENA 2008), cat. 11, pp. 152-153. BRAY 2015, pp. 135-139, nota 3, p. 220a. GONZÁLEZ SANTOS 2016c, cat. 1.1, pp. 161-165. MENA 2017, p. 168. † *Manuela Margarita Camas de las Evas*, 1786; óleo sobre lienzo, 121 × 84,5 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum (inv. 3792). Referencias: GOYA 1900, núm. 123 (en VEGA 2002b, vol. II, cat. 123, pp. 242-243). TORMO 1900 (en VEGA 2002a, vol. I, p. 263b). LAFOND 1902, núm. 82, p. 125a. MAYER 1925, cat. 236, p. 187, fig. 69. GASSIER Y WILSON 1970, cat. 335, pp. 161 y 170. GUDIOL 1970, cat. 319. GLENDINNING 1992, cat. 37, p. 135. MENA (en GONZÁLEZ 2003), pp. 268-269. SESEÑA 2004, pp. 203-205. LANTOS 2017, cat. 52, pp. 148-149 y 26.

¹²⁶ MENA (en GONZÁLEZ 2003, pp. 268-269) fecha el de doña Manuela hacia 1792-1793 y tiene dudas sobre su identidad. MAURER (en MENA 2008), cat. 11, pp. 152-153. MENA 2017, p. 168.

¹²⁷ LANTOS 2017, cat. 52, pp. 148-149.

en una carta a Vargas Ponce: «los rapaces están buenos, estudian éstos filosofía en la Universidad y la madre, en su almohadilla»¹²⁸. En otra anterior (agosto de 1803), le comentaba que su esposa, tras dar a luz a Beatriz, está «gorda como una baca»¹²⁹. Pero en este retrato doña Manuela está delgada, como mujer núbil que aún no había sido madre. Su primer parto (el de Manuel) data de enero de 1787. Por tanto, teniendo presente que en 1796-1797 doña Manuela ya había parido al menos siete hijos y su tendencia a engordar, el aspecto juvenil y lozano que muestra en el lienzo del Museo de Budapest no se compadece con aquel momento ni con los treinta y cuatro años que ya contaba.

La admiración que por aquel entonces Ceán sentía por Goya se tradujo en la recomendación que, en su calidad de oficial mayor del Banco de San Carlos desde 1785 y de reconocido aficionado, hizo del pintor para que le encargaran los retratos de los cinco directores del Banco y el del monarca en 1785, 1787 y 1788¹³⁰. El reconocimiento del artista tampoco puede ser soslayado ni extrañar la semejanza del retrato de Ceán con otros de la serie, como el del director don José del Toro y Zambrano (cuyo importe fue librado al artista por mano de Ceán en 13 de abril de 1785)¹³¹, el marqués de Tolosa (1786-1787) e incluso, el del conde de Altamira (1786), porque fueron pintados a un tiempo¹³².

En el de Ceán, además, percibimos una deuda con los modelos británicos del momento. La similitud que muestra con el retrato de Thomas Robinson (Viena, 1738-Londres, 1786), segundo lord Grantham, pintado por George Romney (1734-1802) en 1780 y conocido por una estampa de 1783 que, sin duda, debió circular por Madrid a partir de esa fecha (fig. 5)¹³³, es patente y esclarecedora de la influencia que la pintura inglesa tuvo en Goya y en algunos clientes suyos a lo largo de la penúltima década del siglo XVIII y de la que el primer retrato de Jovellanos (1780-1782) es ejemplar¹³⁴.

Lord Grantham fue embajador de Gran Bretaña en España desde 1771 hasta 1779. Durante su ministerio, adquirió la colección de estampas sobre cuadros de Velázquez grabada por Goya en 1778 con intención de formar un muestrario ra-

¹²⁸ Sevilla, 31 de octubre de 1804 (MARQUÉS DE SEOANE 1905, carta núm. 17, p. 49).

¹²⁹ Sevilla, 17 de agosto de 1803 (FERNÁNDEZ DURO 1900, núm. LIV, p. 254).

¹³⁰ GARCÍA DE VALDEAVELLANO 1928. GASSIER y WILSON 1970, cats. 223-228. GUDIOL 1970, cats. 163, 211-213, 243 y 249.

¹³¹ GARCÍA DE VALDEAVELLANO 1928, pp. 60 y 62-63 (en la línea 14 de la p. 60, por error tipográfico, dice «13 de abril de 1787»). GASSIER y WILSON 1970, cat. 223, pp. 95 y 78. GUDIOL 1970, cat. 163.

¹³² GASSIER y WILSON, cats. 226 y 225. GUDIOL 1970, cats. 211 y 212.

¹³³ Manera negra, 487 x 357 mm. Grabado y publicado por William Dickinson en 1 de noviembre de 1783 (ejemplares en la National Portrait Gallery de Londres, NPG: D 34789 y D 34790, y British Museum, no. 1902,1011.681 y no. 1943,1113.158). Debo este dato a la amistad del licenciado don Ángel José Cañedo López, experto anticuario.

¹³⁴ Véase arriba, nota 109.

zonado de la producción velazqueña hecho a base de copias¹³⁵. El gesto informal del diplomático, el mobiliario, el cartapacio sobre el que descansa el brazo derecho y el encuadre del cuerpo (con los pies cortados) son similares a los del retrato de Ceán¹³⁶. Solo cambia el enfoque (de perfil en Romney a semifrontal en éste), el punto de vista (de contrapicado a leve picado en Goya) y el fondo, con la supresión de la vista del Escorial.

También el moblaje remite al momento del que estamos hablando (1786). La silla en que Ceán está arrellanado es una versión española de modelos franceses Luis XV y Luis XVI, aunque el respaldo oval apunta un estilo más avanzado, ya que la combinación de pata cabriolé y respaldo en medallón es frecuente en el mobiliario español de 1770-1785.

La mesita auxiliar sobre la que hay estampas y en la que Ceán reposa el brazo derecho, asimismo se puede fechar en la penúltima década del siglo XVIII. Es un velador de tres patas del tipo *guéridon a lathénienne*, como el que sostiene el pebetero de *La vertueuse athénienne*, composición pintada por Joseph-Marie Vien en 1762 (Musée des Beaux-Arts de Estrasburgo). Pero las patas del *guéridon* del retrato de Ceán muestran en la rodilla una cabeza de carnero parecida (singular coincidencia) a la de la mesita del retrato de lord Grantham.

La indumentaria también es congruente con la fecha de 1786. Van de calle y a la moda. El chaleco largo y de doble botonadura que él viste era corriente entonces, igual que la casaca cerrada con cuello de solapa, todavía con abundantes botones forrados en tela del mismo color que aquélla, el tipo de corbata y peluca. Para fechar este retrato, Gudrun Maurer se basó en el modelo de chupa y peluca que cree características de la última década del siglo XVIII, porque opina que se pintó durante el segundo viaje de Goya a Andalucía, en junio de 1796, cuando está documentada su estancia en Sevilla¹³⁷. Pero si es cierto que los chalecos de doble botonadura existieron en la década de 1790, tampoco lo es menos que ya eran corrientes antes¹³⁸. Esta prenda es de procedencia inglesa¹³⁹. Sin ir más lejos, cortes similares vemos en las prendas que viste Jovellanos en el retrato que Goya le hizo en 1780-1782 y en otros personajes británicos y estadounidenses de aquel entonces: *Moses Seymour junior*, pintado por Ralph Earl (1751-1801) en 1789¹⁴⁰, *Arthur Hill, segundo marqués*

¹³⁵ HARRIS 1999, p. 315, y HARRIS ET AL. 1999. El copista fue el pintor alemán Wenceslaus Pohl, alumno de Mengs.

¹³⁶ MAURER (2008, cat. 11, p. 153a) ya advirtió la influencia inglesa en la postura de Ceán.

¹³⁷ MAURER 2008, cat. 11, p. 153.

¹³⁸ Véase el chaleco inglés de caballero en algodón de hacia 1780-1785 del Manchester Art Gallery (No. 1987.88) <http://manchesterartgallery.org/collections/search/collection/?id=1987.88>.

¹³⁹ ALBARRÁN 2017, p. 137.

¹⁴⁰ Lienzo, 120,7 × 90,2 cm. Cleveland Museum of Art (No. 2003.285).

de *Downshire*, por Hugh Douglas Hamilton (1736-1808) alrededor de 1785-1790¹⁴¹, o *Edward Swinburne*, de 1785 por Thomas Gainsborough (1727-1788)¹⁴². En estos dos últimos además se ve que uno de los cuellos del chaleco permanece debajo de la casaca mientras que el otro sobresale por encima, lo mismo que en el retrato de Ceán Bermúdez: un afectado desaliño que, al parecer, estuvo de moda.

Pero todavía podemos apurar más: Ceán viste de invierno, lo que nos lleva a pensar que el retrato se hizo a raíz de la velación matrimonial (10 de febrero de 1786). En cambio, el de su esposa, atendiendo a la indumentaria y complementos de flores naturales, se pintaría un poco más tarde, en la primavera o el verano del referido año, coincidiendo con las primeras semanas de su primer embarazo.

Si Juan Agustín viste al gusto inglés, doña Manuela sigue los dictados de la moda francesa, llamada de María Antonieta: luce una bata o *robe à la française*, con magas hasta el codo rematadas con volantes y un pañuelo de gasa cubriendo los hombros y ajustado con un gran lazo sobre el pecho. Su esponjada cabellera está empolvada y tocada con una primaveral caramba (una aparatosa escofieta de encajes, cintas de gasa, plumas y adornos florales)¹⁴³. Prenda, complemento y peinado semejantes lucen (entre otras damas) la condesa-duquesa de Benavente, la marquesa de Pontejos (fig. 6) o la de Astorga, asimismo retratadas por Goya en 1785, 1786 y 1787¹⁴⁴. La señora de Ceán tiene además una pulsera en la muñeca izquierda, con un medallón esmaltado que podría ser un retrato en miniatura de su marido, oportuno regalo de boda y acaso de mano del mismo pintor.

Juan Agustín, empleado en el Banco Nacional de San Carlos desde febrero de 1783, ya disfrutaba de una plena posición profesional. El bienestar y confianza que reflejan estos retratos afirman ese cambio de estatus. En 1786, cuando fueron pintados, el matrimonio vivía en la misma casa que José Rodríguez Argüelles, amigo y paisano de Ceán, en el número 13 de la calle de la Espada¹⁴⁵.

Goya efigió a sus amigos en la intimidad del hogar, entretenidos en sus respectivos ocios: el coleccionismo de estampas y el bordado¹⁴⁶. Las posturas son naturales y el enfoque, casi instantáneo, con actitudes desenfadas, cómodas, de indiscutible talante burgués. Si en el primer retrato Goya mostró a Ceán como empleado de palacio y aficionado a las bellas artes, ahora, unos seis años después, contando treinta y seis, lo representó con el semblante sereno y apacible, como un marido felizmente

¹⁴¹ *Christie's. Sale 6396*, Londres, King Street, 30 de noviembre de 2000, lote 2.

¹⁴² Lienzo, 68,9 × 59,7 cm. Detroit Institute of Art (No. 49.508).

¹⁴³ MENA, en GONZÁLEZ 2003, p. 269.

¹⁴⁴ GASSIER y WILSON 1970, cats. 220, 221 y 232. GUDIOL 1970, cats. 165, 266 y 250, respectivamente. Para la moda de la época, ALBARRÁN 2017, pp. 128-163, especialmente, las pp. 132-134.

¹⁴⁵ Véanse antes, notas 78, 79 y 80.

¹⁴⁶ Véase la nota 128.

desposado, orondo, repantigado en un sillón y revisando su colección de estampas y departiendo con él sobre temas artísticos. Al menos Ceán no se podría quejar de Goya, un más que cualificado interlocutor, porque en aquellas sesiones de posado, ambos pudieron recorrerla, discurrir sobre sus autores, escuelas, asuntos y técnicas. En efecto, en otro lugar, años más tarde (1806), Ceán se lamentaba de que había tardado más de treinta en reunir unas tres mil estampas compradas en almonedas, y

puedo asegurar a usted que a ellas debo mucha parte de mis cortos conocimientos y que se pasan años enteros sin enseñarlas a nadie, porque nadie las procura y porque pocos las conocen¹⁴⁷.

Los relajados semblantes de ambos esposos cruzan sus miradas con la del pintor que, de esta sutil manera, también se nos hace presente, significando así el cariño que profesaba a los modelos. El bienestar de los Ceán, su acomodada posición y la postura campechana de este, con las piernas cruzadas, solo son equiparables con los retratos británicos contemporáneos, al tiempo que distantes de la solemnidad todavía corriente en España para este género. Ello revela lo adelantada que a mediados de la década de 1780 estaba la sensibilidad de Goya y lo actual que era la información gráfica manejada por Ceán que, en este como en otros casos, ejerció de verdadero aficionado asesorando al artista¹⁴⁸. Las estampas que hay sobre la mesa no solo son testimonio de su afán coleccionista, sino también de su enciclopédica erudición gráfica. Maurer estima que podrían ser «pruebas de los *Caprichos*, en los que Goya estaba trabajando por entonces, o retratos ingleses del siglo XVIII, que tanto influyeron en los suyos y de los que deriva también la postura del propio Ceán»¹⁴⁹. Como va dicho, esta historiadora fecha el cuadro en 1796-1797, lo que le permite forzar la identificación de esas estampas. Bray recuerda que en la colección de Ceán las había de Rembrandt, Tiepolo o Piranesi, y también piensa que estas del velador tendrían que ver con el momento en que se pintó el retrato, cuando Goya andaba ensayando *Sueños y Caprichos*¹⁵⁰. Aparte de lo ya advertido para desestimar semejante cronología y adelantar diez años la factura de estos retratos, creo que Goya con lo obsesionado que estaba con la de Alba en su segunda estancia en Andalucía no tendría mucho vagar para pintar retratos de amigos.

¹⁴⁷ CEÁN 1806b, p. 16 (ahora, en CEÁN 2020, p. 384).

¹⁴⁸ Véase más arriba, la nota 112. Otro ejemplo lo veremos más tarde, cuando en 1817 recomendó a Goya al cabildo de la catedral de Sevilla para pintar el altar de las *Santas Justa y Rufina* y le orientó en su realización (CEÁN 1817).

¹⁴⁹ MAURER (en MENA 2008), cat. 11, pp. 152-153.

¹⁵⁰ BRAY (2015, pp. 135-139, nota 3, p. 220a) lo fecha de manera incierta entre 1790-1798, aunque se inclina por la estancia de Goya en Sevilla (1792-1793 o 1796).

¿Y si en realidad lo que Goya y Ceán acaban de contemplar fueran estampas francesas? Pongo por ejemplo las dos alegorías grabadas hacia 1765 por Jean-Jacques Flipart (1719-1782) sobre pinturas de Joseph-Marie Vien (1716-1809): *La vertueuse athénienne (El invierno)*¹⁵¹ y *La jeune corinthienne (La primavera)*¹⁵². El formato, la mancha vertical así como el rótulo de la dedicatoria (según percibimos en la abocetada impresión que Goya plasmó sobre el lienzo) invitan a sopesar esta probabilidad y a desestimar (o al menos precavernos por un prejuicio viciado) de que se tratara de pruebas para los *Caprichos* (figs. 7, 8, 9a y 9b).

Maurer ve en el de Ceán un «retrato novedoso, fragmentario y discontinuo» que rompe «con la tradición del género, que hasta aquí se había basado en la representación íntegra y enaltecida del modelo», lo que en principio es cierto¹⁵³. Y Bray lo explica aislado, sin el necesario concurso del de su esposa, como una entrevista entre el efigiado y el pintor a propósito de las estampas que hay sobre la mesita.

Pero el retrato de uno no se entiende sin el del otro. Considero esta pareja un conjunto indisociable (por tanto, ni «fragmentario y discontinuo») y nada convencional que configura una ingeniosísima *conversation piece*, otra más en la producción de Goya de aquella década¹⁵⁴. La integran los cuadros de los cónyuges, uno frente a otro, dando cara al pintor (y al espectador), cuya presencia se adivina y se hace patente a través de las miradas de los protagonistas. Muy locuaces son los grandes y vivaces ojos negros de ella, cuadrando un risueño y expresivo semblante que no llega a disimular su prognatismo. No menos sugestivas son esas atareadas manos, cuya inclusión incrementaría la tarifa del cuadro respecto a la de su esposo¹⁵⁵. Todos tres en apacible y hogareña tertulia, tratando temas artísticos los caballeros, mientras la señora de la casa, atenta a lo que dicen (y quizás asintiendo), borda sobre la almohadilla. Como advierte Natacha Seseña, el de doña Manuela es el retrato de una burguesa, la esposa de un alto funcionario vestida con un lujoso traje de paseo, que ya no tiene ningún reparo en que la representen aplicada en una decorosa y honesta tarea doméstica propia de su sexo¹⁵⁶.

El retrato de Ceán (con el óleo muy craquelado) parece que sufrió deterioros durante el traslado de Sevilla a Madrid a finales de mayo de 1808, como él mismo

¹⁵¹ Cobre, talla dulce, 398 × 282 mm (muestras en la Bibliothèque nationale de France, París, EF-12-FOL, y British Museum, No. 1917,1208.2114).

¹⁵² Cobre, talla dulce, 393 × 281 mm (Bibliothèque nationale de France, París, EF-12-FOL, y Londres, British Museum, No. 1872,1012.1585).

¹⁵³ MAURER (en MENA 2008), cat. 11, p. 153.

¹⁵⁴ *El Retrato de Floridablanca* (1783) del Banco de España y *La familia del infante don Luis de Borbón*, 1784 (GASSIER y WILSON 1970, cats. 203 y 208. GUDIOL 1970, cats. 140 y 152).

¹⁵⁵ SESEÑA 2004, p. 204. CALVO SERRALLER (2009, pp. 76-79) destaca la calidad de las manos y fecha el cuadro entre 1785 y 1792.

¹⁵⁶ MENA (en GONZÁLEZ 2003, pp. 268-269). SESEÑA 2004, pp. 203-205 y 299. Lo estiman pintado hacia 1792-1793.

refiere, cuando a su paso por Valdepeñas fue desvalijado por las tropas del general Pierre-Antoine Dupont (1765-1840)¹⁵⁷. En 1900 se expuso por vez primera en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes; era propiedad del marqués de Corvera. La fotografía que entonces hizo Mariano Moreno revela pérdidas del óleo por todo el margen izquierdo¹⁵⁸. El de Manuela Camas, exhibido en la misma muestra, era de la colección del marqués de Casa Torres (Madrid); se conservaba sucio y presentaba algunos rasponazos y marcas en el margen inferior de la tela por el cambio de bastidor¹⁵⁹.

De la apariencia física de Ceán, sabemos que era gordo, aspecto que ya acusa el retrato de 1780 y es patente en la sanguina de 1799-1800, con su abultada papada (fig. 10). En septiembre de 1802 comentaba a Vargas Ponce: «yo estoy gordo, tranquilo y contento, y lo estaría más si saliera de su oscuro rincón nuestro infeliz amigo», aludiendo a Jovellanos, deportado en Mallorca desde 1801 a 1808¹⁶⁰.

Aparte de estas inmarcesibles imágenes del primer historiador del arte español salidas de los «inimitables» pinceles de Goya¹⁶¹, el poeta y académico murciano José María Musso y Pérez-Valiente (Lorca, 1785-Madrid, 1838), que trató a Ceán en sus últimos años, nos dejó esta breve semblanza y retrato físico:

Era Ceán bajo de cuerpo, regordete, blanco, ojos picaruelos, con una risita socarrona. Consecuente con sus amigos, sin que le haya oído desatarse contra nadie, ni hacer daño a otro por término alguno. Infatigable, laborioso, de fino gusto y de mucho conocimiento en las artes. Chistoso en la conversación. Su frase favorita era: *todo es mentira; no quedan sino los nombres de las cosas*¹⁶².

¹⁵⁷ «...y pasó en La Mancha por medio del ejército de Dupont, que le robó y estropeó parte de su equipaje, especialmente libros y pinturas, entre ellas, el retrato de su padre, que el mismo Ceán Bermúdez había pintado, y el del célebre pintor de Cámara D. Francisco Goya, hecho de su mano» (CEÁN 1815b [1991], p. 30). El asalto también lo refiere CLISSON 1982, p. 86.

¹⁵⁸ MADRID 1900, núm. 116 (en VEGA 2002b, vol. II, cat. 116, pp. 228-230).

¹⁵⁹ MADRID 1900, núm. 123 (*Ibidem*, cat. 123, pp. 242-243). Restaurado después de 1908.

¹⁶⁰ Sevilla, 25 de septiembre de 1802, en FERNÁNDEZ DURO 1900, núm. XLI, p. 185.

¹⁶¹ Este adjetivo es de Ceán que lo empleó para referirse al mérito del retrato del arquitecto Tiburcio Pérez Cuervo (1820, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art), expuesto por Goya en la Academia de San Fernando en septiembre de 1821 (CEÁN 1821, p. 111 = hoja 8r). Asimismo, a Ceán debemos uno de los primeros juicios críticos de la obra de su apasionado amigo Francisco Goya, «profesor original por su extraordinario genio é imaginacion, y por su destreza en el manejo de los colores, de los pinceles, del buril, del agua fuerte, y ahora en la litografía, buscando el efecto en la comun naturaleza con ilusion, sorpresa y verosimilitud inimitables» (CEÁN, en MIÑANO 1828, p. 83b).

¹⁶² MUSSO 1829 (2004), vol. I, p. 218, y comenta la causa de su muerte («...después de muchos meses de una vida achacosa y de continuo padecer»), acaso por un cáncer de estómago (pp. 217-218). Véase, asimismo, la p. 220, donde habla de sus exequias celebradas el 7 de diciembre de 1829.

Juan Agustín Ceán Bermúdez en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ

El texto presente sigue una secuencia cronológica la mayor parte de las veces, y se basa casi exclusivamente en los documentos localizados en el Archivo de la Academia. Soy consciente de que pueda haber muchos más, pues la labor de investigación en cualquier archivo es inagotable. Comienza en el año 1776, en que Ceán solicita ingresar en las clases de dibujo de la Academia, y finaliza en 1888, con el informe elaborado sobre la propuesta de venta al Estado de un retrato de Ceán pintado por Goya.

Alumno

Cronológicamente, las primeras noticias que se tienen de la vinculación de Ceán con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando son del año 1776, cuando según sus biógrafos, se matriculó en la Sala de Principios. En el libro de matrículas correspondiente no está asentado¹, lo que no era una excepción, pues ya el archivero Juan Pascual Colomer se quejaba a principios del siglo XIX de la inexactitud de los datos reflejados en determinados años². Pero, previamente al registro, los aspirantes solicitaban en un escrito su deseo de matricularse, y de estos se conservan algunos en el Archivo de la Academia, pero bastantes más en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, y aquí es donde está localizado el de Ceán:

Don Juan Agustín Ceán Bermúdez, natural de la villa de Gijón, obispado de Oviedo del Principado de Asturias, hijo legítimo de don Juan Francisco Ceán Bermúdez, y de doña Manuela García Cifuentes, ambos naturales y vecinos de dicha villa, puesto a la

¹ *Libro en donde se asientan los discípulos de esta Real Academia de San Fernando desde el año 1752 en adelante [hasta 1778]*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en adelante ARABASF (sign. 3-300).

² NAVARRETE 1999, p. 241.

disposición de vuestra excelencia, suplica se sirva admitirle en la Real Academia de San Fernando de las tres bellas artes, como uno de sus discípulos, para que concurriendo a dicha Real Academia pueda adelantarse en el dibujo en la clase de pintura³ (fig. 11).

Normalmente en las solicitudes había que indicar la filiación, el domicilio, la profesión y la edad⁴. En este caso solo indica la filiación, pero en el reverso figura escrito que tiene veintidós años, y la fecha de 21 de octubre de 1776, posiblemente cuando fue recibida, y a tenor de las interpretaciones, admitida; no sabemos si la edad se puso por indicación del interesado o por aproximación de quien la recibió, pero de todas formas no era la real, pues había nacido en septiembre de 1749, es decir, acababa de cumplir veintisiete años.

Este tipo de solicitudes era para empezar a instruirse en el dibujo o, como se denominaba entonces, ingresar en la Sala de principios del dibujo, una enseñanza básica y general que posteriormente se iría perfeccionando hacia los estudios de pintura, escultura, grabado o arquitectura⁵. La edad que tenía Ceán cuando hace esta solicitud era elevada, pues los demás solían ser niños y adolescentes la mayoría de las veces, aunque no era un caso único⁶.

En el curso escolar 1776-1777 hacía apenas dos años que la Academia se había trasladado desde la Casa de la Panadería a su actual sede, el palacio Goyeneche en la calle de Alcalá, en donde se seguían realizando obras de acondicionamiento y acomodo de enseres y alumnado⁷. Los tenientes directores que atendían las clases de principios del dibujo eran los pintores Antonio González Velázquez, Francisco Bayeu Subías y Mariano Salvador Maella, alternándose con los escultores Manuel Francisco Álvarez de la Peña, Francisco Gutiérrez Arriba, e Isidro Carnicero Leguina⁸. La presencia de Ceán en Madrid debió de durar aproximadamente ese curso escolar, pues se le sitúa en Sevilla hasta agosto de 1776, y en Madrid desde este mes hasta mediados de 1777, para volver de nuevo a Sevilla, desde donde retornaría en octubre del 1778. No hay datos que informen de que su solicitud se tradujera en la asistencia efectiva a las clases, ni en ese curso ni posteriormente.

³ Solicitud firmada por Juan Agustín Ceán Bermúdez, dirigida [al viceprotector de la Academia], Madrid, 18 de octubre de 1776. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Biblioteca, «Matrículas y solicitudes de admisión en la Real Academia de San Fernando», año 1776, caja 12. PORTELA 1989, p. 452.

⁴ NAVARRETE 2013, p. 327.

⁵ VEGA 1989.

⁶ NAVARRETE 2013, pp. 328 y 332.

⁷ Por ejemplo, en noviembre de 1776 se daba cuenta de las estatuas y moldes de yeso regalados por Antón Raphael Mengs. «Actas de las juntas particulares de 3 de noviembre de 1776, 3 de marzo y 25 de junio de 1777», ARABASF (sign. 3-123, fols. 29v-30r, 44r-45v, 74v-75r).

⁸ DISTRIBUCIÓN 1778, pp. 113-114; ni en los años 1776 ni 1777 se convocaron premios generales, por lo que tampoco se editó la correspondiente publicación.

Era costumbre que los dibujos realizados por los alumnos se presentaran a la junta ordinaria, en la que los directores de cada arte emitían su parecer sobre su progreso. En el caso de Ceán no se ha localizado dato alguno en este sentido entre los meses de octubre de 1776 y junio de 1777, por lo que es difícil saber si efectivamente asistió a las clases o solo lo solicitó.

Académico de honor

Después de residir en Madrid entre los años 1778 y 1791, Ceán vuelve a fijar su domicilio en Sevilla entre 1791 y 1797; regresa de nuevo a Madrid a mediados de diciembre de 1797, y unos meses después, el 1 de julio de 1798, la Academia le nombra académico de honor, a propuesta de Bernardo de Iriarte (fig. 12):

El señor viceprotector haciendo memoria a la junta de las circunstancias personales del señor don Juan Ceán Bermúdez, oficial de la Secretaría de Estado y de Despacho de Gracia y Justicia, y su notoria afición e inteligencia en las nobles artes, le propuso para académico de honor, y la junta, condescendiendo gustosamente a esta propuesta, le declaró y creó académico de honor; quedando yo en pasarle el aviso correspondiente⁹.

Se le ofició su nombramiento al día siguiente, y el mismo día Ceán acusó recibo:

Me llena de honor y satisfacción, pues que la Real Academia de San Fernando por un efecto de su dignación a propuesta de su viceprotector ha querido premiar mi antigua afición a las tres bellas artes de un modo superior a mis cortos conocimientos, nombrándome entre sus individuos de honor. Esta distinción, tan poco merecida de mí, excita extraordinariamente mi gratitud a tan respetable cuerpo. Espero por tanto que usted tenga a bien manifestársela en mi nombre, así como mi sentimiento de que las ocupaciones de mi destino no me permitan de presente concurrir a los objetos de su instituto; pero querrá Dios que en otro tiempo, menos embarazado pueda dar a la Academia una prueba de mi afición ejercitada a las artes, de mis buenos deseos de ocuparme en su obsequio¹⁰ (fig. 13).

En este mismo expediente hay una carta de Ceán dirigida a Isidoro Bosarte en la que como fecha y data solo dice «Madrid 2 de julio», pero en la que manifiesta

⁹ En la sesión celebrada por la Junta particular el 1 de julio de 1798, ARABASF (sign. 3-125, fol. 110v). Bernardo de Iriarte fue viceprotector de la Academia desde 1792 hasta 1802, y quien daba noticia era el secretario Isidoro Bosarte, que lo fue entre 1792 y 1807. NAVARRETE 1999, pp. 49-50.

¹⁰ Minuta del oficio a Ceán y su acuse de recibo dirigido a Isidoro Bosarte, ambas de 2 de julio de 1798, ARABASF (sign. 1-40-5), vistas en la junta ordinaria de 5 de agosto, ARABASF (sign. 3-86, fol. 100r).

que «si luego que llegué de Sevilla a Madrid en noviembre del año pasado», por lo que puede tenerse como escrita en el año 1798. Se presenta ante el secretario general de la Academia y dice quererle conocer, pues «La notoria afición de usted y sus conocimientos en las bellas artes, además de las buenas noticias que tenía de sus prendas personales por el señor don Gaspar Vargas, y otros amigos, me hacían ansiar por su trato y amistad». Pero «Todo me lo estorbó este maldito empleo tan opuesto a nuestra afición y tan incompatible con mis trabajos deliciosos sobre las artes que empleé desde mi niñez [...]. Soy un hombre infeliz que por mis odiosas ocupaciones estoy condenado a no tratar a los sujetos del mérito de usted». Debe referirse a sus ocupaciones al ser nombrado oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia de Indias (el 31 diciembre de 1797).

El nombramiento de académico de honor era real, y a propuesta del protector de la Academia; pero también esta podía hacer las que considerara oportunas siempre que fueran apoyadas por el mismo protector o por el viceprotector¹¹, que en estos momentos era Bernardo Iriarte. Los académicos de honor debían ser convocados a las juntas generales y a las públicas y, solamente si el protector o viceprotector lo consideraban pertinente, podían acudir a las juntas particulares o a las ordinarias con voz y voto, en igualdad de condiciones que los consiliarios. En estas últimas, si ninguno de los que podían presidirla estuviera presente, el académico de honor más antiguo ejercería dicha presidencia. También existía la posibilidad de encargar a uno de ellos la lectura del discurso «en elogio de la Academia» que debía pronunciarse en la junta pública de distribución de premios generales¹².

Por las atribuciones concedidas, los académicos de honor formaban con los consiliarios, un bloque común frente a los cargos puramente docentes. Si bien algunos de ellos fueron también académicos de mérito, lo cierto es que muy pocos de estos últimos optaron después a serlo de honor. Sobre su condición y número, el propio Ceán Bermúdez comentará en 1807 desde Sevilla lo siguiente: «Dicen que las juntas duran muchas horas, y que se adelanta poco; que están llenas de abogados académicos de honor; Dios nos libre de sus embrollos»¹³. En 1818 el viceprotector Pedro Franco¹⁴ opinaba de un modo parecido al decir que seguía habiendo demasiados, y que en realidad hacían falta más consiliarios. A los académicos de honor se les recomendaba, al igual que a los consiliarios, que asistieran a las salas de

¹¹ ESTATUTOS 1757, pp. 26-27, 79-80.

¹² NAVARRETE 1999, pp. 57-58. A Jovellanos se le había encargado el discurso del año 1781 pues era académico de honor desde el 2 de septiembre de 1780, JOVELLANOS 1781.

¹³ Carta de Ceán a Francisco Durán, Sevilla, 27 de mayo de 1807, ARABASF (sign. 6-93-9). Esta y otras cartas dirigidas por Ceán a Durán entre 1804 y 1807 fueron publicadas por PORTELA 1978.

¹⁴ Pedro Franco fue viceprotector desde el 15 de junio de 1814 hasta su fallecimiento ocurrido el 2 de septiembre de 1826. NAVARRETE 1999, pp. 43-44.

estudio «para fomentar y animar la aplicación de los discípulos»; y además podían asumir las veces del viceprotector o los consiliarios si tuvieran que afrontar alguna decisión momentánea.

Precisamente por ser académico de honor, a Ceán se le incluyó en la comisión encargada de estudiar una propuesta de reforma del plan de estudios de la Academia presentada el 5 de mayo de 1799 por catorce profesores, con Cosme de Acuña a la cabeza. Estos profesores, además de Acuña, eran los pintores Mariano S. Maella, Gregorio Ferro, José Camarón y Francisco Javier Ramos; los escultores Alfonso Giraldo Bergaz, Pedro Michel y Juan Adán; los profesores de arquitectura Guillermo Casanova, Manuel Martín Rodríguez, Juan Pedro Arnal, Manuel Vargas Machuca y Francisco Sánchez, y el de grabado Manuel Salvador Carmona. La propuesta fue enviada al viceprotector Isidoro Bosarte, quien la transmite a la junta particular, y acuerda formar una comisión para su estudio y valoración, nombrando para ello a Pedro de Silva, Agustín de Betancourt, Nicolás de Vargas, José Ortiz y Juan Agustín Ceán¹⁵. En el Archivo de la Academia no se ha localizado la opinión separada de estos comisionados, pero como se ha dado ya a conocer, en la Biblioteca Nacional se conserva copia de la de Ceán a este respecto¹⁶.

En estos años Ceán ya estaba redactando su *Diccionario*, del que nos ocuparemos más adelante. Revisando los libros de actas de las sesiones ordinarias, extraordinarias, públicas, solemnes y particulares, vemos que estuvo presente con cierta regularidad. Siendo académico de honor, se estrenó en las ordinaria y particular celebradas el 5 de agosto de 1798; acudió a ellas hasta principios de abril de 1801, semanas antes de trasladar de nuevo su domicilio a Sevilla, adonde fue destinado por una nueva comisión en el Archivo General de Indias, y allí permaneció hasta mayo de 1808, año en que regresa a Madrid tras ser restituido en la Secretaría de Gracia y Justicia (y ascendido a oficial tercero.)

En los primeros días de junio de 1801 Ceán escribe a Bosarte participándole que el rey ordena «que yo me retire a Sevilla». Dice no obstante que seguirá trabajando para la Academia «y concluyendo las Noticias de los arquitectos de España, en que está comprometida con el público para su impresión y que remitiré luego que estén concluidas». Además, le adjunta «las noticias que el académico don Marcos de Orellana me ha dirigido para el Diccionario de los artistas, por si la junta mandase que se conserven en la Biblioteca de la Academia»¹⁷ (fig. 14).

¹⁵ NAVARRETE 1999, pp. 158-159, n. 10.

¹⁶ Biblioteca Nacional de España, en adelante BNE, MSS/21454/4; SANTIAGO PÁEZ 2016a, pp. 194-195.

¹⁷ Carta de Ceán a Bosarte, 6 de junio de 1801; en nota marginal se dice que fue vista en la junta particular de 7 de junio, y «Entendido, y el manuscrito de Orellana pase a la Biblioteca», ARABASF (sign. 1-26-2, y 3-125, f. 175v en donde se da cuenta de su marcha a Sevilla).

Respecto a esto último, en el Archivo de la Academia se conserva un manuscrito de Marcos Antonio de Orellana titulado *Extracto de mis memorias respectivas a vidas de los profesores de las artes así naturales de Valencia como de otros profesores domiciliados en esta ciudad*; junto a él están las cartas que Orellana escribía a Bernardo Iriarte adjuntándole en sucesivas entregas los folios del *Extracto*¹⁸. Sin dejar a Orellana, se conserva otro manuscrito suyo de 1802, que trata de la pintura sobre vidrio, citando en varias ocasiones el *Diccionario* de Ceán, tanto, que empieza de este modo:

Con motivo de leer el Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España (obra que debemos al laborioso desvelo de don Juan Agustín Ceán Bermúdez), he visto mencionado allí un artefacto que ha desaparecido en estos tiempos, sobre ser obra de particular ingenio, y no dejó de tener mucha aceptación por mediados del siglo xv y hasta por mediados del xvi, a más que también se frecuentó siglos antes en las iglesias de los antiguos cristianos (1). Menciónanse pues en dicha obra muchas veces (2) artífices u operarios en la incumbencia de pintar en vidrio¹⁹.

Como prometía, Ceán siguió en contacto desde Sevilla con la Academia, tanto con el secretario Isidoro Bosarte como con el conserje Francisco Durán²⁰. Desde la Secretaría de la Academia, cada vez que se publicaba la *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor*, que recogía el concurso general convocado por ella misma, se actualizaban los datos tanto de los nuevos académicos, como de los fallecidos, y de los logros profesionales que había conseguido otros, haciendo además una memoria general de la actividad de la institución. A este requerimiento corresponde la carta que desde Sevilla envía Ceán a Bosarte en agosto de 1802: «contesto a la esquila de usted impresa que me pregunta mis títulos para ponerlos en el catálogo de los académicos de San Fernando. Son muy sencillos: don Juan Agustín Ceán Bermúdez, académico de honor de la de San Luis de Zaragoza y de la de la Historia, como usted sabe, y nada más». De paso le pide que cuando esté impresa la obra, le entregue los ejemplares que le correspondan a su amigo y compañero Martín Fernández de Navarrete, «y los que pertenecen al excelentísimo

¹⁸ Está firmado en Valencia el 25 de febrero de 1800; son 75 folios de prieta letra, la misma de las cartas de Orellana dirigidas a Bernardo Iriarte adjuntándole los folios de su *Extracto*, ARABASF (sign. 3-314-7). Comentando con el profesor David García López estas circunstancias, me apuntaba que probablemente este manuscrito sea el que ofrece Ceán, y que las noticias enviadas por Orellana a Iriarte las entregara este a Ceán para completar sus estudios. Además, se conserva una copia de las *Vidas de los profesores de las bellas artes no valencianos que connaturalizados o domiciliados en Valencia ejercieron aquí su profesión*; son 264 folios, sin firma ni fecha, ARABASF (sign. 5-62-10).

¹⁹ Firmado por Marcos Antonio de Orellana, Valencia, 15 de abril de 1802; son 2 folios, ARABASF (sign. 6-44-3). El texto abunda en notas entre paréntesis, y algunas remiten a citas de las páginas del *Diccionario*.

²⁰ Sobre los conserjes de la Academia véase NAVARRETE 1999, pp. 138-139.

consiliario Jove Llanos al señor viceprotector»²¹. Bosarte debió de contestarle que además tenía otros títulos, pero Ceán le responde lo siguiente:

Está usted engañado en que yo haya tenido ni tenga ahora los honores de secretario de Su Majestad, y esto tal vez provendrá del error en que algunos están de que todos los oficiales de las Secretarías del Despacho le tienen. No señor: en el día le tienen pocos y son por lo regular los más antiguos. Tampoco soy, ni he sido jamás, archivero de este Archivo general de Indias, pues lo es uno que ha sido guardia de Corps; solamente soy primer comisionado por Su Majestad para el arreglo de este Archivo, pues hay segundo; y respecto de que este título nada tiene que ver para el catálogo de académicos de honor, bastan los dictados de serlo también de la de San Luis de Zaragoza y de la Historia, que es lo más análogo. Hágame usted el favor de ponerlo así, y recibiré en ello merced²² (fig. 15).

En esta misma carta le informa sobre la situación de algunos restos arqueológicos: «El mosaico de Santiponce está cercado y con su puerta y llave, precavido de muchachos y de ignorantes, pero como está descubierto, no lo está de las escarchas y excesivos calores, que hacen saltar las piedrecitas y reducen a polvo su mastique. Nada sé de los descubrimientos de Ubrique, ni de Alcalá de los Gazules».

De entre los años 1804 y 1807 son varias cartas de Ceán dirigidas a Francisco Durán, que ya fueron publicadas transcritas por Francisco J. Portela Sandoval en el año 1978²³. Tal y como lo hizo, y como se conservan, son trece cartas sacadas del contexto en que se produjeron; es decir, deberían conservarse junto a otros documentos de Francisco Durán, pues además de ir dirigidas a él, se refieren principalmente al ejercicio de sus funciones como conserje de la Academia²⁴. De ahí, que algunos de los borradores de las contestaciones de Durán se conserven en otros legajos diferentes, como ocurre con el de la carta de 12 de diciembre de 1807 contestando a la suya de 27 de mayo²⁵. Como decía Portela, ofrecen muy ricas informaciones respecto a los asuntos que tenían en común, y también personales con amigos o conocidos. En ellas, Ceán se muestra muy preocupado no solo por la marcha de la venta del *Diccionario*, sino también por hacer circular sus otras publicaciones, y recabar la opinión cualificada que la Academia pudiera aportar. En 1804 publica su *Descripción artística de la catedral de Sevilla*²⁶ y envía un ejemplar a la Academia, que forma una comisión para examinar la obra y exponer su

²¹ Carta de Ceán a Bosarte, Sevilla el 17 de agosto de 1802, ARABASF (sign. 2-3-6).

²² Carta de Ceán a Bosarte, Sevilla el 28 de agosto de 1802, ARABASF (sign. 2-3-6).

²³ PORTELA 1978.

²⁴ Están juntas formando un único legajo, ARABASF (sign. 6-93-9).

²⁵ Borrador de carta de Durán a Ceán, 12 de diciembre de 1807, ARABASF (sign. 4-80-5).

²⁶ CEÁN 1804, 1805. Envía el ejemplar con carta desde Sevilla de 15 de diciembre de 1804, ARABASF (sign. 1-26-2).

dictamen²⁷; siendo favorable, se echaba en falta la presencia de ilustraciones; se le dieron las gracias por el regalo y «también por el ejemplar de la Descripción del Hospital de la Sangre de dicha ciudad, acompañándole copia del informe de dichos señores comisionados»²⁸. Unos meses después remite un *Apéndice* a la primera obra, recibido por la Academia con el mismo aprecio²⁹. La *Descripción del hospital de la Sangre de Sevilla* había sido impresa en Valencia, desde donde llegaron unos cientos de ejemplares para ser igualmente vendidos en la Academia³⁰.

Unos años después, en 1807, regala «un ejemplar en pasta de una obrita en 8º que ha impreso en Cádiz y se titula Pintura: Sobre el gusto y estilo en la escuela Sevillana. La Junta recibió con el mayor aprecio esta expresión del señor Ceán y acordó que se le diesen por ella las debidas gracias»³¹. Ceán acusaba recibo del oficio de agradecimiento de la Academia, y apreciándolo, añade que «lo sería mucho más, si después de leída y examinada [la obra] por los ilustrados académicos de honor y mérito, me participasen su censura, porque siendo yo un mero aficionado, escribo con temor de errar, y las lecciones de la Academia me abrirían un camino para el acierto»³²; pero no parece que la corporación la emitiera.

Como decíamos, Ceán está de vuelta en Madrid en mayo de 1808, en donde permanecería hasta su fallecimiento en 1829. Sobre su actividad profesional durante el periodo de la Guerra de la Independencia, David García López ha realizado un gran ensayo de muy reciente publicación, en el que detalla muchos aspectos que explicarían su ausencia de las juntas académicas³³. Si bien, nada más llegar a Madrid acudió a la junta ordinaria celebrada el 5 de junio de 1808, y también a las ordinarias y particulares convocadas mensualmente hasta el 13 de noviembre del mismo año, excusó su asistencia a la extraordinaria de 27 de febrero de 1809 en la que todos los miembros de la Academia tenían que jurar fidelidad y obediencia a José I Bonaparte, a la Constitución de Bayona, y a las leyes subsiguientes; argumentó

²⁷ Por acuerdo de la junta particular de 13 de enero de 1805, se comisiona a José Vargas Ponce, José Isidoro Morales y Juan Pedro Arnal, ARABASF (sign. 3-126, fol. 116v), a quienes se envía un oficio el 17 de enero de 1805 (sign. 1-26-2). Arnal acusa recibo del oficio y del impreso con fecha 31 de enero (sign. 1-26-2).

²⁸ CEÁN 1804. Visto en la junta particular de 2 de febrero, ARABASF (sign. 3-126, fols. 117v-118r). El extenso informe de los tres comisionados tiene fecha de 2 de febrero de 1805, ARABASF (sign. 1-26-2). Se oficia a Ceán en este sentido en 8 de febrero de 1805 (sign. 1-26-2), visto en la junta particular de 17 de febrero (sign. 3-126, fol. 121v).

²⁹ Minuta de oficio a Ceán, 13 de agosto de 1805, ARABASF (sign. 1-26-2), visto en la junta particular de 8 de septiembre (sign. 3-126, fol. 149v). Véase CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2019.

³⁰ Como daba cuenta el conserje Francisco Durán entre 1804 y 1808: de los 201 recibidos, quedaron para la venta 167, y de ellos entregó 50 al librero Pedro Martínez, «que vive frente del agujero del Correo, y se anunciará en el Diario». De los regalados por indicación de Ceán, hay recibos de la Biblioteca de los Estudios Reales de San Isidro, y de la Real Biblioteca, en 14 de enero de 1805, ARABASF (sign. 4-80-5).

³¹ CEÁN 1806a. Junta particular de 5 de abril de 1807, ARABASF (sign. 3-125, fols. 233v-234r). La Academia le da las gracias con oficio de 10 de abril (sign. 1-26-2).

³² Carta de Ceán a Silvestre Pérez, Sevilla, 15 de abril de 1807, ARABASF (sign. 1-26-2).

³³ GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

que «no puedo asistir a ella por las horas que cita, incompatibles con las de mi secretaría»³⁴. La situación del país había cambiado en esos pocos meses, pasando de estar administrado por los franceses, a volver a serlo por los españoles y de nuevo por los franceses, lo que repercutió en la situación laboral de Ceán. Así, de ser oficial en la Secretaría de Gracia y Justicia, pasó al recién creado Ministerio de Negocios Eclesiásticos, a cargo de Miguel José de Azanza, pero ya como el oficial de rango más elevado, después del ministro. Por ello, cuando se le convoca a esta junta académica, acababa de incorporarse a su nuevo destino, que tenía ubicadas las oficinas en el Palacio Real.

Como apunta García López, entre las funciones del nuevo Ministerio de Negocios Eclesiásticos josefino estaba la de organizar las exclaustaciones, que a la par de la reforma religiosa, suponía hacerse cargo del gran patrimonio eclesiástico. Para ello, se realizaron informes e inventarios de los bienes desamortizados, en colaboración con los ministerios de Hacienda e Interior. Ceán fue entonces nombrado jefe de división (el 30 de agosto de 1809), situándolo en una posición privilegiada; se aumentó la plantilla entre oficiales y escribientes, y también un archivero, cargo que recayó en José Julián Díaz. Para los trabajos de inventariar los bienes muebles, se contó con el escribiente Antonio Chueca, que fue destinado al inventario de los bienes depositados en el Colegio de doña María de Aragón (desde noviembre de 1809), y en concreto de los ornamentos y vasos sagrados, además de mobiliario y libros. Al parecer era tal el trabajo producido por este motivo, que necesitó de un ayudante, que no fue otro que Manuel, hijo mayor de Juan Agustín (nombrado en 23 de febrero de 1810); poco después consiguió también un trabajo como escribiente para su hijo Joaquín³⁵.

Posteriormente, con la disolución de los conventos femeninos de la capital, Ceán dirigió las visitas de inspección y creó nuevos equipos de trabajo, en los que incluirá al académico y profesor de arquitectura Silvestre Pérez, y al también académico, el grabador Mariano González de Sepúlveda.

Si me detengo en este punto es porque la Academia tuvo un papel muy importante en la recogida de las obras artísticas procedentes de los conventos desamortizados. A pesar de ello, no he localizado ni una sola mención a Ceán. Bien es cierto que este trabajaba para el Gobierno josefino, y la solicitud que la Academia hizo para ayudar en la recolección de las obras de arte fue justo por acuerdo de 31 de agosto 1812, en una de las salidas temporales del «gobierno intruso»; por cierto, a este acuerdo se llegó en la junta particular de dicho día, en la que estaba presente

³⁴ La convocatoria se cursó con oficio de 25 de febrero, para el día 27 a las 4 de la tarde; la carta de Ceán a José Luis Munárriz es del mismo 27 de febrero de 1809, ARABASF (sign. 1-4-6).

³⁵ GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

Ceán. En consecuencia, será el gobernador político de Madrid, Antonio Ignacio Cortabarría, quien comunique a la Academia una orden de la Regencia, como «gobierno legítimo», mandando que recoja y guarde, hasta nuevo aviso, «con el debido esmero y seguridad, las pinturas de nuestros autores clásicos, y entre ellas algunas del célebre Murillo, traídas de Sevilla y almacenadas de orden del enemigo, en las iglesias de D^a María de Aragón, del Rosario y San Francisco», así como las existentes en otros lugares y que merecieran ser custodiadas³⁶. Como consecuencia de ello, la Academia nombra una comisión especial para supervisar la selección de las obras a trasladar a los depósitos, y su inventario³⁷.

A principios de 1813, después de que los franceses volvieran a Madrid, y mientras se decidía dónde ubicar el «Museo Josefino», el ministro de Hacienda, Francisco Angulo, transmite la orden de que las obras de esos depósitos vayan a parar a la Academia para que «se conservasen con el cuidado que merecen, no padezcan los extravíos que se han notado últimamente, y sirvan [...] para instrucción y recreo de la juventud, de los profesores, y de los aficionados a las Nobles Artes»³⁸. Una nueva comisión se encargará de llevarla a cabo, pero en esta ocasión ambas partes harán sus nombramientos, la Academia por la suya, y el Ministerio de Hacienda por la respectiva³⁹. No hay rastro de la intervención del Ministerio de Negocios Eclesiásticos, ni de Ceán.

Precisamente, de entre estas obras salió la selección de 50 pinturas para el *Musée Napoléon* de París. Hay testimonio documental de la entrega, que se hizo en la sede de la Academia el día 3 de mayo de 1813; pero a pesar de haber sido una ceremonia solemne, no se recogió en las actas de sus sesiones. De entre los académicos presentes, no consta que estuviera Ceán Bermúdez⁴⁰.

Es de imaginar que la posición de Ceán en este asunto, como quizás en otros, era como nadar entre dos aguas, entre la de académico de honor, y como alto funcionario de élite al servicio del Gobierno francés (fue condecorado en 1810 como

³⁶ La orden de la Regencia es del 8 de septiembre de 1812, comunicada a la Academia el 25 por Antonio Ignacio de Cortabarría, ARABASF (sign. 4-87-2), y se dio cuenta de ella en la junta ordinaria del día siguiente (sign. 3-87). NAVARRETE 1999, p. 344.

³⁷ Los miembros de esta comisión eran: Juan Crisóstomo Ramírez Alamanzón (académico de honor y bibliotecario mayor del rey), Mariano Salvador Maella (director de pintura), Francisco Javier Ramos Albertos (teniente director de pintura), Juan Adán Morlán (teniente director de escultura), y Juan Antonio Cuervo. NAVARRETE 2015, pp. 66-71.

³⁸ La orden fue comunicada al presidente de la Academia Pedro Franco, en 19 de abril de 1813, ARABASF (sign. 1-34-7). NAVARRETE 1999, p. 345.

³⁹ Por parte de la Academia la integran los profesores Mariano Salvador Maella y Francisco Javier Ramos Albertos, y el académico de honor Pablo Recio. Y por parte del Ministerio de Hacienda, «encargado del despacho de Interior para la entrega de los cuadros», el jefe de división del Ministerio del Interior Cristóbal Cladera, el restaurador y pintor Manuel Nápoli, y el conserje del depósito del convento del Rosario Manuel Carrillo.

⁴⁰ NAVARRETE 1999, pp. 345-346.

Caballero de la Orden Real de España, o de «la Berenjena»). También parece claro que el Ministerio de Negocios Eclesiásticos se ocupaba más de recoger e inventariar ornamentos y vasos sagrados, y que el tema de las obras de arte se llevaba desde el Ministerio de Hacienda en relación especial con el de Interior para el caso concreto de las pinturas.

Entre agosto de 1812 y abril de 1820 Ceán no acudió ni una sola vez a las sesiones académicas, aunque se tratara del controvertido asunto de las cuentas del *Diccionario*. Y es que a finales de septiembre de 1812 fue detenido y recluido durante más de un mes en una caballeriza del Palacio del Buen Retiro, dando lugar al inicio contra él de la causa por colaborar con el Gobierno de José I. Pero a principios de noviembre los franceses ganan de nuevo Madrid, y Ceán es liberado, volviendo a su puesto en el Ministerio de Negocios Eclesiásticos, en donde permanecería hasta la salida definitiva de las tropas francesas tras la batalla de Vitoria en junio de 1813⁴¹. Consecuentemente, la causa de infidencia contra Ceán se vuelve a abrir, y mientras se desarrollaba, permaneció recluido en su domicilio, hasta que finalmente se cerró con sentencia a su favor a finales de abril de 1814⁴². Reclusión que explicaría su ausencia de las sesiones académicas.

Unos meses después, la Academia contó de nuevo con él al incluirlo en la terna propuesta a Fernando VII para cubrir el puesto vacante de secretario general, pues José Luis Munárriz había presentado la renuncia al cargo debido a su nombramiento como director de la Real Compañía de Indias. Aspiraba a la plaza el pintor de cámara Antonio Poza Muñoz, pero se prefirió valorar como posibles aspirantes a personas que no tuvieran un empleo en la Academia, y basándose en criterios de antigüedad, se barajaron los nombres de Martín Fernández de Navarrete, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Manuel de Ribera (quien pidió que no se le incluyera), Wenceslao Argumosa, Diego Clemencín (al que se excluyó por serlo ya de la Academia de la Historia), y José Segundo Izquierdo. Sometida la propuesta a votación, resultó la terna formada por Martín Fernández Navarrete, Rafael Mengs y Juan Agustín Ceán Bermúdez, siendo finalmente nombrado el primero por una Real Orden de 25 de mayo de 1815⁴³.

En el año 1817 se le encomendaba la solicitud de informe pedida por el Ministerio de Estado sobre la pretensión de Cayetano Vélez de ser nombrado «director y conservador de los antiguos monumentos de Itálica»⁴⁴. En una dura exposición, y dando las gracias a la junta por haberlo elegido a él, aclara que no conoce a este

⁴¹ GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

⁴² GARCÍA LÓPEZ Y CRESPO 2018.

⁴³ NAVARRETE 1999, p. 50.

⁴⁴ El informe está fechado el 9 de abril de 1817, ARABASF (sign. 2-7-3), y ha sido estudiado por OLLERO 2008.

pretendiente que se titula arquitecto mayor de Sevilla, cuando en realidad no ha sido aprobado por la Academia como maestro arquitecto. También se le solicita que dé su parecer sobre «la mejor conservación de aquellas antigüedades», así como lo que estime más adecuado para «el decoro y honor de las bellas artes». Y lo hace en un extenso informe. En primer lugar expone cuáles deben ser los conocimientos de un conservador de este tipo de antigüedades; después trata de cómo recogerlas y conservarlas en función de la Real Cédula de 1803 elaborada por la Real Academia de la Historia; de paso refiere su relación con Sevilla desde que la visitó por primera vez en 1768 y en donde residió durante veinticuatro años con intervalos, hasta 1808, y pudo observar que Itálica estaba «a la disposición del monasterio de los padres jerónimos de san Isidoro del Campo, como cura y señor territorial de la villa de Santiponce», estando sometidos los objetos que se fueron encontrando a una dispersión que fue desde los Reales Alcázares hasta las diferentes estancias del mencionado monasterio, «pero es mucho más lo que queda sepultado bajo de aquellos olivares, donde está soterrada la antigua Itálica», como el mosaico que midió y dibujó para la Academia de la Historia en el año 1802. Por último, responde con su parecer respecto al decoro y honor de las bellas artes, resaltando la labor llevada a cabo por la Academia de San Fernando en este sentido, lo que no se había extendido hasta Sevilla, a pesar de su propia participación en la fundación, hacia el año 1769, de una escuela de dibujo, geometría y arquitectura que aún subsistía, pero en donde lamentablemente sigue reinando «el torpe y ridículo churriguerismo», y faltan pintores y escultores de habilidad. Y conmina a la de San Fernando a que intervenga para que se lleven a la práctica las normas establecidas para el nombramiento de arquitectos, funciones que han usurpado los prelados, el cabildo, y el ayuntamiento, provocando que personajes como Vélez realicen «la petulante representación» que motiva este informe. Aconseja a la Academia pedir al rey que para hacerse cargo de Itálica envíe a alguno de sus tenientes directores o de los mejores académicos de mérito en arquitectura, pero también para cuidar «de las fábricas de las iglesias de aquel arzobispado, del cabildo de la catedral y del ayuntamiento, y el de director en arquitectura de aquella real escuela de diseño», y sirva además de ejemplo para otras provincias.

Como decíamos, en este periodo no figura como asistente a ninguna sesión académica hasta la celebrada el 4 de abril de 1820, convocada para jurar la constitución de la monarquía⁴⁵. Siguió acudiendo más o menos asiduamente, sobre todo desde su nombramiento como consiliario cuatro años después.

Aun estando presente en una sesión, pocas veces se registra su intervención activa, siendo una de ellas la del 22 de junio de 1822:

⁴⁵ Acta de la junta ordinaria de 4 de abril de 1820, ARABASF (sign. 3-88, fol. 34r).

Finalmente el señor Ceán con el celo que le anima por el honor de las artes y de sus profesores, manifestó que habiendo visto por los papeles públicos que por las Cortes se trataba de imponer el derecho de patente a los profesores de nobles artes, desearía por el decoro de estas, se les eximiese de esta contribución, exponiendo lo conveniente al gobierno. La Junta, que opinaba del mismo modo, viendo la estrechez del tiempo pues están para concluirse las actuales Cortes, y sabiendo que ya en ellas habían reclamado y pedido algunos señores diputados igual exención a favor de los profesores de las nobles artes, cuya discusión estaba aún pendiente, convino unánimemente en que los señores vocales hablasen y recomendasen eficaz y amistosamente a los señores diputados sus amigos y conocidos, el feliz éxito de dicha proposición, por lo que contribuiría al decoro y esplendor de las bellas artes que forman el instituto de la Academia⁴⁶.

Tampoco estaba presente en la sesión del 10 de agosto de 1822 cuando se daba cuenta del informe elaborado junto a Ramón María de Chaves sobre las cuentas de Julián de Barcenilla «en los años que por encargo del viceprotector estuvo encargado de sus gastos, y por el conserje José Manuel de Arnedo relativas a todo el año de 1820»⁴⁷.

Algunos años después, a principios de 1824, el viceprotector Pedro Franco presentaba dos planes para mejorar ciertos aspectos de la institución: «el uno para el mejor arreglo de este Cuerpo, y el otro para los estudios menores de dibujo». Los remitió al infante Carlos María Isidro, como jefe principal de los estudios, quien decidió que se formara una comisión para su examen, y una vez aprobados, serían pasados a la sanción del rey⁴⁸. Los planes fueron leídos en la junta ordinaria de 11 de enero, y dada la importancia «de los asuntos y reformas que contienen, exige más detenido examen y reflexiva deliberación», por lo que se acordó nombrar una nutrida comisión «para que examinando detenidamente dichos planes informe a la Academia lo que se le ofrezca y parezca sobre los puntos de mejora o reforma que se proponen». Esta comisión estaría presidida por el consiliario conde de Torre-Muzquiz, y compuesta además por los académicos de honor Juan Ceán Bermúdez, Antolín Munárriz, el barón de Castiel, Manuel Rodríguez Fito, Carlos de Vargas Machuca, José Salomé García Puente, Antonio Moreno y Juan Pablo Pérez Caballero; y por los directores y tenientes directores Esteban de Agreda, Pedro Hermoso, Zacarías Velázquez, Julián de Barcenilla, Isidro Velázquez, Vicente López, Silvestre Pérez, Juan Gálvez, José Madrazo y Blas Ametller; ejercería de secretario de la misma Julián de Barcenilla. También se acordó que «sacando segunda copia

⁴⁶ Acta de la junta particular de 22 de junio de 1822, ARABASF (sign. 3-127, fol. 225v); LAFUENTE FERRARI 1951a, pp. 164-165.

⁴⁷ Acta de la junta particular de 10 de agosto de 1822, ARABASF (sign. 3-127, fol. 226v).

⁴⁸ NAVARRETE 1999, pp. 187-188.

de los expresados planes, se coloquen en la Biblioteca de la Academia para que pudiesen examinarlos los señores individuos de este Real Cuerpo que gustasen»⁴⁹. La comisión así compuesta se reunió en seis ocasiones a lo largo de los tres primeros meses de 1824 y sus acuerdos fueron aprobados por la junta ordinaria, que los remitió al infante⁵⁰; en el transcurso de ellas Ceán es nombrado consiliario.

Consiliario

El segundo nombramiento que recibió Ceán de la Academia de San Fernando fue el de consiliario. El 14 de febrero de 1824 se daba cuenta de la Real Orden de 21 de enero trasladada por el Ministro de Estado, que contenía su nombramiento, a propuesta del infante Carlos María Isidro (fig. 16):

Ambrosio de Plazaola, secretario de cámara [del infante] Carlos María, nuestro digno jefe principal, traslada por orden de Su Alteza Real al viceprotector, la Real Orden que con fecha 21 de enero le había dirigido el [...] ministro de Estado, por la cual, conformándose el Rey con la propuesta de Su Alteza Real, se había servido nombrar consiliarios de la Real Academia de San Fernando [entre otros...] a Juan Agustín Ceán Bermúdez⁵¹.

Los consiliarios también eran nombramientos reales a propuesta del protector, y debían ser elegidos de entre los grandes de España, los ministros o las «personas más autorizadas de mi Corte», los académicos de honor u otras personas que tanto él como el viceprotector considerasen adecuadas. Nada se especificaba sobre el número de ellos, por lo que se dejaba vía libre a los criterios o las necesidades de la institución⁵². En 1818, el viceprotector Pedro Franco había manifestado que la Academia estaba falta de consiliarios «que son los que verdaderamente forman la junta particular»; según él, a la mayoría de estas juntas solamente asistían entre tres y cinco consiliarios, junto a «una grandísima porción de académicos de honor, y por consiguiente se ve invertido el orden que previenen los Estatutos». Para estas

⁴⁹ Acta de la sesión ordinaria de 11 de enero de 1824, ARABASF (sign. 3-88, fol. 98v); minuta de oficio a Torre-Muzquiz y a Barcenilla, 14 de enero (sign. 1-18-39).

⁵⁰ La comisión se reunió el 27 de enero, el 1, 8, 15 y 22 de febrero, y el 7 de marzo de 1824, ARABASF (sign. 1-18-39). Sus conclusiones fueron aprobadas por la junta ordinaria de 14 de marzo (sign. 3-88, fols. 101v-102r), y transmitidas a Carlos María Isidro con oficio de 22 de marzo de 1824 (sign. 1-18-39).

⁵¹ Acta de la junta particular de 14 de febrero de 1824, ARABASF (sign. 3-127, fol. 236v, y también 1-41-1, 1-40-5, y 3-88, fol. 99v). Yo misma publiqué en NAVARRETE 1999, pp. 57 y 153, que Ceán había sido nombrado consiliario con anterioridad a esta fecha, en concreto en 1821, y que, anulado el nombramiento, lo fue de nuevo en esta ocasión; pero tengo que rectificar, porque como académico de honor, acompañó en la sesión del 31 de diciembre de 1823 «a los académicos de honor nuevamente electos» cuando la junta les dio la bienvenida, ARABASF (sign. 3-88, fol. 95v).

⁵² ESTATUTOS 1757, pp. 15-17, 79.

fechas la Academia ya contaba con el infante Carlos María como jefe principal, por lo que Pedro Franco apuntaba que, siendo el nombramiento de consiliarios a propuesta del protector, el infante podría aceptar una lista de los académicos de honor más dignos para concederles el título de consiliarios de entre aquellos que lo merecieran por sus servicios a la Academia o por «su elevada clase». Y así es como debió procederse en el caso de Ceán, y de los nombrados en la misma Real Orden, que fueron: Martín Fernández de Navarrete (confirmándole en su puesto de secretario general), Manuel González Montaos, marqueses de Feria y de Altamira, barón de Castiel, José Teodoro Santos, Carlos de Vargas Machuca, José Salomé García Puente, León de la Cámara Cano, Lorenzo Hernández de Alba, Antonio Gómez Calderón, y Luis Luján Monroy, y por otra Real Orden de 30 de enero, se nombran también consiliarios a los ya académicos de honor Francisco Javier Adell y Fernando Queipo de Llano. Ceán tampoco estaba presente en esta junta en que se daba cuenta de su nombramiento, pues «avisó que no podía concurrir por hallarse bastante indispuerto de salud». Se le notificó el nombramiento con fecha de 3 de febrero⁵³, y al día siguiente acusaba recibo manifestando que:

La tengo grande con tan honroso nombramiento, y espero que Vuestra Señoría se sirva manifestarlo a Su Real Majestad y a Su Real Alteza [...] dando las más expresivas y atentas gracias, exponiendo al mismo tiempo el sentimiento que tengo por mi avanzada edad y los achaques a ella anejos, de no poder desempeñar un cargo que exige mayores conocimientos, y la agilidad con que he procurado llenar el de académico de honor, trabajando cuanto he podido en servicio de las bellas artes españolas con mis escritos, en obsequio de la misma Academia y en el de los dignos profesores. No obstante, estoy pronto a sacrificar mis débiles fuerzas, en cuanto ellas me lo permitan, pues nada deseo tanto como la prosperidad de unas artes a las cuales desde mi primera juventud tengo consagradas mi afición, mis estudios y mis cortos conocimientos, como lo acreditan mis obras publicadas o inéditas⁵⁴ (fig. 17).

Entre las prerrogativas de los consiliarios se contaba la de que, cuando el protector y el viceprotector tuvieran que ausentarse, la junta convocada sería presidida por el consiliario más antiguo, ejerciendo las funciones de aquellos, excepto la del voto de calidad; pero aunque no pudiera votar, sin su presencia y autorización, no se aprobaría ninguna de las proposiciones presentadas. Por lo demás, los consiliarios compartían junto al protector, viceprotector y secretario, la exclusividad de asistir a las juntas particulares. También se encargaba a los consiliarios vigilar la marcha

⁵³ La junta ordinaria de 25 de febrero de 1824 también se dio por enterada de la Real Orden de 21 de enero, ARABASF (sign. 3-88, fol. 99v). Minuta del oficio comunicándolo a Ceán y a los otros doce consiliarios, de 3 de febrero de 1824 (sign. 1-39-3).

⁵⁴ Carta de Ceán a Pedro Franco, viceprotector, del 4 de febrero de 1824, ARABASF (sign. 1-39-3).

de los estudios. Ceán, como consiliario más antiguo presidió la junta ordinaria de 14 de marzo de 1824, que acabamos de citar porque en ella se aprobó el informe elaborado por la comisión especial nombrada para estudiar los planes de mejora propuestos por Pedro Franco, que estaba ausente. También presidió las de 16 de octubre y 27 de noviembre de 1825, por indisposición del viceprotector, siendo esta la última a la que acudió⁵⁵.

Apuntemos que algunos miembros de la familia real obtuvieron esta distinción, como los infantes Carlos María Isidro, Antonio Pascual, María Francisca de Asís, Francisco de Paula y Sebastián Gabriel. En 1816 se estableció que fueran consiliarios natos todos los directores de las Academias y escuelas provinciales de dibujo.

Un ejemplo de que a veces las opiniones de Ceán resultaron molestas, es un escrito del viceprotector Pedro Franco (fig. 18) de 22 de agosto de 1824, en el que contesta a unas observaciones vertidas por Ceán, pues según él, había manifestado que «la Academia ha estado abandonada a la mayor ignorancia», y se lamentaba de tener que contestarle, lo que hace en los siguientes términos:

Cualquiera persona que haya visto el asqueroso estado en que se hallaba cuando el Rey nuestro señor, y sus dos augustos hermano y tío regresaron de Francia, conocerá las considerables mejoras que ha tenido.

A pocos días del regreso de Su Majestad desde Francia a su Corte, vino a ver la Academia acompañado de los dos señores infantes don Carlos y don Antonio, y quedaron sorprendidos viéndola en el deplorable estado en que se hallaba, rotos los cristales de la mayor parte de los balcones de la calle de Alcalá, las paredes se conocía que habían sido blancas, pero tan llenas de bujeros de tanto clavar y desclavar cuadros y estampas de ningún mérito que presentaba la vista más indecente. Las salas de estudios transformadas ahora en la famosa galería de escultura, más parecía calabozos de facinerosos que estudios de nobles artes. El resultado de esta real visita fue hallarme sorprendido pocos días después con el oficio original que va a leerse. Este oficio, capaz de electrizar a cualquier individuo amante de su rey y de la patria, hizo en mí la más viva impresión para dedicarme enteramente a llenar los deseos de Su Majestad cuando fui a besar su real mano, y darle gracias, expuse que visto el deplorable estado en que se hallaba la Academia, se necesitaban gastos de alguna consideración para ponerla en el estado que debía tener, y su Majestad respondió que esto no me diese cuidado. Desde aquel momento me dediqué a cumplir con lo ofrecido a Su Majestad, se pusieron los cristales de los balcones, se compusieron todas las piezas y se pintaron entre grandes y chicas 29; se hizo un despacho decente para el conserje en el patio principal con escalera de piedra y balaustrada de hierro.

Se pidieron a Su Majestad algunas pinturas y un dosel decente, y las envió de su real palacio. Nombrado Su Alteza Real el serenísimo señor infante don Carlos, jefe principal

⁵⁵ Actas de las juntas ordinarias de 16 de octubre y 27 de noviembre de 1825, ARABASF (sign. 3-88, fols. 131v y 134v).

de la Academia y de todos los establecimientos de nobles artes del reino, se quitaron los estudios menores de la casa Academia, y se colocaron en el convento de la Merced y en la calle de Fuencarral, mereciendo toda la suprema aprobación de Su Majestad, del serenísimo señor infante jefe principal, y del público.

Cuando todo iba prosperando, vino el fatal gobierno constitucional que lo trastornó y paralizó todo. Pero antes se había adornado la Academia con una multitud de cuadros de primer orden, de los que los franceses se llevaron a París en su retirada. Apenas las comunidades religiosas los vieron colocados en la Academia, empezaron a reclamarlos, y Su Majestad a concederles la gracia con tal que satisficiesen los gastos de conducción y de restaurarlos. Así se los han ido llevando casi todos, hasta los de Zurbarán que estaban en los costados del dosel de la sala de juntas.

Lo que el señor Ceán ha dispuesto ahora a excepción de la vida, obras, patria, etcétera de los autores, se practicó entonces procurando reunir los de un mismo autor; pero apenas se empezó este orden fue imposible conservarlos porque colocado un excelente cuadro en el sitio que le correspondía, lo reclamaba la comunidad que se creía con derecho a él, venía orden de Su Majestad para que se entregase, y era menester quitar otro de su lugar para reemplazar al extraído, y por este motivo no ha quedado casi pintura clásica en su primitivo lugar.

Yo hubiera deseado que el señor Ceán, ya que con justicia ha hecho el debido elogio de los dignos profesores que le han ayudado para la grande obra que se ha ejecutado, hubiese indicado algo de los que trabajaron muchísimo tiempo en la restauración de los cuadros venidos de París y demás que ocurrió en tan prolija y grande maniobra, porque si se habla o imprime lo que dicho señor Ceán ha escrito, sin los antecedentes que he indicado, todas cuantas personas lo lean u oigan creerán que la Academia ha estado en un total abandono, y yo probaré con hechos constantes, vistos y aprobados por Su Majestad y Su Alteza Real nuestro augusto jefe principal, que no ha sido así: cuando antes del tiempo de la constitución se puso la Academia en estado tan brillante que los embajadores y otras personas extranjeras de carácter dijeron que establecimiento dedicado solamente a la enseñanza de las nobles artes tan decoroso y completo como este, no lo había en Europa.

El ministro de Rusia, Baylio Tatischeff, que frecuentaba las visitas a la Academia y traía a ella a los extranjeros transeúntes sus amigos, en una de estas visitas se le ocurrió preguntar a los dependientes que se la enseñaban cuánto era el gasto anual del establecimiento, y habiéndole respondido que no lo sabían, dijo Tatischeff que poco más o menos, según el cálculo que ellos podían hacer, se lo dijese, y le respondieron que podía ser que llegase a trescientos mil reales, que hizo una grande admiración y dijo esta suma en mi país son rublos. Es verdad que el emperador en tratándose de nobles artes es tan generoso que nada le duele porque sabe que lo valen, el influjo que tienen en la prosperidad de la nación, y sobre todo en el adelantamiento de la industria.

Por último, venero la inteligencia, estudio y producciones del señor Ceán en punto a nobles artes, y estoy siempre dispuesto a confesarlo. Por consiguiente me ha sido muy sensible el tener que hacer esta exposición por no ser reconvenido de las perso-

nas que trabajaron extraordinariamente en la anterior restauración de la Academia⁵⁶ (fig. 19).

Este escrito de Franco puede tener relación con que Ceán remitiera a la junta ordinaria del mismo día el nuevo *Catálogo de pinturas y esculturas de la Academia*, a la que tampoco acudió:

El señor consiliario don Juan Agustín Ceán Bermúdez remitía con oficio de 18 de este mes el nuevo catálogo de las pinturas y esculturas que posee la Academia en su casa, y se había formado rectificando el antiguo por dicho señor consiliario y los señores directores y tenientes don Esteban de Agreda, don Pedro Hermoso, don Zacarías Velázquez, don Juan Gálvez y don José Madrazo, nombrados por el señor viceprotector para esta comisión, la cual habían desempeñado con el acierto que recomendaba el señor Ceán. La Academia, satisfecha de esto, [acuerda] que se imprima desde luego el catálogo y que se den gracias en su nombre por su eficaz y atinado desempeño así al señor Ceán como a los señores profesores que le han acompañado en este trabajo⁵⁷.

Pudiera ser que las opiniones vertidas por Ceán, y que molestaron a Franco, formaran parte de un escrito pensado como prólogo a este catálogo; pero del texto que finalmente se imprimió, no parece que pueda desprenderse tanta molestia, por lo que cabe pensar que Ceán quizás hubiera preparado una «Advertencia» introductoria diferente, y se cambiara ante las protestas del viceprotector⁵⁸.

Tampoco estaba presente Ceán en la sesión del 24 de mayo de 1824 en la que el secretario Martín Fernández de Navarrete daba cuenta de una carta de Silvestre Pérez que le había llegado por su conducto⁵⁹. Precisamente Ceán fue testamentario de Silvestre Pérez en 1825 y quien comunicó su legado a la Academia, que consistía en planos y dibujos propios y otros de su maestro Ventura Rodríguez, así como «algunas exquisitas estampas romanas grabadas por Volpato y Morghen, quedando el señor Ceán como testamentario en remitir a la Academia todas estas obras que comprendía dicho legado»⁶⁰. Unas semanas después se hacía entrega del legado que incluía también «algunas miniaturas de Herculano»⁶¹.

⁵⁶ Escrito de Pedro Franco, 22 de agosto de 1824, ARABASF (sign. 1-39-8); no parece que fuera visto en ninguna junta ordinaria o particular.

⁵⁷ Acta de la junta ordinaria de 22 de agosto de 1824, ARABASF (sign. 3-88, fol. 110v).

⁵⁸ *Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1824. Sobre la confección de este catálogo véase NAVARRETE 1999, pp. 391-392.

⁵⁹ Acta de la junta particular de 24 de mayo de 1824, ARABASF (sign. 3-127, fol. 242r-242v).

⁶⁰ Acta de la junta ordinaria de 20 de febrero de 1825, ARABASF (sign. 3-88, fols. 120v-121r).

⁶¹ Acta de la junta ordinaria de 20 de marzo de 1825, ARABASF (sign. 3-88, fol. 121v); HIDALGO CALDAS 2016b, pp. 328-329.

Ceán estuvo presente en la sesión del 30 de junio de 1824, acompañando a los nuevos académicos de honor en su toma de posesión:

Dispuso la Academia entrasen por su orden los señores don Miguel Gordon, don Juan Bautista Arriaza, don Benito Sáez González y don Antonio Elías y Sicardo, acompañados de los señores consiliarios don Juan Agustín Ceán Bermúdez, don Manuel González Montaos y barón de Castiel, y hecho el correspondiente juramento conforme a Estatuto, tomaron posesión de sus destinos ocupando cada uno el lugar que le correspondía⁶².

En el año 1827 regaló «un ejemplar en pasta del arte de ver en las bellas artes del diseño, que había traducido del italiano, añadiéndole muchas notas e ilustraciones en obsequio de las mismas artes. La Academia recibió con aprecio este obsequio tan propio de su instituto, y acordó se den gracias al señor Ceán colocando su libro en la Biblioteca»⁶³.

Resulta llamativo el hecho de que no se diera cuenta de su fallecimiento ni en junta ordinaria ni en particular; solamente en la ordinaria de 7 de febrero de 1830 se menciona que ya es difunto:

Di cuenta de un oficio del señor don Justo José Banqueri en que avisaba que por orden del [...] Ministro de Hacienda, remitía a la Academia un ejemplar de la obra titulada Arquitectos y Arquitectura de España, escrita por el difunto señor consiliario don Juan Ceán Bermúdez, y la Academia acordó se contestase [...] dándole las más expresivas gracias por su atención y que la obra se colocase en la Biblioteca⁶⁴.

El *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*⁶⁵

El expediente de la publicación del *Diccionario* de Ceán por parte de la Academia que se conserva en su Archivo es voluminoso, y rico en noticias⁶⁶. Por cuestiones de extensión para la presente publicación, solamente daré unas pinceladas⁶⁷.

⁶² Acta de la junta particular de 30 de junio de 1824, ARABASF (sign. 3-127, fol. 243v).

⁶³ Acta de la sesión ordinaria de 18 de noviembre de 1827, ARABASF (sign. 3-88, fol. 183v); CEÁN 1827.

⁶⁴ Acta de la junta ordinaria de 7 de febrero de 1830, ARABASF (sign. 3-88, fol. 246v). No obstante, se le dedicaron varias páginas en la publicación académica aparecida en el año 1832, en que se resume la actividad de la institución desde el año 1808, que incluye, entre otros, nombramientos y fallecimientos, DISTRIBUCIÓN 1832, pp. 54-57, y en p. 125 el nombramiento de consiliario; LLAGUNO Y CEÁN 1829.

⁶⁵ CEÁN 1800.

⁶⁶ «Impresiones. Diccionario de los profesores de las bellas artes en España, etc.», 1799-1835, ARABASF (sign. 1-26-1).

⁶⁷ NAVARRETE 1999, pp. 438-439; GARCÍA LÓPEZ 2016a; es imprescindible el trabajo de GARCÍA LÓPEZ 2016c; he dedicado un artículo a este tema concreto en NAVARRETE 2019.

En el intervalo de tiempo transcurrido entre los nombramientos de académico de honor y de consiliario que hemos visto, se produjo un hecho que marcó profundamente las relaciones entre Ceán y la Academia, resultando en algunas ocasiones de tensión y de desconfianza mutuas.

Tan solo unos meses después de haber sido nombrado académico de honor, Ceán propuso que fuera la institución la que costeara la publicación de su *Diccionario*. El 4 de agosto de 1799 el viceprotector Bernardo de Iriarte presentó a la junta particular dos tomos manuscritos del «Diccionario de las vidas de los pintores y escultores españoles, y de los extranjeros que han trabajado en España», y abogaba para que se imprimiera a costa de los fondos propios, «reintegrándose luego en la venta de ejemplares del costo que hubiese tenido, con lo cual se conseguía que no quedase inédita una fatiga tan erudita y de tantos años del señor académico de honor don Juan Agustín Ceán Bermúdez, y que satisfecha y reintegrada la Academia del gasto de impresión, quedaría el caudal restante de ejemplares a beneficio del autor», explicando que así se lo había planteado el propio Ceán.

Se acordó formar una comisión especial «de censura» para estudiar la propuesta, integrada, además de por el autor, por los académicos Nicolás de Vargas, Martín Fernández de Navarrete, Ramón Cabrera, Isidro Carnicero (director general en esos momentos), e Isidoro Bosarte (secretario general); también se incorporaría a ella el viceprotector⁶⁸. Con tal motivo se reunieron en varias ocasiones, leyéndose el texto en voz alta y en presencia de todos. En una de estas ocasiones, cuando Ceán lo estaba haciendo de «los artículos empezando por la letra A, se acordó inmediatamente que en esta obra se suprimiesen los artículos de artistas vivientes». Más adelante se reunirían solamente el autor y el director general, encargado de hacerle todas las recomendaciones que «le pareciesen oportunas para que el autor dé la última mano a este escrito importante a las artes».

Para finales del mismo mes de agosto se había revisado ya la mitad de la obra, es decir, de los dos tomos presentados, que terminaban en la letra L, habiendo quedado «muy satisfechos y contentos por la gran copia de noticias de profesores españoles desconocidos, y de otros que han trabajado en España, que la industria laboriosa de muchos años del señor Ceán ha podido llegar a descubrir con documentos auténticos para nueva luz de la historia de las artes en España». Y así, «fue toda la junta de acuerdo que circunstancias tan apreciables merecían una particular protección de la Academia, bajo cuyos auspicios ha procurado el señor Ceán que haya de salir a la luz, y en cuanto al impresor, el señor viceprotector dejó este punto a elección del autor»⁶⁹.

⁶⁸ Acta de la Junta particular de 4 de agosto de 1799, ARABASF (sign. 3-125, fols. 133v-134r).

⁶⁹ Esta comisión especial o extraordinaria se reunió los días 7, 10 y 28 de agosto de 1799.

Por consiguiente, se dio el visto bueno a estos «dos tomos primeros» y se acordó «su impresión bajo los auspicios de la Academia, dejándose a elección del autor la imprenta en que le pareciese más cómodo imprimir esta obra, y el cuidado de la corrección de las pruebas»⁷⁰.

En enero de 1800 Ceán avisa a Bosarte de que el regente de la imprenta de la viuda de Ibarra, con la que se acuerda la impresión, pide dinero para pagar las primeras 30 resmas de papel, a 40 reales cada una, y su traslado hasta la misma⁷¹. El tomo segundo se estaba imprimiendo en el mes de julio de 1800⁷², y el tercero en el de septiembre⁷³; en octubre se encuadernaban en rústica «3000 ejemplares del primero y segundo» tomos⁷⁴. En el mes de noviembre estaba impreso el tomo cuarto⁷⁵ y en diciembre el quinto⁷⁶, y por fin, el tomo sexto y último se concluye en el mes de marzo de 1801, al tiempo que se encuadernaban los tomos 3º, 4º, 5º y 6º en rústica⁷⁷.

En total, Ceán debía reintegrar la cantidad de 39.604 reales de vellón (descontados los ejemplares que la misma regaló por su cuenta); y por tanto la Academia retiene para su cobro «y en poder del citado conserje los ejemplares de toda la obra que se está vendiendo en la propia Academia»⁷⁸.

Como hemos visto al tratar su nombramiento de académico de honor, en 1801 Ceán es destinado a Sevilla, y para organizar el viaje pide un adelanto de 6.000 reales de vellón. De este modo, en el mes de mayo Bernardo Iriarte ordena al conserje Durán que entregue tal cantidad «a cuenta y como equivalente del competente número de ejemplares», constituyéndose él mismo en responsable de tal acción⁷⁹.

⁷⁰ Acta de la junta particular de 1 de septiembre de 1799, ARABASF (sign. 3-125, fols. 136v-137r).

⁷¹ Oficio de Ceán a Isidoro Bosarte, 8 de enero de 1800, visto y aprobado en la junta particular de 2 de febrero, ARABASF (sign. 3-125, fol. 145v). Sucesivas facturas fueron presentadas desde marzo de 1800 hasta abril de 1801.

⁷² Carta de Ceán a Bosarte, 25 de julio de 1800, para que se efectúe el pago a la imprenta.

⁷³ Carta de Ceán a Bosarte, 12 de septiembre de 1800, para que se efectúe el pago a la imprenta.

⁷⁴ Carta de Ceán a Bosarte, 15 de octubre de 1800.

⁷⁵ Carta de Ceán a Bosarte, 2 de noviembre de 1800.

⁷⁶ Carta de Ceán a Bosarte, 27 de diciembre de 1800.

⁷⁷ Carta de Ceán a Bosarte, 9 de marzo de 1801.

⁷⁸ Carta de Ceán a Bosarte, 4 de abril de 1801, vista en la junta particular de 5 de abril, con nota marginal que dice «Entendido: y pásese orden al conserje para que ponga en las cuentas generales de la Academia el importe de los ejemplares que en su nombre se han regalado junto con su encuadernación». Al conserje se le oficia en este sentido con fecha 6 de abril, indicándole que habrá de formar «partidas de cargo, data y venta, las que después dará usted cuenta anualmente al mismo tiempo que las generales de la Academia hasta que ésta se reintegre», y fue visto en la junta particular del 3 de mayo. Ceán y Durán firman el documento con la *Cuenta de lo gastado en la impresión y encuadernación del Diccionario, y los ejemplares que quedan para la venta*, el 10 de marzo de 1801, ARABASF (sign. 4-80-5).

⁷⁹ Oficio de Bernardo Iriarte a Francisco Durán, 2 de mayo de 1801; en nota al margen se dice que el oficio fue visto en la junta particular de 7 de junio en la que «La Academia se conforma en el adelanto que se le ha hecho al señor Ceán» y se aclara que necesita el dinero para organizar su traslado a Sevilla, ARABASF (sign. 3-125, fol. 175v).

Años después, en 1810, y coincidiendo con su empleo en el Ministerio de Negocios Eclesiástico, Ceán retirará de la Academia el número suficiente de ejemplares⁸⁰ como para provocar que la institución se los reclamara una vez terminada la Guerra de la Independencia; se le ofició «estrechándole a la devolución de los tomos de su Diccionario que recogió por providencia del gobierno intruso, o su importe»⁸¹.

Resueltas las desavenencias subsiguientes, se solía hacer balance anual de las ventas, con sus correspondientes informes, y entrega a Ceán del producto que le iba correspondiendo. El último recibo firmado por Ceán antes de su fallecimiento es de 473 reales, y está fechado el 7 de febrero de 1829⁸². Como heredero y testamentario, se hará cargo su hijo Joaquín, también cuando fallece su madre en 1839, y tras su propia defunción en 1850, las relaciones continuaron con su única heredera y hermana Beatriz, pero a través de su esposo, Juan Manuel Ruiz de Arana⁸³.

Casi liquidada la deuda del *Diccionario*, en 1863 se negociaría con Beatriz Ceán comprarle los tomos heredados y eran de su propiedad:

y tengo el gusto de manifestar a usted que estoy dispuesta a ceder a dicha Academia los tomos que restan del Diccionario en la cantidad redonda de 16.000 reales pagaderos la mitad al contado, y la otra mitad en los dos plazos que los fondos la permitan, cediéndola igualmente los apuntes de mi padre que conservo para adicionar algunos artículos, [y] el derecho que pueda conservar a la propiedad de la obra⁸⁴.

Ingresaron en la Academia los tomos así adquiridos, además de «los apuntes» mencionados⁸⁵, lo que nos hace pensar en si los que Carderera legó a la Academia en 1880 eran estos mismos, u otros diferentes.

La *Historia del Arte de la Pintura* en 1851

A principios del año 1851 la Academia se da por enterada de una Real Orden de 14 de enero que la relaciona con la *Historia del Arte de la Pintura* de Ceán, y acuerda

⁸⁰ Carta de Ceán a Munárriz, 9 de agosto de 1810.

⁸¹ Acta de la junta particular de 4 de octubre de 1813, ARABASF (sign. 3-126, fols. 318r-318v).

⁸² Madrid, 7 de febrero de 1829, en el que indica que es cantidad que le corresponde «por turno», ARABASF (sign. 5-110-4).

⁸³ Carta de Juan Manuel Ruiz de Arana al barón de la Joyosa (Marcial Antonio López), secretario de la Academia, 14 de febrero de 1850, ARABASF (sign. 5-110-4); en nota al margen dice que fue vista y conforme en la junta de gobierno de 17 de febrero de 1850, ARABASF (sign. 3-128, fol. 145r); HIDALGO CALDAS 2016a, p. 114.

⁸⁴ Carta de Beatriz Ceán-Bermúdez a Eugenio de la Cámara, 20 de enero de 1863, ARABASF (sign. 5-155-2); HIDALGO CALDAS 2016a, pp. 114-115.

⁸⁵ Acta de la sesión ordinaria de 9 de febrero de 1863, ARABASF (sign. 3-93, fol. 46v).

dar las gracias al Gobierno «por la adquisición que había hecho del manuscrito de la historia de la pintura por don Juan Ceán Bermúdez, favoreciendo con esto a las artes, y al difunto señor Ceán, tan acreedor a las consideraciones de la Academia como benemérito para con aquellas»⁸⁶. El manuscrito había llegado hacía unos días remitido por el subsecretario de dicho ministerio Antonio Gil de Zárate⁸⁷.

El origen de esta medida procede de la solicitud de la hija de Ceán, Beatriz Ceán Bermúdez de Arana, ofreciendo en venta al Estado «una Historia de la pintura que su difunto padre [...] dejó inédita». A la solicitud acompañaba «el informe dado en este asunto por dos profesores de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando». Y la reina había resuelto «que dicha obra se custodie como un objeto de estudio en la Biblioteca de la precitada Academia», y se pagasen a Beatriz Ceán 3.000 reales, pagaderos en tres plazos, a razón de 1.000 reales en los años de 1851, 1852 y 1853 con cargo al artículo de compra de obra del presupuesto del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas⁸⁸.

Más de dos años después, en agosto de 1853, el secretario general remitió al archivo un «Legajo de la obra original de la historia del arte de la pintura, por don Juan Agustín Ceán Bermúdez, comprensivo de 10 tomos originales y un cuaderno de varias papeletas relativas a la misma obra»⁸⁹. Se conserva un borrador del contenido de cada tomo, que dice así: 1. Escuelas italianas; 2. Id. Id.; 3. Escuela flamenca; 4. Ídem escuelas del Norte; 5. Escuela francesa; 6. Escuela española; 7. Ídem. Id.; 8. Italianos; 9. Italianos; 10. Escuela romana; 11. Napolitana⁹⁰ (fig. 20).

Propuesta para editar las obras inéditas de Ceán en el año 1863

Coincidiendo en fechas con el trato entre Beatriz Ceán y la Academia respecto a la compra de ejemplares del *Diccionario* y la cesión de los apuntes para su adición,

⁸⁶ Acta de la junta general de 9 de febrero de 1851, ARABASF (sign. 3-91, fol. 79v); en 12 de febrero la Academia acusa recibo y da las gracias al Ministerio, ARABASF (sign. 1-24-4); CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 61; HIDALGO CALDAS 2016a, p. 114.

⁸⁷ Oficio de Gil de Zárate dirigido al presidente de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, 20 de enero de 1851, ARABASF (sign. 1-24-4).

⁸⁸ La Real orden es comunicada por el subsecretario del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas Antonio Gil de Zárate, al presidente de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, 14 de enero de 1851, ARABASF (sign. 1-24-4). No se conserva el mencionado informe, de 10 de noviembre de 1850, al parecer redactado por José de Madrazo y por Valentín Carderera, quienes valoraban la obra en la misma cantidad por la que se adquirió.

⁸⁹ *Lista de las obras que se remiten al Archivo de la Academia de la Secretaría general*, 27 de agosto de 1853, ARABASF (sign. 5-105-4).

⁹⁰ *Historia de la pintura por Ceán Bermúdez*; la nota posiblemente sea de fecha posterior a estos hechos, ARABASF (sign. 1-24-4); LAFUENTE FERRARI 1951a. Véase la reciente edición CEÁN 2016.

entra en escena el nombre de Valentín Carderera. En la misma sesión ordinaria en que se trata el asunto anterior, se indicaba lo siguiente:

El señor Carderera hizo presente que el señor don Manuel Zarco del Valle había concebido el pensamiento de publicar una colección de algunos manuscritos inéditos del señor Ceán Bermúdez que poseía su hija doña Beatriz, la cual estaba dispuesta a enajenarlos, mediante justa tasación de su valor. Y proponía a la Academia que adquiriese dichos manuscritos; que dicho señor Zarco se encargaría de hacer la edición, la que iría precedida de una extensa biografía del mismo Ceán, que ya tenía escrita, sin exigir por su parte otra recompensa sino que la obra llevara su nombre como el de quien la da a luz, y que se le diese un número cualquiera de ejemplares. La Academia, enterada de todo, vista la lista de los manuscritos que presentó el señor Carderera, de los cuales alguno ha visto ya la luz pública y otros no tienen la importancia que se les supone, habida una detenida discusión, y tomando en cuenta la práctica constante de las Academias en casos semejantes, acordó que el señor Colomer gestionase con la heredera para obtener los expresados manuscritos por un precio razonable, aceptar el generoso ofrecimiento del señor Zarco del Valle, pero en la inteligencia de que si bien su nombre podrá figurar como autor de los trabajos literarios que ejecute, nunca podrá aparecer como editor de la colección, que deberá precisamente llevar el nombre de la Academia⁹¹.

Se conserva un documento que lleva por título *Obras inéditas de don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, en el que se hace una relación de ellas, y además se añade lo siguiente:

Le darían las obras en 4.000 reales de vellón con la propiedad para publicarlas la Academia, y yo haría la edición con una extensa biografía de Ceán (de que tengo trabajado largo artículo). La obra podría titularse «Obras póstumas de don J. A. C. B., etc., y formaría un volumen de 300 páginas en octavo mayor. La única retribución para mí: el que llevase mi nombre, como el que las da a luz, y un número cualquiera de ejemplares⁹².

Beatriz Hidalgo conjetura que no hubo acuerdo en este sentido, y algunos de los manuscritos relacionados en este documento, o sus copias, se encuentran actualmente en la Biblioteca Nacional de España⁹³.

⁹¹ Acta de la junta ordinaria de 18 de enero de 1863, ARABASF (sign. 3-93, fol. 40r).

⁹² Este documento, de una hoja doblada, no tiene firma ni fecha, ARABASF (sign. 2-58-20).

⁹³ HIDALGO CALDAS 2016a, p. 115.

Carderera y el *Diccionario* de Ceán

Las obras que llegaron a la Academia en el año 1880 procedentes del legado de Valentín Carderera eran las siguientes⁹⁴:

- Retrato del erudito escritor jesuita don Raimundo Diosdado, hecho en Roma en 1825, lienzo de o'62 de alto, por o'48 de ancho, con marco tallado y dorado. La Academia deberá poner en el marco un tarjetón con el nombre del jesuita, y en letras diminutas el del autor Valentín Carderera.
- Una gran cartera con estampas selectas antiguas y modernas, algunas antes de la letra, el dibujo original de la fachada del palacio de Aranjuez.
- Cartera con una rica colección de portadas de libros de buenos grabadores de los siglos XVI y XVII.
- Un ejemplar del titulado *Le triomphe de l'Empereur Maximilien I, en une suite de cent trente cinq planches gravés en bois d'après les dessins de Haus Burgmair accompagnés de l'ancienne description dictée par l'Empereur a son secretaire Marc Freitsauz Wein Vienne 1796*. Folio imperial, apaisado.
- Un ejemplar del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, compuesto por don Juan Agustín Ceán Bermúdez, y publicado por la Real Academia de San Fernando, con notas y adiciones originales del donador. 6 tomos. Madrid en la imprenta de la Viuda de Ybarra, año 1800.
- Un legajo de 300 hojas y papeles sueltos con notas y apuntes sobre más de 500 artistas españoles, y otros célebres que trabajaron en España, con observaciones para escribir el Suplemento del expresado Diccionario de Ceán Bermúdez.

Nos interesan ahora los dos últimos apartados. El ejemplar impreso del *Diccionario* con las anotaciones se conserva en la Biblioteca de la Academia⁹⁵. En cuanto al legajo mencionado, en la actualidad está dividido en dos: uno de ellos, formaría parte de lo que se dice en una hoja manuscrita que sirve de portada: «300 hojas y papeles sueltos con notas y apuntes sobre más de 500 artistas españoles, y otros célebres que trabajaron en España, con observaciones para escribir el Suplemento del expresado Diccionario de Ceán Bermúdez», además de «Marcas, firmas y curiosas notas inéditas, la mayor parte sobre pintores españoles y otros extranjeros»; que también incluye un ejemplar del «Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el convento del Carmen de esta capital» (Valencia, 1850)

⁹⁴ Legado del excelentísimo señor don Valentín Carderera a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nota inserta a continuación del acta de la sesión extraordinaria del 5 de julio de 1880, ARABASF (sign. 3-97, pp. 551-552).

⁹⁵ ARABASF, bajo las signaturas B-745, B-746, B-747, B-748, B-749, B-750; GARCÍA LÓPEZ Y CRESPO 2016, pp. 270 y 275.

con «mis notas marginales muy útil y deben tenerse presentes; las hice ante las tablas y cuadros del Museo de Valencia».

Las hojas van numeradas correlativamente, menos unas cuantas bajo la advertencia de «a medio mirar». Hay bastantes cartas, una de ellas la que Justino Matute y Gaviria dirige a Juan Agustín Ceán Bermúdez, fechada en Sevilla el 22 de enero de 1825 (núm. 2), en la que, entre otras cuestiones, le dice que «Adjunta remito esas noticias, que usted colocará donde le acomoden, y si no tiene dónde, no estarán demás en la Academia, por si alguna vez necesita de reimprimir el Diccionario de usted, añadir las que lo merezcan. Esta escuela adelanta poco»⁹⁶. Otras cartas son: de Francisco Tubino (núm. 24), otra fechada en 8 de junio de 1879 (firma ilegible, núm. 34), una de Vicente Peleguer dirigida a su hermano Miguel fechada en 13 de mayo de 1864 (núm. 67); tres cartas de Bernardino Montañés fechadas en Zaragoza entre mayo y agosto de 1866 (núm. 204 a 212); otra sin firma ni fecha (núm. 213-214); José Puiggarí firma la suya en Barcelona el 9 de mayo de 1866 (núm. 215-218); Jaime Serra otra a la que le falta el principio, y no tiene fecha (núm. 220). Además, muchas de las notas están escritas en papel reaprovechado: como un oficio del Liceo Artístico y Literario de Madrid fechado el 10 de julio de 1838 notificando a Carderera su nombramiento para la comisión que ha de redactar un proyecto de reglamento, con un dibujo a sanguina; otra hoja donde dice: «Carta del Conde Alfieri» escrita en italiano con letra diferente y firmada «C. Alfieri», sin fecha; otro oficio circular impreso de la Academia convocando a Carderera a la sesión pública a celebrar el 29 de septiembre de 1864; un saluda de José María de Alós y señora ofreciéndole su casa en la plazuela de la Leña; una papeleta del «Distrito electoral del Prado. Candidatura para diputado a Cortes, Antolín de Udaeta»; también otra circular de la Real Academia de la Historia convocándole a junta ordinaria para el 13 de enero de 1871 (núm. 77); una carta de Felipe Salvador y Aznar firmada y fechada en Madrid el 26 de agosto de 1873 (núm. 108); otra de Mateo Lasala (núm. 110); una de su sobrino Fermín Paraíso firmada y fechada en Alquézar el 21 de marzo de 1865 (núm. 169); otra firmada por Zarco que cita un libro de fray Agustín de Arqués Jover titulado «Colección de pintores» (núm. 202).

Incluso las notas están escritas con letras diferentes, unas a tinta y otras a lápiz; algunas tienen dibujos (núm. 48, 109, 246). Hay otra nota en un sobre que dice: «Preciosas notas sobre artistas españoles y facsímiles de sus firmas, todo copiado para uso del Sr. D. F[acundo]. Riaño». También un documento original de 1629 (núm. 75), y una hoja impresa extraída de una publicación (núm. 144)⁹⁷.

⁹⁶ Publicada por PORTELA 1981; anteriormente había dado cuenta el mismo autor de la existencia de este legajo en PORTELA 1976.

⁹⁷ ARABASF (sign. 4-88-2).

El otro legajo lleva como portada la siguiente leyenda: «300 hojas llenas y papeles sueltos de notas, registros y apuntes de más de 300 artistas para adicción de la rica colección de apuntes y notas sobre artistas españoles, sus firmas y monogramas y de artistas desconocidos con observaciones nuevas, etc. para escribir el suplemento al Diccionario de Ceán Bermúdez. Ítem notas sobre artistas célebres extranjeros que trabajaron para España, etc., etc. N° 5. Entregase descripción de mis manuscritos a la Academia de San Fernando, con los 6 tomos del expresado Diccionario entregado con notas = Valentín Carderera».

En una hoja interior puede leerse esto otro: «Índice que he formado de todos los artistas que necesitan adiciones o correcciones en el Diccionario del señor Ceán. Gran parte se encuentran en el adjunto legajo, otros muchos están consignados en las márgenes del ejemplar que debe entregarse a la Academia de San Fernando, así como el presente legajo = Carderera = La Academia podrá prestarlo al señor don Juan Riaño». Como se indica, el contenido actual del legajo son papeletas con datos biográficos, ordenadas alfabéticamente de la A a la Z, y numeradas correlativamente (se observan algunas faltas); una de ellas recoge información sobre el pintor Francisco Frutet, del que hablaremos a continuación⁹⁸.

Este legajo legado por Carderera a la Academia, fue utilizado por el conde de la Viñaza para sus propias *Adiciones al Diccionario histórico*, pero no se citaban como recopiladas por Ceán Bermúdez⁹⁹.

Ceán y Francisco Frutet allá por el año 1887

La Academia, como órgano consultivo del Estado en materia de bellas artes, recibió a informe en el año 1887, por parte de la Dirección General de Instrucción Pública, una instancia de Álvaro Bertrán de Lis ofreciendo en venta al Estado y para ser destinadas al Museo Nacional de Pintura, dos tablas originales de Francisco Frutet que representaban «La Circuncisión» y «La Presentación del niño Dios en el templo». Desde la Sección de Pintura se elaboró el informe solicitado, y entre las fuentes consultadas para su redacción, lo fue Ceán en los siguientes términos:

Las tablas referidas [...], son en efecto las mismas que pintó el flamenco Francisco Frutet para la Merced calzada de Sevilla, según atestigua el docto y concienzudo Ceán Bermúdez que halló los comprobantes de su aserto en el archivo de aquel convento. Ambas tablas, con otras tres que representan la Adoración de los santos reyes, y dos

⁹⁸ ARABASF (sign. 4-88-1).

⁹⁹ CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a, pp. 56-58; HIDALGO CALDAS 2016a, p. 116.

evangelistas, formaron un retablo que ya en tiempo del referido señor Ceán se hallaba desmontado, repartidas sus tablas en diferentes piezas del convento.

Estas dos historias traídas para su examen a la Academia, estaban en la sala de profundis. Analiza el citado crítico las calidades del pintor Frutet, cuyo nombre tuvo a la gloria de sacar del olvido, y la Academia se complace en reconocer el acierto con que estampó estas frases: «Frutet parece haber estudiado en Italia las obras de Rafael de Urbino y de Miguel Ángel Buonarroti, como lo manifiestan sus tablas. Hay en ellas mucha corrección de dibujo sin la ondulación de contornos de este, pero sí con la sencillez de aquel. La misma simplicidad se observa en las actitudes de sus figuras, la propia grandiosidad en los caracteres y noble expresión, bien que siempre conservan la manera flamenca en el colorido. Con estas señales se distinguen los personajes [...] de las dos historias de la Circuncisión y Presentación que están en la sala de profundis».

Del mencionado archivo sacó Ceán que Frutet residía en Sevilla por los años de 1548, de consiguiente él y los otros dos neerlandeses Pedro de Campaña (Pieter de Kempe- neer) y Hernando Sturmio de Ziriezca (Sturm de Zierikzee), de quien no se conoce más obra que el precioso retablo de la capilla de los Evangelistas en la catedral de Sevilla, fueron los que, según observa Stirling, inician el movimiento donde se originó la brillante escuela sevillana de los siglos XVI y XVII.

De gran interés para la historia de esta escuela insigne han de resultar así las obras de Francisco Frutet, por cierto, muy escasas, como todos los datos biográficos que puedan reunirse acerca de este pintor eximio. Y en idéntico caso se halla Hernando Sturmio [...]. De ambos podrá decirse que posee España obras autenticadas, si el Estado adquiere las que motivan estas consultas, mientras que en las colecciones de Bélgica y Holanda no existe una sola hasta ahora conocida [...] y en la tabla de la Presentación figura] su propio retrato, el cual visiblemente aparece en un personaje rubio y blanco y de barba juvenil colocado en el extremo de la composición, a la izquierda del espectador [...].

Por las razones indicadas, siendo realmente estas obras de las que marcan la línea divisoria entre la pintura gótica sevillana del XV y las de la grande escuela naturalista del XVII, la Academia considera que prestaría el Gobierno un señalado servicio a la historia del arte en España adquiriéndolas para el Museo Nacional del Prado, donde ojalá pudieran también figurar algún día producciones de Pedro de Campaña y de Hernando Sturmio.

Respecto al valor de estas tablas, entiende la Academia que pueden ofrecerse cuatro mil pesetas por cada una¹⁰⁰.

Este informe se presentó en la sesión ordinaria del 27 de junio, en donde fue aprobado:

¹⁰⁰ Oficio del director general de Instrucción Pública, 26 de abril de 1887, recibido por el secretario general el 28, y pasado a la junta ordinaria del 3 de mayo que acordó fuera la Sección de Pintura la que elaborara el informe; el de la Sección de Pintura es de 27 de junio de 1887, el mismo día en que fue presentado en junta ordinaria, y aprobado, ARABASF (sign. 4-61-2, n° 15).

El señor don Pedro de Madrazo dio lectura de un informe de la Sección de Pintura, proponiendo se recomiende al Gobierno la adquisición de los cuadros de Frutet que representan «La Circuncisión» y «La presentación del niño Dios en el templo» que ofrece en venta don Álvaro Bertrán de Lis, apreciando el valor de los mismos en cuatro mil pesetas cada uno. Fue aprobado dicho dictamen¹⁰¹.

Como vemos, en 1887 se seguía creyendo que Francisco Frutet existió de verdad, controversia que se ha dilatado en el tiempo hasta hace muy poco¹⁰².

Ceán retratado por Goya, 1799 y 1888

En el año 1799 Goya presentó en la exposición pública de la Academia dos retratos: uno era el de Ferdinand Guillemardet, y el otro el de Pedro Bermúdez; sobre el primero no hay dudas (es el que se encuentra actualmente en el Museo del Louvre), pero el segundo no está ni identificado ni se sabe de su paradero. Llamando la atención sobre el desconocimiento de quién era Pedro Bermúdez, y teniendo en cuenta que muchas veces en los documentos del Archivo de la Academia no siempre se dan los nombres correctos de las personas mencionadas, pudiera ser que este Bermúdez no fuera Pedro, sino Juan Agustín Ceán Bermúdez, quien además de amigo de Goya, era desde hacía pocos meses académico de honor; también, como hemos visto, en esas fechas ya habían comenzado las negociaciones para que la institución se hiciera cargo de la publicación de su *Diccionario*. Por ello, no resultaría nada extraño que Goya presentara el retrato de Ceán ante la Academia en apoyo de la valía y pretensiones de su amigo. Y teniendo en cuenta las fechas, pudiera ser el que actualmente se encuentra en una colección particular, identificado como pareja del de su esposa Manuela Camas. Por otra parte, se conoce el retrato a sanguina de Ceán que ejecutó Goya para el *Diccionario*, que luego no fue incluido en su edición; y también podría barajarse la posibilidad de que lo enviara a la exposición de este año de 1799, o posteriormente¹⁰³.

Finalmente nos trasladamos al año 1888, cuando desde la Dirección General de Instrucción Pública se pide un nuevo informe a la Academia sobre la solicitud presentada por León Inurrigarro y Rovira ofreciendo en venta al Estado con des-

¹⁰¹ Acta de la junta ordinaria del 27 de junio, ARABASF (sign. 3-99, p. 432). En la carpetilla del expediente se dice que se ofició al Director General de Instrucción Pública en 30 de junio de 1887, aunque no se conserva la minuta (sign. 4-61-2); el informe fue publicado en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 66 (1887), p. 175; ROJAS-MARCOS 2012, pp. 134-135.

¹⁰² ROJAS-MARCOS 2012; CRESPO, CERA Y GARCÍA LÓPEZ 2016, p. 207; CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a, pp. 144, 148 y 625; CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ, 2017.

¹⁰³ NAVARRETE 2017, pp. 40-42

tino al Museo Nacional de Pintura, un cuadro original de Goya que representa el «Retrato del célebre y distinguido literato don Juan Agustín Ceán Bermúdez». La Academia informa favorablemente la adquisición, pero no lo cree de suficiente calidad para destinarlo al Museo Nacional de Pintura y Escultura, pero sí para su propia colección, o para la Galería iconográfica del Prado:

[La Academia] ha acordado informar a Vuestra Excelencia que, aunque el cuadro de que se trata es en efecto original de tan celebrado artista, no es sin embargo una de las obras que le valiesen la justa celebridad de que su nombre goza, y no puede proponer su adquisición para el Museo Nacional de Pintura y Escultura, en el que existen obras de Goya de mérito superior al del cuadro de que se trata; pero, sin embargo, como retrato del distinguido literato señor Ceán Bermúdez que tantos servicios prestó a la Academia y que en pro de los artistas españoles emprendió y llevó a cabo una obra tan curiosa como importante que necesariamente debió costarle mucho tiempo y no poco trabajo, obra que la Academia aceptó y publicó en el año de 1800 con el título de Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, la Academia en consideración a todo esto, propone la adquisición de dicho retrato, bien para conservarle en su colección de retratos, o bien para que figure en la Galería iconográfica del Museo del Prado; y en uno u otro caso cree que su valor puede fijarse en la cantidad de dos mil pesetas¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Oficio del director general Emilio Nieto, 20 de enero de 1888; el secretario Ávalos registra su entrada el 1 de febrero, pasa a la junta ordinaria del 13 de febrero y se acuerda que informe la Sección de Pintura, ARABASF (sign. 3-99, p. 519), que lo hizo en la sesión del 28 de mayo (sign. 3-99, p. 567), y dos días más tarde se oficia al director general (sign. 4-61-2, no 25). El cuadro permaneció en la Academia hasta el 28 de enero de 1889 en que fue devuelto a su dueño (sign. 1-41-5-54).

Ceán Bermúdez en el Banco de San Carlos

TERESA TORTELLA

Se puede afirmar, con casi toda seguridad, que fue Gaspar de Jovellanos quien puso en contacto a Ceán Bermúdez con el financiero de origen francés, Francisco Cabarrús, en los años finales de la década de 1770. Solo unos años más tarde, en junio de 1782, Cabarrús se convertiría en el promotor y primer «Director nato» del Banco Nacional de San Carlos. Precisamente Jovellanos había formado parte, en marzo de ese mismo año, de una junta de expertos promovida por el rey, en la que se debatiría el texto para la formación del banco y en la que él realizó importantes intervenciones¹. Jovellanos tuvo una gran influencia en el banco en sus primeros años de existencia pues, además de su solvencia y reconocido prestigio en el mundo de la economía, y de la relación que le unía a Cabarrús, asistía a las juntas generales del banco. En un principio fue apoderado del Principado de Asturias: titular de 25 acciones², después acudía como representante del Consejo de las Órdenes, que tenía 250 acciones³, luego figuró como superintendente general de la Orden de Alcántara, poseedora de 250 acciones⁴, y en 1786, además de como superintendente general de la Orden de Alcántara, como apoderado de varias Parcialidades de Indios de Nueva España, con 1.143 acciones⁵.

Una prueba del trato frecuente y distendido que existía entre los tres es la afirmación que hacía Ceán de cómo Cabarrús se acercó a Jovellanos: «por la proximidad de ideas en algunos puntos económicos y por la propiedad con la que D. Gaspar hablaba el castellano, en el que Cabarrús deseaba perfeccionarse»⁶. Por lo tanto, lo más probable es que fuera el propio Cabarrús quien, por indicación de Jovellanos, introdujera a Ceán en el banco, donde trabajó durante cerca de ocho años. Esos

¹ TEDDE 1988, pp. 63-65.

² Archivo Histórico del Banco de España (en adelante AHBE, BSC, AA (*Acuerdos*) 2ª *Junta General del Banco Nacional de San Carlos*, L. 212 (20 de diciembre de 1783).

³ AHBE, BSC, AA 3ª *Junta General del Banco Nacional de San Carlos*, L. 212, (22 de diciembre de 1784).

⁴ AHBE, BSC, AA 4ª *Junta General del Banco Nacional de San Carlos*, L. 212, (29 de diciembre de 1785).

⁵ AHBE, BSC, AA 5ª *Junta General del Banco Nacional de San Carlos*, L. 212, (18 de diciembre de 1786).

⁶ CEÁN 1814, pp. 24-26, citado en TEDDE 1988, p. 37.

años de su vida profesional como empleado del primer banco oficial español no son tan conocidos como los de otras etapas de su vida. Y, sin embargo, al analizar hoy, a través de los documentos del archivo del banco, la actividad de Ceán en esta institución, se puede advertir cómo imprimió su propia personalidad a las funciones que desarrolló.

Algunos aspectos del banco

Juan Agustín Ceán ingresó en el Banco de San Carlos en febrero de 1783, a los pocos meses de su fundación. Inicialmente prestó sus servicios en la Teneduría General, llamada también Teneduría de libros. Esta oficina recibió más tarde el nombre de Intervención y Contabilidad, pues su función principal era precisamente esa: la contabilidad y el buen orden y gestión de los libros contables. Era una de las tres oficinas de que se componía el banco. Las otras dos eran la Secretaría y la Caja. Conviene señalar también que el banco, aunque disfrutaba del patronazgo del rey Carlos III —de ahí su nombre— estaba constituido como una sociedad por acciones, cuyo capital era privado, y como tal tenía un consejo que hoy se llamaría de administración y entonces se denominó Junta de Directores. Este nombre induce a confusión porque es una traducción de la expresión inglesa *Board of Directors*, del Banco de Inglaterra, en el que se inspiró Cabarrús. Los llamados directores del Banco de San Carlos eran lo que hoy denominamos consejeros. Los nombraba la Junta General (de accionistas) y en total eran ocho: seis eran nombrados por dos años y, en principio, no tenían derecho a retribución; los otros dos, encargados de contratar los suministros de provisiones y vestuario a la Marina y al Ejército, no tendrían limitación de tiempo. A estos últimos se les exigían unos conocimientos técnicos y una dedicación completa al banco, por lo que, en la primera Junta General, se les adjudicó un salario importante. El abastecimiento de provisiones y vestuario a la Marina y al Ejército era el segundo de los principales cometidos que tenía asignado el banco —el primero era el de cambiar vales reales, una nueva forma de deuda pública, a dinero efectivo—. Estas dos funciones absorbieron una gran parte de su capital, que no pudo emplear en operaciones que hubieran sido las específicas de un banco, como, por ejemplo, la utilización de los medios de crédito. Por esa, entre otras razones, el profesor norteamericano Hamilton manifestó que «El Banco de San Carlos no era un banco central en el sentido moderno, e incluso existían razones para acusarle de no ser ni siquiera un banco»⁷.

⁷ HAMILTON 1970, p. 229.

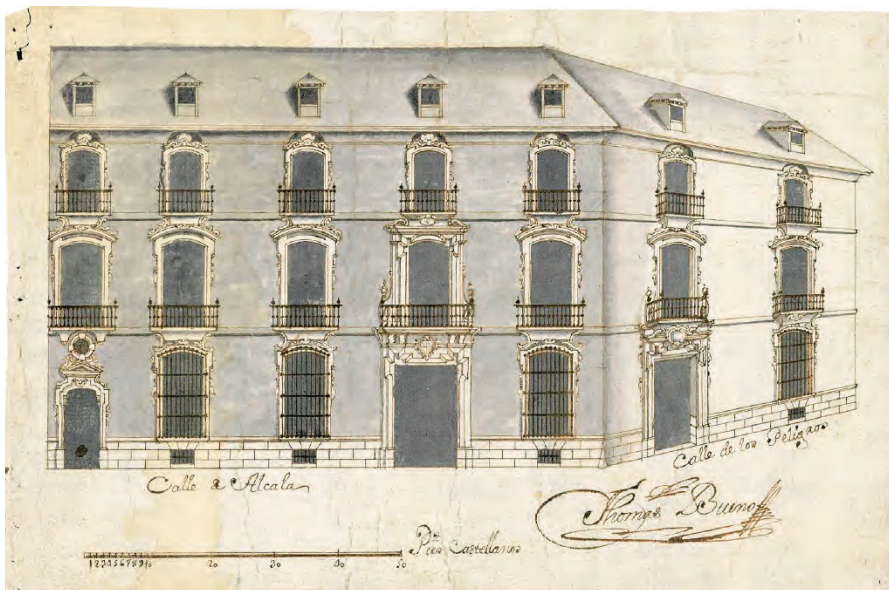


Fig. 1. Tomás Bueno, *Casa de Valdecarzana* (fachadas a las calles de Alcalá y Peligros). 1748. Papel, tinta y aguada, 155 mm de altura. Madrid, Archivo de Villa.



Fig. 2. Francisco de Goya, *Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Hacia 1780. Óleo sobre lienzo, 82 x 55 cm. Comercio de arte.



Fig. 3. Francisco de Goya, *Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Hacia 1786. Óleo sobre lienzo, 122 × 88 cm. Madrid, colección particular.



Fig. 4. Francisco de Goya, *Manuela Camas de las Evas*. Hacia 1786. Óleo sobre lienzo, 121 × 84,5 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Fig. 5. William Dickinson, *Thomas Robinson, Lord Grantham*. 1783 (según el retrato pintado por George Romney en 1780). Manera negra, 487 × 357 mm. Londres, The British Museum.



Fig. 6. Francisco de Goya, *María Ana de Pontejos y Sandoval, marquesa de Pontejos*. Hacia 1786. Óleo sobre lienzo, 210,3 × 127 cm. Washington, The National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection.



Fig. 7. Joseph-Marie Vien (pintor) y Jean Jacques Flipart (grabador), *A vertueuse athénienne* (el invierno). Hacia 1765. Cobre y buril, 465 × 309 mm. Londres, The British Museum.



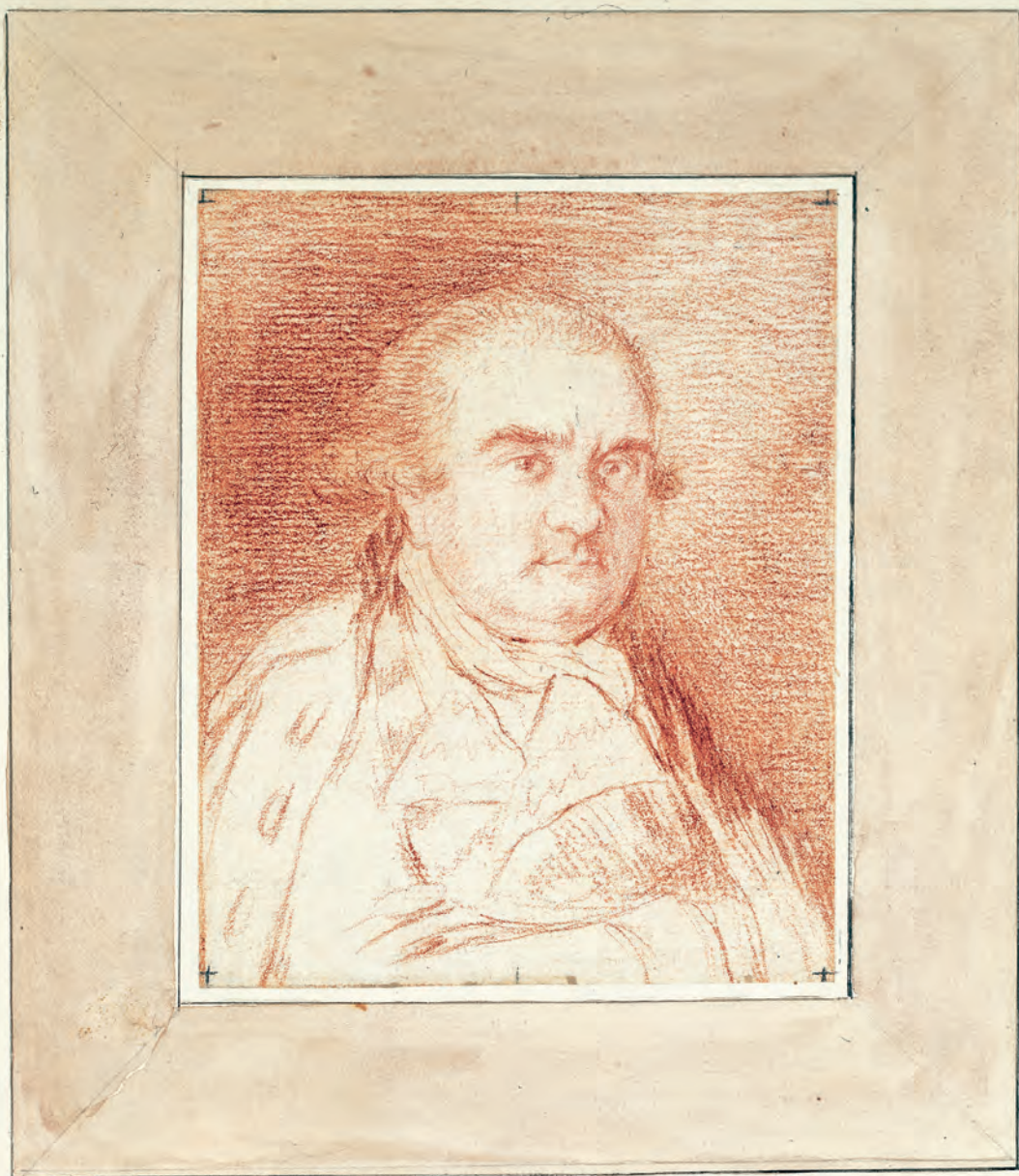
Fig. 8. Joseph-Marie Vien (pintor) y Jean-Jacques Flipart (grabador), *La jeune corinthienne* (La primavera). Hacia 1765. Cobre y buril, 459 × 308 mm. Londres, The British Museum.



Fig. 9a. Francisco de Goya, *Juan Agustín Ceán Bermúdez*. 1786. Óleo sobre lienzo, 122 × 88 cm. Madrid, Colección particular. Detalle.



Fig. 9b. Joseph-Marie Vien (pintor) y Jean-Jacques Flipart (grabador), *La jeune corinthienne*. Hacia 1765. Cobre y buril, 459 × 308 mm. Londres, The British Museum.



7 + Juar
DON AGUSTIN CEAN BERMUDEZ
dibujado del natural por D.^o Francisco Goya

Fig. 10. Francisco de Goya, *Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 1799-1800. Sanguina sobre papel, 124 × 98 mm. Colección particular.

Cmo S.^{ra}

D. Juan Agustín Ceán Bermúdez
 dea. nat. de la villa de Sigüenza obispo.
 de Oviedo del Principado de Asturias hijo
 legítimo de D.^o Juan Fran.^{co} Ceán Bermúdez
 y de D.^a Man.^{ta} Pascua Cifuentes ambos
 nat.^{os} y ven.^{os} de esta Villa, pongo á la
 disposición de V.E. suplica se sirva ad-
 mitirme en la R.^a Aca.^d de S.^{ta} Isab.^{ta} de las
 tres bellas artes, como uno de sus Disci-
 pulos, para y concuierdo á las R.^{as} Aca.
 demia pueda adelantarme en el estudio en
 la clase de Pintura á cuyo favor quedara
 reconocido, como Criado. y off.^o y S.^{ta} M. B.

Juan Agustín Ceán
 Bermúdez

Madrid 18 de Oct.^o de 1776.

Fig. 11. Solicitud de Juan Agustín Ceán Bermúdez para asistir a las clases de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 18 de octubre de 1776. 208 × 146 mm. Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Matriculas y solicitudes de admisión en la Real Academia de San Fernando.



Fig. 12. Francisco de Goya, Retrato de Bernardo de Iriarte. 1797. Óleo sobre lienzo, 108 × 86 cm. Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts.

*J. A. Bermúdez. de S. de Agosto
de 1798.*

Visto.

ARCHIVO
BIBLIOTECA
70-56/4

Muy señor mío: el oficio que acabo de recibir de V.S. con fecha de hoy me llena de honor y satisfacción, pues que la real Academia de San Fernando por un efecto de su dignacion á propuesta de su Vice-protector ha querido premiar mi antigua afición á las tres bellas artes de un modo superior á mis cortos conocimientos, nombrándome entre sus individuos de honor. Esta distincion tan poco merecida de mi escita es: mercedina mi gratitud á tan resperable cuerpo.

← ↓ Fig. 13. Carta de Juan Agustín Ceán Bermúdez agradeciendo su nombramiento de académico de honor. Madrid, 2 de julio de 1798. 208 × 148 mm. Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Especo por tanto q. V.S. tenga á bien manifestársela en mi nombre, así como mi sentimiento de que las ocupaciones de mi destino no me permitan de presente concurrir á los objetos de su instituto; pero querrá Dios q. en otro tiempo, menos embarazado pueda dar á la Academia una prueba de mi afición exercitada á las artes, y de mis buenos deseos de ocupar me en su obsequio.

Admiro las enhorabuenas con que V.S. me felicita, tanto por la causa que las motiva, quanto

por el placer é instrucción que me prometo con sus luces y conocimientos: mientras tanto cuento V.S. entre sus aficionados y amigos y correspondame con su afecto.

Aixó señor que á V.S. muchos años. en Madrid 2 de julio de 1798.

P. B. m.º de V.S. su
mas at.º Serv.º

Juan Agustín Ceán
Bermúdez

S. D. Isidoro Bosque.

Cuntas. Part. de 7. de lu
 nio de 1804.

Encontrado y el
 Mal. de Orellana pase
 a la Biblioteca.

MUY S.^{ra} MUD. Habiendo man-
 dado S.M. que yo me retire
 a Sevilla, lo participo a V.S.
 para que se sirva hacerlo
 presente en la Junta praxi-
 ma de esa Real Academia
 de S. Fernando, a fin de que
 disimulandome las fustas q.
 yo haya comido en ella,
 tenga a bien de mandar-
 me quanto guste en aquella
 ciudad, donde procurare de-
 sempeñar sus ordenes con
 la mayor exactitud, trabaja-
 do en su obsequio, y conclu-
 yendo las Noticias de los
Abiguireceos de España, en
 que esta comprometida con
 el publico, para su impreson

ARCHIVO
 BIBLIOTECA
 1-26-2

y que remitiere luego que
 estén concluidas, deseando
 asimismo las mas acentua-
 gracias por los favores
 conque me ha distinguido.
 Dios que a V.S. me a.
 Madrid 6 de Junio de 1804.

B.M. de V.S.
 Su mas att. Serv.
 Juan Agustín Ceán
 Bermúdez

Acompaño a V.S. las noticias que el
 Académico D. Marcos de Orellana me
 ha dirigido para el Diccionario de los
 Abiguireceos, por si la Junta mandase que
 se conserven en la Biblioteca de la
 Academia.

S. D. Isidoro Borromeo.

Fig. 14. Carta de Juan Agustín Ceán Bermúdez comunicando que se traslada a Sevilla, y cediendo un manuscrito de Marcos Antonio de Orellana. Madrid, 6 de junio de 1801. 208 × 148 mm. Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Sevilla y ag^o 28 de 1802.

ARCHIVO
BIBLIOTECA

Mi estimado amigo y Sr. Ena. Soy engañado
aquí y he estado ni sé en que hon-
nores de Secretario de S. N. y eso tal vez
proviendra del error en que algunos estu-
de de que todos los oficiales de las Secretarías
del Despacho se tienen. No señor: en el
Vía se tienen pocos y son por lo regular
los más amigos. Tampoco soy ni he
sido jamas Archivero de ese Archivo ge-
neral de Indias, pues lo es uno que ha
sido Guardia de Corps; solamente soy pri-
mer comisionado por S. N. para el cargo
de ese Archivo, pues hai segundo; y res-
pecto de que ese título nada tiene que
ver para el conalago de Académicos de
Leter, bastan los decretos de serlo tam-

bien de la de San Luis de Zaragoza, y de
la Historia, que es lo más analogo. Haga
me Vm. el favor de ponerlo así, y recibi-
re en ello merced.

El mineral de Sarriponce es un cer-
cado y con su puerra y Nave, precando
de muchachos y de ignorantes, pero co-
mo esta descubierto, no lo está de las
enchar y excesivos calores, que hacen
saltar las piedras y reducen a polvo
su menique. Nada sé de los descubri-
mientos de Obisique ni de Alcala de
los Garzales.

Mi mujer aprecia como debe, los obsequios
de Vm. á quien pido me ponga á los pies de
la Señora y mande á su verdad, amor y devot.
J. A. B. B.

Juan Agustín Ceán Bermúdez

D. D. Ysidoro Bernalte

Fig. 15. Carta de Juan Agustín Ceán Bermúdez explicando sus títulos y empleos. Sevilla, 28 de agosto de 1802. 207 × 145 mm. Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 16. Vicente López Portaña, *Retrato del infante Carlos María Isidro de Borbón*. Hacia 1823. Óleo sobre lienzo. 126 × 97 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

5-18-1
 ARCHIVO
 BIBLIOTECA
 1824

Con fecha de ayer me dice V.S.
 en su oficio, que á propuesta de
 S. A. R. el Serenísimo S.º Infante
 D.º Carlos María, Jefe principal
 de la real Academia de San Fer-
 nando, se ha dignado el Rey nuestro
 Señor nombrarme Consultario de la
 misma Academia; y que así lo ha
 comunicado de real orden el Excmo.
 Sr. Ministro de Estado al S.º D.º de
 Estado Plazado Secretario de Ca-
 mara del Serenísimo S.º Infante,
 y de la Universidad á V.S. por man-
 dato de S. A. R. para noticia de
 la Academia, y de los respectivos
 agraciados, á quienes, como á mi a-
 compaña V.S. en tan justa sa-
 tisfacción.
 La tengo grande con tan hon-
 rroso nombramiento; y espero que

← ↓ Fig. 17. Carta de Juan Agustín Ceán Bermúdez
 agradeciendo su nombramiento de consiliario. Madrid,
 4 de febrero de 1824. 200 × 148 mm. Madrid, Archivo
 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

V.S. se sirva manifestarlo así
 á S. A. R. y á S. R. y por los
 mismos conductos que ha llegado
 á mis manos tan distinguido fa-
 vor: deudo á S. A. R. y á S. R.
 las mas expresivas y atentas
 gracias, exponiendo al mismo
 tiempo el sentimiento que tengo
 por mi avanzada edad y las acha-
 ques á ella anexos, de no poder
 desempeñar un cargo, que exige
 mayores conocimientos, y la agi-
 lidad con que se procurado llevar
 el de Académico de Honor, tra-
 bajando quanto he podido en ser-
 vicio de las Bellas artes Españo-
 las con mis escritos, en obsequio
 de la misma Academia y en el
 de los dignos profesores.
 No obstante está pronto á
 sacrificar mis debiles fuerzas, en
 quanto ellas me lo permitiesen,

para nada, deus tanto como la
 prosperidad de unas artes, á las que
 les debe mi primera subsistencia, ten-
 go consagradas mi oficio, mis ca-
 lidades y mis costas conocimientos,
 como lo acreditan mis obras pu-
 blicadas é inéditas.
 Dio también á V.S. gracias
 por lo que se interesa en mi sa-
 tisfacciones, y ruego á Dios guar-
 de á V.S. muchos años. Madrid
 4 de febrero de 1824.
 Juan Agustín Ceán
 Bermúdez

Sr. D.º Fern. Franco Vice-protector de la Real Academia
 de San Fernando.



Fig. 18. Martín Fernández de Navarrete, *Retrato de Pedro Franco*. Entre 1815 y 1826. Óleo sobre lienzo, 20 × 17 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

escrito
 Segun el ~~ant~~ Sr. D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, la Academia está abandonada a la mayor ignorancia. Siento infinito que me haya puerco en el sensible caso de conecarlo.
 Cualquiera persona que haya visto el agujero está en que se hallaba quando el Rey vno Señor, y sus dos augustos hermanos y tíos regresaron de Francia conocerá las considerables mejoras que ha tenido.
 A pocos dias del regreso de S. M. a su Corte, vino a ver la Academia acompañado de los dos Señores Infantes D. Carlos y D. Antonio y quedaron sorprendidos viendo la en el deplorable estado en que se hallaba, rotos los cristales de la mayor parte de los balcones de la calle de Alcalá, las paredes se conocia que habian sido blancas pero tan llenas de agujeros de tanto clavar y desclavar cuadros y estatuas de ningún merito, que presentaba la vista mas indecente. Las salas de la India transformada ahora en la famosa galeria de calatrava mas parecia calabozos de facinerosos que estatuas de nobles artes.
 El resultado de esta R. visita fue hallarme sorprendido pocos dias despues con el oficio original que va a leerse
 Este oficio copiar de electrizar a qualquiera int^o (vicio)

que el Emperador en tratándose de nobles artes es tan generoso que nada le duele, por que sabe lo que valen, el influxo que tienen en la prosperidad de la nacion, en el adelantamiento de la industria.
 Por ultimo venero la inteligencia, estudio y producciones del Señor Ceán en punto a nobles artes, y estoy siempre dispuesto a consagrarlo. Por consiguiente me ha sido muy sensible el tener que hacer esta oposicion por no ser reconvenido de las personas que trabajaron extraordinariamente en la restauracion de la Academia. Madrid 22 de Agosto de 1824.
 Pedro Franco

Fig. 19. Escrito de Pedro Franco defendiéndose de las acusaciones de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Madrid, 22 de agosto de 1824. 208 × 150 mm. Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sign.

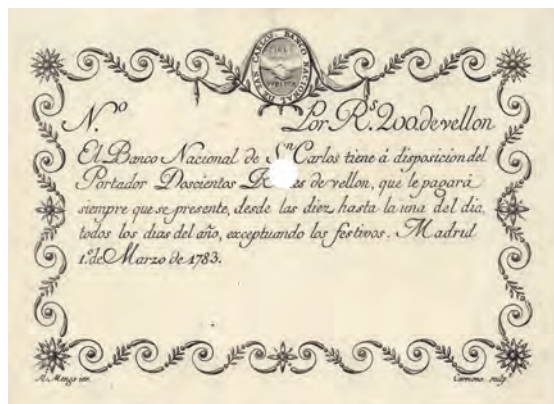
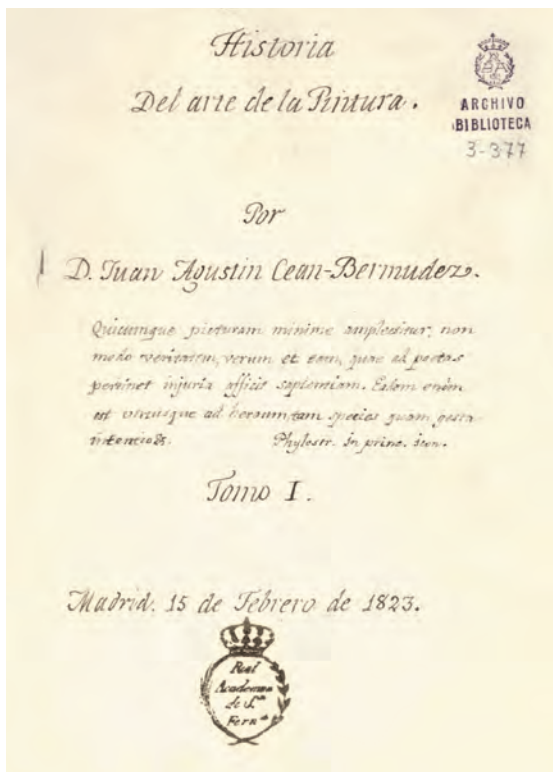


Fig. 21. Rafael Mengs Guazzi (dibujo) y Manuel Salvador Carmona (grabado), *Billete del Banco Nacional de San Carlos*. Emisión de 1 de marzo de 1783. Dooientos reales. Papel, cobre, talla dulce, tinta negra, 144 × 201 mm. Madrid, Colección de billetes del Archivo Histórico del Banco de España.

← **Fig. 20.** Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del arte de la pintura*. Madrid, 1822-1828. Vol. 1. 22 × 16 cm. Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 22. Rafael Ximeno (dibujo) y Mariano Brandi (grabado), *Billete del Banco Nacional de San Carlos*. Emisión de 1 de marzo de 1783. Trescientos reales. Papel, cobre, talla dulce, tinta azul «celeste», 142 × 199 mm. Madrid, Colección de billetes del Archivo Histórico del Banco de España



Fig. 23. Rafael Ximeno (dibujo) y Juan Moreno Texada (grabado), *Billete del Banco Nacional de San Carlos*. Emisión de 1 de marzo de 1783. Novecientos reales. Papel, cobre, talla dulce, tinta azul «claro», 142 × 201 mm. Madrid, Colección de billetes del Archivo Histórico del Banco de España.

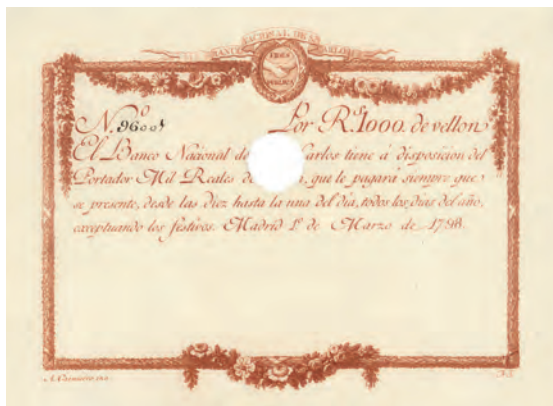


Fig. 24. Antonio Carnicero (dibujo) y Fernando Selma (grabado), *Billete del Banco Nacional de San Carlos*. Emisión de 1 de marzo de 1798. Mil reales, número manuscrito. Papel, cobre, talla dulce, tinta «encarnada», 149 × 206 mm. Madrid, Colección de billetes del Archivo Histórico del Banco de España.



Fig. 25. Rafael Mengs Guazzi (dibujo) y Manuel Salvador Carmona (grabado), *Billete del Banco Nacional de San Carlos*. Emisión de 1 de marzo de 1783. Setecientos reales, número manuscrito y firmas de los altos directivos del banco. Papel, cobre, talla dulce, tinta azul «claro», 146 × 204 mm. Madrid, Colección de billetes del Archivo Histórico del Banco de España.

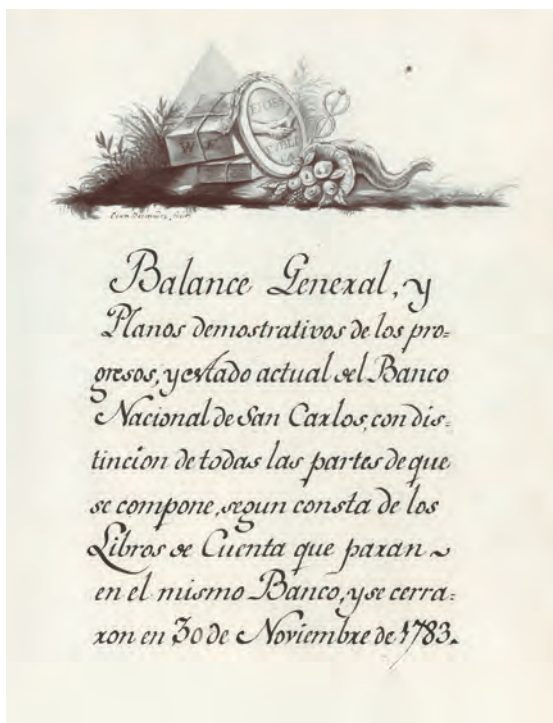


Fig. 26. Juan Agustín Ceán Bermúdez. *Cabecera de la portawda del Balance General, y Planos demostrativos de los progresos y estado actual del Banco Nacional de San Carlos* / Ceán Bermúdez fecit. Madrid, 30 de noviembre de 1783. Dibujo, tinta y aguada roja, 335 × 240 mm. Madrid, Archivo Histórico del Banco de España, *Libro Balance General del Banco Nacional de San Carlos* (1783), sign. 471.



Fig. 27. Cosme Acuña y Troncoso (dibujo) y José Joaquín Fabregat (grabado), *Acción del Banco Nacional de San Carlos de 2.000 reales a nombre de Francisco de Goya, «vecino de esta Corte»*. 1782. Firmas y rúbricas de los directivos del Banco. 330 × 255 mm. Madrid, Archivo Histórico del Banco de España.

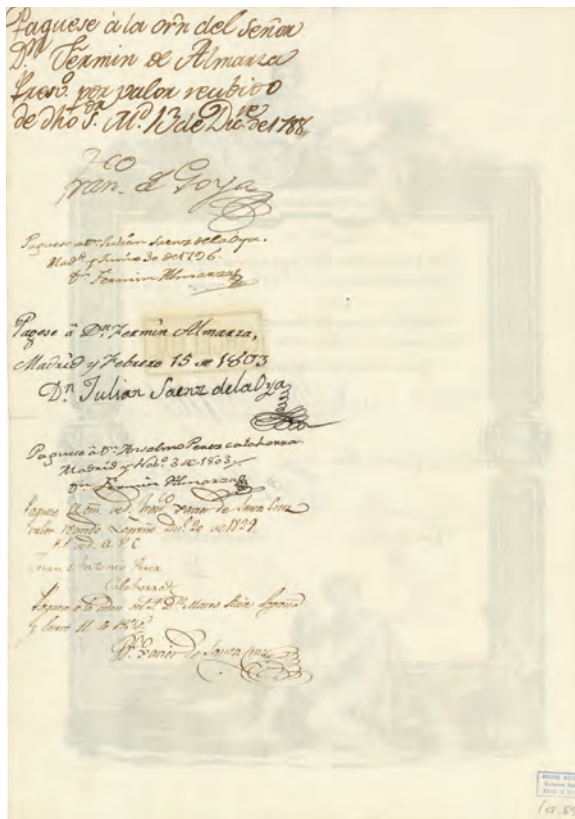


Fig. 28. (reverso de la anterior), *Diferentes endosos*. El primero, realizado a favor de Fermín de Almarza el 13 de diciembre de 1788 (rev), firmado y rubricado por Francisco de Goya. 1788. Papel, cobre, talla dulce, tinta negra, 330 × 255 mm. Madrid, Archivo Histórico del Banco de España.



Fig. 29. Cosme Acuña (dibujo) y Fernando Selma (grabado), *Emblema del Banco Nacional de San Carlos*. *Quinta Junta General del Banco Nacional de San Carlos, celebrada en la casa del mismo Banco el día 29 de diciembre de 1786*. 1787. Cobre, talla dulce, tinta negra, 75 × 120 mm. Madrid, Archivo Histórico del Banco de España.



Fig. 30. Francisco de Goya, *Retrato de José del Toro y Zambrano*. 1785. Óleo sobre lienzo, 112 × 78 cm. Madrid, Colección Banco de España.

La actividad de Ceán en la Teneduría General

En la Teneduría General a Ceán Bermúdez se le asignó el cargo de oficial segundo, y su principal cometido era tener al día los libros auxiliares de la contabilidad, «y demás que se ofrezca» por lo que percibía un sueldo anual de 6.000 reales a primeros de febrero de 1783⁸. Solo unos días después, en la junta del 28 del mismo mes, se acordó que al haber «habitaciones sobrantes en la casa del Banco [...] se diese una de dichas habitaciones a Dn Juan de Cean Bermudez, oficial de la Teneduría General de Libros para que estuviese pronto a las órdenes de los señores directores, y del Tenedor general de Libros»⁹. Es posible que viviese en esa casa del banco, en el número 17 la madrileña calle de la Luna, entre las calles de Silva y Tudescos, hasta el año 1786, cuando se casó con Manuela Margarita Camas. Se sabe que ese año, aunque seguía trabajando en el banco, se empadronó en Gijón¹⁰.

LAS «CÉDULAS» O BILLETES

Ceán desempeñó además una importante tarea durante los primeros meses de su vida laboral en la Teneduría: participó en la fabricación y composición de las «cédulas», nombre con el que se denominó a los billetes. Esos fueron, por cierto, los primeros billetes bancarios que circularon en España. La junta particular de directores del 11 de enero de 1783 había acordado comisionar a dos de los directores, a Juan Bautista Rossi y a José del Toro, para que se encargasen de todo lo necesario para la elaboración de las cédulas. Sin embargo, una parte de ese trabajo se le debió confiar a Ceán Bermúdez, pues en 1785, cuando él dejó su cargo en la Teneduría General para incorporarse a la Secretaría, se redactó un pequeño informe sobre la labor desarrollada en la oficina que abandonaba. En ese informe se destaca que «corrió con la comisión de cedulas y otras [comisiones] que desempeñó muy bien. Tiene inteligencia, ha estudiado y ninguno es más apto que él para remplazar al Secretario en caso de enfermedad o ausencia»¹¹. Este texto, que aparece en un documento sobre la estructura de la Teneduría General de Libros, en el que se incluye un apartado acerca de la Secretaría, se reprodujo literalmente en la exposición que hizo Cabarrús ante la Junta de Directores el 16 de marzo de 1785, al presentar su nuevo plan para organizar las oficinas del banco¹².

⁸ AHBE, BSC, AA de la Junta Directiva, L. 131 (3 de febrero de 1783), fol. 26; Secretaría, expediente personal de Ceán Bermúdez, leg. 468, c. 717.

⁹ AHBE, BSC, AA de la Junta Directiva, L. 131 (28 de febrero de 1783), fol. 45.

¹⁰ CLISSON 1982, p. 58.

¹¹ AHBE, Secretaría, caja 1072, *Plan actual de las oficinas del Banco Nacional de San Carlos*.

¹² AHBE, BSC, AA de la Junta Directiva, L. 134 (16 de marzo de 1785), fol. 210, *Plan de oficinas*; TORTELLA

La afirmación de que se había ocupado de las cédulas junto con la certeza que tenemos de que intervino en la numeración, manuscrita, de los 58.000 ejemplares que de ellas se imprimieron, nos permite pensar que pudo ser también él quien propusiera los nombres de los pintores y grabadores, todos ellos vinculados a las Academias, que diseñaron y grabaron las orlas y las leyendas que figuraron en esos billetes. Pues se sabe con seguridad que el propio conde de Floridablanca, el 16 de enero de 1783, pidió al Secretario de la Real Academia de San Fernando, Antonio Ponz, que

llame V. a los grabadores D. Manuel Salvador Carmona, D. Fernando Selma y D. Juan Barcelón, y dígalos de mi parte que aunque tengan otros encargos que se les hayan dado de orden del Rey, no se escusen a grabar los billetes del Banco Nacional que se les encarguen, por ser cosa más urgente que las que están haciendo. Y aunque el grabador [Moreno] Tejada no tiene encargo alguno del Rey hágale la misma prevención.

[Ponz respondió ese mismo día a Floridablanca que, aunque no ha podido encontrar a Tejada, lo ha comunicado a los demás grabadores que] «quedan en obedecer puntualmente a V. E.¹³.

Ciertamente esos fueron los cuatro grabadores que, junto con Mariano Brandi, aunque no se le menciona en el documento de Floridablanca, tallaron las planchas de los billetes.

En cuanto a los dibujos, también se presentaron con gran celeridad en la junta de 19 de enero 1783 los diseños encargados a los hermanos Rafael y Alberico Mengs Guazzi, a Rafael Ximeno y a Antonio Carnicero. De ellos la junta eligió «los mas cómodos y sencillos»¹⁴. Y si bien en el acta de esa junta no queda constancia de quién hizo la propuesta de encargar los diseños a estos cuatro pintores en concreto; pudo muy bien ser Ceán el que sugiriera sus nombres del mismo modo que parece aceptado que fue él quien introdujo a Goya en el banco, como veremos más adelante.

Como se ha indicado más arriba, lo que está bien documentado en los libros de las juntas de directores es que una vez que las cédulas o billetes estuvieron impresas, se encargó a los oficiales de Teneduría General, Miguel de Llaguno y Francisco Javier de Elizondo que numerasen los ejemplares que ya estuvieran firmados por tres de los altos directivos del banco: el cajero, uno de los directores y el tenedor de libros. Y finalmente fue Ceán quien, en agosto del propio año 1783, comunicó a la dirección

2010, p. 212. La palabra «plan» tiene el significado de «estructura»; «descripción o lista de personas o cosas» *DRAE*.

¹³ AHN, *Estado*, leg. 3230; CARRETE 1982, p. 135; TORTELLA 1997, p. 59.

¹⁴ AHBE, BSC, *AA de la Junta Directiva*, L. 131 (19 de enero de 1783), fol. 11.

del banco que ya estaban numeradas —quizás algunas de ellas por él mismo— las 58.000 cédulas que Cabarrús había propuesto en la primera Junta General¹⁵.

El Banco de San Carlos realizó dos emisiones de billetes. La primera, en 1783, se componía de nueve valores que iban desde 200 a 1.000 reales de vellón. La segunda, en 1798, que fue más bien una reimpresión, estaba integrada solo por cuatro denominaciones: 200 (fig. 21), 300, 500 y 1.000 reales de vellón.

De esos primeros billetes, el Banco de España hoy día solo conserva seis ejemplares originales —de 200, 300 (fig. 22), 500, 600, 700, 900 (fig. 23)— de la primera emisión y un solo ejemplar, el de 1.000 (fig. 24), de la segunda. Tiene además tres ejemplares —uno de 200 y otro de 500 de la primera emisión inutilizados, y uno de 300, de la segunda— cuyo papel, marcas e impresión son auténticos, pero las firmas y numeración son falsas. Conserva también dos fragmentos del de 300 reales de la primera emisión, en el que el dato más interesante es la firma del director, pues uno solo de los billetes conservados, el de 700 (fig. 25), presenta número y firmas originales. Por último, tiene también un conjunto de billetes falsos de época de 200 y 500 reales, todos ellos de la emisión de 1783.

El hecho de que no quede muy claramente expresado en las juntas de directores que Ceán tuviera una participación activa en la confección y diseño de los billetes no debe extrañarnos demasiado, pues fue un asunto que se llevó con cierto secreto, para prevenir falsificaciones. Pero la frase de que Ceán corrió con la comisión de las cédulas creo que resulta muy esclarecedora.

*Distribución de los billetes en relación con sus dibujantes y grabadores*¹⁶

Denominación (reales de vellón)	Dibujante o pintor	Grabador
200	Rafael Mengs G.	Manuel Salvador Carmona
300	Rafael Ximeno	Mariano Brandi
500	Alberico Mengs G	Manuel. Salvador Carmona
600	Antonio Carnicero	Juan Barcelón
700	Rafael Mengs G.	Manuel. Salvador Carmona
900	Rafael Ximeno	Juan Moreno Tejada
1.000	Antonio Carnicero	Fernando Selma

¹⁵ AHBE, BSC, AA de la Junta Directiva, L .131 (2 de agosto de 1783), fol. 230

¹⁶ ABE, Intervención, leg. 2794. TORTELLA 1997.

EL EMBLEMA DEL BANCO

También durante el periodo en el que prestó sus servicios en la teneduría, realizó Ceán el diseño del que sería el emblema del banco: un medallón con la leyenda «FIDES PUBLICA» y las manos unidas, cuyo dibujo, una aguada o acuarela, firmado por él, se incluyó por primera vez como cabecera de la portada del «Primer Balance del Banco», de noviembre de 1783 (fig. 26). Más tarde, a partir de la tercera Junta General, celebrada en diciembre de 1784, aparecería impreso en todas las cubiertas de las actas de las juntas generales de la entidad.

Podría ser considerado un antecedente de este emblema el que figura en la parte superior de las acciones del Banco de San Carlos. En estas en el centro puede verse una matrona coronada, con su cetro, representando España y la monarquía española; a su izquierda el león y a su derecha el globo del mundo en dos hemisferios, coronado, aludiendo a los dominios españoles de ultramar. La matrona apoya su brazo izquierdo en un medallón que muestra desplegados su anverso y su reverso. En el anverso la efigie del rey Carlos III, con la leyenda «PATER PATRIAE» y en el reverso las manos unidas o entrelazadas con la inscripción «FIDES PUBLICA». Esta es la primera vez que aparece este emblema en los documentos del banco. Las acciones fueron los primeros documentos oficiales impresos emitidos, pues eran la confirmación de que se había constituido el capital del banco (figs. 27 y 28).

En las acciones, en su ángulo inferior izquierdo, se puede ver el nombre de Cosme Acuña y Troncoso como autor del diseño. Él era dibujante y pintor muy vinculado a la Academia de San Fernando, de la que luego sería director. Quizá por eso se ha considerado siempre que el emblema o escudo del banco era obra suya. Sin embargo, como hemos visto, el que le dio forma de escudo a este diseño fue Ceán en su, hoy ya conocida, acuarela o aguada, reproducida en el *Primer Balance General y Planes demostrativos de los progresos y estado actual del Banco Nacional de San Carlos*, de noviembre de 1783 (fig. 26). El emblema figuró también en los primeros billetes, de modo mucho más esquemático, y en la mayoría de las letras de cambio, muchas manuscritas, giradas por el banco desde los inicios de su andadura. Pero es curioso observar que no aparece en las cubiertas de las actas de las juntas generales, hasta que se imprimió el texto de la tercera.

Y en ese diseño el emblema, como puede apreciarse, tiene ya muchos de los elementos que había introducido Ceán en su aguada y que no aparecían en el medallón de las acciones, como el caduceo, símbolo del comercio, o los paquetes y el ancla como distintivo de los intercambios mercantiles. A pesar de ello, en las cubiertas de las actas de las juntas generales, en el ángulo inferior izquierdo, figuró

Cosme Acuña como autor hasta 1791 (fig. 29). A partir de esa fecha el que figura como autor es el grabador J. Asensio.

El trabajo de Ceán en la Secretaría

Parece que Ceán estaba muy bien considerado en la Teneduría General, pero precisamente por el esmero con el que trabajaba en los documentos, en 1785 se le trasladó a la oficina de Secretaría como oficial mayor, lo que supuso para él un ascenso importante. Prueba de ello es que su sueldo pasó de 8.000 reales en la teneduría —donde ya se le había aumentado de los 6.000 que ganaba en un principio— a 12.000 en la Secretaría. Su nueva labor consistía en redactar los «acuerdos [de las juntas], planes y representaciones» y reemplazar al secretario en todo lo que fuera necesario. En realidad, era el segundo en la Secretaría después del secretario. De hecho, se ocupó en gran manera del archivo del banco, que era una de las importantes tareas asignadas al secretario desde la primera Junta General. Y aunque no se sabe con seguridad si fue una labor remunerada como un pago independiente de su sueldo, el hecho es que ya en la segunda Junta General, en diciembre de 1783, Ceán figuraba como apoderado del «señor Antonio Columba, del Comercio de Bilbao» y, más tarde, entre los años 1784 a 1786, fue representante de las «Parcialidades de indios de San Juan y Santiago y sus pueblos adyacentes de la capital de Méjico», lo que le dio la posibilidad de asistir a las juntas generales de esos años.

SU RELACIÓN CON GOYA

Un aspecto bien documentado de su labor en el banco durante el período en el que Ceán pertenecía ya a la Secretaría, es el de haber gestionado el pago de 2.328 reales que la dirección del San Carlos abonó a Francisco Goya por el retrato del director José del Toro. El abono se hizo a nombre de J. A. Ceán Bermúdez y quedó registrado en uno de los libros de contabilidad, el 13 de abril de 1785. En ese asiento no se menciona a Goya, simplemente dice: «Pagado a D. Juan Agustín de Cean Bermudez por el coste y gasto del retrato de D. Josef del Toro que mando hacer de orden de la Junta de Dirección segun quenta que presento... R[eales] v[ellon] 2.328»¹⁷.

El 20 de diciembre de 1784, la Junta General había acordado ofrecer la posibilidad de hacer un retrato, que se colgaría en la sala donde se celebraban las juntas, a los directores bienales que hubieran cumplido su segundo año, como agradeci-

¹⁷ AHBE, BSC, *Diario de la Dirección del Giro*, L. 24 (13 de abril de 1785) fol. 208.

miento por su trabajo. Los directores que habían completado ese plazo eran el marqués de Matallana, Gregorio Joyes y José del Toro y Zambrano. Unos días más tarde la Junta de Directores comunicó a los tres citados que para llevar a cabo el acuerdo de la Junta General en relación con sus retratos, se les ofrecía la posibilidad de que eligiesen ellos mismos un «Pintor de su satisfaccion o se enviará uno de parte del Banco, que en ambos casos satisfará este coste»¹⁸. De los tres solo José del Toro fue retratado por Goya (fig. 30). Ese fue el primer cuadro que realizó el pintor aragonés para el banco, y todo parece indicar que, aunque la decisión de que le retratase Goya quizá la tomó el propio del Toro, lo hizo aconsejado por Ceán Bermúdez. Como hemos visto, él actuó de intermediario al cobrar el importe abonado por el banco y destinado a Goya. De Gregorio Joyes no ha quedado retrato y el marqués de Matallana fue nombrado embajador en Parma y se hizo retratar allí por el pintor italiano Pietro Melchiorre Ferrari¹⁹.

En cuanto al resto de esos primeros directores, Goya hizo, dos años después, los retratos del conde de Altamira, del marqués de Tolosa y también el del rey. El 29 de enero de 1787 el banco pagó 10.000 reales por estos tres lienzos, ya directamente a Goya²⁰. El siguiente retrato realizado por el pintor de Fuendetodos fue el de Francisco Javier Larumbe, designado director de Provisiones en diciembre de 1784 y a quien por lo tanto se le puede considerar del segundo turno. Había coincidido en Sevilla con Jovellanos y era un buen amigo suyo, razón que debió influir en su nombramiento. Al cumplir su bienio en diciembre de 1786, la Junta General propuso que se le hiciera el retrato. El 15 de octubre de 1787 se pagó a Goya por este retrato, «R[eales] v[ello]n pagados al pintor Francisco de Goya como sigue: R vn 2.200, 2.000 por el retrato que ha sacado de D. Francº Xavier de Larumbe, director honorario que fue de la Direccion del Giro del Banco Nacional, 200 que ha pagado por el dorado del marco para el mismo retrato según recibo de este día»²¹. Finalmente, el retrato de Francisco Cabarrús fue el último que se encargó a Goya. Al haber estado Cabarrús fuera de Madrid una gran parte del año 1787, se fue posponiendo su realización. Por ese lienzo, en el que el director nato del banco aparece de cuerpo entero, Goya cobró, el 21 de abril de 1788, 4.500 reales, en los que estaba incluido el dorado del marco²².

Por lo tanto, desde 1785 a 1788 Goya trabajó para el banco y realizó seis retratos, incluido el del rey; es decir, la mayor parte de los que la Junta General había

¹⁸ AHBE, BSC, *AA de la Junta Directiva*, L. 134 (30 de diciembre de 1784) fol. 10.

¹⁹ PÉREZ SÁNCHEZ 1988, pp. 15-19; GLENDINNING Y MEDRANO 2005, pp. 98-100.

²⁰ AHBE, BSC, *Diario de la Dirección del Giro*, L. 26 (29 de enero de 1787) fol. 65.

²¹ AHBE, BSC, *Diario de la Dirección del Giro*, L. 26, (15 de octubre de 1787), fol. 463.

²² AHBE, BSC, *Borrador del Diario*, L. 7 (21 de abril de 1788), fol. 172.

propuesto que se hicieran de los directores, a medida que cumplieran su plazo de dos años. Como ya se ha dicho, no cabe duda de que la Junta Directiva del banco propuso que fuera Goya quien efectuara los retratos de aquellos directores que no tuvieran decidido su propio pintor, aunque no quedara así expresado en los textos. Solo dos de los directores bienales de esa época se hicieron retratar por otro pintor. En primer lugar Matallana, quien como se ha mencionado estaba en Parma, y también Juan Piña y Ruiz, nombrado director en 1786, que pudo haber elegido como retratista al maestro Folch de Cardona porque, aunque valenciano, Folch había sido director de la Escuela de Murcia, de donde era oriundo Juan Piña, o pudiera ser que la elección fuera una recomendación de Floridablanca, como sugiere Pérez Sánchez²³, si bien no ha quedado constancia de ninguna de las dos posibilidades.

Y parece lógico también pensar que fue Ceán Bermúdez, empleado de la Secretaría en esa época, muy vinculado a Jovellanos, como ya hemos visto, amigo también de Goya, quien sugiriera el nombre de este, al que él conocía bien no solo como amigo, sino como pintor. Es verdad que Goya había comprado muy poco tiempo antes, en octubre de 1784, 15 acciones del banco²⁴, que en 1783 había retratado ya al conde de Floridablanca²⁵, y que tenía otros muchos amigos y conocidos en el banco, pero su relación pictórica con esta entidad se inicia al realizar el cuadro de José del Toro. Cabe incluso considerar la posibilidad de que hubiera terminado siendo el pintor oficial del banco, pues, por una parte, parece que los propios retratados quedaron satisfechos con sus retratos y, por otra, como señala Glendinning, esos lienzos sirvieron para ampliar el círculo de amistades y conocidos que quisieron, a partir de entonces, ser pintados por Goya, entre ellos varios accionistas del banco²⁶. Pero quizá lo más importante fue que la introducción de los retratos de Goya en el banco supuso ya un cambio de orientación artística en esa institución. Esos cuadros se colgaron, junto con el de Folch de Cardona y el de Melchiorre Ferrari, en la Sala de las Juntas Generales, donde ya no figuró, por ejemplo, el que había sido retrato oficial del rey Carlos III en el banco, realizado en el taller de Maella. Sin embargo, conviene señalar, para finalizar este apartado de los cuadros, que en el Banco de San Carlos a partir de entonces, desde los últimos años de la década de 1780, no se volvieron a encargar más retratos, exceptuado el del rey Fernando VII, contratado con Vicente López en los últimos años del Banco de San Carlos, cuando ya se preparaba la creación del Banco Español de San Fernando. Vicente López tardó varios años

²³ PÉREZ SÁNCHEZ 1988, p. 17.

²⁴ TORTELLA 1986, p. 128; TORTELLA, 2010, p. 144.

²⁵ Este retrato pertenece hoy día a la colección del Banco de España, fue adquirido en 1986. PÉREZ SÁNCHEZ 1988, p. 21.

²⁶ GLENDINNING Y MEDRANO 2005, pp. 125-130; TORTELLA 1986.

en realizarlo y no lo entregó hasta 1832²⁷. Por otra parte, es necesario destacar que el hecho de que el Banco de San Carlos no volviese a encargar ningún otro retrato se debió a razones de índole política y no artística o decorativa.

LAS ACCIONES DE GOYA Y OTROS PRIMITIVOS ACCIONISTAS DEL BANCO

Como se ha apuntado en el párrafo anterior, Goya adquirió quince acciones del Banco de San Carlos en octubre de 1784. Es un aspecto de sus finanzas que le preocupó, como puede deducirse de la lectura de su correspondencia durante varios años con su amigo Martín Zapater. Como es sabido, Goya ya había adquirido valores reales —deuda pública— en 1780²⁸. Y se sabía también hace tiempo que había comprado esas quince acciones. Sin embargo, no se sabía que las había comprado en Salamanca. Este dato tiene importancia para el tema de que aquí se trata, pues en 2008 se encontró un documento en el Archivo del Banco de España en el que se podía constatar que Goya compró esos títulos en Salamanca el 30 de octubre de 1784 por mediación del comisionado del banco en esa ciudad²⁹. En su carta del 13 de octubre de ese mismo año Goya le decía a Martín Zapater que había pintado cuatro cuadros para el Colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca, por encargo del Consejo de las Órdenes, y que le enviaba copia de la misiva que había recibido del citado consejo. Parece que el encargo en nombre del Consejo se lo había transmitido Jovellanos. Se conserva la carta de Goya a Jovellanos sobre este asunto en el Archivo Histórico Nacional³⁰. En la propia carta de 13 de octubre a Martín Zapater, refiriéndose a los cuadros, le dice también «que el uno representa una Concepción, otro San Bernardo, San Benito el otro, y San Raimundo, las cuatro figuras del natural». Le ruega que guarde el secreto de que le han pagado los cuadros de la Universidad de Salamanca «de modo que no me empiecen a sacrificar los míos a cartas pidiendo, pues te diré la determinación que tengo en mi mente en otra carta»³¹. El 3 de noviembre le dice por fin «En el Banco nacional he puesto quince acciones por consejo de algunos amigos que tengo aquí y es regular que ponga asta veinticinco, si no se me ba todo el dinero como el humo pues esta tierra tiene eso de malo». Los editores de las cartas, Mercedes Águeda y Xavier de Salas, interpretan, con razón, que Goya invirtió el dinero que recibió del Consejo de las Órdenes en las acciones del banco, porque temía que, si su familia sabía lo

²⁷ GÁLLEGO 1988, pp. 96 y 173.

²⁸ GOYA 2003, carta 22, n. 3, pp. 83-84.

²⁹ TORTELLA 2010, p. 144; GOYA 2003, carta 54, n. 15-17, pp. 176 y 178.

³⁰ AHN, Órdenes Militares. Calatrava, leg. 3651, citado en GOYA 2003, p. 178.

³¹ GOYA 2003, carta 54, n. 17 pp. 176 y 178.

que le habían pagado en metálico, le pedirían prestado y después no se lo devolverían³². De eso ya se había quejado en ocasiones anteriores. Además, Goya pagó esas acciones con un incremento del 5 % sobre su valor nominal, que era de 2.000 reales por acción, pues en la Real Cédula de creación del banco se decía que una vez suscritas y desembolsadas las primeras 75.000, es decir la mitad de las acciones que el banco tenía autorizado emitir, se podría aumentar el precio en ese porcentaje. Así pues, Goya pagó 31.500 reales por las acciones cuyos números van del 88.145 al 88.159. Al parecer el Consejo de la Órdenes le había pagado 24.000 reales por los cuadros. Sus amigos le aconsejaban que adquiriese otras diez, es decir hasta un total de veinticinco, porque ese era el número que se requería para asistir a las juntas generales y tener voto en ellas. Al final no las compró. Mantuvo las quince durante cuatro años, cobró sus dividendos y en diciembre de 1788 las transfirió como consta en el dorso de sus títulos, conservados en el Archivo del Banco de España (fig. 8). Este episodio además del interés que tiene en sí mismo por ser una parte de la vida de Goya y estar tan bien reflejado, tanto en el Archivo del Banco de España como en las cartas a Martín Zapater, tiene su importancia porque ocurrió muy poco tiempo antes de que Goya iniciara el retrato de José del Toro, primero de la serie que incluye los de cinco directores del Banco de San Carlos, más el del rey Carlos III. Téngase en cuenta que Goya suscribió las acciones el 30 de octubre de 1784, como se ha dicho, y el cuadro de José del Toro lo pintó entre enero y abril de 1785, pues el acuerdo de la Junta General (de accionistas) de hacer los retratos es del 20 de diciembre de 1784, y la fecha en que se le pagó es el 13 de abril de 1785. Y de la misma manera que fue Jovellanos quien hizo el encargo en nombre de las Órdenes, pudo haber intervenido también, junto a Ceán, en sugerir a la dirección del banco el nombre de Goya como pintor que se podría proponer a los directores cesantes que no tuvieran decidido su propio retratista.

Otro aspecto interesante en lo que a las acciones del banco se refiere es constatar el número relativamente elevado de accionistas que pertenecieron o tuvieron alguna relación con el mundo de las Bellas Artes³³. Exceptuando algunos casos, no hubo entre ellos poseedores de grandes paquetes de acciones, pero sí hubo variedad entre las disciplinas artísticas, aunque la mayoría fueron pintores. Si bien es necesario señalar que en ocasiones no es fácil detectar la identidad de los accionistas, pues muchos de ellos están identificados en las propias acciones, pero la realidad es que de la mayoría solo se expresa su nombre y apellido y, a veces, dónde estaba avecin-

³² GOYA 2003, carta 56, n. 9, pp. 181 y 182. Esos cuadros, muy elogiados en su día por Jovellanos, fueron destruidos en la Guerra de la Independencia por el Ejército de Napoleón, GOYA 2003, carta 54, n. 15, p. 178.

³³ Conviene decir que en el Archivo Histórico del Banco de España se conserva la gran mayoría de las 150.000 acciones originales que emitió el Banco de San Carlos, véase TORTELLA 1986.

dado. Como ejemplos, y siguiendo un orden cronológico de cómo suscribieron los títulos, se puede saber que Carlos Domen, figura como «pintor de la fábrica de la china de S M» en las siete acciones que adquirió en agosto 1782; José Flipart, pintor y grabador francés, nombrado pintor de cámara por Fernando VI, era «vecino de Madrid» y seguía siendo «pintor de cámara» en enero de 1783 cuando compró 25 acciones; José Brillì, italiano, estuquista de palacio, adquirió sus cinco acciones en los primeros meses de 1783, pero en ellas solo aparece su nombre y que era «vecino de Madrid»; Domingo María Servidori, grabador y calígrafo italiano, era también «pintor de cámara de S M» en agosto de 1783, cuando compró tres acciones; Maella adquirió sus seis títulos en septiembre de ese mismo año, siendo ya también «pintor de cámara», y así queda acreditado en los títulos. Sin embargo, Goya, como puede apreciarse en su acción (fig. 27), aparece simplemente como «vecino de Madrid» cuando suscribió sus 15 acciones en 1784; lo mismo que Gregorio Ferro, pintor del infante don Luis, que luego sería director de la Academia de San Fernando, pero en 1785, cuando adquirió 21 acciones, no lo era, y de él ni siquiera se dice dónde residía; Alfonso Bergaz, escultor, figura en sus 25 acciones como «Teniente director de la Academia de San Fernando de Madrid», en abril de 1783, cuando las adquirió. Más adelante, en 1797, sería designado director de escultura de la academia. En cuanto a arquitectos, que también los hubo, se alude más bien a la profesión de ingeniero, por ejemplo, en el caso de Carlos Lemaur se le define como «Brigadier Ingeniero Director» en las 50 acciones a nombre de su viuda; y a Pedro Vanvitelli, como «Oficial de Ingenieros» en sus 52 títulos, en cambio Francisco Sabatini consta como «Mariscal de campo de los Reales Ejércitos» en las primeras acciones suscritas a su nombre, en agosto de 1782. Años más tarde adquirió nuevos títulos, en los que se precisa que era «Director General de Ingenieros». Sabatini y Vanvitelli llegaron a España procedentes de Italia con Carlos III. En cuanto al arquitecto Pedro Arnal, que dirigió las obras de reforma en la casa del banco en la calle de la Luna, es identificado solo como «vecino de Madrid». También Eugenio de Llaguno y Amirola compró acciones y lo hizo al poco tiempo de abrirse los libros del banco para la suscripción, en agosto de 1782. Figura en ellas como «vecino de Madrid, oficial primero de la Primera Secretaría de Estado, caballero de la Orden de Santiago». Se podrían citar muchos más ejemplos de personas relacionadas con el mundo del arte y por supuesto con el de la política, la economía, etc. que adquirieron acciones. Si bien, para concluir este pequeño resumen sobre estos títulos, conviene decir que el porcentaje mayor de acciones lo suscribieron un conjunto grande de comerciantes y en segundo lugar personas pertenecientes a la nobleza. ¿Por qué invirtieron todos estos artistas en el banco? Probablemente en muchos casos la amistad e influencia que existía entre

unos y otros, por ejemplo, a Sabatini y Vanvitelli su cercanía al rey o a algunos de sus ministros, les facilitaría la información acerca de la emisión de las acciones. Sin embargo, Jovellanos, a pesar de su estrecha relación con Cabarrús, no fue accionista, o al menos no lo fue en la primera época. Quizás el hecho de ser apoderado de un conjunto de instituciones y que eso le permitiera asistir a las juntas generales, le disuadió en un principio de suscribirlas.

LOS VIAJES DE CEÁN CON DOS DE LOS DIRECTORES DE PROVISIONES

Es interesante destacar que en su calidad de oficial mayor de la Secretaría, Ceán Bermúdez, durante sus últimos años de permanencia en el banco, tuvo la oportunidad de viajar por diferentes lugares de España con dos de los directores. En la primera ocasión fue a Murcia, Extremadura y Andalucía, como secretario del director de Provisiones al Ejército, Juan Piña y Ruiz. Este había recibido el encargo de la Junta de Directores de desplazarse a esos lugares para supervisar directamente las posibilidades de las provisiones al Ejército, cuyas pérdidas en los últimos tres años estaban comprometiendo los resultados de las cuentas del banco. Le acompañó Ceán probablemente para que redactara los documentos que se generasen en el viaje y para que actuase como secretario en general. En su expediente personal consta que así lo había acordado la Junta de Directores³⁴. En el relato que fue elaborando incluyó comentarios que indican cómo Ceán supo entender el motivo del viaje del director Piña, pues sus reseñas de la situación económica y mercantil de algunas de las ciudades resultan hoy día de gran interés y muestran hasta qué punto captó su cometido al asistir a las entrevistas con el director. Son muy interesantes las descripciones de los puertos, en el caso de ciudades costeras, o de la situación comercial de algunas de las ciudades, como por ejemplo el Puerto de Santa María. Y todo eso lo supo compaginar con sus valoraciones de las obras de arte con las que se encontró o que él trató de conocer. Por ejemplo, describe un almuerzo en casa del cónsul de Holanda en Málaga, en cuyo texto dio cuenta de la valiosa colección de pintura del diplomático «tiene una muy buena colección de pinturas, y entre ellas una cabeza de Ticiano una Sta Rosa de Murillo, y una Virgen con el Niño y San Juan» además de apreciar la vivienda: «tiene la casa puesta sobre buen gusto con jardines altos sombríos y cómodos». Por lo tanto, al mismo tiempo que desempeñó sus funciones para el banco, y participó en las reuniones y visitas a las que acudió Juan Piña, aprovechó esos viajes para hacer unas detalladas descripciones de las iglesias, edificios y obras de arte en general, que tuvo la oportunidad de ver en las muchas ciudades por

³⁴ AHBE, *Secretaría*, expediente personal Ceán Bermúdez, leg. 468, c. 717.

las que pasaron³⁵. Es curioso observar que en el banco quedó relativamente poca información, si se compara con la que se conserva en la sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de España. Es decir, en el banco no se encuentra ninguna referencia a sus descripciones relacionadas con el arte, mientras que en las páginas conservadas en la Biblioteca, en especial del primer viaje que realizó, existen observaciones de gran interés sobre aspectos de la vida social y económica de los lugares visitados. El viaje duró tres meses y diez días: desde el 24 de julio hasta el 3 de noviembre de 1786. Al finalizarlo y de vuelta en Madrid, Juan Piña informó a la Junta de Dirección de la gran ayuda que el trabajo de Ceán había supuesto para él, «contribuyendo con sus luces e instrucción al acierto y desempeño de todas estas operaciones»³⁶. Por ese trabajo, a Ceán se le otorgó una importante gratificación de 15.000 reales. En la Memoria de las actividades del banco del año 1786 se pusieron de relieve la importancia y éxito del viaje; se anunció que se seguirían organizando desplazamientos de esa misma índole y que se tendría en cuenta a las personas que habían participado: «La Dirección sumamente satisfecha de estos felices efectos piensa multiplicarlos y [...] hará á este pensamiento y á los individuos que le han desempeñado la justicia que les corresponde»³⁷.

Casi dos años más tarde Ceán fue nombrado de nuevo por la Junta de Directores para acompañar al recién designado director de Provisiones, Salvador María de Mena, que, por cierto, había sido pasante de Jovellanos³⁸, con el fin de realizar un trabajo similar al que había llevado a cabo con Juan Piña en 1786. Las ciudades que se proponían visitar eran Valencia, Alicante y Cartagena. Fue el propio Mena quien decidió que su acompañante y secretario fuera Ceán, basándose en los informes tan favorables de Juan Piña acerca del trabajo desempeñado por él en el viaje anterior. Aunque en la documentación conservada en el Archivo del Banco existen ciertas contradicciones sobre la fecha en la que se inició el viaje encomendado al director Mena, en la documentación recogida en la Biblioteca Nacional, sobre ese mismo viaje, el propio Ceán dice que salieron de Aranjuez el 19 de mayo de 1788. El día 21 de mayo estaban en Uclés y visitaron el convento de la Orden de Santiago, del que describe su iglesia y hace una referencia bastante detallada del destrozo que se ha hecho en ella al blanquear sus paredes que eran de piedra; describe también la ciudad ofreciendo datos muy interesantes³⁹. El 31 de ese mismo mes estaban ya en Valencia, pero no se sabe con exactitud el tiempo que habían tardado en llegar. Ya

³⁵ BNE, MSS/21454/5, *Viaje del Sr. Ceán por Andalucía, Extremadura, Murcia*, p. 12.

³⁶ AHBE, BSC, AA de la Junta Directiva (23.11.1786), L. 138, fols. 269-269.

³⁷ AHBE, BSC, *Quinta Junta general del Banco Nacional de San Carlos* (18 de diciembre de 1786), pp. 81-83.

³⁸ AHBE, BSC, AA de la Junta Directiva (14 de abril de 1788), L. 141, fols. 142-143; TEDDE 1988, p. 177.

³⁹ BNE, MSS/21454/5, p. 23.

no se movieron de esa ciudad ni él ni Salvador de Mena, porque este último había enfermado durante el trayecto y, aunque pudo ocuparse de algunas de las gestiones que tenía programadas, a partir de los primeros días de agosto abandonó Valencia y ya no pudo regresar. Ceán, por su parte, el 31 de julio reinició su relato sobre la situación de algunas iglesias, de sus cuadros, retablos, así como de otras obras de arte, y comenta algunas de sus discrepancias con Antonio Ponz⁴⁰. Entre los días 1 y 7 de agosto visitó e hizo descripciones, similares a las de los primeros días del viaje, sobre diversos conventos e iglesias, la catedral, San Agustín, San Francisco, y otros edificios de la ciudad del Turia. A diferencia de las descripciones del periplo realizado con el director Piña, en esta ocasión las referencias de Ceán son más bien borradores y parecen estar escritas con prisa y de forma más esquemática. Sin embargo, a partir del 7 de agosto parece haber un corte en sus escritos; Salvador de Mena ya se había ido de Valencia y quizá Ceán se estaba ocupando de los muchos asuntos que quedaban por resolver. Después, sin fecha, figura una relación con una descripción más sistemática, empezando por la pintura, después la escultura y terminando con la arquitectura de la capital valenciana. Parece estar redactado en forma epistolar, al menos en su inicio, y se lo dedica y dirige a una persona que podría ser Jovellanos.

Mena falleció el día 8 de diciembre en la villa de Belmonte, donde había nacido y donde vivía su familia. Antes envió al banco tres cartas, en dos de las cuales se refería a Ceán Bermúdez. En la primera, del 31 de agosto de 1788, informaba al banco de que puesto que él ya está acompañado «de sus gentes puede pasar sin la [compañía] de J A Ceán Bermúdez, cuya asistencia hasta ahora le había sido verdaderamente necesaria para su persona, dejando aparte su exacto desempeño en lo tocante al Banco». Comunicó también que había dado permiso a Ceán para que regresase a la Corte y descansase al lado de su familia. De ese modo expresaba Mena su reconocimiento, tanto personal como profesional a Ceán, ante la Junta Directiva del banco. La tercera carta, del 3 de septiembre, tenía en realidad como finalidad señalar de nuevo «el mérito y desempeño de Ceán Bermúdez en su encargo». La Junta quedó enterada y se reprodujeron las tres cartas en el acta⁴¹.

Por este viaje y la comisión que duró cerca de cuatro meses y se desarrolló con tanta brillantez, a Ceán se le concedió una gratificación de 4.000 reales. Igual que sucedió en el viaje anterior, él dejó, como ya se ha dicho, unos muy interesantes escritos acerca de las iglesias, conventos y edificios, con sus retablos, retratos y cua-

⁴⁰ BNE, MSS/21454/5, título escrito por Ceán: *Viaje por Valencia en observación de las tres bellas Artes* (31 de julio de 1788), véase GARCÍA LÓPEZ 2016a.

⁴¹ AHBE, BSC, AA de la Junta Directiva (6 de septiembre de 1788), L. 142, fols. 137v-139.

dros, que tuvo la oportunidad de visitar y que hoy día se conservan en la sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional. Sin embargo, en el banco no quedó ningún rastro de ese aspecto del viaje.

La caída de Cabarrús y las consecuencias que tuvo para Ceán

Precisamente estos viajes de supervisión sobre la gestión y viabilidad de mantener los suministros de las provisiones al Ejército y a la Marina habían sido la consecuencia de los primeros «toques de atención» a Cabarrús por parte del nuevo ministro de Hacienda, Pedro de Lerena. Los viajes, desde el punto de vista de la Dirección del Banco, habían sido un éxito, y así quedó reflejado en las actas, como hemos visto, pero la realidad era que, aunque en el banco se modificó el sistema de efectuar este cometido, los suministros de provisiones siguieron produciendo grandes pérdidas. Este hecho y otras irregularidades continuadas en la gestión, que podían atribuirse a Cabarrús, fueron aprovechados por Lerena para intentar desplazar a este de la dirección del banco. A partir de 1788 se inició un enfrentamiento muy acusado entre ambos que acabaría con la dimisión de Cabarrús y su posterior encarcelamiento. En junio de 1790, a petición de la propia Junta General, el Gobierno nombró una nueva Junta Directiva y Cabarrús y la Junta de Directores anterior abandonaron sus respectivos cargos.

Cabarrús permaneció cinco años recluso, primero en Madrid, y después, hasta 1792, en el castillo de Batres, provincia de Toledo. A partir de entonces, habiendo fallecido ya Lerena, fue trasladado al cuartel de Santa Isabel en Madrid, donde aún pasó tres años más, aunque se suavizaron las condiciones de su reclusión⁴². Sin embargo, conviene destacar que Cabarrús en su caída arrastró consigo a una cantidad considerable de personas allegadas. Su mujer y sus hijos fueron desterrados a Valencia, varios comerciantes conocidos o familiares de Cabarrús fueron expulsados de Madrid en 1790 y a Jovellanos, único de los personajes ilustrados de su entorno que defendió a Cabarrús⁴³, se le ordenó que se alejara de Madrid y se incorporara a su misión en Salamanca y después a Asturias.

Por lo que se refiere a Ceán Bermúdez fue destinado a Sevilla. A finales de septiembre de 1790 Antonio Porlier, ministro o secretario de Estado de Gracia y Justicia de Indias, le remitió las ordenanzas que se deben seguir en la ordenación del Archivo General de Indias. Después de un dilatado intercambio de comunica-

⁴² TEDDE 1988, p. 198.

⁴³ TEDDE 1988, p. 198.

dos con personas de ese Ministerio sobre el modo de interpretar las mencionadas ordenanzas, Ceán manifestó que se comprometía a desempeñar el trabajo del arreglo de los papeles del archivo. Solicitó, como se le requería, que se le asignase una retribución anual de quince mil reales mientras durase su compromiso, y que se le mantuviese una vez terminado hasta que S M tuviese a bien encomendarle para otro «destino correspondiente al mérito que contragese en tan útil e importante encargo y que no sea de menor dotación»⁴⁴. Finalmente, por Real Orden de 31 de diciembre de 1790, firmada por Antonio Porlier, se le notificó su nombramiento para «coordinar y ordenar los papeles pertenecientes al Ministerio de Indias» que se encuentran en el Archivo General de la ciudad de Sevilla. Le hacía saber también que se le comunicaría «la instrucción formada a este fin y [otras] órdenes sobre el asunto». Y que por ese trabajo y «para que pueda mantenerse con la decencia correspondiente le concede S M quince mil reales anuales» y se accedía también a su solicitud en relación con un posible posterior destino.

Con fecha de 1 de enero de 1791 Ceán remitió copia de la Real Orden al secretario del Banco de San Carlos, Benito Briz, informándole de su dimisión y solicitando al mismo tiempo que se publicase en la siguiente Junta General la Real Orden de su nuevo nombramiento y consiguiente dimisión en el banco. Ceán basaba esta petición en el hecho de que su primer nombramiento como oficial segundo, en 1783, había sido confirmado en la correspondiente Junta General y «para que siempre conste la estimación del honor que he debido a este establecimiento». La Junta de Dirección le denegó esta solicitud⁴⁵. Debe tenerse en cuenta que, con la excepción del secretario Benito Briz, en la Junta de Dirección no quedaba apenas ninguna de las personas que la constituían cuando Ceán inició su trabajo en la Teneduría. Y seguramente no ignoraban la amistad que había unido a Ceán con Cabarrús.

Él abandonó el banco en enero de 1791 para incorporarse, en Sevilla, a su comisión de ordenar los papeles del recién creado Archivo de Indias, función para la cual le debió resultar muy útil la experiencia adquirida en la organización del Archivo del Banco. El último capítulo de su relación con el Banco de San Carlos tuvo que ver con su situación económica en Sevilla. Parece que Ceán había comprado tres acciones del Banco de San Carlos unos meses antes de abandonar esa institución. La primera se la compró a Francisco Mayoral en mayo de 1789. No está claro, en cambio, en qué momento adquirió las dos restantes. El interés que tienen estos datos es que certifican la precaria situación económica de la que él se lamentaba desde que

⁴⁴ AHBE, *Secretaría*, R. O. de Antonio Porlier, reproducida en copia remitida por Ceán al secretario del banco, en expediente personal de Ceán Bermúdez, ant. leg. 468, c. 717; CLISSON 1982, p. 64.

⁴⁵ AHBE: *Secretaría*, en expediente personal Ceán Bermúdez, ant. leg. 468, c. 717; CLISSON 1982, pp. 66-67.

se había instalado en Sevilla. En vista de eso en junio de 1792 pidió a la Dirección del banco que le comprase una de esas acciones, que había pignorado cuando se fue de Madrid. La había dejado empeñada al salir del banco por un préstamo de 500 reales, y en su solicitud lo que pedía era que le devolvieran el valor que él había pagado por la acción, 2.140 reales, y él les reintegraría los 500 reales del préstamo «por los muchos gastos que se me originaron en mi establecimiento en esta ciudad [Sevilla] me veo precisado a salir de ella [de la acción empeñada] y satisfacer a ese establecimiento dicha cantidad por lo que quisiera que la Junta se sirviese tomarme esta acción en los 2140 reales en que la compré, cobrándose los 500 que tomé, y librándome los 1640 restantes y además los 100 rs del dividendo del año pasado que aun no cobré»⁴⁶. Estos testimonios coinciden con la información que da González Santos en su *Cronología*, en el año 1793, sobre la gratificación que se le concedió a Ceán «por consideración al esmero y actividad con que trabaja en el arreglo de ese Archivo i a las urgencias en que se halla por su familia y la carestía de esa ciudad»⁴⁷. No se sabe si en el banco se le llegó a comprar la acción o si finalmente él la endosó a otra persona, pero en cualquier caso esas acciones las debió vender, porque hoy día se conservan con el resto de acciones tramitadas que se recogieron en el Archivo del Banco.

Como conclusión se puede observar que Ceán parece haberse encontrado cómodo en su trayectoria en el banco. Era su primer trabajo bien remunerado, y aunque no se ajustaba exactamente a sus aficiones y a lo que a él le interesaba, supo aportar sus conocimientos artísticos con gran eficacia a muchas de las labores que desarrolló en esa institución. Si bien es verdad que no podemos asegurarlo con rotundidad, porque en algunos aspectos no han quedado suficientes pruebas documentales, Ceán en el periodo de tiempo que trabajó en el banco participó en varios de los asuntos importantes que se llevaron a cabo por entonces: la composición de los billetes, la relación con Goya, su colaboración en los viajes de inspección del aprovisionamiento del Ejército y la Marina y, aunque puede considerarse algo de importancia menor, su posible contribución en la elaboración del emblema del banco. Fue muy significativa también su labor en el archivo. Él probablemente aprendió a sistematizar y organizar al familiarizarse con temas contables, y su experiencia en el Archivo del Banco le benefició para su posterior comisión en el de Indias. A su vez, supo aprovechar las oportunidades que su trabajo en el banco le brindó para profundizar en sus estudios de arte, fruto de sus viajes, como puede

⁴⁶ AHBE, *Secretaría*, en expediente personal Ceán Bermúdez, ant. leg. 468, c. 717; en el Archivo del Banco se conservan asimismo las acciones con los endosos de compra y de venta de Ceán Bermúdez.

⁴⁷ GONZÁLEZ SANTOS 2016a, pp. 26 y 27.

apreciarse en sus escritos conservados en la Biblioteca Nacional. Como resumen se puede citar la frase que reproduce Clisson, entrecomillada, refiriéndose a los términos en que se basaría la situación laboral de Ceán en el banco cuando ingresó «se le acomodase con alguna comisión que, aunque no vaya con sus aptitudes, sí le permita una holgura económica y horas libres para sus estudios»⁴⁸. Efectivamente, estas condiciones se respetaron, pero, como hemos podido comprobar, él cumplió con creces su cometido en el banco.

⁴⁸ CLISSON 1982, p. 56.

El dibujo como instrumento para la perfección de las artes: obras inéditas en la Biblioteca Nacional de España de artistas incluidos en el *Diccionario histórico*: Jerónimo Antonio Gil y Bernardo Martínez del Barranco

ISABEL CLARA GARCÍA-TORAÑO

Ceán manifestó en el prólogo del *Diccionario histórico* su «deseo de promover el ejercicio y aprecio de las artes del dibujo» y contribuir a «determinar la mano de muchas obras antes anónimas y desconocidas»¹. Los dibujos anónimos que ahora se presentan carecían de información en el *Inventario de dibujos de la Biblioteca Nacional de España* donde aparecían agrupados en dos lotes temáticos diferentes. El primero de ellos se encontraba integrado en un conjunto de «36 dibujos de asuntos desconocidos, simbólicos y alegóricos»². Los otros dos formaban parte de un grupo de «65 dibujos de obras literarias»³. A pesar de esa dispersión inicial, son varios los puntos en común que reúnen estas obras.

En primer lugar, fueron realizados por dos artistas formados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que les nombró *académicos de mérito*. En segundo lugar, ambos artistas fueron contemporáneos de Ceán, pero fallecieron antes de que se publicase el *Diccionario histórico*, por lo que cada uno de ellos tiene su entrada en la obra. En tercer lugar, los diseños pueden fecharse en un corto espacio de tiempo, entre 1775 y 1777. Curiosamente sus autores llevaron una biografía paralela, pero coincidieron en uno de los grandes proyectos del siglo XVIII, el *Quijote* de la Real Academia Española de 1780.

En cuarto lugar, los dibujos se caracterizan por haber sido concebidos para ser grabados. Las estampas a las que dieron lugar formaron parte de ilustraciones de libros editados por dos grandes impresores españoles: Antonio Sancha (1720-1790), impresor de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, y Joaquín Ibarra (1725-1785), impresor del *Quijote* de la Academia. Por último, estas obras responden a encargos de instituciones ilustradas solventes como fueron la

¹ CEÁN 1800, t. I, pp. I y XX.

² Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), DIB/18/1/2437.

³ BNE, DIB/18/1/1914 y DIB/18/1/1915.

Real Academia de la Lengua y la Real Sociedad Económica. Ambas contaron con el apoyo de la corona.

Biografía de Jerónimo Antonio Gil (Zamora, 1732-México, 1798)

La primera hoja (fig. 31) ofrece *Dos propuestas para el emblema calcográfico de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País* que atribuimos en esta ponencia a Jerónimo Antonio Gil. La leyenda que se intuye en el contorno del sello «SOCORRE ENSEÑANDO» es clarificadora y lo vincula a la Sociedad Económica. La explicación se encuentra en sus *Estatutos* de 1775: «El lema es este hemistiquio: Socorre enseñando... la Sociedad se encamina a propagar la enseñanza del pueblo en todos estos ramos, y a facilitar los medios de que en Madrid y Provincias comarcanas, vivan de su aplicación al trabajo...»⁴.

La Sociedad Económica Matritense de Amigos del País fue la segunda fundada en España y sirvió de modelo a otras posteriores diseminadas por varias provincias españolas⁵. Se trataba de promover en cada una de ellas un órgano instruido y patriótico, de utilidad pública, que impulsara la agricultura, la industria popular y los oficios. La enseñanza, como recoge este lema, era el instrumento que haría posible el desarrollo y la modernización de la sociedad española. El dibujo era esencial para mejorar el trabajo de los artesanos.

En el *Libro de actas* que recoge la Junta de la Sociedad Económica Matritense del 27 de agosto de 1775 y bajo el apartado «Se encarga la formación del sello de la Sociedad», se afirma: «se acordó que para la mas propia inscripcion del sello de que había de usar la sociedad, se encargasen los señores [Felipe] Samaniego, [José] Guevara y [Pedro Martínez de] España y la tragesen a la Junta para su aprobación»⁶.

Pocos días después, en la junta del 9 de septiembre, se cita al autor del emblema en el apartado «Se elige la cifra del cuño para sellos y demás de la Sociedad»:

En conformidad de lo acordado en la Junta de 27 de agosto presentaron los señores Guevara, Samaniego y España un papel con tres diseños, en que están representados de varios modos el Arado, torno y un manojo de instrumentos como signos de la Agricultura, Industria y Oficios, acompañados del lapicero que denota el dibujo por lo que este influye para la perfección de las Artes y con la inscripción «Socorre enseñando» y examinados cuidadosamente se eligió el primero en el orden para que sirva de sello de

⁴ REAL CÉDULA 1775, III, p. 42.

⁵ Sobre la Sociedad Económica Matritense véanse LESÉN y MORENO 1863; BOSCH 1875; ANES 1959; GARCÍA BROCARA 1991; AZNATA SANTA-VICTORIA 2010; REAL SOCIEDAD 2013; AGUILAR PIÑAL 2016; MARTÍN-VALDEPEÑAS YAGÜE 2017.

⁶ SOCIEDAD 1775b.

la Sociedad. Acordandose que los mismos comisionados dispusiesen q.^e d.ⁿ Geronimo Gil abriese en dos laminas de cobre, dos, de los tamaños que llevan estendidos: uno para que sirba en los títulos, certificaciones, y otro para colocarlo en la portada de las obras que imprima la Sociedad⁷.

Posteriormente, en la junta del 11 de noviembre de ese mismo año, se libra una cantidad para pagar a Jerónimo Antonio Gil el troquel de plata ya ejecutado⁸. Un mes después, en la junta de 23 de diciembre, Pedro Rodríguez Campomanes respalda el nombramiento de Gil como miembro de la Sociedad Económica: «El Ilmo señor Campomanes [propone como socio] a d.ⁿ Geronimo Antonio Gil académico de merito por el grabado en hueco de la Real de S.ⁿ Fernando, grabador de sellos y láminas poseedor de todos los ramos del Dibujo, y empleado en la Fabrica de Punzones y matrices para la Imprenta Real»⁹.

La importancia decisiva otorgada al dibujo en la actividad de la sociedad se manifiesta en el capítulo XV, artículo II de los *Estatutos*: «El diseño se figura como necesario en la clase de las artes y oficios, pues sin él, en la mayor parte de estas profesiones, no se pueden sacar las obras proporcionadas y correctas, ya sea imitando o inventando»¹⁰. El movimiento ilustrado aportó utilidad a las artes del diseño, a la vez que asumía el postulado renacentista de que las bellas artes dimanaban del dibujo.

En la página 5 de los citados *Estatutos* figura un grabado calcográfico que recoge uno de los emblemas aprobados por la sociedad para representarla en sus publicaciones (fig. 32), según se establece en el *Libro de actas*. Será el mismo que aparezca en la portada del tomo I de las *Memorias de la Sociedad Económica* (1780). Este emblema es el relacionado con el dibujo de la Biblioteca Nacional. Además de este, se había aprobado otro emblema de forma circular que debía figurar en los títulos y certificaciones expedidos por la sociedad¹¹.

Con el tiempo, Juan Moreno Tejada realizaría una variante calcográfica que firmó con sus iniciales «M^o Teja^a» en varias publicaciones de la Matritense¹². El

⁷ SOCIEDAD 1775b. Los dos emblemas aparecen recogidos en una litografía incluida en la *Historia de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid* (LESEN Y MORENO, 1863, lám. 2).

⁸ «El señor Samaniego presento un troquel de plata labrado de 14 onzas y 2 ochavas de peso, en que esta gravado por d.n Geronimo Gil el sello que ha de servir para la Sociedad cuyo importe con el de la prensa, asciende a 1580 rr.s y 8 m.s de V.n y se acordó se despachase el libramt^o de esta cantidad». 11 noviembre 1775. SOCIEDAD 1775b.

⁹ SOCIEDAD 1775b.

¹⁰ SOCIEDAD 1775a, título XV, II, p. 42.

¹¹ Para la historia de los emblemas de la Sociedad Económica Matritense, véase GONZÁLEZ ECHEGARAY 1996; GONZÁLEZ ECHEGARAY 1999; más general, MARTI 1995.

¹² Entre ellas, *Instrucción para las Escuelas Patrióticas*, 1776. Véase además PÁEZ 1981-1985, v. II, p. 253, cat. 1447-67 y cat. 1447-68, en la que se recoge el emblema circular.

sello circular es el que está incorporado en el emblema femenino destinado a las impresiones de la sociedad. Al analizar el dibujo con las dos propuestas, se aprecia en la parte superior la figura de una matrona, sentada, que se dirige al espectador sujetando el sello de la Sociedad Económica. Está apoyada en un pedestal clásico ornamentado con guirnaldas, y desprende aún cierta gracia rococó.

En la segunda propuesta, que fue la elegida, la matrona se representa también sentada, de perfil, mirando hacia el horizonte mientras reposa su brazo izquierdo sobre el sello de la Matritense. Se esboza ligeramente a la aguada un fondo de paisaje. Si se compara la segunda propuesta con la estampa que figura en los *Estatutos* de 1775, se constata que en la lámina han sido introducidos símbolos inexistentes en el dibujo, como la rama de olivo que sujeta con la mano derecha la figura femenina y el conejo que reposa a sus pies.

Esta iconografía alude claramente a Hispania, representada como una matrona, y su origen se remonta a la época fenicia, ya que fueron ellos los que se refirieron a la península como «tierra de conejos», iconografía que después adoptaron los romanos.

Gil se inspiró en la Antigüedad romana que tanto admiraba. Su fuente directa es una moneda de la época de Adriano. En los sestercios acuñados en nuestra península durante la época imperial, figuraba la efigie del emperador en el anverso y la imagen de Hispania con el olivo y el conejo en el reverso (fig. 33). Se puede rastrear esta iconografía clásica en la obra de Gil, con ligeras variantes, a lo largo de su vida. Los primeros ejemplos vinculan a este artista con la ilustración de dos obras¹³ de Enrique Flórez (1702-1773), gran apasionado de la numismática, al que retrató¹⁴.

En 1757, cuando aún era alumno de grabado en la Academia de San Fernando bajo la tutela de Tomás Francisco Prieto (1716-1782), Gil abrió algunas de las láminas que ilustraron el texto *Medallas de las colonias, municipios y pueblos antiguos de España*, de Enrique Flórez (1757-1773). En la tabla I del primer tomo aparece sin firmar una estampa con monedas de Hispania que incluye representaciones de la misma matrona y que Páez atribuye a Tomás Francisco Prieto¹⁵.

En 1761 Flórez publicó *Memorias de las Reynas Catholicas: historia genealogica de la Casa Real de Castilla y Leon*¹⁶. En esta ocasión Gil fue el autor de la mayoría de las ilustraciones, abiertas a aguafuerte y buril. La que corresponde a la portada del tomo I está sin firmar. Representa a una matrona sentada, recostada sobre un

¹³ Véase PÁEZ 1981-1985, v. I, p. 412, cat. 877-1 y v. I, pp. 412-413, cat. 877-9.

¹⁴ PÁEZ 1981-1985, v. I, p. 414, cat. 877-24; BNE, IH/3250/1/1.

¹⁵ PÁEZ 1981-1985, v. I, p. 412, cat. 877-1.

¹⁶ Madrid, Antonio Marín, 1761, BNE U/904. Véase el estudio preliminar de Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla en FLÓREZ 2002, p. 17.

árbol, y con corona mural o encastillada (fig. 34). Muy semejante es la que ocupa la portada del tomo II, con corona y cetro real, que se apoya sobre un globo terráqueo.

Asimismo, el artista zamorano pudo conocer la colección de monedas antiguas y la biblioteca especializada atesorada por su maestro Tomás Francisco Prieto. Se sabe que esta contaba con monedas griegas y romanas, incluso del periodo de Adriano¹⁷. A ello habría que añadir que Gil trabajó en la Biblioteca Real entre 1766 y 1774, donde se custodiaba un monetario desde tiempos de Felipe V que superaba las 22.000 piezas¹⁸.

Ese mismo año, Gil abrió una lámina (fig. 35) de iconografía similar, para la contraportada del *Compendio de los Diez libros de arquitectura de Vitrubio* de Perrault, traducido al castellano por Joseph Castañeda (1761). La figura femenina que representa a España, en este caso con corona mural, guarda similitud con la matrona del emblema que emplearía para la Sociedad Económica Matritense en 1775¹⁹.

La justificación para la elección de un motivo clásico la dio Gil en la etapa final de su vida. En los preliminares de la traducción que realizó del tratado de Gérard Audran: *Las proporciones del cuerpo humano*, Gil aconsejó basarse en griegos y romanos para una correcta representación ya que ellos perfeccionaron la naturaleza. Se preguntaba entonces: «¿Qué podrá pues un dibuxante hacer en medio de tantas dificultades? No veo otro recurso que el antiguo donde pueda poner una entera confianza»²⁰.

Volviendo a las dos propuestas para el emblema de la Sociedad Económica Matritense, un examen detenido nos muestra características propias de los dibujos que van a ser grabados. Ambos están ejecutados a lápiz negro y repasados los perfiles a pluma. Presentan contornos definidos y se han obviado detalles secundarios. Un ligero sombreado a la aguada gris modela la figura. Los pliegues de la túnica y el juego de luces y sombras se llevan a la estampa en las mismas zonas. La figura femenina del dibujo muestra perfil clásico y peinado a la romana. Las dos propuestas están separadas por una ligera pincelada horizontal, irregular, a la aguada parda. La hoja, de papel fino verjurado amarillento, presenta una filigrana cortada en el borde izquierdo, en forma de flor de lis heráldica, frecuente en papeles holandeses del siglo XVIII.

¹⁷ BÉDAT 1960.

¹⁸ TESOROS 2003, p. 20.

¹⁹ En 1869 se acuñó en Madrid una moneda de cinco pesetas, del Gobierno provisional, que sigue este mismo modelo de matrona romana, recostada sobre una montaña, sujetando con su mano derecha una rama de olivo (PIQUERO LÓPEZ y SALINERO MORO 1988, pp. 257-362 y 338, cat. 156, lám. 156; TESOROS 2003, p. 122, cat. 49). Posteriormente un motivo muy similar se empleó en la *Tarjeta de visita de Fernando Queipo de Llano* (CATÁLOGO 1985-1989, vol. I, p. 284, cat.6).

²⁰ AUDRAN 1780, p. II.

La atribución a Jerónimo Antonio Gil de esta doble propuesta parece razonable teniendo en cuenta los *Estatutos* y el *Libro de actas* de la Sociedad Económica Matritense en los que se le menciona como el artista elegido para grabar y al que además se libra el pago por su cometido. A esto se añade su fascinación por este motivo clásico, del que tenemos testimonios anteriores y posteriores a estos dibujos. Conviene recordar que Gil era ya artista destacado en ese momento y había mostrado especiales aptitudes para el dibujo y la estampa. A todo ello habría que añadir que no se ha podido encontrar mención a ningún otro artista en la documentación del Archivo de la Sociedad Económica Matritense entre los años 1775 y 1780, época en que se realizaron dibujos y estampas.

Cabría la posibilidad de una atribución a algún grabador que hubiera colaborado en publicaciones de la Sociedad. En el tomo I de las *Memorias* de 1780 se incluyen estampas calcográficas intercaladas en los textos que ilustran tareas agrícolas. Fueron abiertas y firmadas por el grabador y académico de mérito Nemesio López (fl. 1754-1780)²¹. Sin embargo, sus obras no tienen nada en común con estas dos propuestas.

Otra opción nos llevaría a vincular estos dibujos con algún artista que trabajase en la ilustración de libros con Antonio Sancha, impresor de la Sociedad²². Habría que citar en primer lugar al grabador Juan Moreno Tejada (1739-1805), autor de una estampa con el sello circular de la Matritense²³, al que él añadió variantes. La estampa está firmada con sus iniciales y estampada sobre publicaciones de fecha ligeramente posterior.

Otro artista destacado y colaborador de Antonio Sancha en esos años fue Antonio Carnicero (1748-1814). Excelente dibujante, intervendría en el equipo de dibujantes y grabadores con ilustraciones para el *Quijote* de la Real Academia. Por otra parte, Carnicero fue el autor del emblema de la Sociedad Económica Asturiana que figura en otra publicación impresa por Sancha y que grabó Fernando Selma, yerno de Gil²⁴.

Pero con Sancha colaboraron también otros artistas, además del citado Fernando Selma: José Ximeno (1757-h. 1820), Joaquín Fabregat (1748-1807), Simón Brieva (1752-1795) y Bernardo Barranco, autor de los dos dibujos que se analizarán a continuación.

²¹ Véanse CEÁN 1800, t. III, p. 48; RODRÍGUEZ MOÑINO 1971, pp. 222-223; PÁEZ 1981-1985, v. II, p. 108, cat. 1219-5.

²² COTARELO Y MORI 1924, p. 60.

²³ PÁEZ 1981-1985, v. II, p. 253, cat. 1447-67 y 1447-68.

²⁴ RODRÍGUEZ MOÑINO 1971, p. 235, cat. 287.

Biografía de Gil

Ceán se ocupó de Jerónimo Antonio Gil tanto en el *Diccionario histórico*²⁵ como en el *Diccionario raciocinado*²⁶: el primer estudio sobre la historia del grabado en España. En el índice de grabadores de la copia manuscrita de esta última obra, realizada por su hijo Joaquín, se incluye a *Gerónimo Antonio Gil* seguido de la anotación «45». Esa cifra correspondía al número de estampas sueltas o de ilustraciones de libros de este artista que Ceán tenía en su colección en 1820, cuyas fichas originales se han perdido.

En el *Diccionario histórico*, Ceán dedica tres páginas a Gil, al que define como grabador en hueco y de láminas. Lo reconoce como uno de los primeros discípulos de la Academia de Bellas Artes que, «viendo su aplicación y progresos, le concedió una pensión para seguir estudiando en Madrid, baxo la enseñanza de D. Tomás Prieto»²⁷.

Gil había llegado a Madrid en 1751 a estudiar pintura, procedente de Zamora donde había nacido en 1732. Comenzó su aprendizaje de dibujo y modelado con Felipe de Castro (1711-1775) y lo perfeccionó en el taller de Luis González Velázquez (1715-1763)²⁸. En 1753 se presenta al premio de pintura de segunda clase, en la primera convocatoria de premios de la Real Academia de San Fernando, y obtuvo el primer premio de segunda clase en 1756²⁹. Optó posteriormente al de primera clase de pintura en 1757³⁰.

Gracias al expediente conservado en la Academia de Bellas Artes se sabe que en 1760 llevaba «4 años estudiando el grabado en hueco bajo el patrocinio de la Academia Real y después por si solo»³¹. Como discípulo pensionista afirma haber asistido esos años a clases de «gravadura dulce» y haber grabado tres láminas con la recopilación de las medallas que la academia reparte a los premiados³². Una de esas estampas es la que aparece en la portada del *Diccionario histórico* de Ceán publicado en 1800³³.

²⁵ CEÁN 1800, t. II, p. 187-189.

²⁶ CEÁN 1819b, p. 67 (BNE, MSS/21458/1).

²⁷ CEÁN 1800, t. II, p. 187.

²⁸ Para la obra de Gil, véase CEÁN 1800; VIÑAZA 1889-1894, t. II, p. 225; ROMERO DE TERREROS 1948; MEADE 1959; PÁEZ 1981; PÉREZ SÁNCHEZ 1986; BÁEZ 2001; CANO CUESTA 2005; MAIER 2018.

²⁹ AZCÁRATE LUXÁN 1994, pp. 31-33 y 56-57.

³⁰ AZCÁRATE LUXÁN 1994, p. 64.

³¹ ARABASF, Secretario general. Académicos. Grabadores. *Académicos de mérito, supernumerarios y de número*, 1760-1899, sign. 1-44-1.

³² ARABASF, *Libro de actas de juntas ordinarias, generales y públicas, libro I, años 1757 hasta 1770*, sign. 3-82, p. 1011; CEÁN 1800, t. II, p. 188; PÁEZ 1981-1985, v. I, p. 414, cat. 877-23.

³³ Agradezco a Esperanza Navarrete la información sobre un documento por el que Juan Moreno Tejada re-

En atención a sus méritos, y oído el ventajoso informe de su maestro Tomás Francisco Prieto, uno de los dos directores de grabado de la recién creada Academia de San Fernando, Gil sería nombrado, el 28 de octubre de 1760, «académico de mérito por el grabado en hueco»³⁴. Gil se consideraría «hijo de la Academia» y así lo haría constar en sus reclamaciones. Uno de sus primeros cometidos fue abrir el escudo de Fernando VI que acompañaba los *Estatutos* de la institución de 1757³⁵. En 1761, dio señales de su maestría en la estampa ya mencionada que acompañaba la traducción del *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitrubio*, cuya traducción al castellano figuraba entre los tratados arquitectónicos de la biblioteca de Ceán³⁶.

Fueron frecuentes las colaboraciones de Gil con otros destacados grabadores de la Ilustración en proyectos editoriales a cargo de la Real Biblioteca o bien con impresores particulares como Joaquín Ibarra, Antonio Sancha o Antonio Marín. Detrás de muchas de estas iniciativas se encontraba el impulso de las academias (Bellas Artes, Real de la Historia y de la Lengua) y de instituciones ilustradas como la Sociedad Económica Matritense.

Aparte de las colaboraciones ya citadas con Antonio Marín y Antonio Sancha, fue muy fructífero su trabajo con Ibarra. Gil figuró entre los grabadores que en 1772 ilustraron la *Conjuración de Catilina y la guerra de Jugurta*, de Cayo Salustio Crispo³⁷.

En 1773 formaba ya parte de un selecto grupo de cuatro grabadores a los que inicialmente la Real Academia de la Lengua había encargado que abrieran 33 láminas para ilustrar determinados pasajes del *Quijote* de 1780, en cuidada edición de Ibarra³⁸. A Gil se le encargaron ocho láminas en un principio, pero finalmente solo realizó dos: grabó una estampa según dibujo de José del Castillo: *El ventero arma caballero a don Quijote* (1775), y realizó un dibujo que grabó Selma: *Don Quijote vence al Caballero de los Espejos* (1777)³⁹. Se considera su principal aportación a la obra haber suministrado a Ibarra los tipos de letra⁴⁰.

cibe en 1800, de Francisco Duran, la cantidad de 300 reales de vellón por abrir un escudo de armas de la ARABASF para el *Diccionario histórico* y 200 reales por el estampado de la portada de dicho *Diccionario*. ARABASF. Comisión de Publicaciones, 1761-1791, sign. 1-26-1.

³⁴ ARABASF, Secretario general, *Libro de actas de juntas ordinarias, generales y públicas. Libro I, años 1757 hasta 1770*, sign.: 3-82, p. 1011; FERNÁNDEZ y SÁNCHEZ 1988, p. 394.

³⁵ PÁEZ 1981-1985, t. I, p. 412, cat. 877, cats. 877-2.

³⁶ CERA 2016, pp. 295 y 299, cat. 7.3.

³⁷ PÁEZ 1981-1985, v. I, p. 413.

³⁸ GONZÁLEZ PALENCIA 1947, p. 18, 20, 51 y 53; COTARELO VALLEDOR 1948, pp. 26-27 y 29; BLAS y MATILLA 2003, p. 82.

³⁹ BLAS y MATILLA 2003, pp. 84, 86 y anexo 3 y 4, pp. 99 y 100-101; SANTIAGO PÁEZ 2006a, pp. 34-35 y 164-166, cat. 4.3 y p. 282, cat. 2.1.1.

⁴⁰ GONZÁLEZ PALENCIA 1947, pp. 19-20, 25 y 27; BLAS y MATILLA 2006, p. 107.

Gil intervino asimismo en otro gran proyecto del último tercio del siglo XVIII impulsado por la Academia de San Fernando. Fue uno de los grabadores que abrieron a aguafuerte y buril ilustraciones para la primera y segunda parte de *Las Antigüedades árabes de España* (1787-1804).

Relacionada con la necesidad de disponer de manuales y tratados para la formación de los alumnos de la academia, se inscribe la traducción realizada por Gil en 1780 del tratado ya citado de Gérard Audran, que Ceán no menciona.

Gil, experto grabador en hueco

Probablemente sea su faceta como grabador en hueco la más elogiada por los historiadores. En el *Diccionario histórico* se resalta la labor de Gil como creador de una «colección de punzones y matrices de letras» destinada a la Biblioteca Real que, afirma, «asciende a 6600 punzones y a 80 matrices con las que se estableció el obrador de fundición que posee la imprenta real»⁴¹. Ponz también alabó la maestría de Gil en el arte de «grabar sellos, medallas y láminas», «teniendo concluido un surtido de varios juegos de letras latinas y orientales»⁴².

El dominio del grabado en hueco de Gil había sido esencial para acometer entre 1766 y 1774 la fundición de matrices, punzones y contrapunzones destinados al proyecto ilustrado de reedición de textos clásicos emprendido por Juan de Santander, bibliotecario mayor de la Biblioteca Real. Los tipos diseñados por Gil serían utilizados por Ibarra en la edición del *Quijote* de 1780⁴³.

Otra faceta destacada del artista zamorano en el grabado en hueco fue la de medallista⁴⁴. Ceán se refiere a su habilidad en esta materia: «en todas ellas [las medallas] hay corrección de dibuxo, conclusión, maestría, y manifiestan la inteligencia de su autor en el baxo-relieve»⁴⁵. Una de las más alabadas es la medalla en bronce creada para los cosecheros de Málaga que fue merecedora de galardón y supuso a Gil la plaza de grabador general de la Casa de la Moneda de México en 1778⁴⁶. Tenía el encargo de establecer en esa institución una escuela de grabado.

Ante la carencia de una escuela de dibujo en aquella ciudad, Gil creó en 1781 la Escuela Provisional de Dibujo que posteriormente daría origen a la Real Academia

⁴¹ CEÁN 1800, t. II, p. 189.

⁴² PONZ 1772-1794, t. III, pp. 133-134.

⁴³ SANTIAGO PÁEZ 2006b, p. 28; VILLENA 2013.

⁴⁴ AMORÓS 1952; PÉREZ ALCORTA 1985; CANO CUESTA 2005, pp. 173-178.

⁴⁵ CEÁN 1800, t. II, p. 189.

⁴⁶ CANO CUESTA 2005, p. 177, cat. 46

de San Carlos de Nueva España, bajo la protección de Carlos III y dependiente de la de Madrid. Gil fue su primer director general, cargo que simultaneó con el de grabador mayor de la Casa de la Moneda⁴⁷.

Gil dibujante

Gil no abandonó el dibujo a lo largo de toda su carrera, aunque se inclinara por el grabado de lámina y el grabado en hueco. Gran parte de sus diseños pertenecen a su periodo de formación⁴⁸, pero hay muestras de su habilidad en esta disciplina a lo largo de su vida.

Quizá sea la prueba de pensado presentada en la Academia de Bellas Artes en 1756 (fig. 36) su dibujo más ambicioso⁴⁹. Con ella alcanzaba el primer premio de segunda clase a la edad de veintitrés años. La obra está firmada y fechada⁵⁰. El tema propuesto fue *Suintila, rey de España a la orilla del mar y a la cabeza de su ejército obligando al patricio y general de los emperadores de Oriente a abandonar la península y embarcarse con su tropa en el año 624*. No se conserva la prueba de repente.

Años más tarde sería el autor de la mayoría de los dibujos que integran un álbum conservado en la Biblioteca Nacional de España: *Composiciones de asuntos de historia sagrada*⁵¹, que fueron preparatorios para ilustraciones de la obra *Monarchia hebrea*, de Vicente Bacallar y Sanna, de 1761. En este apartado se inscribiría su aportación, como dibujante, al *Quijote* de la Academia en 1775⁵².

La biblioteca de Gil

Por el inventario *post mortem* se deduce que era un hombre ilustrado, poseedor de una colección de medallas y joyas, y de una buena biblioteca. En ella alternaban libros de arquitectura y bellas artes y los tratados de Carducho, Pacheco y Palomi-

⁴⁷ CEÁN 1800, t. II, p. 188; MEADE 1959; ROMERO DE TERREROS 1948; BÁEZ 2001; MAIER 2018.

⁴⁸ Se conserva una academia suya a sanguina en el Museo Nacional del Prado (433 x 298 mm, D000702), PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 34.

⁴⁹ ARABASE, Inv. 1523/P.

⁵⁰ AZCÁRATE LUXÁN 1994, pp. 56-57.

⁵¹ *Composiciones de asuntos de historia sagrada*, antes de 1761. 1 álbum (19 dibujos, pluma, pincel, sanguina, tinta y aguadas grises sobre papel amarillento verjurado, 209 x 126 mm o menos, BNE, DIB/15/63; BARCIA 1906, pp. 376-377, cat. 3696-3714.

⁵² *Don Quijote vence al caballero de los espejos*, 1777. Pincel, tinta y aguadas grises sobre papel amarillento verjurado, 250 x 172 mm. Biblioteca de Cataluña, Cerv-13-V-3/11; SANTIAGO PÁEZ 2006a, cat. 21.1, pp. 282-284.

no, con ediciones de literatura española, junto con pinturas y estampas. Fue todo vendido en 14 almonedas⁵³.

Bernardo Martínez del Barranco (Soria, 1738-Madrid, 1791)

La segunda parte de nuestra investigación se centra en dos dibujos anónimos que relacionaremos con el *Quijote* de la Academia de 1780 y que atribuimos a Bernardo Martínez del Barranco.

Estas obras pasarán por tanto a engrosar el corpus de dibujos y estampas depositado en la Real Academia de la Lengua, la Hispanic Society of America, la Biblioteca de Cataluña y la Biblioteca Nacional de España⁵⁴. Las dos piezas presentan diferentes fases del proceso creativo de un dibujo a una estampa que a su vez se encuentra incluida en una obra maestra de la literatura universal y de la edición⁵⁵. Recrean una escena de la parte I, tomo II, capítulo LII del *Quijote: Entra don Quijote en su aldea*, cuando el hidalgo llega malherido a su aldea un domingo a mediodía, con la plaza llena de gente.

Los dos dibujos no están firmados ni fechados y carecen de leyendas. Sin embargo, por la documentación conservada en la Real Academia Española, y por la estampa abierta por Fernando Selma (1752-1810), basada en ellos, se pueden considerar obra segura de Bernardo Martínez del Barranco⁵⁶.

Barranco entró a formar parte en 1777 del equipo de dibujantes y grabadores que en un segundo momento haría frente a la ilustración del *Quijote* impulsado por la Real Academia de la Lengua e impreso por Joaquín Ibarra (1725-1785)⁵⁷. La academia le solicita en ese momento dos dibujos, el citado anteriormente, y otro en el que *Sansón Carrasco se ofrece por escudero de don Quijote*. Ambos son admitidos y abonados⁵⁸.

Si nos atenemos a la secuencia del proceso artístico basándonos en estudios anteriores sobre el grupo de dibujos conocidos destinado a la ilustración de esta obra de Cervantes⁵⁹, se puede establecer un orden que relacionaría estas obras de

⁵³ BÁEZ 2001.

⁵⁴ Para las ilustraciones del *Quijote* de la Academia véanse ASHBEE 1895; GONZÁLEZ PALENCIA 1947; COTARELO VALLEDOR 1948; CALVO SERRALLER 1978; LENAGHAN 2003; SANTIAGO PÁEZ 2005; SANTIAGO PÁEZ 2006a.

⁵⁵ CERVANTES 1780.

⁵⁶ GONZÁLEZ PALENCIA 1947, p. 51; BLAS y MATILLA 2003, anexo 1, p. 90, núm. 15, anexo 3, p. 99, anexo 4, p. 100; SANTIAGO PÁEZ 2006b, cuadro 1, p. 34.

⁵⁷ SANTIAGO PÁEZ 2006b, p. 30.

⁵⁸ GONZÁLEZ PALENCIA 1947, p. 30; BLAS y MATILLA 2003, anexo 3, p. 99, anexo 4, p. 10.

⁵⁹ Véanse BLAS y MATILLA 2003, y SANTIAGO PÁEZ 2006a.

la Biblioteca Nacional de España con un dibujo definitivo y este con una estampa abierta por Fernando Selma.

El primero de ellos sería el que tiene la signatura Dib/18/1/1915 (fig. 37). Está realizado a lápiz grafito y repasado parcialmente en tinta negra, incidiendo el artista en los contornos de las figuras del grupo central para señalar volumen y fijar la escena. Presenta arrepentimientos en el brazo izquierdo del personaje sentado, que varía la posición del brazo y la mano. La composición ya está desarrollada y encuadrada a lápiz grafito y tinta. La hoja de papel fino verjurado amarillento presenta similares características a las del siguiente dibujo y tiene una filigrana de Fabiani en la que se aprecia un jinete con pica y en la parte superior las iniciales «SN»⁶⁰.

En el segundo dibujo, con signatura Dib/18/1/1914 (fig. 38), se han depurado las líneas y aclarado la composición. La preparación a lápiz se ha repasado a tinta negra de manera uniforme en sus líneas principales. El papel fino verjurado amarillento, como el anterior, presenta filigrana con cruz inscrita en almendra flanqueada por dos leones rampantes de la que penden dos círculos, el superior con letras «SP» inscritas, el inferior con letra «I»⁶¹. La obra lleva también línea de encuadre a tinta.

La peculiaridad de este dibujo reside en que los contornos han sido repasados a punzón en el recto, siendo visibles con luz rasante los surcos en el verso. Esto indica que la composición entera se transfirió a una nueva hoja que albergaría el dibujo ya definitivo, ejecutado a pluma y aguadas de tinta. De esta manera el grabador que continuara el proceso de la ilustración podía saber exactamente dónde había que señalar volúmenes y dónde iluminarlos. Pues bien, esta obra existe y se conserva en la Biblioteca de Catalunya (fig. 39). Forma parte del Álbum de dibujos del Quijote que Isidro Bonsoms (1849-1922) donó a esa institución en 1915⁶².

La atribución a Barranco de los dos dibujos de la Biblioteca Nacional parece clara. Estas dos hojas recogen diferentes fases del proceso creativo y son compatibles con la ordenación ya establecida para el grupo de dibujos mencionado anteriormente.

Culminaría el proceso de la ilustración la estampa abierta por Fernando Selma⁶³ en 1778 (fig. 40), que solo presenta ligeras modificaciones con respecto al dibujo de Barranco, pero no inversión de la composición. Con toda probabilidad faltaría una hoja translúcida para el calco de la que no ha quedado noticia, que contendría la composición invertida para grabar en la plancha.

⁶⁰ *Corpus de Filigranas Hispánicas*, núm. 981a.

⁶¹ HEAWOOD 2016, cat. 731.

⁶² ESCOBEDO 2006.

⁶³ SANTIAGO PÁEZ 2006b, p. 34.

Si se superponen los dos dibujos de la Biblioteca Nacional coinciden la composición y la línea de encuadre, aunque la medida de la hoja del dibujo con signatura Dib/18/1/1914 (fig. 38), es ligeramente superior. La imagen recogida en la plancha presenta medidas similares al encuadre de los dos diseños.

Los dibujos muestran un abigarramiento de figuras en primer plano, comprimidas en el encuadre, lo que dificulta la claridad requerida para la composición. Hay fallos en la perspectiva del carro. Sin embargo, se ajustan al pasaje cervantino. Los personajes presentan compostura y dignidad en sus ademanes y la ambientación e indumentaria también se atienen a las instrucciones facilitadas por la Real Academia de la Lengua a dibujantes y grabadores⁶⁴. Esta institución da su visto bueno a los dos dibujos solicitados a Barranco y le abona 900 reales de vellón por cada uno de ellos, en 1777⁶⁵.

Para finalizar la descripción, los dos diseños de la Biblioteca Nacional de España presentan la valoración a tinta parda en el margen inferior y la marca del coleccionista (Lugt 432), Valentín Carderera (1796-1880), en la que consta la fecha de ingreso en esta institución, 1867.

Bernardo Martínez del Barranco (Soria, 1738-Madrid, 1791), biografía

Ceán sitúa el nacimiento del pintor en La Cuesta, jurisdicción de la villa de Yanguas, en 1738⁶⁶, aunque su partida de bautismo se encuentra en Taniñe, perteneciente a la comarca soriana de San Pedro Manrique⁶⁷. Se trasladó joven a Madrid donde se matriculó en la Academia de San Fernando en mayo de 1760, a la edad de veintidós años⁶⁸. Pocos años después concurría a varios premios ordinarios de pintura de primera clase en la academia. Está documentado el de 1763 y el de 1766⁶⁹. Cinco años más tarde, Barranco viajó a Italia donde permaneció hasta 1769, visitando Roma, Nápoles y Turín, según Ceán, aunque actualmente está documentada también una visita a Parma. Durante esta etapa estudió y copió obras de los antiguos, y parece que restauró, con poca fortuna, una obra de Correggio⁷⁰.

⁶⁴ SANTIAGO PÁEZ 2006b, p. 25, 27 y 28.

⁶⁵ BLAS y MATILLA 2003, anexo 4, p. 100.

⁶⁶ CEÁN 1800, t. III, pp. 81-82. Lo recoge también el *Libro de matrículas* de 1760 ARABASE, sign. 3-300. En el verso de la p. 10 de ese año, consta: «mayo 1760. Bernardo Martínez del Barranco nat / de Yanguas obpdo. de Calahorra de 22 a».

⁶⁷ ROMERO MARÍN 1991, p. 317.

⁶⁸ Para su biografía véanse CEÁN 1800; URREA 1987; ROMERO MARÍN 1991; CRESPO 2006b.

⁶⁹ AZCÁRATE LUXÁN 1994, pp. 91-92 y p. 102.

⁷⁰ URREA 1987, pp. 118-119.

El 6 de noviembre de 1774 fue nombrado académico de mérito en la pintura⁷¹. De su expediente se deduce que, además de su estancia italiana, había ampliado estudios en la corte con Corrado Giaquinto (1703-1766) y Anton Raphael Mengs (1728-1779). Con motivo del «grado» presentó dos retratos de consiliarios de la Academia de San Fernando, uno del marqués de Sarria (Museo de la Real Academia, 103 x 77 cm, Inv. 0141), y otro del conde de Aguilar⁷². Puede que en esa ocasión donara la pintura *La degollación de San Juan* a la academia⁷³.

Años después, en 1777, sería uno de los profesores de San Fernando seleccionados para ilustrar el *Quijote* de la Real Academia Española de 1780⁷⁴. Ceán se refiere a ellos, aunque desliza una errata en el año⁷⁵. No sería el único encargo relacionado con la ilustración de libros. En 1783 Barranco proporcionó dibujos para la ilustración de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, impresas por Sancha y abiertas por diferentes grabadores⁷⁶. De su última etapa como pintor se conservan varios retratos: de 1786 es el boceto para el *Retrato del conde de Floridablanca, protector del comercio*⁷⁷ que Ceán cita en poder de la familia del retratado y al que alude el grabador y académico Pedro González de Sepúlveda (1744-1815)⁷⁸. También menciona un *Retrato de Carlos III*, copia del de Mengs (1728-1779), para el Consulado de Santander, fechado entre 1786 y 1788⁷⁹. Finalmente, en 1789, realizó el *Retrato de Carlos IV*⁸⁰.

Barranco simultaneó su actividad artística con su trabajo como persona de confianza de don Vicente Osorio de Moscoso y Guzmán, conde consorte de Aguilar de Inestrillas, embajador en las cortes de Turín y Viena⁸¹. Fue calificado por Ceán de «muy estudioso y aplicado concurriendo frecuentemente a la academia a dibujar y a corregir a los discípulos»⁸².

⁷¹ ARABASF, Secretario general. *Libro de actas de juntas ordinarias, extraordinarias, generales y públicas. 1770-1775. Libro II*, sign. 3-83; PARDO CANALÍS 1967, p. 70; FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ 1988, núm. 67, p. 389.

⁷² ARABASF, Secretario general. *Libro de actas de juntas ordinarias, extraordinarias, generales y públicas. 1770-1775. Libro II*, sign. 3-83. Presentó a la vez otra pintura, *Psiquis y Cupido*, ejecutada para la casa del conde de Ricla; PÉREZ SÁNCHEZ 1964, núm. 18, p. 22.

⁷³ Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 178 x 128 cm, Inv. 0438; PÉREZ SÁNCHEZ 1964, núm. 18, p. 44; URREA 1987.

⁷⁴ BLAS y MATILLA 2003, p. 84.

⁷⁵ CEÁN 1800, t. III, p. 82, «son de su mano algunos dibuxos para las estampas del *Quijote* que publicó la Academia el año de 1788».

⁷⁶ RODRÍGUEZ MOÑINO 1971, p. 275; URREA 1987, p. 121.

⁷⁷ Museo Nacional del Prado, P2780, 32 x 27 cm, MUSEO DEL PRADO 1996, p. 213; Sánchez Cantón lo atribuyó a Gregorio Ferro (1742-1812), SÁNCHEZ CANTÓN 1965, p. 198.

⁷⁸ J. D. B. 1935, p. 315.

⁷⁹ Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, 147 x 102 cm, inv. 0003.

⁸⁰ URREA 1987, p. 121.

⁸¹ Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, 209 x 155,5 cm, inv. 0002; URREA 1987, p. 121.

⁸² CEÁN 1800, t. III, p. 82.

Juan Agustín Ceán Bermúdez y las antigüedades españolas

JORGE MAIER ALLENDE

Cuando Juan Agustín Ceán Bermúdez nació el 17 de septiembre de 1749 la Corona española ya había puesto en marcha varias iniciativas de su política cultural que fueron determinantes para el desarrollo de la Arqueología en España, Europa y América. En efecto, en este tiempo Felipe V había creado la Real Biblioteca y las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes, que fueron fundamentales en este sentido. Estas iniciativas, especialmente en el campo de las antigüedades, fueron de especial relevancia desde su matrimonio con Elisabetta Farnese. Los monarcas no sólo aumentaron la colección real de escultura clásica con la adquisición de la de Cristina de Suecia, sino que inculcaron su afición a las antigüedades y el buen gusto a sus hijos. Esta es una de las razones que impulsaron a Carlos de Borbón, una vez en el trono del reino de Nápoles, a emprender las excavaciones en Herculano a partir de 1738 y en Pompeya diez años después y fundar el Museo de Portici, uno de los primeros museos de arqueología en Europa. La Arqueología y el estudio de las antigüedades fue realmente uno de los principales rasgos identificativos de la Monarquía Hispánica del siglo de las luces y, especialmente, de Carlos de Borbón, el «rey arqueólogo»¹.

Una vez en el trono de España, Carlos III, dio nuevos bríos al desarrollo y estudio de las antigüedades en todos los territorios de la monarquía hispánica que continuaron promoviendo su hijo y su nieto². Juan Agustín Ceán Bermúdez, como veremos a continuación, se sumó a este impulso en 1768 durante su primera estancia en Sevilla, y tuvo un papel ciertamente activo e incluso preponderante durante los reinados de Carlos IV y Fernando VII al integrarse en la Real Academia de la

¹ Sobre la Corona española y el desarrollo de la Arqueología en el siglo XVIII véase ALMAGRO-GORBEA y MAIER 2003, pp. 1-27; ALMAGRO-GORBEA y MAIER (coms.) 2010; MAIER 2010a, pp. 6-29; MAIER 2011; ALMAGRO-GORBEA y MAIER (eds.) 2012; MAIER 2015a, pp. 127-142; VELÁZQUEZ 2015. Sobre Carlos III, el rey arqueólogo: MAIER 2014b; ALMAGRO-GORBEA y MAIER 2014c, pp. 1665-1667.

² Además de los trabajos citados en la nota anterior véase: MAIER 2003b; MAIER 2006 y sobre su proyección en el Nuevo Mundo: MAIER 2015b, pp. 343-348; MAIER 2016a, pp. 527-542; MAIER 2016b, pp. 60-70; MAIER 2016c, pp. 432-436; MAIER 2019, pp. 321-325.

Historia, momento éste último culminante en el que vio la luz el *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, su principal y más conocida obra anti-cuarria³.

Primera estancia en Sevilla (1768-1778)

En el mismo año que se producía el fallecimiento de Johann Joachim Winckelmann en Venecia, Ceán Bermúdez llegaba a Sevilla acompañando a su mentor Melchor Gaspar de Jovellanos. Según Ceán Bermúdez el interés de Jovellanos por las Bellas Artes nació durante su estancia en Sevilla entre 1768-1778⁴. Este fue también el caso del propio Ceán. Esta primera estancia sevillana es muy significativa, ya que es muy probable fuera aquí donde Jovellanos y Ceán tuvieran su primer acercamiento al estudio de las antigüedades al integrarse en la dinámica vida cultural sevillana y a través del conocimiento y lectura de las obras de Joachim Johann Winckelmann, que tanto orientaron sus estudios artísticos, como ya hemos puesto de relieve en otros lugares⁵. En efecto, en las notas del *Elogio de las Bellas Artes* que Jovellanos leyó ante la Real Academia de Bellas Artes el 14 de julio de 1781, aludía a una traducción al castellano de la *Historia del Arte en la Antigüedad* de Antonio Capmany (1742-1813). Este dato es de la mayor relevancia, ya que no sólo nos informa que Jovellanos, y lógicamente también Ceán, conocía y había leído este trabajo de Winckelmann publicado en 1764, sino que lo había hecho en castellano -lo cual quiso dejar bien claro-, y que se trata de la primera versión en castellano de que tenemos noticia, aunque hoy en día el manuscrito se encuentre en paradero desconocido⁶.

El traductor, Antonio Capmany, entonces militar y que años más tarde habría de ser Secretario de la Real Academia de la Historia —pero casi desconocido entonces en la república de las letras-, había llegado a Sevilla en 1769 donde, tras abandonar el ejército, pasó a colaborar con el Superintendente Pablo de Olavide (1725-1803) en la colonización de Sierra Morena hasta 1774 en que se trasladó a Madrid⁷. Es bastante probable que Jovellanos y Ceán conocieran a Capmany en la tertulia de Olavide, la más notable de la Sevilla ilustrada, que tenía lugar en los Reales Alcázares, donde

³ MAIER, 2003a, pp. 11-43; MAIER 2010b, pp. 29-31; MAIER 2010c, pp. 464-466.

⁴ CEÁN 1814, pp. 315-316.

⁵ MAIER 2014a, pp. 21-46.

⁶ Años más tarde la obra fue traducida, a partir de la versión francesa de 1784 editada en Yverdon (Suiza) por el académico Diego Rejón de Silva (1754-1796), cuyo manuscrito fue donado por su viuda en 1797 tras su fallecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y ha sido recientemente editado por Alejandro Martínez, WINCKELMANN 2014.

⁷ FERNÁNDEZ Y CANTERO 1993, pp. 15-20.

residía por su cargo⁸. Pero allí también residía su Teniente de Alcalde y Oidor de la Real Audiencia de Sevilla, Francisco de Bruna, uno de los más destacados estudiosos de las antigüedades sevillanas⁹.

Es difícil precisar cuándo tradujo Capmany la obra de Winckelmann, aunque es muy posible que fuera como consecuencia de la asistencia a la tertulia mencionada. Lo que parece seguro es que esta traducción tuvo que hacerse a partir de la primera edición en francés de 1766: *Histoire de l'art chez les anciens par Mr. J. Winckelmann, President des antiquités à Rome, Membre de la Société Royale des Antiquités de Londres, de l'Academia de Peinture de St. Luc à Rome & de l'Academia Etrusque de Cortone &c; ouvrage traduit de l'Allemand*, Paris: chez Saillant, 1766. En el caso de haber sido en Sevilla el ejemplar podía proceder de la biblioteca de Olavide¹⁰. Pero también pudo haberla realizado en Madrid, a donde Capmany, como hemos señalado, se trasladó en 1774 y Jovellanos cuatro años después en 1778. Así que pudo ser en cualquiera de estas dos ciudades donde se llevó a cabo la traducción y donde Jovellanos y Ceán tuvieron la ocasión de leer la *Historia del Arte en la Antigüedad*¹¹.

De lo que no cabe duda es que su lectura tuvo una honda repercusión en Jovellanos y Ceán y que su influencia quedó plasmada en dos de sus obras más conocidas. La primera es el *Elogio de las Bellas Artes*, en la que esbozó, desde un punto absolutamente novedoso, una exposición sintética de la historia del arte español. Comparto la opinión de otros autores¹², que este nuevo enfoque histórico, inédito hasta entonces, se debe a su lectura de Winckelmann, entre otras obras. No obstante, la exposición no era del todo inédita, ya que muy poco antes de pronunciar su discurso aparecieron las obras de Mengs editadas por Nicolás de Azara, donde se incluía el *Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España*, en el que se aborda con el mismo enfoque histórico la evolución y desarrollo del Arte en España.

La segunda obra es el *Elogio de Ventura Rodríguez*, leído en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País en 1788, en la que esta vez se centra en

⁸ AGUILAR 1987, pp. 57-59; a ella asistían, entre otros, su mujer, Isabel de los Ríos, y su prima, Gracia de Olavide, Francisco de Bruna y su mujer, Mariana de Villarón, Jovellanos, Martín de Ulloa, el Conde del Águila, Cándido María Trigueros, José Cevallos o Sebastián Antonio Cortés.

⁹ Sobre Bruna véase el reciente estudio de LEÓN, BELTRÁN Y VILLA 2019.

¹⁰ Nos inclinamos por éste ya que sabemos, por ejemplo, que no figuraba ni en la biblioteca de Jovellanos (AGUILAR 1984) ni en la de Francisco de Bruna, Alcaide de los Reales Alcázares y excavador de Itálica (LÓPEZ-VIDRIERO 1999).

¹¹ CLEMENT 1980, cita esta obra pero se equivoca al decir que estaba prohibida por la Inquisición al confundir a Winckelmann con Johann Just Winckelmann (1620-1699), historiador y teólogo luterano que sí estaba en el índice de libros prohibidos publicado en 1790: *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar: para todos los reynos y señoríos: contiene en resumen todos los libros puestos en el Índice Expurgatorio del año 1747 y en los Edictos posteriores, hasta fin de Diciembre de 1789*, Madrid, 1790.

¹² LÓPEZ SUÁREZ 1996, p. 412; SELGAS 1883, p. 41.

la historia de la arquitectura en España. Es aquí donde mejor se puede apreciar la influencia de los preceptos winckelmannianos asumidos y aplicados por Jovellanos al objeto de su estudio de un modo original y, es probable, que se trate de una de las primeras aplicaciones de los mismos al arte medieval en Europa.

Advertía Ceán Bermúdez en la biografía de Jovellanos al referirse a sus descripciones de monumentos arquitectónicos españoles: «En todas estas descripciones se manifiesta un tino delicado para descubrir las bellezas del arte, para marcar el estilo o manera del artista, y para fijar la época en que fueron trabajadas las obras, sin dejar de decidir del mérito, o demérito de cada una, como si fuese un profesor consumado»¹³. Esta observación fue de nuevo señalada a finales del siglo XIX por el académico, director del Museo de Reproducciones artísticas y coleccionista, Fortunato de Selgas (1838-1921), al decir: «Cuando contempla un monumento, no es la historia ni el nombre del arquitecto lo que le preocupa. Quiere saber el género artístico a que pertenece, y con este objeto analiza uno a uno los miembros que entran en su composición, los compara con los de los estilos más afines, y aprecia los cambios que les hacen sufrir el trascurso del tiempo y la diversidad de localidades»¹⁴.

Estos preceptos, claramente relacionados con las ideas expuestas por Winckelmann, fueron también asumidas por Ceán. En efecto, Jovellanos no sólo recomendó a Ceán Bermúdez a Pedro Rodríguez Campomanes para que acabara de pulir su formación junto a Mengs en 1776¹⁵, a cuyo lado tan solo pudo permanecer cuatro meses, sino que años más tarde le insistía de nuevo en que siguiera los preceptos winckelmannianos en su obra *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tal y como se constata en una carta de 1795 en la que le decía: «que no se den a los artistas elogios no merecidos, y se ponga más cuidado en calificar su estilo y mérito que no en alabarlos»¹⁶. De hecho, Ceán, según sabemos, por el listado que se conserva de su biblioteca, poseía la edición italiana impresa en Milán en 1779 con notas de los editores, *Storia delle arti del Disegno presso gli Antichi*¹⁷. Fue, por tanto, Ceán, uno de los principales receptores y difusores de los preceptos winckelmannianos, aunque sus frutos no fueron publicados hasta comien-

¹³ CEÁN 1814, pp. 326-327.

¹⁴ SELGAS 1883, p. 48.

¹⁵ Carta de Jovellanos a Campomanes, Sevilla, 1 de agosto de 1776, en la que dice: «Deseaba yo colocarle al lado del Sr. Mengs, ya fuese en calidad de discípulo o aprendiz, o ya en la de aficionado, de manera que aquel célebre profesor, en quien fía España la restauración del buen gusto en la pintura, se encargase de dirigirle, instruirle, corregirle, permitiéndole copiar sus obras, observar la ejecución de ellas, y teniéndole con asiduidad a su lado, inspirarle sus conocimientos y ser su maestro», JORDÁN DE URRIES, 1975, nº 5, pp. 16-17

¹⁶ JOVELLANOS 1986.

¹⁷ CERA 2014, p. 205.

zos del siglo XIX, tras la Guerra de la Independencia y el fallecimiento de Jovellanos. Su impronta es fácilmente detectable en varias de sus obras. Este es el caso de sus conocidos cuatro *Diálogos* publicados en 1822 en la revista *El Censor*¹⁸ y recogidos también en sus *Ocios sobre las Bellas Artes*. En el segundo de ellos titulado *Dialogo sobre el origen, formas y progresos de la escultura en las naciones anteriores a los griegos* encabezó el artículo con una cita en francés de Winckelmann: «L'art s'accrut par degrés, et parvint a peu au plus grand beaux chez les grecs» y más adelante se refiere de nuevo al alemán al tratar del arte etrusco: «El célebre J. Winckelmann que escribió con gran estudio, conocimiento, crítica y gusto la *Historia del arte entre los antiguos*, me dijo que los etruscos habían tenido dos estilos muy diferentes»¹⁹. En el tercer diálogo de nuevo nos encontramos otra cita, al hablar Alonso Cano de las técnicas utilizadas por los escultores griegos: «Winckelmann me dijo que reputaba por las mejores rodillas de la antigüedad entre las que se conservan en Roma las de las estatuas de un Apolo de la villa Borghese, de otro Apolo con un cisne en la de Médici, y de un Baco en esta misma villa»²⁰. A lo que Berruguete responde: «¿Cómo había de conocerlos, si no me enseñaron a verlos?». Este es precisamente el tema de otra de sus obras en la que se constata la huella winckelmanniana, nos referimos a su versión anotada del *Arte de ver en las bellas artes del diseño según los principios de Sulzer y de Mengs* de Francesco Milizia²¹. Huella que también es perceptible en el «Discurso preliminar» de la obra de su amigo, Eugenio Llaguno, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España*, en la que estableció diez «épocas» en la evolución y progreso de la arquitectura española porque «en ellas se fijaron sus formas, se cometieron sus alteraciones, causadas unas veces por los usos y costumbres de las diferentes naciones que apoderaron del reino, y otras por la ignorancia y capricho de los artistas»²².

Ceán se perfila como anticuario: tercera estancia en Sevilla (1801-1808)

Coincidiendo con el ascenso al trono de Carlos IV en 1789 se inició un nuevo periodo en la historia de la Arqueología española, marcado por la continuidad, consolidación y culminación del proceso iniciado en la etapa anterior, en la que Ceán, como veremos, tendrá un progresivo y destacado protagonismo.

¹⁸ CEÁN 1822a, pp. 321-350; 1822b, pp. 81-94; 1822c, pp. 4-28 y 1822d, pp. 455-475.

¹⁹ CEÁN 1822b, p. 92.

²⁰ CEÁN 1822c, pp. 19-20.

²¹ Ceán conoció esta obra, editada en 1781, durante su estancia en Sevilla en 1792 y desde entonces se propuso emprender su traducción, que no pudo realizar hasta muchos años después en 1827.

²² CEÁN 1829, p. XIV.

Uno de los hechos más relevantes de este periodo fue la renovación estatutaria de la Real Academia de la Historia, en la que tuvo una especial participación Jovellanos, y como consecuencia la creación de la *Sala* —más tarde Comisión— *de Antigüedades* (1792), el primer servicio público de protección del patrimonio histórico-arqueológico en España, sustentado en la red de los Académicos correspondientes, categoría que había sido creada siendo director de la institución Pedro Rodríguez Campomanes en 1778²³. La Sala fue la encargada en 1800 por el entonces Secretario de Estado, Mariano Luis de Urquijo, de redactar una instrucción para la conservación de las antigüedades. Esta instrucción fue aprobada por Carlos IV por real cédula de 6 de julio de 1803 en la que se manda observar la «Instrucción formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos o que se descubran en el Reino». Los miembros de la Sala de Antigüedades, presididos por José Cornide desde 1801 fueron, por tanto, los responsables de la coordinación de este servicio público²⁴.

Ceán Bermúdez tuvo que regresar por tercera vez a Sevilla al poco de inaugurarse el siglo XIX. Sin duda la publicación del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* fue lo que propició su nombramiento como Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia en enero de 1802. Inmediatamente Ceán fue llamado a participar en varias tareas que la Sala de Antigüedades se había propuesto llevar cabo: la formación de un corpus de mosaicos romanos y otro de inscripciones, así como la puesta en marcha del servicio de protección monumental establecido.

Como en otras tantas ocasiones, la Real Academia de la Historia tuvo conocimiento del hallazgo en 1799 de un mosaico en terrenos del convento de San Isidoro del Campo, cerca de Santiponce²⁵. En efecto, el Intendente honorario Anselmo Rodríguez de Rivas y Marentes (1764-h. 1829), remitió una carta, a la que adjuntaba un dibujo del mosaico, a José Cornide el 8 de marzo de 1800²⁶. Como Cornide se encontraba entonces de viaje en Portugal, no comunicó el hallazgo a la Academia hasta el 2 de octubre de 1801, en que se acuerda que se haga una copia del dibujo remitido por Rivas²⁷. De hecho, la Sala de Antigüedades se había planteado la for-

²³ Sobre la Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia véase ALMAGRO-GORBEA Y MAIER (eds.) 2003a.

²⁴ MAIER 2003a, pp. 439-473.

²⁵ Se han dedicado varios estudios a este mosaico, hoy desaparecido, véase, RUEDA 2004, pp. 7-25, OLLERO 2008, pp. 49-53 y MAÑAS 2015, pp. 311-319.

²⁶ Copia de la carta de Anselmo Rivas, Sevilla, 08-03-1800, RAH/CAISE/9/3949/12(2). Todos los documentos del Archivo de la Real Academia de la Historia (RAH) aquí citados han sido digitalizados y se pueden consultar en <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/antigua/arqueologia.shtml>.

²⁷ En el acta de Sesión de la junta académica del 2 de octubre de 1801 consta que José Cornide presentó el dibujo de un mosaico hallado en Itálica y leyó una carta de Anselmo de Rivas, por lo que se acuerda que

mación de un corpus de mosaicos, animado sin duda por recientes hallazgos que habían tenido lugar por estos años²⁸.

En consecuencia, el 23 de octubre de 1801 se encargó un primer informe a Isidoro Bosarte²⁹ y otro poco después a José Ortiz³⁰, ambos miembros de la Sala de Antigüedades. Por su parte Cornide solicitó a Ceán que sacase un dibujo del mosaico el pintor Joaquín Cortes, de la Escuela de Bellas Artes y comisionado para sacar copias de los Murillos del Hospital de la Caridad³¹. Sin embargo, Ceán, que informó sobre las circunstancias y vicisitudes del hallazgo, consideraba que no merecía la pena sacar el dibujo del mismo, dado su lastimoso estado de conservación así como el elevado coste que supondría que lo realizara un pintor de mérito³². Opinión compartida por el entonces Embajador de Gran Bretaña, John Hookman Frere (1769-1846), de paso por Sevilla en compañía del arabista James Cavanagh Murphy (1760-1814)³³. Finalmente, Ceán remitió un dibujo que había pertenecido a un pintor de Sevilla, que no menciona, que lo había recibido del monasterio de Jerónimos en pago a unos servicios, y que estos habían recibido a su vez de un extranjero que había ido a copiar el mosaico³⁴. El mosaico también había sido dibujado por integrantes del viaje pintoresco de Alejandro Laborde donde fue finalmente publicado (fig. 41)³⁵.

Una de las primeras tareas que se había planteado llevar a cabo la Sala de Antigüedades fue la continuación de la formación de la *Colección Litológica o de las inscripciones de España*, iniciada ya con los viajes del marqués de Valdeflores³⁶. Se acordó retomar esta titánica tarea por el reino de Sevilla y recoger todas las inscripciones romanas, godas y árabes. Para ello se solicitó la colaboración de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y de distintos eruditos entre los que se encontraban Juan Agustín Ceán Bermúdez, Francisco de Bruna, Diego Alejandro de Gálvez Calzado, Joaquín del Cid y Carrascal, el Conde del Águila, Pedro Alonso

se hiciese copiar por el dibujante de la Academia, que era José Picado; véase también ABASCAL 2009, p. 619 y notas 2066 y 2067.

²⁸ Entre los que cabe citar, por ejemplo, los de Rielves (Toledo) y Comunión (Álava).

²⁹ Isidoro Bosarte, «Mosaico de Santiponce», Madrid, 18-12-1801.

³⁰ José Ortiz, «Consideraciones acerca del pavimento de mosaico hallado en Itálica», Madrid, 10-02-1802, RAH/CAISE/9/3940/12(5). El informe no se leyó hasta el 26 de marzo, según consta en el acta de sesión de 26 de marzo de 1802, en la que se acordó además que se pasase oficio a Juan Agustín Ceán Bermúdez para que mande sacar copias en grande de las partes que señala Ortiz, sirviéndose de Joaquín Cortes u otro de su satisfacción; MAIER, 2003b.

³¹ Copia de carta de Cornide a Ceán, Madrid, 30 de marzo de 1802, RAH/CAISE/9/3940/012(6).

³² Carta de Ceán a Cornide, Sevilla, 05 de febrero de 1802, RAH/CAISE/9/3940/012(7).

³³ Carta de Ceán a Cornide, Sevilla, 24 de noviembre de 1802, RAH/CAISE/9/7970/007(4).

³⁴ Oficio de Ceán a Cornide, Sevilla 25 de diciembre de 1802, RAH/CAISE/9/3940/12(9). Se dio cuenta en sesión académica del 31 de diciembre de 1802, en la que se lee la carta de remisión de la copia del mosaico y se acuerda que pase a la Sala de Antigüedades y se le den las gracias.

³⁵ LABORDE 1812, t. 2, pp. 30-31.

³⁶ Sobre este proyecto y los trabajos desarrollados véase MAIER 2003b, pp. 19-22.

Ocrouley, Juan Francisco Camacho y el Marqués de Ureña. Ceán aceptó participar en la formación de la colección de inscripciones del reino de Sevilla el 30 de junio de 1803³⁷. Según consta en la documentación conservada y en las actas de la Comisión de Antigüedades, Ceán fue consultado puntualmente en varias ocasiones sobre inscripciones existentes en Sevilla y, especialmente, sobre el modo de llevar a cabo esta operación³⁸, por lo que remitió algunas noticias sobre materiales epigráficos, como, por ejemplo, de una inscripción de *Ilipa* de la colección Bruna³⁹ y de otra inscripción que existía al parecer en la Casa de Correos de Sevilla⁴⁰. El 2 de septiembre de 1803 acusó recibo de la real cédula por la que se mandaba observar la instrucción sobre el modo de recoger y conservar las antigüedades(fig. 42)⁴¹.

Su consagración anticuaria durante el Gobierno Intruso y el reinado de Fernando VII (1814-1829)

El Motín de Aranjuez y el consecuente inicio del reinado de Fernando VII significó la reintegración de Ceán a su puesto en la Secretaría de Gracia y Justicia, por lo que abandonó Sevilla en mayo de 1808, integrándose poco después en el Ministerio de Negocios Eclesiásticos, creado por José I, y en el círculo de afrancesados que juraron lealtad al monarca, una etapa de sus actividades hasta ahora mal conocida⁴². Aunque desde el principio de su estancia en Madrid se reintegró en la vida académica y acudió a la Academia de Bellas Artes su relación fue más estrecha con la Academia de la Historia, aunque no inmediata, debido a las discrepancias existentes en el seno de la corporación que se prolongaron hasta 1811 en que Vicente González Arnao fue nombrado director. Ceán comenzó entonces a acudir a las reuniones de la Academia de la Historia tres años después de su llegada a la Corte, que tenía su sede entonces en la Casa de la Panadería, esto es, a principios del año 1812. Fue nombrado Académico supernumerario el 10 de enero de 1812 e inmediatamente después Académico de Número el 5 de junio de ese mismo año. No obstante, la actividad de la Academia en estos años fue prácticamente inexistente⁴³.

³⁷ Oficio de Ceán a Diego Clemencín, Sevilla, 30 de marzo de 1803, RAH/CASE/9/7970/008(3).

³⁸ Todo el expediente en RAH/CASE/9/7970/009(1-16).

³⁹ Carta de remisión de Ceán a Cornide (Sevilla, 26 de febrero de 1803) y minuta de oficio de Diego Clemencín a Ceán (Madrid, 25 de marzo de 1803), RAH/CASE/9/7970/008(1-2).

⁴⁰ Minuta de oficio de Diego Clemencín a Ceán, (Madrid, 6 de diciembre de 1803), RAH/CASE/9/7970/009(4) y Oficio de Ceán a Clemencín (Sevilla 4 de enero de 1804), RAH/CASE/7970/009(5).

⁴¹ Acta de sesión 1803/09/02, MAIER 2003b, p. 111.

⁴² GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

⁴³ MAIER 2003b, pp. 27-29.

En 1814 diversos miembros de la Academia fueron «borrados», es decir dados de baja; entre ellos, por ejemplo, su director Vicente González Arnao y el anticuario José Antonio Conde, que venía ejerciendo el cargo desde 1803⁴⁴. Sin embargo, Ceán no sólo no se vio afectado por esta medida, sino que fue llamado a integrarse en la Sala de Antigüedades⁴⁵, en la que permanecerá hasta su fallecimiento y que estaba integrada por Diego Clemencín, José Sabau, José de la Canal y José Antonio Conde⁴⁶. El 24 de noviembre de 1815 fue nombrado Tesorero, cargo en el que permaneció tan sólo un año en que fue nombra Revisor General.

Ceán participó muy activamente en el restablecimiento de las actividades académicas tras la guerra y especialmente desde su condición de miembro de la Sala de Antigüedades.

El 26 de mayo de 1815 fue llamado a formar parte de una comisión, junto a Francisco Martínez Marina, para que se recogiesen y colocasen decentemente los restos de varios españoles ilustres que se encontraban en iglesias destruidas por la guerra. Leyó el informe en julio a la vez que presentaron un catálogo de los hombres ilustres de España en las Bellas Artes sobre los que poner inscripciones sepulcrales en todos los templos en que estuviesen sepultados, o en los que fuesen matrices, o hubiese en ellos alguna de sus principales obras. El proyecto fue aprobado por Real Orden⁴⁷.

En 1817 se le designó, junto a Juan López, para revisar el trabajo de geografía histórica «Apuntamientos crítico-históricos de la antigua Elvora de Carpetania», de José María de la Paz Rodríguez⁴⁸ y en 1818 informó, en su calidad de Revisor, junto a José Antonio y Felipe Bauzá sobre el trabajo de Ambrosio Rui Bamba acerca de la *Celtiberia de Ptolomeo*⁴⁹, cuya publicación fue recomendada⁵⁰.

En 1817 fue designado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre la pretensión de Cayetano Vélez, para que se le nombrase conservador de los monumentos de Itálica, remitida a informe académico por el Secretario de Estado José García de León y Pizarro. La cuestión es interesante, ya que entonces este cargo sólo era ostentado por Enrique Palos y Navarro, nombrado por Carlos IV conservador del teatro romano de Sagunto en 1792. En su informe Ceán señala los requisitos que debían exigirse para su desempeño:

⁴⁴ Se le concedió permiso para reintegrarse en el Academia y a su cargo de Anticuario en 1816 en el que se mantuvo hasta su fallecimiento en 1820, pero no a su empleo en la Biblioteca Real.

⁴⁵ MAIER 1998, p. 41.

⁴⁶ En 1815 se integró también Ambrosio Rui Bamba al ser nombrado Académico de número.

⁴⁷ Acta de sesión 1815/07/02, MAIER 2003b, pp. 147.

⁴⁸ Acta de sesión 1817/05/23, MAIER 2003b, pp. 154.

⁴⁹ Actas de sesiones 1818/01/09 y 1818/03/06, en que consta el informe; MAIER 2003b pp. 157-158.

⁵⁰ Que no se pudo llevar a cabo; el manuscrito se conserva en el Archivo de la Real Academia de la Historia, sign. 11/8134/5. Rui Bamba (1752-1821) era un destacado especialista en Ptolomeo, véase MAIER 2013, pp. 623-624.

La dirección y conservación de los monumentos romanos de la antigua Itálica, que existen en la villa de Santiponce, distan una legua al poniente de Sevilla, exigen para su cabal desempeño grande instrucción de la historia de España, durante la dominación del imperio romano. Además de conocer y saber apreciar el mérito de las antigüedades que pertenezcan a las tres nobles artes, debe también el director y conservador saber leer y entender las inscripciones y lápidas, de que abunda aquel terreno, distinguir sus géneros, e interpretar sus siglas. Lo mismo hay con respecto a las monedas o medallas que todavía se encuentran en él. Y debe no confundir los instrumentos músicos de los romanos, cuáles eran las liras, sistros y crótalos con los que usaban en sus sacrificios, a saber, aspersiones, símpulos y trípodes, preferículos, segures, lituos, y compañía; los militares, como escudos, carcaxes, glands, arcos y flechas con los civiles, que eran coronas de diferentes clases, las de los anillos y sellos, las de los relojes, pesos y balanzas y las de los collares; los de las artes mecánicas con los utensilios domésticos, que probablemente estarán todos sepultados entre los vestigios de aquella célebre colonia.

Omito otros conocimientos literarios que la Real Academia sabe mejor que yo deben adornar a quien haya de tener a su cargo tan importante y delicada comisión, y que no puede suponer en Vélez si ha leído su representación.⁵¹

Es de suponer que la petición de Vélez fue desestimada, pero nos consta que Ciriaco González de Carvajal, Intendente de Sevilla, se quejó en 1819 a la Real Academia de la Historia que Vélez interfería en las obligaciones que su cargo le atribuían en la conservación de las ruinas italicenses⁵². La queja de González Carvajal está directamente relacionada con la circular expedida por el Consejo de Castilla el 2 de octubre de 1818 por la que se recordaba a las Justicias su deber de conservar los monumentos antiguos según se prescribía en la real cédula de 1803. El mismo Ceán propuso a la Academia que la circular fuera remitida a todos los académicos correspondientes para su más eficaz cumplimiento⁵³.

El 20 de septiembre de 1816 Juan Agustín Ceán Bermúdez solicitó a la Junta de la Academia licencia para leer el prefacio de una obra en la que está trabajando titulada *Sumario de los monumentos de antigüedad romana que hay en España pertenecientes a la Arquitectura y a otras bellas artes*. El objeto de esta obra, como señala José Antonio Conde en el informe que redactó sobre la misma⁵⁴, era para que sirviera de modelo a los profesores de las Bellas Artes, a la vez que facilitar el gusto a su estudio y su conocimiento. En realidad, la obra fue concebida como un instrumento para facilitar la labor de conservación y protección del patrimonio histórico arqueológico, en el que, como hemos visto, Ceán estuvo muy involucrado.

⁵¹ Informe de Juan Agustín Ceán Bermúdez, Madrid, 9 de abril de 1817, RABASF, Archivo, sign. 2-7-3.

⁵² RAH/CASE/9/7970/011(1-3).

⁵³ Acta de sesión de 1818/10/30 y 1818/11/06, MAIER 2003b, p. 162.

⁵⁴ Véase la transcripción completa del mismo al final del capítulo.

Desde el mismo título de la obra, «Sumario», su estructura geográfica (adaptada a la antigua división administrativa romana), así como a los diversos índices de lugares (antiguos y modernos) y de materiales y tipos de monumentos de que está dotada, nos remiten al carácter y finalidad utilitaria de la misma, más que a desplegar profundas disquisiciones eruditas. Este último no fue su objeto, aunque ello no signifique no atenderlo.

La obra fue realizada con las ricas colecciones documentales que se conservaban en el archivo de la Real Academia de la Historia. Algunas de ellas habían sido adquiridas recientemente como es el caso de la del marqués de Valdeflores, la de José Cornide, José del Hierro, el conde de Lumiares, Francisco Pérez Bayer o Cándido María Trigueros, entre otras.

Acostumbrado al trabajo de archivo, Ceán supo ordenar y estructurar este inmenso volumen de información, en el que siguió la más genuina tradición renacentista anticuaria española de Florián de Ocampo, Ambrosio de Morales, Juan Fernández Franco o Rodrigo Caro. Aquí se alejó curiosamente de su formación winckelmanniana. Esta era la primera vez que se llevaba a cabo en España un esfuerzo sintético de las antigüedades hispanas, por lo que el Sumario tiene en este sentido un valor añadido⁵⁵, y es una de las obras más representativas de la arqueología fernandina (fig. 43).

Una primera versión de la obra fue presentada y leída por Ceán en la junta del 5 de septiembre de 1817 que ahora se titula *Sumario de los monumentos de las Nobles Artes y de las antigüedades que nos quedaron en España del tiempo de la dominación de los romanos en la península*. Dos semanas después el Director nombró a una comisión compuesta por José Antonio Conde, Juan López y Tomás García de la Torre para que examinaran toda la obra con asistencia del propio Ceán.

Cuatro meses después la Academia aprobó que la obra fuera publicada bajo sus auspicios, tras la lectura del informe de José Antonio Conde y Juan López, tal y como consta en el acta de la junta del 23 de enero de 1818:

A continuación el Sr. [José Antonio] Conde leyó el dictamen, que de acuerdo con el Sr. [Juan] López da a la Academia acerca de la obra del Sr. Ceán Bermúdez, intitulada *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España pertenecientes a las Bellas Artes*. En él se describe el objeto y plan de la obra y se forma juicio sobre el mérito del autor en el desempeño, concluyendo con decir, que esta obra es como una breve estadística de nuestras antigüedades; y que en concepto de la junta, tanto por la utilidad e importancia del asunto, como por la fácil y metódica disposición con que está formada, y propiedad y claridad de su estilo, no sólo merece la aprobación de la Academia, sino también que

⁵⁵ Pensemos, por ejemplo, en la monumental obra del agustino Enrique Flórez, *España Sagrada*.

esta la adopte y publique bajos sus auspicios, acreditando así su celo en la inspección de las antigüedades del reino, que las leyes ponen a su cuidado. Se conferenció sobre el particular, y la Academia conformándose en el dictamen de la junta, adoptó la referida obra, y acordó su impresión.

En el mes de agosto de ese mismo año Ceán presentó el índice de los pueblos antiguos de España donde hay antigüedades. No obstante, por circunstancias desconocidas, pero presumibles, la obra no fue publicada en esos momentos.

Tras el fallecimiento del anticuario perpetuo José Antonio Conde en 1820, al que, como hemos visto, le unían estrechos lazos de amistad, se resolvió entregarle en un primer momento las llaves del monetario de la Academia, para después entregárselas a José Sabau, en su calidad de Bibliotecario y, por lo tanto, residente en la Casa de la Panadería⁵⁶.

Durante el Trienio la Academia apenas tuvo actividad. Sin embargo, Ceán aprovechó para publicar sus conocidos «Diálogos sobre la escultura», de claro sabor winckelmanniano como hemos visto, en la revista *El Censor*, activa entre 1820 y 1822 y dirigida por los destacados liberales afrancesados Sebastián Miñano, Alberto Lista y José Gómez Hermosilla. No por ello fue objeto de ninguna represalia Ceán en la Década Ominosa, que sí alcanzó a otros académicos, entre ellos, Diego Clemencín, presidente de la Sala de Antigüedades que fue desterrado a Murcia, o el director Antonio Ranz Romanillos. Por esta circunstancia Ceán, en su calidad de académico más antiguo, hubo de presidir las sesiones académicas entre 1824 y 1825, año, este último, en que fue elegido director Martín Fernández Navarrete y Ceán fue nombrado Censor, cargo en el que se mantuvo hasta 1829.

En 1826 José Sabau dió cuenta de una carta de remisión que le había dirigido Pascasio de Murga⁵⁷, vecino de Castro Urdiales, de unos dibujos de unas antigüedades romanas descubiertas en el valle de Otañes, de las cuales una era una singular pátera de plata para libaciones a una deidad acuática con una escena figurada, conocida como la pátera de Otañes (fig. 44) y siete miliarios, seis de ellos con inscripciones. El informe le fue encargado como era preceptivo a Ceán, José Sabau y José de la Canal, como individuos de la Sala de Antigüedades⁵⁸. Esta fue su última contribución al estudio de las antigüedades. Continuó asistiendo a las sesiones de la Academia hasta el 24 de julio de 1829, falleció en Madrid el 3 de diciembre de 1829.

⁵⁶ En realidad, Sabau no llegó nunca a ostentar el cargo de Anticuario.

⁵⁷ Carta de Pascasio de Murga (Castro Urdiales, 21 de septiembre de 1826), RAH/CAIS/9/3932/01(05).

⁵⁸ Informe RAH/CAIS/9/3932/01(12).

Juan Agustín Ceán Bermúdez trabajó casi hasta el día de su fallecimiento en el *Sumario de las Antigüedades de España*. Al fallecer, Fernando VII mandó por Real Orden del 21 de diciembre de 1829, comunicada a la Academia por el Secretario del Despacho de Hacienda, que se costease por el real erario la impresión del *Sumario*, quedando el beneficio de ella para su familia y que la Real Academia de la Historia se encargase de la corrección de la impresión. El director nombró a Diego Clemencín, José de la Canal y José Musso. Tras una primera revisión del manuscrito la comisión encargada de su impresión, manifestó lo siguiente: «La comisión encargada de disponer la impresión del Sumario de Antigüedades romanas de España de Céan, manifiesta las dificultades que encuentra por la frecuencia con que en muchos puntos del texto deben hacerse a su parecer rectificaciones o supresiones; se acuerda autorizar a la comisión para que proceda en este asunto con discreción y prudente libertad que conviene para la ilustración del público y conservación del buen nombre del autor y aún de la Academia como editora de la obra». A principios de octubre de 1830 la comisión había concluido la revisión del primer tomo⁵⁹. Cinco meses después concluyeron definitivamente su trabajo y la Academia acordó que se diera parte al Secretario del Despacho Universal de Hacienda y que, con arreglo a la Real Orden, se procediese a su impresión bajo el cuidado y dirección de una comisión compuesta por José de la Canal, Justo José Banqueri y Juan Pérez Caballero. El *Sumario de las Antigüedades romanas de España en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*, dedicado por su autor a Fernando VII, fue impreso en la Imprenta de D. Miguel de Burgos, en 1832.

Como señalábamos, el *Sumario* fue un loable esfuerzo por parte de Ceán de poner al alcance de profesores de las Bellas Artes, Anticuarios y estudiosos de las antigüedades hispanorromanas. Es sin duda un hito historiográfico de la arqueología hispanorromana que ha sido justamente valorado⁶⁰, especialmente en el campo de la escultura. Hoy en día suenan un tanto altisonantes y desentonadas las palabras de Marcelino Menéndez Pelayo que consideraba que: «Es libro que debe consultarse con bastante cautela, porque Ceán no vio muchos de los monumentos de que habla y, además, su fuerte no era la arqueología clásica ni la geografía antigua»⁶¹. Si bien hay que admitir que Ceán no era, ni lo fue nunca, un especialista, su contribución con esta obra, fruto de largos años de trabajo, a la institucionalización de la Arqueología y a la valoración de nuestro patrimonio arqueológico con un moderno sentido de Estado fue ejemplar.

⁵⁹ Acta de sesión, 1830/10/01, MAIER 2003a, p. 201.

⁶⁰ Véase BAENA Y BERLANGA 2006, pp. 53-87.

⁶¹ MENÉNDEZ PELAYO 1962, p. 583.

Informe de José Antonio Conde y Juan López sobre el *Sumario de las antigüedades romanas*, Madrid, 22 de enero de 1818 (RAH/11-8085)

La Junta encargada por la Academia de examinar la obra que nuestro académico el Sr. D. Juan Ceán Bermúdez ha compuesto y presentado en ella intitulada *Sumario de antigüedades romanas* que hay en España pertenecientes a las Bellas Artes, ha leído esta obra en catorce sesiones con asistencia del mismo Sr. Ceán y en desempeño de su comisión tiene la honra de informar a la Academia sobre el objeto, planto y mérito de este trabajo.

El Sr. Ceán que constantemente ha consagrado sus conocimientos, instrucción y buen gusto en obsequio de las Bellas Artes y en perpetuar la fama de los célebres profesores de ellas en España, han querido coronar sus importantes trabajos con la formación de esta obra, que como él mismo advierte, era lo que faltaba para completar la historia de las Nobles Artes en nuestra Península. Sabiendo que en ella existen muchos preciosos restos de las antiguas artes, monumentos de la opulencia poder y cultura de los Romanos, imitadores primero, y después émulos de los Griegos en la perfección de las Bellas Artes, creyó conveniente formar un sumario o breve descripción de estos monumentos para que sirvan de modelo a los profesores españoles, sin que tengan necesidad de ir a buscarlos fuera del reino; comprensivo no sólo de los que se conservan en las antiguas principales ciudades, sino aún de los que están todavía esparcidos en lugares pequeños, en aldeas, alquerías y despoblados, desconocidos por lo común e ignorados por nuestra desidia y abandono en estas cosas.

En su discurso preliminar, a fin de excitar el gusto al estudio de las antiguas artes y facilitar el conocimiento de ellas en utilidad así de los profesores como de los anticuarios presenta el Sr. Ceán una breve noticia del origen, forma y caracteres esenciales y distintivos de cada una de las Bellas Artes y de los varios modos o estilos adoptados en ellas, todo tratado con tanta precisión y claridad, que en nuestro juicio es suficiente no sólo para que toda clase de lectores pueda entender las descripciones de antigüedades que la obra contiene, sino también para instruir a los aficionados y anticuarios para que puedan clasificar y distinguir con exactitud y conocimiento artístico los miembros o fragmentos desunido o maltratados de los antiguos restos que permanecen a pesar de los siglos y de la barbarie de ellos, logrando por este medio, como dice el Sr. Ceán, servir a un mismo tiempo al instituto de las dos reales Academias de la Historia y San Fernando, como individuo de ambas.

Nada se omite en esta apreciable parte de su perfección sin embargo de ser tan concisa, de cuanto puede contribuir al conveniente conocimiento de las antiguas artes: en la arquitectura describe sus tres órdenes principales, dórico, jónico y corintio; el toscano o antiguo etrusco y el itálico o sea el compuesto del jónico y corintio, las diferencias y proporciones de sus columnas y demás miembros principales, sus peculiares adornos y molduras. Describe y caracteriza después varios edificios como templos con todas sus partes y diferencias, aras, templos, curias, basílicas, palacios, murallas, puentes, acueductos, cisternas, termas, cloacas, teatros, anfiteatros, circos, naumaquias, arcos de trofeos

o de paso, cipos o sepulcros; las diferentes maneras de cubrir y pavimentar los edificios, así las costosas y opulentas de planchas de todos los metales, de marfil y de preciosos mármoles y de bellísimas obras mosaicas, sin olvidar sus particulares ladrillos y tejas.

En la pintura y escultura no es menos diligente y curioso, a pesar que de la primera de estas artes por su naturaleza no hayan quedado en España algunos notables monumentos; da noticia de las diversas maneras de pintura que usaban los romanos, al fresco, en lienzos y tejidos, en planchas, y los diversos encaustos y vidriados. En la escultura distingue las diferentes estatuas por su forma y tamaño, los bustos, relieves y otras figuras, y trata de todas las especies de grabado que los romanos tenían, de sus monedas y medallas, camafeos, anillos y sellos, y de su variedad de inscripciones, haciendo particular mención de los preciosos barros saguntinos y tarraconenses, de las ánforas y otras varias de alfarería, y del buen gusto de los antiguos en ella, expresando diferentes signos y monogramas de los artífices u oficinas que se conservan en algunos restos de estas antiguallas.

Al fin de esta prefación ha formado una tabla sinóptica o sea un prontuario de los monumentos de antigüedades que existen en España clasificados en XXI artículos, con expresión de los pueblos en que se hallan; para mayor conocimiento de los lectores, en este prontuario expresa los nombres modernos de los pueblos, el convento jurídico a que correspondían y la provincia según la división romana del tiempo de Augusto, cuando toda España estaba dividida en tres grandes provincias, y en doce conventos jurídicos, o distritos jurisdiccionales.

Aunque esta antigua división ha ofrecido al Sr. Ceán la de su obra, distribuyéndola en otros tantos capítulos ha tenido sin embargo que vencer en esto las dificultades que resultan de la oscuridad. Variedades o contradicciones que se notan en los antiguos historiadores y geógrafos griegos y romanos sobre los límites de las antiguas provincias y sus varias regiones.

En la formación y plan del Sumario ha adoptado el método sencillo y acomodado a su idea, señalada la extensión y límites de cada provincia, con la demarcación y confines de sus conventos jurídicos, forma un capítulo de cada uno de ellos, y describe lo primero las antigüedades de la ciudad capital, y después por el orden alfabético de sus nombres las de los otros pueblos de su dependencia. En cada pueblo expresa si fue colonia o municipio, si libre o confederado, o con derecho del antiguo Lacio, o mansión de alguna vía militar, como en el orden alfabético pone los nombres que actualmente tienen los pueblos no villares despoblados expresa también el nombre con que fueron conocidos en la dominación romana cuando se sabe, o los doctos están decididos y de acuerdo en esta atribución y reducción de nombres de pueblos antiguos a los modernos procede con la justa y prudente timidez que esto requiere, prefiriendo la verdad exacta y la crítica sabia a conjeturas propias o ajenas, más o menos atinadas, que por lo común sólo sirven para propagar errores en la historia y antigua geografía. Así ha procedido constantemente sin tropiezo y sin entrar en discusiones impertinentes, ajenas de su intento.

No siendo este otro que el describir los monumentos de las artes de los antiguos romanos que hay en España, indicar los pueblos o parajes en que se hallan, excitar la

diligencia y curiosidad de los artistas anticuarios y aficionados de estas cosas, para que procuren reconocer y buscar estos restos preciosos en donde están, muchos todavía intactos y escondidos en grave perjuicio de las Bellas Artes, y otros muchos abandonados y deteriorándose con vergüenza de la cultura nacional y en mengua y oprobio de ella. No deberá extrañarse quede algunos pueblos y despoblados solo haya la indicación de haber en ellos manifiestas señales de antigua población romana, pues muchas veces tan leves noticias han dado ocasión a excavaciones y descubrimientos felices y no esperados.

Al mismo tiempo se observa que describe con puntualidad y exactitud artística los monumentos que por su importancia, conservación, o magnificencia son dignos de particular expresión, como el teatro de Acinipo, el puente de Alcántara, la naumaquia y otras antigüedades de Mérida, las termas de Archena, Moncloa y Alange, los mosaicos de Santiponce, Rielves y Cabriana, los acueductos de Sevilla, Segovia y Chelva, y otros muchos edificios y restos de las antiguas Bellas Artes.

En las colonias y municipios que acuñaron monedas describe las que se conocen de cada pueblo, explicando sus módulos, inscripciones y tipos y cuanto ofrecen de notable. Hace también muy particular referencia de todos los caminos militares y de sus direcciones en la España ceterior y ulterior.

Así en esto como en todas las importantes y curiosas noticias que contiene este Sumario ha seguido el Sr. Ceán, como manifiesta en su prefación a los anticuarios y escritores más acreditados antiguos y modernos, valiéndose con crítica y discernimiento de los varios y doctos escritos con que ilustraron nuestras cosas antiguas Pedro de Valera, el licenciado Franco, el canónigo Pacheco, Alvar Gómez, Pedro Chacón, Florián de Ocampo, Antonio Agustín, Arias Montano, Ambrosio de Morales, el Obispo de Segorbe y el canónigo Loperráez, y otros célebres y bien conocidos que cita en su Sumario. Dice así mismo cuanto ha debido a las obras manuscritas que existen en nuestra Academia, entre otras a la voluminosa de seis tomos in folio de respuestas de los justicias y ayuntamientos del reino a la circular del rey D. Felipe II en 1575, y a las memorias y viajes del marqués de Valdeflores, del P. José del Hierro, del ilustrísimo Bayer, del conde de Lumiares, y de los Sres. Guseme y Cornide.

En suma, esta obra del Sr. Ceán Bermúdez es como una breve estadística de nuestras antigüedades, y en concepto de la junta, así por su utilidad e importancia del asunto, como por lo fácil y metódica disposición con que está formada, propiedad y claridad de su estilo, no sólo merece la aprobación de la Academia, sino que el estudio de las antigüedades y de las Bellas Artes reclama y se interesa en su publicación y adoptada o publicada bajos los auspicios de nuestra Academia acreditará esta que no en vano tiene a su cargo la inspección y cuidado de las antigüedades del reino.

Madrid 22 de Enero de 1818 = José Antonio Conde = Juan López.

«La principal y más excelente de las tres bellas artes»: Ceán Bermúdez historiador de la arquitectura

MIRIAM CERA BREA

Durante la Ilustración, los intelectuales españoles manifestaron, públicamente y en repetidas ocasiones, la necesidad de contar con una historia de las artes que hiciese justicia al patrimonio español y que permitiese darlo a conocer más allá de nuestras fronteras¹. En un momento en el que el *Parnaso español* de Antonio Palomino se revelaba claramente insuficiente, la conciencia de tal carencia se vio espoleada por las llamativas omisiones e informaciones erróneas recogidas en la literatura artística extranjera, anterior y coetánea. Indudablemente, la arquitectura se llevó la peor parte, dado que su conocimiento dependía exclusivamente de unas estampas y de unos libros —en general, debidos a viajeros— limitados, hasta bien avanzada la centuria, casi exclusivamente al Escorial y a otros Reales Sitios y, posteriormente, a la arquitectura andalusí (fig. 45)². Esta situación motivó que autores como Ponz, Bosarte o Jovellanos trabajasen en la redacción de textos, de distinto tono y calibre y desigual fortuna posterior, en los que el patrimonio arquitectónico español tiene un importante protagonismo. En otros casos, se instó a terceros a hacerlo, como en el de José Nicolás de Azara, quien llegó incluso a apremiar a Llaguno para que concluyese sus investigaciones sobre arquitectura española —que constituyeron el germen de las *Noticias de los arquitectos*—, de cara a completar la obra de Francesco Milizia, advirtiéndole de que, de seguir así, «nuestros [arquitectos] españoles» se quedarían «a la parte de afuera»³.

Sobre todos ellos y, en particular, en relación a la arquitectura, descuella, naturalmente, Ceán. Si bien, en su caso, podría parecer que su interés primordial fueron las artes plásticas, puesto que además tuvo una primera inclinación por la pintura desde el punto de vista práctico, lo cierto es que la arquitectura gozó para él de una relevancia especial. Ya en el que, a día de hoy, constituye el primer escrito conocido

¹ A este respecto, puede pensarse en cómo incluso la prensa periódica se hizo eco de la necesidad de una literatura artística que permitiese dar a conocer el patrimonio español CRESPO 2007c; CRESPO 2015a, p. 210.

² Esta problemática fue apuntada en MARIAS 2005, pp. 24-25.

³ SALAS 1946, p. 105.

de Ceán en relación a las bellas artes, el *Verdadero orden de las pinturas del Escorial* (1776), dedicado, como indica su título, a la pintura fundamentalmente, este autor demostró un enorme aprecio por la arquitectura y mencionó la necesidad de darla a conocer⁴.

Por otro lado, aunque sus trabajos relativos a este ámbito no vieron la luz hasta el siglo XIX, sabemos cómo, al menos durante la década de 1790 y con anterioridad, por tanto, a la publicación del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes* (1800), había comenzado —tal vez por sugerencia de Jovellanos⁵— a recopilar información sobre los arquitectos que obraron en España⁶. Esto seguramente motivó que aquel, en su afán por disponer de una historia de las artes españolas, lo animase en más de una ocasión, tal y como revela la correspondencia conservada, a dar cabida a los arquitectos en el *Diccionario*⁷. De hecho, el propio Jovellanos anotó en su diario el 22 de noviembre de 1794: «Ceán; proyecto de una obra de artes»⁸. No obstante, conviene resaltar que, como vamos a ver, este interés por la arquitectura por parte de Ceán Bermúdez fue genuino y propio. Posteriormente, en 1799, nuestro protagonista heredó el manuscrito de las *Noticias de los arquitectos* de Llaguno y, aunque Jovellanos volvería a recomendarle fusionarlo con el *Diccionario*, Ceán se negó a ello, probablemente debido a la distinta organización de ambos textos —la cronológica de las *Noticias*, frente a la alfabética del *Diccionario*—, pero también porque consideró que el trabajo de los arquitectos era digno de poseer entidad propia⁹ (fig. 46).

A pesar de que, en un primer momento, Ceán estimase necesario «más de un año de trabajo» para que las *Noticias* viesan la luz, las vicisitudes por las que atravesó y su enorme aportación a la obra lo llevaron a dedicar a esta labor casi tres décadas, prácticamente hasta su fallecimiento¹⁰. Esta tarea requirió un monumental esfuerzo de organización de los papeles que heredó de Llaguno, a los que añadió abundantísima información, superando con creces la aportación de su predecesor. Lo hizo gracias, en buena medida, a la vertebrada red de colaboradores que le remitieron informaciones desde diferentes puntos del país y de cuya nómina dio

⁴ Este texto, cuyo título completo es *Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas, con los nombres de sus autores* fue publicado por primera vez por Ángel Custodio Vega (DOCUMENTOS 1962, t. V, p. 270). Bonaventura Bassegoda atribuyó por primera vez este escrito a Ceán en BASSEGODA 2002, p. 74.

⁵ CRESPO 2018a, p. 423.

⁶ CRESPO 2017 y, especialmente, CRESPO 2018a.

⁷ Aunque posterior, cabe recordar la elocuente carta de Jovellanos a Ceán (BNE Ms. 21.455/2) que transcribimos en CERA 2014b.

⁸ JOVELLANOS 1999, t. VII, p. 50. A este respecto, CRESPO 2017.

⁹ La explicación del propio Ceán está recogida en LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. IX.

¹⁰ De hecho, el cuarto tomo vio la luz a título póstumo, el 26 de diciembre de 1829. La estimación de Ceán sobre el tiempo que le llevaría la publicación de las *Noticias* en sánchez CANTÓN 1950, p. 100 y 1951a, p. 134.

noticia en las páginas de la obra, pero también a su propio trabajo de archivo y a las anotaciones que recogió *in situ* acerca de los diferentes monumentos y que dotaron a la obra de gran rigor¹¹. De hecho, Ceán no tuvo problema en refutar a Llaguno y sus fuentes cuando fue necesario, cuestionando a autoridades, para muchos, por aquel entonces aún incontestables, como los cronistas Gil González Dávila o Ambrosio de Morales¹².

Este trabajo pudo haber ido más allá pues, según contó el propio Ceán, el volumen de la información que recabó motivó que algunos académicos le planteasen que reformulase la información contenida en las *Noticias* para redactar una «Historia de la arquitectura en España», ordenada cronológicamente y remontándose, al menos, hasta el periodo romano¹³. Ceán desechó esta sugerencia por respeto al trabajo de Llaguno e imaginamos que también por falta de tiempo y medios para acometer un proyecto de tal envergadura. No obstante, y a pesar de que, dado el formato biográfico, el discurso histórico que contiene la obra se encuentre disminuido y algo diluido bajo el modesto y poco atractivo título de «Noticias», es indudable que se trata de la primera historia de la arquitectura española. A ello contribuye, en gran medida, el discurso preliminar, redactado íntegramente por Ceán y que constituye una de las partes más interesantes de las *Noticias*, si bien se redujo considerablemente con respecto al borrador del mismo que conserva la Biblioteca Nacional de España¹⁴. En este discurso, liberado ya del pie forzado con el que se había visto obligado a trabajar en el texto de Llaguno, profundizó en el esquema propuesto en su *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* e hizo un recorrido histórico por la arquitectura en España desde la época de los primeros pobladores hasta su presente, dotando a la obra de mayor consistencia narrativa (fig. 47).

¹¹ La nómina de colaboradores está recogida en LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, pp. 231-234. Sobre el método de trabajo de Ceán GARCÍA LÓPEZ 2016a.

¹² En relación a las informaciones aportadas por Llaguno sobre la Catedral de Salamanca Ceán aclaró «Toda esta exposición se funda sobre lo que escribió Gil González Dávila, historiador de Salamanca. Como la experiencia y el examen nos han hecho conocer los errores que han cometido los escritores de nuestras ciudades en asunto de edificios y de los maestros que los construyeron, desconfiamos de ella. Y para averiguar la verdad acudimos, como acostumbramos, a la fuente; esto es, a los papeles y libros del archivo, secretaría y contaduría de aquella santa iglesia» (LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. 148). En cuanto a Morales, Ceán refutó la información que este había aportado con respecto a la cronología de a iglesia de San Salvador —posteriormente transformada en catedral de Oviedo— basándose en el tomo XXXVII de la España Sagrada, redactado por Risco y publicado en 1789 (LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. 5). Estos son únicamente dos ejemplos de la revisión crítica de Ceán con respecto a la historiografía anterior.

¹³ «Llegó a juntar tan crecido caudal de noticias artísticas autorizadas, que excedía al que tuvo presente el Señor Llaguno para formar su M.S. Por lo que persuadieron algunos sabios académicos a Ceán Bermúdez a que formando una masa general de todas [las noticias], y ordenándolas cronológicamente fundiese de nuevo una obra, que intitulase 'Historia de la arquitectura en España', remontándola a lo menos, hasta el tiempo de los romanos. Terrible tentación para los que aspiran a ser escritores originales» BNE: ms. 21.458/6 s/f.

¹⁴ BNE: ms. 21.458/6.

Además, la aportación de Ceán a las *Noticias* se vio completada por una serie de obras en las que trabajó de manera simultánea. Entre ellas sobresalen la mencionada *Descripción* de la Catedral de Sevilla (1804), texto que supuso un antes y un después en la manera de abordar el estudio de un edificio¹⁵ (fig. 48), y la *Descripción artística del Hospital de la Sangre* (1804). A estas se une el conjunto de escritos que tienen por protagonista a Juan de Herrera —entre ellos, su *Vida*, que constituye la primera biografía independiente de un artista español—. También el texto dedicado a dilucidar el *Origen del churriguerismo* (1816), publicado mucho después¹⁶ y, aunque no exclusivamente acerca de la arquitectura, el *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España* (1818), el cual, aunque viese la luz a título póstumo, en 1832, para su autor venía a completar el texto de las *Noticias*¹⁷. Indudablemente, la labor de Ceán sentó las bases del conocimiento posterior sobre la arquitectura de España y, aún hoy, sus escritos continúan siendo una fuente esencial para todo aquel dedicado al estudio de este ámbito, al igual que sucede en relación a las artes plásticas.

El interés de Ceán por la arquitectura no fue una excepción durante el Siglo de las Luces, momento en el que este ámbito fue objeto de una consideración especial. Su trascendencia y la relevancia de una historiografía acorde a su importancia es evidente en los anuncios de la publicación de las *Noticias* en la *Gazeta de Madrid* entre el 19 de septiembre y el 26 de diciembre de 1829, en los que —con un evidente tono propagandista— se anunciaba de manera enormemente entusiasta que «la nación» no carecería de esta obra «por más tiempo»¹⁸. También puede advertirse en el hecho de que esta obra se presentase en la Real Academia de la Historia y, naturalmente, a través de las palabras de nuestros ilustrados, sobre las que volveremos.

Por otro lado, la relevancia de la arquitectura no es algo exclusivo de la Ilustración, pues como sabemos, a lo largo de toda su historia ha gozado siempre de un estatus especial con respecto al resto de manifestaciones artísticas. Ya en su *De officiis*, Cicerón la comparaba, en importancia y prestigio, con la medicina y la enseñanza por el grado de inteligencia que requería, pero también, por el beneficio

¹⁵ Un año después de la *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Ceán publicó el *Apéndice* a la misma. Además, este último vio la luz, significativamente, a sus expensas de su autor. CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2019, p. 63.

¹⁶ Este escrito vio la luz ya en 1921 en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* (CEÁN 1921). La Biblioteca Nacional conserva la *Certificación de Diego Clemencín, Secretario perpetuo de la Real Academia de la Historia, sobre la lectura del papel de Juan Agustín Ceán Bermúdez «Origen del Churriguerismo» en la sesión del 15 de noviembre de 1816* (ms. 21.458/13).

¹⁷ CRESPO Y CERA 2016, p. 248.

¹⁸ «Un sabio y elocuente magistrado, que había leído con detención esta obra biográfica inédita y sin adiciones, la anunció al público con entusiasmo el año de 1788, con tan justos y elegantes elogios, que excitó la expectación de los literatos y de los lectores. Pasaron dos reinados en España sin haber salido a luz; mas ahora nuestro Soberano, el Sr. D. Fernando VII, magnánimo protector de los artistas y de las bellas artes, abrigándola bajo su real auspicio, se ha dignado mandar imprimirla a sus expensas, para que la nación no carezca de ella por más tiempo». *Gazeta de Madrid*, n.º 136, 19 de septiembre de 1829.

que de ella obtenía la sociedad¹⁹. Asimismo, como recogió parcialmente Ceán, para Vitruvio, «la arquitectura es una ciencia adornada de otras muchas disciplinas y conocimientos [nada menos que letras, dibujo, geometría, óptica, aritmética, historia, filosofía, música, medicina, derecho y astrología], por el juicio de la cual pasan las obras de las otras artes»²⁰.

Durante los siglos medievales, la arquitectura no existió como profesión en el sentido actual, relativo a un proceso intelectual previo a la práctica, pues la responsabilidad de la actividad edilicia estaba, fundamentalmente, en manos del maestro de cantería y se basaba, más bien, en un desarrollo experimental²¹. En este sentido, es lógico que no estuviese incluida dentro de las artes liberales, aunque sí lo estaban la geometría y la aritmética. Por otro lado, aunque el crédito de la obra lo ostentaba el promotor más que el artífice —lo cual da una idea del prestigio que conllevaba la promoción arquitectónica—, su importancia siguió vigente gracias a la celebridad de construcciones reputadas de la Antigüedad, como el templo de Salomón, o míticas, como la Torre de Babel. En este caso, el vínculo con el cristianismo es evidente, no solo porque Dios se nos presenta, en diversos textos, como inspirador de las medidas de la ciudad de Jerusalén o del Arca de Noé, sino también por su frecuente representación como Arquitecto del Universo, compás en mano, creando el mundo. Ciertamente, no podemos olvidar la importancia compartida o acaso superior, durante este período, de otras manifestaciones como la orfebrería, pues para asistir al encumbramiento definitivo de la arquitectura habría que llegar al Renacimiento. Aún así, el ascenso de los artífices dedicados al ejercicio de la edilicia es indiscutible, especialmente, a finales de la Edad Media, ejemplificado, en el caso español, a través de la consideración que de sí mismos y *a posteriori* tuvieron artistas como Pedro de Gumiel o Juan Alfonso, en cuya lápida sepulcral dentro de la iglesia del Monasterio de Guadalupe hizo grabar: «Aquí yace Juan Alfonso, maestro que fizo esta iglesia»²². Esta creciente importancia de la figura del arquitecto es manifiesta en las *Noticias* y, especialmente, en la aportación de Ceán²³.

A partir del siglo xv en Italia la tratadística arquitectónica y, por extensión, su práctica, gozaron de una consideración hasta entonces sin precedentes. En España

¹⁹ «Mas aquellas artes que suponen mayores talentos y que producen también bastantes utilidades, como la arquitectura, la medicina y todo conocimiento de cosas honestas, son de honor y dan estimación a aquellos a quienes corresponden por su esfera». CICERÓN 1788, t. I, p. 132.

²⁰ VITRUVIO 1787, lib. I, cap. I, p. 2. La referencia en las *Noticias* en LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. XIII.

²¹ Acerca de la figura del arquitecto en la Edad Media y el siglo xvi sobresalen MARÍAS 1979, MARÍAS 1989, pp. 494-517 —a quien seguimos en estos párrafos—, entre muchos otros.

²² Estos y otros ejemplos han sido recogidos en ALVARADO PLANAS 2009, pp. 29-40.

²³ Además de recoger casos como los mencionados de Juan Alfonso o Pedro de Gumiel (LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. 75 y 128, respectivamente), Ceán fue haciendo cada vez más hincapié en la figura del arquitecto, por encima de reyes y promotores de obras.

este proceso fue algo más lento, lo cual, seguramente, motivó que hasta Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera en el Escorial no se recurriese de manera oficial al término «arquitecto». Sin embargo, ya con anterioridad, se tuvo conciencia de la existencia de una figura desvinculada de la ejecución material de la obra, lo cual llevó a la aparición del «maestro arquitecto», algo evidente si pensamos en la insistencia de Diego de Siloé en el dibujo y en «la medida del compás» —es decir, en el diseño— para la práctica arquitectónica. Además, desde el punto de vista social, los arquitectos gozaron de un estatus muy superior al alcanzado por el resto de artistas, pues de manera similar a lo acontecido en Italia, en España no hubo necesidad de pleitos ni de justificaciones en defensa de la liberalidad de la arquitectura. Esto se debe a que los arquitectos mantuvieron mejores relaciones con sus clientes, seguramente por su superior consideración, lo cual también les reportó mayores ventajas económicas. La importancia intelectual de este ámbito queda además confirmada por la cátedra de arquitectura en la academia de matemáticas fundada por Juan de Herrera en Madrid. Pero evidentemente también, como recogería Ceán con extraordinario ahínco, por las traducciones que se promovieron de los principales tratadistas, de Vitruvio a Vignola, cuyos textos figuraban en la mayor parte de las bibliotecas de los arquitectos españoles.

El prestigio indiscutible de la arquitectura y de sus artífices quedó así, asentado durante el Renacimiento y sería recogido a lo largo de los siglos posteriores. Sin embargo, durante la Ilustración recibió un impulso fundamental que vino, por un lado, de los propios arquitectos. En este sentido, cabe recordar las elocuentes palabras de Ventura Rodríguez en relación a la superioridad de la arquitectura sobre la pintura:

Entre las siete maravillas tan celebradas que ha admirado el mundo, ¿hay alguna de Pintura? No, porque las cuatro son de arquitectura, y las tres de escultura: ¿Y para ser la Octava el Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial necesita acaso las pinturas que tiene? Pues lo que admira y sorprende a cuantos tienen la fortuna de ver el edificio es su arquitectura²⁴.

Pero especialmente, el interés ilustrado por la arquitectura estuvo motivado por el impulso historiográfico que tuvo lugar durante el Siglo de las Luces, de modo que tanto esta como su historiografía han de ser consideradas como parte del proyecto ilustrado de mejora del país y de su cultura, que motivó la revisión y el estudio del pasado de España desde distintos frentes —anticuario, literario, pictórico, etc.—²⁵. Tal proyecto respondía a la voluntad de superar la decadencia de España en relación

²⁴ RODRÍGUEZ RUIZ 2002, p. 234.

²⁵ Ante la abundantísima bibliografía al respecto, remitimos a los distintos ensayos contenidos en AGUILAR PIÑAL 1996 y a GARCÍA CÁRCCEL 2004.

a otras potencias europeas y también con respecto a su propio pasado imperial y pretendía además hacer frente a las críticas extranjeras a España y superar su imagen de país atrasado y oscurantista. En este sentido, la recuperación de la historia de España y de su cultura tenía un potencial práctico, pues no respondía solo al deseo de dar a conocer un pasado del que sentirse orgullosos y que reivindicar, sino especialmente, de cara a disponer de modelos ejemplares que contribuyesen de manera activa a la felicidad presente y también futura del país²⁶.

En este contexto, la arquitectura gozó de un estatus especial por varios motivos. En primer lugar, por su utilidad, lo cual, seguramente, marcó su importancia a lo largo de los siglos, si bien los ilustrados hicieron un especial énfasis en ella como parte de la tríada vitruviana, constituyendo uno de los principales fundamentos de los textos que vieron la luz durante estas décadas. Por eso, no dejaron de advertir cómo la arquitectura, en palabras de Jovellanos, «sobrepaja a las demás [bellas artes] en la necesidad, la importancia y los varios destinos de sus obras»²⁷. Para este autor, la arquitectura era «la primera, la más difícil, la más importante y necesaria de las bellas artes» y Ceán la calificó en el prólogo de las *Noticias* como «la principal y más excelente de las tres bellas artes»²⁸.

El reiterado acento en la utilidad no quedó únicamente en el papel. Este llevaría, entre otras cosas, a la creciente consideración que durante estas décadas se tuvo de las obras públicas —punto nodal, pese a sus limitaciones, del programa borbónico— por su relación con el desarrollo económico. En el caso de Ceán, este hizo un inédito hincapié en la «arquitectura hidráulica» y en la necesidad de conocerla, por la capacidad de estas obras para potenciar la agricultura y para mejorar las condiciones de vida de la población, de modo que acueductos, presas, puentes, canales o fuentes tienen un protagonismo esencial en sus escritos²⁹. Por otro lado, con el paso de los años se asimiló la «condición rectora de la arquitectura», como evidencia la creación en 1786 de la Comisión de Arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que confería a este ámbito una significativa independencia con respecto a las demás artes³⁰. A pesar de ello, no puede olvidarse cómo, al igual que sucedió en otras potencias europeas, la actividad de los arquitectos estuvo, en gran medida, supeditada a los dictados de unos académicos —entre ellos, los de un Ceán claramente posicionado—, que defendían unos postulados de escasa practicidad, marcados por la autoridad de Vitruvio y ajenos a un conocimiento real de

²⁶ ÁLVAREZ BARRIENTOS 2004, pp. 113-114 y CRESPO 2016a, p. 139, entre otros.

²⁷ JOVELLANOS 1790, I; CEÁN 1800, t. I, p. XXVI.

²⁸ JOVELLANOS 1790, p. 1; LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. XIII.

²⁹ CRESPO 2008, pp. 44-55 y CRESPO Y CERA 2019.

³⁰ BÉRCHEZ 1987, p. 214.

este ámbito³¹. De hecho, como señalaron Ollero y Quiles, en torno a 1806, el propio Ceán diseñó o colaboró en el diseño, de manera gratuita, del retablo de los servitas en la localidad sevillana de Fuentes de Andalucía, pese a sus escasos conocimientos prácticos en la materia³².

La relevancia de la arquitectura llevó a que, durante el siglo XVIII, esta se viese en toda Europa como la manifestación pétrea del desarrollo del país y de sus condiciones de vida. Ya a principios de la centuria, autores como Cordemoy relacionaron el clima con las formas arquitectónicas de cada país, en su caso, para justificar el surgimiento de la arquitectura islámica³³. En la misma línea se expresó el británico Warburton, para quien la calidez del clima, unida a un culto erróneo había dado lugar a unas formas góticas que, a su juicio, tenían un origen oriental³⁴. Pero, especialmente, de la mano de los filósofos franceses, la arquitectura se identificó con las condiciones políticas de cada país y constituía la evidencia del grado de desarrollo del mismo y de su cultura. Esta tesis, que tomaría forma gracias a autores posteriores como Quatremère de Quincy en obras como la censurada *Encyclopédie méthodique*³⁵, gozó de amplia difusión internacional (fig. 49). Entre aquellos que se hicieron eco de la misma destaca, en fecha más tardía, Francesco Milizia, quien en su *Dizionario delle belle arti* (1797) identificaba, basándose —como él mismo confesó— en las tesis enciclopedistas francesas, el lenguaje arquitectónico con las condiciones políticas del país en el que se utilizan y con la huella del genio propio de cada pueblo³⁶.

Nuestros ilustrados también fueron partícipes de estas ideas, pues, como afirma-se Jovellanos acerca del arte en general, «el origen y progresos de las bellas artes» eran «un indicio harto seguro de la cultura de los pueblos»³⁷. Más específicamente

³¹ Sobre la preeminencia de la que estos los intelectuales, en principio ajenos al ámbito artístico, gozaron en instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y las fricciones que esta situación generó SAMBRI-CIO 1976, pp. 346-347 y p. 355 y ÚBEDA 2001, pp. 99-105, entre otros. El posicionamiento de Ceán en MILIZIA 1827, p. X.

³² OLLERO Y QUILES 1991.

³³ «On bâti beaucoup d'Eglises dans le goût moresque, sans corriger même ce qui convenait mieux à des pays trop chauds, qu'à des régions tempérées; je veux dire les jours pris de fort haut par des fenêtrés partagées en petits carreaux. Ce n'a été que dans le quinzième siècle qu'on a commencé à revenir à la bonne architecture» (CORDEMOY 1714, pp. 241-243).

³⁴ WARBURTON 1757, t. III, pp. 292- 293.

³⁵ Además de destacar la aportación de la arquitectura a las ciudades —salubridad, embellecimiento de las mismas, etc.—, este autor la calificó como «dépositaire de la gloire, du goût & du génie des peuples, il atteste aux siècles à venir le degré de puissance ou de faiblesse des états; il imprime aux princes qui l'ont employé le sceau de l'honneur ou du mépris; il sert aux générations futures de règle pour apprécier celles qui ne sont plus». QUATREMÈRE DE QUINCY 1788, p. 109. Sobre la teoría arquitectónica de este autor véase HVATTUM 2003, pp. 39-42.

³⁶ «Tanto è vero che l'Architettura porta sempre l'impronto de' popoli che la impiegano! In uno stesso paese ella varia secondo le cause politiche che alterano e trasformano gli stati». MILIZIA 1797, t. I, p. 38.

³⁷ Citado en CRESPO Y DOMENGE 2013, p. 257; CRESPO 2016a, p. 116. Ya en el siglo XIX, el arquitecto Antonio Cellés, expresaría cómo, para él, «los monumentos de la Arquitectura son un termómetro fiel de los grados de elevación o decadencia en que se hallan las naciones» (CELLÉS 1817, 17). Por otro lado, también la evolución literaria se vinculó a la económica, política y social, ÁLVAREZ BARRIENTOS 1990, p. 245.

en relación al ámbito de la edificación, ya Llaguno expresó a finales de los años sesenta cómo «la arquitectura de cada edad es uno de los medios de conocer las ideas y costumbres que en ella prevalecían»³⁸. En su caso, esto le servía para exaltar a monarcas como Fernando III, en cuyo tiempo «gozaron sus reinos felicidad continua, prosperaban todas las cosas y, por consecuencia, se emprendieron grandes edificios»³⁹. En esta línea, los ilustrados censuraron las épocas de guerras, recurriendo al tópico difundido por autores como el filósofo Adam Ferguson referente a la nula actividad edificatoria durante épocas de actividad bélica, a la cual Jovellanos llegó a caracterizar como «grande enemiga de las artes», tanto «por el carácter de ferocidad que comunica a los pueblos, como por los males y turbaciones en que los envuelve», hasta el punto de ser capaz de derribar edificios y de acobardar «al genio de la arquitectura», evitándole desplegar «sus alas»⁴⁰. Ceán también hizo hincapié en cómo los conflictos bélicos y políticos iban en detrimento de la actividad artística, especialmente, a partir de los años veinte, cuando tras ser testigo directo de las convulsas primeras décadas del siglo XIX, sus palabras se tiñeron de amarga actualidad⁴¹.

Estos y otros muchos ejemplos muestran cómo la arquitectura, manifestación más dependiente de la situación económica que las artes plásticas y cuyo carácter público le confería una importancia primordial, gozó de un vínculo estrecho con la situación política y, también, con la ciencia y la cultura del país, sin olvidar su dimensión moral por la que un gusto corrompido tendría su correlación en las costumbres y actitudes del pueblo. Ya Llaguno, en una sentencia que sería recogida por Ceán, afirmó cómo «el bueno o mal gusto camina en todas las cosas a un mismo paso»⁴². Aunque esta idea se reveló más tópica que real, lo cierto es que fue una opinión extendida, que puede ponerse en relación —como, de hecho, se hizo—, con las críticas a Luca Giordano y a los «retruécanos de los oradores y los equivoquillos de los poetas» y, como también expresó Ceán, con «la corrupción del buen gusto en las ciencias»⁴³. El vínculo entre unas y otras y, dentro de esto, el protagonismo de la arquitectura era tal que Ceán llegó a achacar «a la indecencia

³⁸ LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. 48.

³⁹ LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. I, p. 42-43.

⁴⁰ *Carta de Philo-ultramarino sobre arquitectura inglesa* (1805), BNE: ms. 21.456/4, s/f, punto 22. Esta asociación entre la arquitectura y las guerras permitió a estos y otros autores como Ponz alabar el desarrollo alcanzado en época gótica. CRESPO 2016a, p. 125.

⁴¹ «Todos saben, y ahora más que nunca lo experimentamos, que las bellas artes no pueden prosperar mientras los ánimos de los artistas no gocen de la quietud y seguridad, que ellas mismas exigen ser ejercitadas con acierto». Citado en CRESPO 2016a, p. 144.

⁴² LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. IV, p. 107.

⁴³ CEÁN 1921, pp. 290-291. En el caso de Luca Giordano, pintor con el que, a juicio de Jovellanos, «acabó de arruinarse la pintura», este autor estableció un paralelo con Lope de Vega para mostrar la influencia nefasta de ambos en sus respectivos ámbitos. PORTÚS 2014, pp. 32-34

y falta de policía de nuestros antiguos teatros parte de los defectos que ahora se censuran en los dramas de aquel tiempo»⁴⁴, si bien en otros casos este «contagio» se había producido a la inversa⁴⁵.

Por ello, recuperar las formas y el buen hacer arquitectónico desarrollado bajo los primeros Austrias era una cuestión de interés general, pues equivalía a reestablecer el prestigio y la influencia que el país había perdido entre los siglos xvii y xviii, fruto de la actividad o, más bien, de la inacción de gobernantes ineficaces, a pesar de que la crítica a estos se mantuviese aún muy soslayada. El rumbo adoptado por el país se reflejaba en unos edificios que constituían su cara visible o, en palabras de Ponz, «el sobrescrito de una nación», denotando «el estado de cultura que hay en ella»⁴⁶ y, en el caso del periodo «churrigueresco», se rebelaban confusos y recargados de ornatos superfluos. Ceán, en la línea de otros autores, exculpó de esta decadencia a los que él consideraba «verdaderos» arquitectos, achacándola a aquellos pintores y tracistas «entrometidos» en la arquitectura, a patronos y élites de gusto corrompido y centrados en el derroche, también a Antonio Palomino, pero, especialmente, a extranjeros⁴⁷. En concreto, además de la habitual acusación contra Borromini, cargó las tintas contra Wendel Dietterlin, cuyo tratado *Architectura Von Aufstheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen* (1593-1594), había constituido la fuente de inspiración directa para el repertorio desarrollado por los heresiarcas churriguerescos y, por tanto, «el origen de un cisma que tanto daño causó a la arquitectura española»⁴⁸ (fig. 50).

A pesar de la gravedad de la situación, el camino hacia la redención era sencillo: bastaba con seguir la lección escurialense, tal y como proclamaron, a título individual e institucional, los distintos autores, lo cual motivó proyectos como la ambiciosa e inconclusa *Colección de Monumentos Españoles*, en la que el Escorial tuvo un papel cardinal⁴⁹. En este sentido, la voz de Ceán fue clara: en su traducción de *Dell' arte di vedere* de Milizia animó a los «jóvenes españoles» a seguir «las

⁴⁴ LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. IV, p. 228.

⁴⁵ En sus *Diálogos [...] sobre la escultura en España* que tienen como interlocutores a Becerra, Alonso de Berruguete y Cano Ceán culpó directamente a los escritores de la decadencia artística, al poner en boca de Cano: «Entró el [siglo] xvii y con él la libertad de obrar en las artes lo que a cada profesor se le antojaba. Pareciendo demasiado severas las reglas de los antiguos, se apartaron de ellas, y suponiendo que el entendimiento humano no debía tener trabas se entregaron al capricho, y aunque buscaban la verdad artística en la naturaleza, como no aprendían a verla con las reglas no sabían demostrarla. Dicen que los escritores fueron la causa de esta mudanza porque adoptaron el mismo desorden con sus obras, sin sencillez ni claridad». Citado en PARDO CANALÍS 1962, p. 372.

⁴⁶ CRESPO 2016a, p. 134.

⁴⁷ CEÁN 1921, pp. 290-291.

⁴⁸ CEÁN 1921, p. 298.

⁴⁹ RODRÍGUEZ Y SAMBRICIO 1998, pp. 150-156.

pisadas que Toledo y Herrera dejaron marcadas en esa gran fábrica del Escorial», pues estas les señalarían «los límites de saber en la arquitectura, sin incurrir en los caprichos y extravagancias de una imaginación exaltada»⁵⁰. De cara a que estos «jóvenes» y el resto del país pudiesen conocer la arquitectura y gozar de modelos a seguir —y a evitar, según el caso—, era esencial disponer de tratados, repertorios e historias sobre nuestra arquitectura, entre cuyas tipologías no se hizo distinción. Por ello, no resulta casual que los principales ataques estuviesen dirigidos a un período especialmente «silente» en cuanto a tratadística se refiere, en contraposición a las décadas precedentes⁵¹. Tampoco que Dietterlin no fuese arquitecto y que su principal «arma» fuese un tratado e, incluso, que al achacar a Palomino parte de la culpa de la corrupción de la arquitectura, Ceán especificase «no tanto con su pincel, cuanto con su pluma»⁵².

La «buena» arquitectura, que requería de un control efectivo por parte de la monarquía y de una historiografía de calidad, era sinónimo de felicidad pública y de buen gobierno y contribuir a su progreso equivalía a cooperar de cara al bien común. De ahí el recurso que a ella hicieron los borbones una vez asentados en el trono y cuyas realizaciones se ponderaron una y otra vez en la literatura artística como muestra del correcto y renovado rumbo que había adoptado el país. Tal vez también por ello, Ceán concluyó las *Noticias de los arquitectos* mostrándose muy satisfecho de haber contribuido «a la patria y a la arquitectura» españolas, dando esta última a conocer, pero especialmente, según sus palabras «para que [prosperasen] en sus adelantamientos, y [recuperasen] el buen nombre y fama que tuvieron en el reinado de Felipe II»⁵³, lo cual revela, una vez más, el potencial práctico que, durante estas décadas, tuvo la historiografía.

La relevancia de la arquitectura de cara al beneficio de la nación pudo haber tenido su impacto en la iconografía del monumento que mejor ejemplificaba la «restauración» de la «buena» arquitectura operada en época borbónica: el edificio que, finalmente, albergaría el Museo del Prado. La importancia que Ceán concedió a este ámbito explica que cuando el duque de Híjar le encomendó, el 4 de noviembre de 1828, redactar la lista con los nombres de los artistas más importantes de la historia del arte español, cuyas efigies habían de decorar la fachada del Museo, nuestro autor mantuviese discrepancias con él⁵⁴. La decisión del, por entonces, director de dicha

⁵⁰ MILIZIA 1827, p. 213.

⁵¹ MARÍAS 1999.

⁵² CEÁN 1921, p. 291.

⁵³ LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. IV, pp. 339-340.

⁵⁴ Las referencias que citamos a continuación están recogidas en la *Correspondencia entre el Duque de Híjar y Juan Agustín Ceán Bermúdez*, conservada en la Biblioteca Nacional de España, ms. 21.458/10 (citada en MARTÍN ABAD 1991, p. 19). Asimismo, se conserva documentación en el Museo Nacional del Prado (caja, 357, leg. 1801 A-47,

institución, de dedicar un número inferior de medallones a los arquitectos, equivalía, a ojos de un desconcertado Ceán, a «postergar la arquitectura a las otras dos artes, siendo la principal de las tres, como lo confirma su mismo nombre». Esto le llevó salir en defensa de una manifestación artística que consideró «la más necesaria e interesante a la sociedad para su defensa, comodidad y conservación de la salud pública e individual como también por que sus grandes edificios ennoblecen y dan nombre a los sitios y pueblos en que están construidos» (fig. 51). Por ello, aunque en un primer momento propuso —como «lo exigen la razón natural, la justicia y la historia de las bellas artes»— dedicarle ocho medallones, el doble que a pintura y escultura, seguidamente defendió la conveniencia de asignar a los arquitectos la totalidad de los mismos para un edificio que constituía «una de las principales obras españolas de la arquitectura, por su grandiosidad, distribución, nobleza, elegancia y elección de sus ornatos arquitectónicos». De este modo, la decoración del Prado podría instruir al pueblo y, dentro de él, a las generaciones presentes y venideras de arquitectos, con los nombres de unos artífices «de que tal vez no tendrá noticia ni de que trazaron y construyeron las catedrales, los monasterios y sus templos, los palacios, los hospitales, puentes y otros edificios, que aún se conservan en el reino y son celebrados con aprecio de los naturales y extranjeros»⁵⁵ (fig. 52).

Para ello, el propio Ceán se ofrecía a elegir el nombre de los dieciséis arquitectos, a través de las, por aquel entonces, aún inéditas *Noticias de los arquitectos*, «obra muy interesante a la nación», que una vez más, revelaba para el responsable de su publicación un carácter práctico que podía trascender o, al menos, así se pretendía, la letra impresa (fig. 53).

exp. 5). Todo ello ha sido estudiado en Géal 2005, pp. 303-308 y CHOCARRO 2007. Por otro lado, este encargo da idea de la consideración de la que gozó Ceán en materia histórico-artística.

⁵⁵ En las *Noticias*, Ceán calificó al Museo del Prado como una «obra admirable no solo por tan copiosa y escogida colección, sino también por la magnificencia de la fábrica, con sorpresa de los ilustres extranjeros que no saben separarse de ella». LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. IV, p. 333.

Ceán Bermúdez y el grabado hasta 1791: fuentes, método de trabajo, aportaciones¹

ELENA M.^a Santiago Páez

Desde muy joven, Ceán Bermúdez tuvo conciencia de que el grabado había tenido una importancia trascendental no solo en la historia del arte sino en los más variados aspectos del desarrollo de la civilización occidental al ser el vehículo más económico y de mayor difusión para la transmisión de nuevas ideas, estilos y formas artísticas en el arte, de nuevos descubrimientos científicos y técnicos, de acontecimientos históricos importantes, y de su papel fundamental en la educación y el progreso de la sociedad al ser lo visual más accesible que lo escrito a un gran público, en gran parte iletrado.

Durante su periodo de formación artística en Sevilla en el taller de Juan de Espinal², Ceán tuvo la fortuna de poder acceder a la importante colección de libros y estampas que había reunido el suegro de este, Domingo Martínez³. Reunidas en diferentes tomos, las segundas estaban agrupadas temáticamente como «estampas de los autores más clásicos», estampas religiosas, de animales, paisajes, fondos e interiores arquitectónicos, figuras militares antiguas, emblemas, retratos, cartillas de dibujo, etc., y eran una fuente importante de temas iconográficos y de ideas para composiciones en el taller de Domingo Martínez⁴ y más adelante en el de Espinal. Probablemente fueron utilizadas como modelos por los alumnos que asistieron a la que primero se llamó Escuela de Diseño y más adelante Escuela de las tres Nobles Artes de Sevilla, en cuya formación colaboró Ceán y de la que Espinal fue primer

¹ Este texto forma parte de un estudio más extenso sobre Ceán Bermúdez y el grabado que trata de su contribución pionera al conocimiento de los grabadores que trabajaron en España desde el siglo xv al xix, de los que se dedicaron a la ilustración de libros, de su colección de estampas y de sus textos sobre historia del grabado.

² PERALES 1981; CABEZAS 2015, pp. 327-361.

³ ARANDA 1993, pp. 63-98.

⁴ CEÁN 1800, t. III, pp. 74-75: «Su casa parecía una academia, a la que concurrían muchos discípulos, distinguiéndose entre todos su yerno D. Juan de Espinar (*sic*) y D. Andrés Rubira. Unos estudiaban principios, otros copiaban estampas, aquellos dibuxaban modelos de yeso y el maniquí y estos el natural, que pagaba Martínez a sus expensas... Carecía de invención e ignoraba las reglas de la composición, por lo que se valía de las estampas que poseía en abundancia».

director⁵. En la colección de estampas Martínez/Espinal figuran muchas francesas de Callot, Perelle o Le Pautre y las de los anacoretas de los Sadeler que aparecen también en el catálogo de estampas de Ceán de 1791. Es muy posible que el estudio de estos álbumes fuera el primer estímulo para que el joven asturiano se interesara y comenzara a reunir su propia colección.

Martínez también tenía una buena biblioteca donde figuraban los tratados imprescindibles para cualquier artista culto: los de Alberti, Vignola, el Padre Pozzo, Plinio, Carducho, Palomino o Butrón, que Ceán cita en sus escritos como una fuente básica de conocimiento para cualquiera que pretendiera ser un amante del arte; pero, además de a ésta, gracias a los contactos de su patrón y mentor, Jovellanos, probablemente tuvo acceso también en esta época a otras bibliotecas importantes de Sevilla, siempre abiertas para los amigos, como la del Conde del Águila⁶ o Francisco Bruna⁷, lo que despertaría también su interés por los libros antiguos, especialmente los ilustrados con grabados. Sin embargo, la biblioteca más importante de Andalucía en cuanto a obras relacionadas con el arte, no solo por su colección de tratados o diccionarios de arquitectura, pintura o escultura, de biografías de artistas, etc., sino también por sus grandes recopilaciones de estampas que reproducían galerías de pinturas o por sus estampas sueltas era, sin duda, la que tenía en Cádiz el hombre de negocios Sebastián Martínez, un ilustrado apasionado del arte que reunió una importantísima colección de pinturas muy alabada por Ponz cuando la visitó y cuya relación con Ceán y Goya es bien conocida⁸.

La primera estancia de diez años en Sevilla con Jovellanos, de 1768 a 1778, fue fundamental para Ceán en todos los aspectos; en este periodo de su vida, entre

⁵ CEÁN 1800, t. II, p. 32 «Después de la muerte de su suegro quedó heredero de su copioso estudio de dibujos, modelos y estampas, único caudal de su invención, en el que hallaba el pronto despacho de sus obras. Quando algunos aficionados a las bellas artes establecimos a nuestras expensas una escuela de diseño en aquella ciudad, elegimos por primer director a Espinal, pues aunque no fuese muy correcto en el dibujo, después de ser el mejor que había allí, era el pintor de mas genio, de mas instrucción artística y el mas determinado en la práctica... Le soy deudor de la enseñanza de los principios de la pintura en mi afición exercitada, y de sus luces y conocimientos en el arte, por lo que pocos conocieron como yo su mérito e instrucción, que no manifestaba al pronto...».

⁶ AGUILAR 1978, pp. 141-162; en la p. 159 cita que tenía los tratados de arquitectura de Vitrubio, Palladio, Cataneo, Viñola y Alberti y los de pintura de Pacheco, Carducho, Vasari, Orlandi, Raquetnet, Bocce, Félibien, Dézallier d'Argenville.

⁷ Entre los libros de Bruna que pasaron a su muerte en 1807 a la Biblioteca real por orden de Carlos IV, cuyo listado hizo Ceán (ROMERO MURUBE 1965; LÓPEZ-VIDRIERO 1999), figuran, entre otros, una edición de Serlio, las *Vidas de pintores* de Félibien; el *Arte de la pintura, con un dictamen de Carlos Alfonso du Fresnoy sobre obras de los principales y mejores Pintores de los últimos siglos y notas de Mr. de Piles sobre el arte de la Pintura de dicho Carlos Alfonso*, Mss. del siglo XVIII que probablemente, fue el que tradujo Ceán y que influyó mucho en su formación: BNE.MSS/21454/7.

⁸ CEÁN 1800, t. I p. XXI, hablando de sus colecciones dice «... y se distingue esta preciosa colección de las demás del reyno por el costoso aumento de diseños, estampas raras, modelos y libros de bellas artes». Estudiadas por GARCÍA-BAQUERO 1988 y PEMÁN MEDINA 1992, pp. 303-320. En su extenso catálogo figuraban prácticamente todos los libros importantes relacionados con el arte.

los 19 y los 29 años, se formó su carácter, se completó su formación intelectual por medio de la lectura y el trato con los intelectuales ilustrados del círculo de Jovellanos y se despertaron las aficiones que perdurarían toda la vida. Aprendió no solo los fundamentos básicos de la pintura, sobre todo del dibujo y de la anatomía, sino también a leer la bibliografía considerada imprescindible para lograr una formación sólida en el terreno de las artes: los tratados españoles como los de Carducho, Pacheco o Palomino y los italianos como las vidas de los artistas de Vasari, los volúmenes ya publicados del *Viaje de España* de Ponz, etcétera, y, lo más importante según afirma continuamente en sus escritos, pudo examinar todas las obras de arte que estuvieron a su alcance, abundantísimas en Sevilla, tanto en establecimientos públicos como en casas particulares: mirar, relacionar, analizar *de visu* y detenidamente las pinturas, los dibujos o las estampas, ese era el método a seguir y, a continuación, anotar sus observaciones⁹.

En estos diez años Ceán comenzó a coleccionar estampas aprovechando las posibilidades que se le ofrecieran en el Baratillo o la calle Feria a la que, según su propio testimonio¹⁰, no dejó de acudir ningún jueves de los veinticuatro años que pasó en Sevilla en diferentes periodos de su vida. En esta ciudad se podían adquirir con facilidad estampas procedentes de los grandes centros de producción: Alemania, los Países Bajos e Italia y más tarde de Francia, pues había un mercado floreciente no solo destinado a una clientela española, sino también con vistas a la exportación a la América hispana¹¹. Entonces debió adquirir su escogida colección de estampas de Durero, Lucas de Leyden, Marco Antonio Raimondi¹², Parmigianino, los Carracci, Cornelis Cort, Rembrandt o Wan-Dick, etcétera y las numerosas que copian o, como dice Ceán siguiendo a Milizia, «traducen» composiciones de Rafael, Miguel Ángel o Tiziano. Por otra parte, también compraría en Sevilla la estampa única de Murillo.

En agosto de 1778 Jovellanos obtuvo un nuevo cargo como Alcalde de Casa y Corte y ambos se trasladaron a la capital en octubre del mismo año. Cuando Ceán llega a Madrid el panorama que se le ofrece relacionado con el arte del grabado es muy distinto al de Sevilla donde primaba la importación de estampas extranjeras, ahora no solo tenía nuevas oportunidades de incrementar su colección de estampas

⁹ Resultado de estas visitas es el manuscrito *Piezas famosas de Pintura, Escultura y Arquitectura que hai en la ciudad de Sevilla, en sitios públicos y algunas casas particulares con nombres de sus Autores* (BNE.Mss/21454/9), cuyas fichas se pueden considerar como un precedente de lo que después serían las del *Diccionario histórico*.

¹⁰ En la introducción al *Catálogo raciocinado* de su colección de estampas BNE.Mss/21458/1, p. 168.

¹¹ NAVARRETE PRIETO 1998, pp. 75-83.

¹² Estampas de todos ellos fueron utilizadas por los pintores sevillanos del siglo XVII; véase NAVARRETE PRIETO 1998.

adquiriéndolas en el mercado, las almonedas o los coleccionistas, sino de conocer a los propios grabadores.

El 17 de noviembre de 1779, Ceán escribe a Antonio Ponz la que pretendía ser una especie de carta de presentación en la que quiere demostrar su erudición y conocimientos sobre arte; en ella le da noticia, describe y analiza iconográfica y estilísticamente una estampa grabada por Pedro Perret en honor a Juan de Herrera, con el fin de que, si le parecía oportuno, la incluyera en el próximo tomo del *Viage correspondiente a Sevilla*¹³; es el primer texto que escribió Ceán sobre el grabado, en el que ya muestra su admiración por las estampas como obras de arte, su sensibilidad para apreciarlas y su capacidad para analizar las imágenes.

Pronto Jovellanos y Ceán se introducen en los ambientes artísticos y económicos madrileños más importantes; en 1780 Jovellanos es nombrado académico de honor de la Real de San Fernando y Ceán logra un estatus económico y social seguro y relativamente próspero como Oficial del recién creado Banco Nacional de San Carlos en el que ingresa en 1783 y en el que va ascendiendo de categoría, logrando el reconocimiento general por sus propios méritos gracias a su gran capacidad de trabajo y organización¹⁴. En 1786 se casa con Manuela Margarita Camas y es muy significativo que, para el retrato de boda que con esta ocasión le pinta su amigo Goya¹⁵, haya elegido como su símbolo de identidad una serie de estampas sobre las que apoya su brazo derecho, lo que pone de manifiesto la importancia que su colección tenía para él.

El 4 de agosto de 1790, José Vargas Ponce, otro amigo y colaborador constante de Ceán a lo largo de su vida, pronuncia el *Discurso histórico sobre el principio y progreso del grabado*¹⁶ en la Academia de San Fernando, una apasionada defensa del la «Quarta Bella-Arte»¹⁷ a la «que todas las Bellas Artes le deben su fomento y buena parte de sus glorias»; también demuestra su admiración por el grabado francés y las importantes colecciones que existen en el país gallo, aunque incluye comentarios que, indudablemente, proceden de sus propias y atinadas observaciones como cuando habla de las estampas de Rembrandt ¿quizá había visto las que tenía Ceán¹⁸.

¹³ CEÁN 1779. Véase SANTIAGO PÁEZ 2016b, pp. 342-345.

¹⁴ TORTELLA 2010, pp. 198-199 y el artículo de esta misma autora en el presente volumen.

¹⁵ Colección particular. Madrid. Véase el capítulo de Javier González Santos en este mismo volumen.

¹⁶ VARGAS PONCE 1790, pp. 35-82. VARGAS PONCE 1976, pp. 61-90.

¹⁷ VARGAS PONCE 1790, en nota 2, pp. 64-65.

¹⁸ VARGAS PONCE 1790, p. 53. Dice al respecto: «... encaprichado en seguir solo los impulsos de su natural, dio las láminas originales, cuya singularidad es causa de que hoy se busquen ansiosamente. Aquel agregado de buriladas que chocan entre sí, de rasgos irregulares y sin método, producen un efecto tan picante, tienen tanta gallardía y tal ayre, que arroba a los Facultativos, viendo se acerca acaso mas que nadie à el verdadero punto del grabado, es decir, de representar los objetos por la luz y la sombra, contrastándolos con superior maestría...».

En cuanto al grabado en España, incluye una larga justificación de tipo histórico-heroico sobre por qué los españoles no son aficionados a grabar¹⁹. Más adelante, hace un breve repaso por los pintores que grabaron al aguafuerte en el siglo xvii, descalifica a los grabadores profesionales del reinado de Felipe V y tiene palabras de elogio para Juan Bernabé Palomino, que «fue por largos años, el único sostén del Grabado español». Destaca las figuras de los grabadores más sobresalientes del momento (Manuel Salvador Carmona o Bartolomé Vázquez) y se refiere a los cuidados libros que se están editando, adornados con finas estampas, a las copias de cuadros que yacían olvidados en las colecciones de los Grandes y a los retratos de los varones ilustres en letras y armas que se grababan. Como colofón, defiende con ardor el grabado y sus beneficios para la nación como auxiliar indispensable tanto de las ciencias como de la técnica y de las bellas artes, poniendo como ejemplo la publicación del *Atlas Marítimo de España* de Tofiño, empresa para la que el propio Vargas Ponce había trabajado.

Aunque brevemente, era necesario citar este «incunable de la historia del grabado» de Vargas Ponce, como le llama Lafuente Ferrari²⁰, porque, además de su gran amistad con Ceán, hay que señalar la estrecha coincidencia de criterios entre los dos amigos respecto al grabado y es muy probable que los conocimientos de este y su colección de estampas ayudarían al marino ilustrado en la redacción del *Discurso* y, a su vez, es posible que este animara a Ceán a que escribiera el suyo poco después.

La segunda etapa sevillana de Ceán tuvo un carácter muy diferente a la primera. Por una parte su acreditada capacidad de organización demostrada en el Banco de san Carlos, donde se había ocupado del Archivo entre otras funciones que correspondían a la Secretaría de la institución en la que estuvo a partir de 1785²¹ y, por otra, el querer alejarlo de la Corte con el cambio político, como se había hecho con Jovellanos, hicieron se le encargara un informe sobre las ordenanzas y sistema que se debía seguir para el arreglo del recién creado Archivo General de Indias en Sevilla; su dictamen es aceptado y en febrero de 1791 ya está con su familia en la capital andaluza, donde permaneció hasta diciembre de 1797²².

Además del enorme trabajo que desarrolló en el Archivo durante los primeros años, Ceán sacó tiempo para intentar hacerse de nuevo un hueco en la sociedad ilustrada sevillana, tras doce años de ausencia, y lo hizo a través de un *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias* cuyo

¹⁹ Tópico que se ha seguido repitiendo hasta el siglo xx.

²⁰ LAFUENTE FERRARI 1952, p. 36.

²¹ Véase el capítulo de Teresa Tortella en este mismo volumen.

²² CLISSON 1982, pp. 65-72.

manuscrito conserva la Biblioteca Nacional de España²³. Es un pequeño manual, claro y didáctico, dedicado a los posibles «aficionados» que quisieran formar una colección de obras de arte, aplicando un método de análisis científico desarrollado a lo largo de muchos años basado, principalmente, en la observación directa de las obras de arte y apoyado también en su formación teórica a través de la lectura de obras como la de Francesco Milizia, *Dell'Arte de vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*²⁴.

El tema de las copias en el mundo del arte era un asunto candente desde hacía tiempo²⁵, especialmente en Sevilla, donde las copias y falsificaciones, sobre todo de obras de Murillo, estaban a la orden del día²⁶ y era lógico que recurriera a él, no solo para atraer la atención del público en general, sino, especialmente, porque le permitía mostrar sus rigurosos conocimientos y le acreditaba como un experto en la materia. Tras ocuparse del método de análisis para saber si una pintura es original o una copia poniendo como ejemplo cuatro supuestos relacionados con Murillo, dedica un apartado a los dibujos en el que incluye interesantes referencias a los que él conservaba en esos momentos y, por último, otro al grabado. Consciente del desconocimiento que sobre esta faceta de la creación artística tiene la sociedad en general, Ceán cita brevemente la materia de las matrices: cobre o madera, y las técnicas o instrumentos utilizados: buril, aguafuerte o humo. No incluye la técnica del aguatinta que conocía, con toda seguridad, a través de Goya que la había utilizado como banco de pruebas, con poco éxito hasta el momento²⁷.

A continuación, habla de las ventajas del grabado: permite que las estampas sean múltiples y por lo tanto accesibles a muchas personas y se puedan conseguir a bajo precio, y de sus inconvenientes: la dificultad de su ejecución que impide que se puedan hacer obras tan excelentes como con la pintura y el dibujo. Cita a Milizia, que define al grabado como una «traducción de la obra que se quiere expeditamente multiplicar por medio de las estampas» y señala que, para ser buenas, han de tener tres requisitos²⁸: 1.º es fundamental seleccionar bien la obra que se va a reproducir, no solo por la importancia del autor de la pintura original, sino también por el tema; 2.º la reproducción o «traducción» tiene que ser lo más fiel posible al original, sobre todo por el dibujo y 3.º hay que utilizar diferentes maneras de representar las calidades de las carnes, paños, objetos, etc. que aparezcan en la pintura, «pues

²³ BNE.Mss.21458/5. CEÁN 2020, con un estudio preliminar de Elena Santiago Páez; edición crítica y notas de Javier González Santos.

²⁴ MILIZIA 1781.

²⁵ VEGA 2010, pp. 93-94.

²⁶ GARCÍA LÓPEZ Y SANTIAGO PÁEZ 2018.

²⁷ VEGA 2000, pp. 25-74.

²⁸ MILIZIA 1792, pp. 157-158. Citamos esta edición al ser la que hemos podido consultar.

cada cosa debe tener su toque diferente», lo que supone un gran dominio de las diferentes técnicas de grabado y un conocimiento profundo del lenguaje propio de este arte, que solo se adquiere gracias a un largo aprendizaje.

También incluye una breve síntesis de la historia de la invención del grabado en Florencia por el platero Masso Finiguerra en 1460, de Mantegna en Roma, Martin Schongauer en Flandes y Dürero en Alemania, cuya *Pasión pequeña* copió Marco Antonio Raimondi en Roma,²⁹ lo que indujo a Rafael a encargarle que grabara sus mejores obras, y a Ugo da Carpi hacerlo con la técnica del claroscuro. Prosigue diciendo Ceán que tiene dos excelentes copias suyas de los cartones de Rafael de Hampton Court con esta técnica y al final hace un resumen diciendo que después hubo grandes grabadores en Alemania, Italia, Francia y los Países Bajos cuyas estampas también se hicieron raras y apreciadas.

Continuando con el tema del *Discurso*, esta vez sin copiar a Milizia, Ceán plantea la parte más original e interesante del texto. Basándose en el análisis de las estampas que forman su propia colección, divide las estampas en dos géneros: las grabadas por los mismos maestros que hicieron los dibujos, que son las estampas de creación, y las que copian obras de otros, o estampas de reproducción.

De las estampas de creación hace una subdivisión discutible en algunos casos, no por los apartados en sí, sino por los grabadores que incluye en cada uno, probablemente por falta de información acerca de las pinturas. Dice que forman el primer grupo las estampas de pintores-grabadores que copian algunas pinturas propias como hicieron Dürero, Lucas de Leyden, Ribera, Berghem, Teniers, Swanewelt, Both, Miele y otros. El segundo, las hechas a partir de sus propios dibujos o pinturas, pero a veces con variantes o añadidos, como las de Rembrandt, Callot, Stefano della Bella, Tempesta, Le Clerc etcétera; en ambos casos, los grabados son originales porque la técnica es diferente a la de la pintura o el dibujo. Forman el tercer grupo las dibujadas sobre la misma lámina por el pintor, que «son una especie de dibujos originales como los demás, aunque de diferente ejecución», como las de Rembrandt, Castiglione, Guido Reni, Parmigianino, Annibale Carracci, Maratta, Van Dyck (en «doce retratos de su colección»), un *San Francisco* de Murillo, Carducho, Testa, Valdés Leal, etcétera.

Las de la segunda división son aquellas en que los grabadores han «traducido» la invención, el dibujo, la composición y la gracia de otros artistas: luego, son simples copias. Volviendo a Milizia³⁰, dice Ceán que el mérito de una estampa no reside en la técnica con la que está grabada, sino en la esencia de la obra, en la excelencia

²⁹ Ceán Bermúdez tenía en su colección trece de las treinta y seis estampas de la *Pasión* de Dürero, «contrahechas» por Raimondi, según declara en el *Ensayo*, CEÁN 1791b.

³⁰ MILIZIA 1792, p. 157.

de la invención, composición, dibujo y gracia, y pone como ejemplo las copias de Raimondi del *Juicio de Paris* y la *Santa Cecilia* de Rafael, que tiene en su colección, quizá no tan bien grabadas como otras estampas más modernas, pero que siempre le conmueven. Cita como ejemplos de estampas de reproducción las grabadas por Giorgio Ghisi Mantuano, Gio. Iacomo Caraglio, Adamo Ghisi Mantuano, Marco Antonio Raimondi, Cornelis Cort, Enea Vico, Cherubino Alberti, Agostino Carracci, los Sadeler y otros muchos. Pero Ceán hace la precisión de que éstos a su vez pueden ser copiados por otros grabadores, cosa muy frecuente, y en este caso hay que saber distinguir las manos de unos y otros.

Advierte a los coleccionistas inexpertos de algo que siempre hay que tener en cuenta: que las láminas grabadas se deterioran con las sucesivas estampaciones perdiendo calidad (cosa que ocurre con mucha frecuencia, sobre todo con las de las obras más famosas, pues se reestampan miles de veces hasta el punto de que los surcos o trazos del dibujo en la lámina matriz están tan aplastados o ensanchados que no retienen la tinta y la imagen resultante está desvaída y no tiene fuerza). También advierte de lo contrario a los grabadores, que cuando el grabado en la lámina es muy fuerte hay que tirar algunas pruebas para que las estampas pierdan la dureza.

En defensa de las estampas dice que, aunque no sean tan buenas como los dibujos, tienen la ventaja de que están hechas a partir de las obras terminadas de los maestros, por lo cual representan «sus últimos y mas acabados pensamientos».

Analizando el contenido del *Discurso* es evidente que, detrás de la clasificación que propone de las estampas, hay un profundo conocimiento del mundo del grabado basado en gran parte en las obras que le eran tan familiares pues formaban parte de su propia colección, que reseñó en un catálogo que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional de España.³¹ En la portada explica perfectamente su estructura, carácter y contenido: *Ensayo para el arreglo por Escuelas ò Reynos de una Colección de Estampas escogidas, con los nombres y marcas de sus gravadores, los de los pintores ò escultores de quienes copiaron sus asuntos, el modo con que están gravadas y sus años. Y un Índice alfabético de los nombres de todos los gravadores, pintores ò escultores con el número de estampas que cada uno tiene en este arreglo, refiriéndose a los folios en que se hallan las copias* (fig. 54).

La novedad que hace tan interesante y diferente este catálogo/inventario es su disposición en forma de estadillos semejantes a los que habitualmente hacía Ceán en su trabajo en la Secretaría del Banco de San Carlos (fig. 55)³². Su estructura,

³¹ BNE.MSS/21457. SANTIAGO PÁEZ 2016a, pp. 144-147 y 346-347.

³² Al comparar el estadillo del personal que trabajaba en la Secretaría del Banco y la del catálogo se comprueba que la letra pertenece a la misma persona, Ceán Bermúdez. Agradezco a Teresa Tortella y al Banco de España el haberme facilitado esta imagen.

semejante a la de los libros de contabilidad o libros registro, permite controlar, poder apreciar y evaluar con solo ojearlo, una colección de estampas perfectamente ordenada por escuelas y, dentro de cada una, cronológicamente, a los grabadores y las obras que tenía, incluyendo los datos precisos que permitan identificar cada una de ellas³³. Gracias a esto se han podido localizar cerca de un ochenta por ciento de las estampas de Ceán entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España, donde ingresaron en 1867 a través de la compra por el Estado de la colección de Valentín Carderera, cuyo sello aparece en muchas de ellas³⁴. A veces su estado de conservación no es muy bueno, testimonio de que habían sido utilizadas sin cuidado en los talleres de pintura, o habían estado expuestas a la luz, pero, por ejemplo, las estampas alemanas, especialmente las de Durero, están impecables, denotando que siempre gozaron el estatus de obras de coleccionista

En el catálogo figuran setecientas cincuenta y seis estampas; no es una colección muy numerosa, ni comparable con los grandes gabinetes de estampas que había en otros países, ni siquiera equiparable con otras que había en España, pero tiene calidad y un gran interés, pues en ella está el germen de lo que serían dos de las grandes empresas del final de su vida: su monumental *Historia de la pintura* y su *Historia del grabado*. Prácticamente solo incluye estampas sueltas, no las ilustraciones de libros, no hay estampas populares ni las llamadas de devoción, y las de tema religioso son todas de grandes maestros del grabado o copian pinturas de artistas famosos.

Es una colección cuidadosamente elegida, pieza a pieza, con una finalidad al mismo tiempo artística e histórica. Al estar ordenada por escuelas y, dentro de cada una, por orden cronológico, forman una verdadera antología del grabado europeo y, no solo eso, también de la pintura europea pues, como él mismo repite, las estampas eran el único medio que tuvo, sin haber salido de España, de conocer las obras de los grandes maestros italianos, flamencos, holandeses o franceses. Aunque habitualmente se data el catálogo en 1791, la fecha más moderna anotada en él, que corresponde a una estampa de Paret, lo más verosímil es que Ceán lo empezara a elaborar en Madrid, antes de partir para Sevilla.

Ceán, por una parte, se preocupó de conseguir estampas de los mejores grabadores europeos que abrieron láminas con composiciones de su propia invención como los alemanes Durero, Altdorfer, Aldegrever o Cranach; de los italianos Parmigianino, Federico Barocci o los Carracci, Guido Reni, Stefano della Bella, Pietro

³³ Es el mismo sistema que utiliza años más tarde cuando redacta el *Catálogo de los profesores más distinguidos de las bellas Artes de España acreedores a que se les graben inscripciones en los templos*. (1815?). BNE.MSS/21458/12.

³⁴ Fueron estudiadas y expuesta una selección por primera vez por SANTIAGO PÁEZ 1996, pp. 53-98 y, de nuevo en SANTIAGO PÁEZ 1997; SANTIAGO PÁEZ 2016b, se puede acceder a sus imágenes y sus registros en el catálogo general de la Biblioteca Nacional de España y en la BDH en el portal www.ceanbermudez.bne.es.

Testa, Elisabetta Sirani, Carlo Maratta y hasta de Piranesi (fig. 56); de Van Dyck y de Callot, a quien incluye también en la escuela flamenca pues, cuando nació, Nancy no pertenecía aún a Francia; de los holandeses Lucas de Leyden o Rembrandt (del que tenía 13 estampas en esa fecha), o de los franceses Etienne de Laune, Charles de La Fosse o Abraham Bosse. Pero, al mismo tiempo, buscó las mejores estampas que reprodujeran las obras maestras del, para los neoclásicos, divino Rafael, y también de Tiziano, Tintoretto, Veronés, Federico Barocci e, incluso, de Caravaggio y, en este recorrido por la pintura italiana, llega a interesarse por Pietro da Cortona, Sebastiano Conca y hasta Luca Giordano. Por supuesto, tenía numerosas estampas basadas en obras de Rubens y Van Dyck.

A causa de su gran número, no es posible detenerse aquí en la colección de estampas extranjeras, que estamos analizando en un estudio más extenso. En cuanto a la bibliografía que pudo utilizar Ceán en Madrid para la elaboración del catálogo, la identificación de los artistas y la datación de estas estampas, probablemente fue la misma que había consultado Vargas Ponce, ya fueran suyos, de los amigos o, lo más probable, se encontraran en la biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando o en la Biblioteca Real Pública, y en Sevilla las antes citadas, pero destaca como un libro fundamental el de Francesco Milizia, *Dell'Arte de vedere nelle belle arti del disegno. Secondo i principii di Sulzer e di Mengs*³⁵ del que aprovecha, sobre todo, el principio fundamental de aprender a ver y fiarse solo de tu propio criterio, además de la información sobre algunos pintores-grabadores.

En el apartado dedicado al grabado en la *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a su amigo Philo-Ultramarino sobre el conocimiento de los originales y las copias* redactado por Ceán en 1805³⁶, recomienda a los «aficionados» una bibliografía fundamental para formar una colección de estampas: los *Diccionarios* de Pernety y de Watelet y Lévesque³⁷, los diccionarios de monogramas de Florent le Comte o el de Christ³⁸ entre otros³⁹, pero la obra más utilizada por Ceán fue la de Giovanni Gori Gandellini, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, publicada en Siena en 1771, que aporta abundante información sobre los grabadores (entre los que incluye a Carlos III del

³⁵ MILIZIA 1792.

³⁶ CEÁN 1805, BNE.Mss/21454/1; CEÁN 2020.

³⁷ PERNETY 1757; WATELET Y LÉVESQUE 1792.

³⁸ LE COMPTE 1699-1700; CHRIST, 1762.

³⁹ El manuscrito de la BNE.Mss/22729/173, redactado por CEÁN en 1820, contiene una bibliografía mucho más amplia sobre el grabado basada en la que publicó el P. M. Luis de Angelis, en el tomo IV de las *Notizie degli Intagliatori*, de Juan Gori Gandellini. Pero solamente están marcados como de su propiedad los libros de FÉLIBIEN DE 1686, GORI GANDELLINI de 1771, la de WINKELMANN de 1779, las *Obras* de MENGES de 1780, *Dell'Arte di vedere nelle belle arti del Disegno* de Francesco MILIZIA de 1792, y la traducción de *Le vite* de VASARI de Guglielmo della Valle 1791-1794, en 11 vols.

que cita una estampa de la *Virgen con el Niño*⁴⁰, ficha que Ceán traduce e incluye en el Diccionario) que, también, en el tercer tomo incluye un índice de las siglas y monogramas que utilizan los grabadores, que sin duda utilizó Ceán.

También es muy posible que consultara otro libro fundamental para el conocimiento de los grabadores y sus obras, que se encontraba en la Real Biblioteca Pública, la del grabador François Basan, *Dictionnaire del graveurs anciens et modernes avec un notice des principales estampes qu'ils ont gravées...* de 1767⁴¹ en el que, por orden alfabético de apellidos, excepto Durero, trata de los grabadores más importantes de toda Europa, de su vida, la relación de sus obras, con una descripción de las más importantes, del autor de la pintura original si se trata de una reproducción, y de las copias que conoce de cada estampa, lo que es muy importante para los coleccionistas.

Para la historia del grabado es probable que consultara el libro de Humbert, *Abrégé historique de l'origine et des progrès de la gravure et des estampes en bois et en taille douce* de 1752.

En este texto únicamente vamos a tratar de una manera muy breve de la colección de estampas españolas citadas en el catálogo de 1791⁴², respetando su orden, para intentar entender los criterios de selección de Ceán al buscarlas, pues extraña su escaso número, las ausencias notables que le hubiera sido fácil llenar y el que, salvo excepciones, su calidad sea solo discreta. Sin embargo, lo que tienen casi todas en común es su extrema rareza hasta el punto de que, en la actualidad, la mayoría siguen siendo ejemplares únicos o casi únicos. Tampoco es comprensible la arbitrariedad de las fechas que les adjudica que, a veces, se contradice con las que aparecen en las propias estampas.

En total figuran cuarenta estampas (fig. 57), muy pocas en comparación con las de las escuelas extranjeras como la italiana o la flamenca, pero, como es sabido, en España se practicó mucho menos el grabado hasta el siglo XVII e, incluso entonces, en su mayoría no fueron estampas sueltas, excepto las estampas de devoción, sino ilustraciones de libros; en el XVIII, a partir de que se instaurase la enseñanza del grabado en las academias de bellas artes, el número de grabadores profesionales y, consiguientemente, de sus obras aumentó exponencialmente.

Para la selección, Ceán mantuvo en principio los mismos criterios que para las extranjeras: por una parte, buscar las estampas grabadas por pintores, casi todas al

⁴⁰ GORI GANDELLINI 1771, t. III, p. 414.

⁴¹ BASAN 1767.

⁴² En SANTIAGO PÁEZ 2016a, pp. 456-487 se han reunido los textos que sobre los grabadores y estas estampas que figuran en el catálogo escribió Ceán Bermúdez. Todas las imágenes y las fichas catalográficas completas se pueden consultar en el portal www.ceanbermudez.bne.es.

aguafuerte⁴³, por considerarlas obras originales próximas a sus dibujos y, por otra, ejemplares muy escogidos de los mejores grabadores profesionales de reproducción o, mejor dicho, de interpretación. Lo primero tiene el inconveniente de que, a veces, la impericia de los pintores en el manejo del lenguaje propio del grabado y de sus técnicas hace que el resultado de la imagen deje mucho de desear y disuada al artista de continuar con su práctica, lo cual, por otra parte, hace que estas estampas sean muy raras, casi únicas, aumentando el interés por ellas por parte de los coleccionistas.

Repasando la lista de las estampas del siglo XVII se advierte que ha buscado obras de pintores representativos de las diferentes escuelas que había en España: castellana (Astor, Carducho, Obregón, Villafranca), aragonesa (en la que incluye Cataluña y el reino de Valencia: Ribera, Conchillos) y andaluza (Murillo, Arteaga, Rodríguez), clasificación que le era tan querida y que aplicará desde los «árboles genealógicos»⁴⁴ que debían acompañar al futuro al *Diccionario* hasta la *Historia de la pintura en España* que escribió al final de su vida⁴⁵.

A mediados del siglo XVIII el panorama cambia radicalmente, con la creación de los estudios de grabado en las academias de bellas artes. Hay muchos y buenos grabadores profesionales en España y, si bien están representados algunos de los mejores: Juan Bernabé Palomino en su momento y, más adelante, Manuel Salvador Carmona, Selma, Moles, Fabregat, Albuerne o Ballester, Ceán sigue buscando aguafuertes de pintores: Maella, Francisco Bayeu, José del Castillo, Goya o Paret, pero hay otras estampas que quizá fueron elegidas porque son obras raras al ser de artistas no dedicados a la pintura o al grabado en talla dulce, como las que reunió el grabador en hueco Tomás Francisco Prieto, el escultor Roberto Michel o el arquitecto Pedro Arnal, éstos vinculados estrechamente a la Academia de Bellas Artes de San Fernando y, como la mayoría de los anteriores, también amigos de Ceán.

En cuanto a las fechas que atribuye a las estampas, a veces sin justificación, parece que Ceán ha querido organizar una secuencia temporal desde la de Astor de 1606 a la de Paret de 1791.

En la pequeña colección no figura ninguna estampa del siglo XVI, puesto que incluyó la de Perret en homenaje a Juan de Herrera entre las estampas flamencas.

Encabeza la lista del XVII la de *San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte*⁴⁶, fechada en 1606, que Ceán cita en el catálogo como obra de Diego de Astor o del Greco (hay que advertir la «o» disyuntiva que contradice la

⁴³ CARRETE, en CARRETE, CHECA Y BOZAL, pp. 345-391.

⁴⁴ Que redactará antes de 1800. Árboles históricos de las vidas de los pintores españoles, BNE.Mss/21458/2.

⁴⁵ CEÁN 2016, con edición de David García López y Daniel Crespo Delgado.

⁴⁶ BNE. Invent/42372. BLAS, DE CARLOS Y MATILLA 2011, n.º 159, pp. 184-185.

indudable firma de Astor como grabador) y la califica de aguafuerte, cuando claramente predomina el buril; la finalidad, en ambos casos, era darle mayor importancia y asimilarla a las obras de pintores famosos. El grabador flamenco (h.1584-1650) demuestra en ella, no solo un gran dominio de la técnica combinando el aguafuerte y el buril con gran seguridad, libertad y sutileza, sino también un profundo conocimiento de la obra del maestro griego hasta el punto de lograr una «traducción» al lenguaje del grabado con efectos casi pictóricos⁴⁷.

No podía faltar en una colección tan escogida una representación de los aguafuertes más famosos de José de Ribera (1591-1652): *San Jerónimo y el ángel*, el *Martirio de San Bartolomé y Sileno borracho*⁴⁸ que él llamó *Baco y unos sátiros*, de los que no vamos a tratar por ser de sobra conocidos y estudiados⁴⁹. Es evidente que buscó los mejores de este artista del que, tanto en el *Diccionario* como en la introducción del *Catálogo raciocinado* de su colección⁵⁰ defiende su origen valenciano frente a las noticias de Gori Gandellini⁵¹ (su fuente habitual de noticias sobre los grabadores italianos) que decía que había nacido cerca de Nápoles.

Un aguafuerte firmado en la plancha por Vicente Carducho (h. 1576-1638) que representa a *San Jerónimo meditando en el desierto*⁵² guarda cierta relación con un dibujo del Courtauld Institute of Art⁵³, principalmente la cabeza del santo y el brazo derecho, aunque la posición del resto del cuerpo sea diferente. Los trazos que utiliza para grabar la cabeza, el perfil de la figura y la musculatura de brazos y piernas son largos y seguros y transmiten una gran sensación de fuerza, semejante a la del dibujo; sin embargo, no consiguió modular el tronco del cuerpo para darle volumen con el claroscuro y se ha convertido en una maraña de líneas paralelas que ocultan algunos defectos en la plancha. Tampoco domina la técnica del sombreado a base de entrecruzar las líneas para conseguir sensación de profundidad en los fondos; quizá lo más logrado sean las figuritas que aparecen a la derecha. Evidentemente, es obra de un aficionado que está probando una técnica que desconoce y, probablemente, Ceán buscó esta estampa no por su calidad artística sino por su afán, como coleccionista, de tener ejemplares raros y casi únicos de pintores. No sabemos en qué se basó para fechar la estampa en 1630 pues el dibujo, a su vez relacionado con una pintura del Museo Provincial de Guadalajara (n.º 7529) se fecha hacia 1600-

⁴⁷ DE CARLOS Y MATILLA, 2014a pp. 184-185 y 2014b, pp. 213-214.

⁴⁸ BNE. Invent/14389; 14399; 14400. SANTIAGO PÁEZ 2016a, pp. 458-463.

⁴⁹ BROWN 1988.

⁵⁰ SANTIAGO PÁEZ 2016a, p. 458.

⁵¹ GORI GANDELLINI 1771, t. III, pp. 130-131.

⁵² BNE. Invent/41.259.

⁵³ (D.1952. RW.3779) véase PASCUAL CHENEL Y RODRÍGUEZ REBOLLO 2015, cat. n.º 4, pp. 64-65.

1610⁵⁴. En el *Diccionario*, anota que tiene una segunda estampa del artista que representa la *muerte de Abel*⁵⁵ en la que la técnica ha mejorado visiblemente.

Muy diferente es el aguafuerte de Murillo (1618-1682) de la *Virgen con el Niño* (fig. 58)⁵⁶, también ejemplar único conservado en la Biblioteca Nacional de España. Es una imagen exquisita grabada a base de unos trazos muy finos, seguros y precisos que, esta vez sí, guarda estrecha relación con un dibujo del Álbum Alcubierre (fig. 59)⁵⁷; sin embargo, además de estar la imagen invertida, como es habitual, hay sutiles diferencias entre ambos, probablemente por su distinta finalidad: en el dibujo, la Virgen tiene una mirada melancólica, introvertida, como es frecuente en un prototipo de muchacha joven que utiliza el pintor en sus cuadros hacia 1670 y que tuvo gran aceptación en su época⁵⁸; en la estampa, la Virgen ha abierto los ojos y mira al devoto que la contempla para establecer una conexión cercana con él y atraer su devoción, lo mismo que hace el Niño. Su adquisición debió ser muy importante para Ceán por su calidad y rareza y debido al especial aprecio que tenía por el pintor, al punto de dedicarle años más tarde la primera monografía que se ha escrito sobre él⁵⁹. También atribuye a Murillo un pequeño aguafuerte de un *San Francisco*, de menor calidad⁶⁰.

En el catálogo figuran, quizá solo a modo de representación, cuatro estampas desglosadas de un libro fundamental para la Sevilla del siglo XVII y para el grabado en Andalucía, las *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla: al nuevo culto del señor rey S. Fernando el Tercero de Castilla y león ...*,⁶¹ de Fernando de la Torre Farfán cuyas ilustraciones grabaron los pintores Matías de Arteaga, Juan Valdés Leal y otros miembros de sus familias⁶². Arteaga (1633-1703) grabó al aguafuerte algunas de las más importantes a partir de dibujos de Herrera el Mozo y Murillo, pero quizá Ceán solo pudo conseguir sueltas las de la planta de la catedral, dos del alzado y la Giralda⁶³.

⁵⁴ PASCUAL CHENEL Y RODRÍGUEZ REBOLLO 2015, cat. n.º 4, pp. 64-65.

⁵⁵ *Caín Matando a Abel*. También se encuentra en la Biblioteca Nacional. BNE. Invent/41260.

⁵⁶ BNE. Invent/42374.

⁵⁷ El álbum perteneció al Conde del Águila, el mayor bibliófilo y coleccionista sevillano de finales del XVIII. ANGULO 1974, pp. 99-100; NAVARRETE Y PÉREZ SÁNCHEZ 2009, p. 106, MENA 2015, cat. 83, pp. 418-420; SANTIAGO PÁEZ en NAVARRETE PRIETO 2017, pp. 204-205.

⁵⁸ NAVARRETE PRIETO, pp. 206-207.

⁵⁹ CEÁN 1806a.

⁶⁰ BNE. Invent/41239.

⁶¹ Editado en Sevilla por la viuda de Nicolás Rodríguez, 1672.

⁶² Francisco, hermano de Arteaga y Lucas y Luisa, hijos de Valdés Leal; BANDA 1978; CARRETE 1987, pp. 363-365. La bibliografía sobre este libro es muy abundante. Hay que señalar la constante vinculación de Ceán con la Catedral, de la que, en 1804, escribió una monografía que supera las descripciones existentes y en la que plantea por primera vez una división estilística de la arquitectura peninsular.

⁶³ BNE. Invent/14541-14545; SANTIAGO PÁEZ 2016a, pp. 466-467.

Aunque son rigurosamente contemporáneos, la manera de grabar de estos pintores sevillanos, a base de trazos finos y muy sueltos, es muy diferente a la del pintor valenciano Juan Conchillos (1641-1711) que, en la estampa que representa a *Cristo muerto, la Virgen y las Marías*⁶⁴, firmada y fechada también en 1672, ha utilizado con gran soltura para modelar los cuerpos y crear los fondos, trazos paralelos o cruzados de distinto tamaño característicos de la manera de dibujar de la escuela valenciana⁶⁵, logrando un aguafuerte de discreta calidad. Es posible que la estampa esté relacionada con una pintura, quizá del propio Conchillos, sin localizar. La figura de Cristo tiene la grandeza y, al mismo tiempo, la delicadeza que aparece en dos dibujos de *Cristo muerto*, uno en la Academia de San Fernando y otro en el Museo Nacional del Prado⁶⁶, pero la estampa es veinte años anterior y de composición más compleja.

La entrada del *Diccionario*⁶⁷ correspondiente a Pedro de Obregón (1597-1659) dice que fue «uno de los mejores discípulos de Vicente Carducho [...] se ocupó también de grabar al aguafuerte con gracia pintoresca y corrección [...] conservo dos estampas apreciables de su mano: una pequeñita que figura una mujer sentada pintando y dos genios sosteniendo un pabellón, y la otra es copia de un dibujo original de Alonso Cano, que posee D. Pedro González de Sepúlveda y representa el pasaje de Santo Domingo in Soriano»⁶⁸. No se ha localizado la primera que, por el tema, quizá podría relacionarse con las estampas que ilustran lo *Diálogos* de Carducho con dibujos de éste que fueron grabados por sus discípulos. La Biblioteca Nacional de España conserva un ejemplar de la segunda, en la que figura Pedro como editor, no como grabador; por otra parte, en el catálogo de 1791, las estampas están atribuidas a Marcos, hijo de Pedro y, aún así, por su buena técnica, parece más verosímil atribuir el aguafuerte a Diego de Obregón, el otro hijo de Pedro, mejor grabador que su padre y al que corresponde mejor la fecha que figura en el catálogo, 1686, aunque sin ninguna justificación, excepto que convenía mejor a Ceán en la secuencia cronológica que está construyendo.

Quizá por el mismo motivo fecha en 1690 la *Portada del panteón del Escorial* del madrileño Pedro de Villafranca (h. 1615-1684), la estampa más sencilla de las doce

⁶⁴ BNE. Invent/12887.

⁶⁵ La estampa está fechada solo dos años antes que los dibujos de Vicente Salvador Gómez para una cartilla de dibujo que no se llegó a grabar pero que muestran una manera semejante de sombrear. Véase ESPINÓS 1994, pp. 164-169.

⁶⁶ ESPINÓS 1994, pp. 208-209.

⁶⁷ CEÁN 1800, t. III, p. 246.

⁶⁸ BNE. Invent/41245. La estampa copia, con algunas variantes, un cuadro de Alonso Cano fechado por Wetthey hacia 1648-1652 y, por otra parte, la Hamburger Kunsthalle conserva un dibujo que sí copia con toda fidelidad la estampa, pero no es original de Cano como dice Ceán. VÉLIZ 2011, pp. 125-127.

que grabó para ilustrar la *Descripcion breue del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial, [...] fabrica del rey Philippo segundo, aora nueuamente coronada por el [...] rey Philippo quarto el Grande con la magestuosa obra de la Capilla [...] del Pantheon y traslacion à ella de los cuerpos reales*, escrita por Francisco de los Santos en 1657⁶⁹. Probablemente no pudo conseguir suelta otra estampa más interesante de este libro fundamental, que había consultado con toda seguridad, como, por citar alguno, la portada con el retrato de Felipe IV, pero no quería que faltase una muestra en su colección de la obra de este pintor-grabador, el más importante de la época, y del que, extrañamente, no incluye más obras.

Cierra el siglo XVII uno de los pocos ejemplos de paisajes grabados en España. Aunque en la firma Pedro Rodríguez (activo a mediados del siglo XVII) quiere resaltar su autoría con la palabra «fecit», la estampa podría estar inspirada en un modelo nórdico. Según Carrete⁷⁰, forma parte de una serie que el pintor Pedro Campolargo encargó grabar a Pedro Rodríguez, que figura en la estampa como editor, probablemente para poder disponer de modelos de paisajes en la Academia sevillana de la que formaba parte con Murillo y Valdés Leal.

Hasta aquí vemos que Ceán ha reunido una serie de estampas singulares, la mayoría obra de pintores y grabadas al aguafuerte, cada una de una escuela diferente de grabado y que abarcan de 1606 a 1690.

Fecha en 1744, abre el siglo XVIII una estampa muy conocida de Juan Bernabé Palomino (1692-1777) que reproduce la escultura del *San Bruno* de Manuel Pereira que estaba en la fachada de la hospedería que tenían los cartujos del Paular en la calle de Alcalá de Madrid⁷¹. Palomino fue el primer director de grabado de la Academia de San Fernando y a su labor pedagógica en este campo dedican grandes elogios todos los escritos de la época, entre ellos Ceán⁷². Del mismo, ya firmada en 1760 y con el título de Grabador del Rey, es la estampa que reproduce el cuadro del Milagro de *San Isidro haciendo brotar el agua de la piedra*; dedicada a Carlos III, Palomino muestra en ella su gran dominio del buril a pesar de haber sido autodidacta. Es muy extraño que Ceán no tuviera en su colección la *Alegoría de la fundación de la Academia de San Fernando* de 1753 según el cuadro de Antonio González Ruiz.

Las dos siguientes cronológicamente son dos aguafuertes obra de un escultor, Roberto Michel (1720-1786). Teniente director de escultura desde la creación de la Academia de San Fernando en 1752, de la que llegó a ser Director General en 1785,

⁶⁹ DE LOS SANTOS 1657, 1667, 1681 o 1698. No se puede saber la edición a la que correspondía la estampa de Ceán; la fecha que él le atribuye, 1690, no coincide con ninguna de ellas.

⁷⁰ CARRETE 1987, p. 366.

⁷¹ BNE. Invent/22482.

⁷² SANTIAGO 2016a, pp. 468-469. Para la biografía del grabador véanse CARRETE 1996, pp. 87-91 y CARRETE 2009.

y Escultor de Cámara de Fernando VI y Carlos III, Ceán escribe en el *Diccionario* una extensa biografía y un pormenorizado listado de sus obras con noticias proporcionadas, según dice, por la familia y sacadas de las Actas de la Academia; en la ficha manuscrita que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España⁷³ anota: «Son muy estimados sus dibuxos y Academias: conservamos un retrato que hizo a la pluma de Fernando el VI con franqueza y gracia de un diestro pintor⁷⁴, y dos fábulas ò alegorías que gravó al agua fuerte el año 1764 por el gusto pintoresco». Se trata de las estampas *Alegoría del Tiempo descubriendo la Verdad y la Justicia y haciendo huir a la Mentira*, y la *Alegoría de Minerva defendiendo a la Paz y haciendo huir a la Discordia*⁷⁵. Los temas de ambas eran muy frecuentes en el arte y, ya en 1750, Andrés de la Calleja había presentado a la Junta Preparatoria de la futura Academia de Bellas Artes un óleo de gran formato del *Tiempo descubriendo la Verdad* para demostrar su aptitud como Director de pintura; pero lo que no es tan frecuente es la representación de figuras femeninas desnudas en estampas grabadas en España. Las concibió como pareja pues las composiciones están enfrentadas; Roberto Michel deja claro en la inscripción al pie de las imágenes que es suya la invención, el dibujo, el grabado y la edición. ¿Con qué finalidad las grabó? y parece que pensaba editarlas, como indica con el excudit; pero es probable que no se llevara a cabo la tirada porque apenas se han localizado ejemplares. En cuanto a la fecha que aparece grabada, 1764, en la ficha manuscrita para el *Diccionario*, Ceán dice: «El Señor Carlos III hizo igual aprecio de sus méritos, le concedió los honores y graduaciones de Director en 1764... »⁷⁶ pero este dato no lo incluyó en la edición de la obra pues probablemente se trata de una confusión con 1774, año en que Michel fue nombrado Director de la Academia. Lo que sí está claro es que cuidó mucho la elaboración de estas estampas, como demuestran los dibujos preparatorios para grabar que se conservan en el Museo de la Casa de la Moneda⁷⁷, un juego sobre papel rosa con las líneas generales y perfiles de las figuras y otro en que ya se indican los sombreados para conseguir los volúmenes y los distintos planos; las estampas resultantes del grabado al aguafuerte demuestran una gran maestría en la composición y bastante soltura en la ejecución, para no ser obra de un profesional del grabado pero sí del dibujo.

⁷³ BNE.Mss/22487, fol. 208; CEÁN 1800, t. III, pp. 147-152.

⁷⁴ Sin localizar.

⁷⁵ Ceán las cita en el catálogo de 1791 como *Dos alegorías con figuras desnudas*. BNE. Invent/43735 y BNE. Invent/44215. No son los ejemplares que pertenecieron a Ceán.

⁷⁶ BNE.Mss/22487, fol. 207.

⁷⁷ Madrid. Museo Casa de la Moneda. Inv. 247-251. Publicados en el catálogo de la exposición ROBERTO MICHEL 2020, Cats. nos. 128-129, 131-132, pp. 239-243. Agradezco al Director, D. Rafael Feria y a la Conservadora, D.ª Isabel Encinas las facilidades que me han dado para consultarlos.

Quizá Ceán buscara las estampas de Tomás Francisco Prieto (1716-1782) porque fue también Director General de la Academia de San Fernando en 1781 y Grabador general de las Casas de la Moneda de Carlos III, una figura fundamental en la historia de la medallística española. Ceán también incluye en el *Diccionario* una extensa biografía y cita «grabó también láminas a buril y al aguafuerte. Son de su mano algunas viñetas que están en las actas de la Academia de S. Fernando, las vistas del anfiteatro de Itálica, unas batallas pequeñas, algunos adornos y varias devociones»⁷⁸. La estampa de la *Virgen de los Dolores*⁷⁹, grabada a buril en 1770 de una manera muy básica no tiene ningún interés. La *Batalla* que cita en el catálogo, fechada en 1767, no se ha localizado en los fondos de la Biblioteca Nacional de España pero probablemente se trata de la que se encuentra entre los fondos del British Museum (fig. 60)⁸⁰. La estampa representa la *batalla de Velletri*, uno de los episodios más importantes de la Guerra de Sucesión de Austria, que enfrentó al Imperio y al reino de Nápoles⁸¹; tuvo lugar el 12 de agosto de 1744 entre las tropas de Carlos de Borbón, hijo mayor de Felipe V e Isabel de Farnesio, y los ejércitos austriacos que querían recuperar el sur de Italia que les había arrebatado el entonces infante don Carlos en 1734 al conquistar los reinos de Nápoles y Sicilia, instaurando allí una nueva dinastía independiente. La noche del 10 de agosto 1744, los austriacos, al mando del príncipe von Lobkowitz, efectuaron un ataque sorpresa a los napolitanos asediados en la ciudad de Velletri sin lograr entrar en ella, dando tiempo a que las tropas borbónicas, bajo el mando del conde de Gage y el propio rey, que aparece en la esquina izquierda de la estampa, les derrotaran y obligaran a retirarse. Esta victoria de Velletri fue decisiva en la historia del reino de Nápoles, reafirmando la figura de Carlos, cuyo valor fue elogiado unánimemente.

Probablemente, Ceán consiguió las estampas de Roberto Michel y Tomás Francisco Prieto, así como la detallada información acerca de sus vidas y de su obra gracias a su estrecha amistad con Pedro González de Sepúlveda, otro gran coleccionista de estampas y emparentado con ambos⁸².

Más rara aún es otra estampa sin localizar del grabador Pasqual Pere Moles (1741-1797) que, según Ceán, reproducía un cuadro de Charles de La Fosse y titula *Mater amabilis*, fechándola en 1767, pues no figura en ninguna bibliografía sobre el grabador y tampoco hemos podido localizar la pintura que, en teoría, reproduce. Moles fue una figura fundamental para el grabado en Cataluña donde ejerció un

⁷⁸ CEÁN 1800, t. IV, pp. 125-128.

⁷⁹ BNE. Invent/13.227

⁸⁰ British Museum. Department of Prints and Drawings. Number 1917.1208.453.

⁸¹ CONTI 2016, pp. 761-808.

⁸² ENCINAS 2020, p. 34.

papel semejante al de Manuel Salvador Carmona en Madrid a través de su labor didáctica con la creación de una Escuela gratuita de dibujo y grabado⁸³. Ceán informa en el *Diccionario*⁸⁴ sobre su vida en Valencia y Barcelona donde colaboró con Francesc Tramulles en el grabado de la espectacular *Máscara real celebrada a la llegada de Carlos III* y su traslado a París para perfeccionarse en el grabado a buril con Dupuis, donde permaneció entre 1766 y 1774 becado por la Real Junta de Comercio del Principado de Cataluña y una posterior ayuda de la Real Academia de San Fernando, de la que llegó a ser Académico de mérito en 1770. Ceán da cuenta de las estampas de interpretación de cuadros de extraordinaria calidad que grabó en París entre las que, sin embargo, no cita ésta que, por la fecha que le adjudica, 1767, debía haber grabado Moles al poco de llegar. A su regreso a Barcelona se crea la Escuela Gratuita de Dibujo y Grabado, que sería la futura Escuela y Academia de Nobles Artes de San Jordi de la que fue primer profesor de grabado y director hasta 1797.

Manuel Salvador Carmona (1734 - 1820) fue, sin duda, el grabador profesional más reputado de su época⁸⁵. Su trayectoria fue en cierto modo semejante a la de Moles: también becado en París, se formó con Nicolas Dupuis, académico de la Académie Royale de París y, por consiguiente, Grabador del Rey de Francia en 1761; a su vuelta a España fue nombrado Grabador de Cámara de Carlos III en 1783. Su labor didáctica en la Academia de Bellas Artes de San Fernando como Director de grabado tras la muerte de Palomino en 1777 fue fundamental, logrando elevar la calidad de este arte en España a niveles europeos. La Biblioteca Nacional de España conserva la extensa ficha manuscrita que tenía Ceán preparada para el *Diccionario* y que no pudo incluir por estar vivo el artista cuando se publicó y, como anexo, la relación de las obras en venta de Salvador Carmona⁸⁶.

Sus estampas demuestran una maestría y un dominio de la técnica extraordinarios, evidentes en las seis que tenía Ceán en 1791⁸⁷. Figura en primer lugar la *Alegoría con el busto de Carlos III*, una de sus obras más importantes; basada en la pintura de Solimena, *Alegoría de Luis XIV*, empezó a grabar la plancha en Francia en 1761 y la terminó en 1763, el año de su regreso a Madrid, regalándosela al Rey, que la donó a la Academia de San Fernando⁸⁸.

⁸³ SUBIRANA 1990; JIMENO, 2005-2006, pp. 153-185.

⁸⁴ CEÁN 1800, t. III, pp. 163-165.

⁸⁵ Consulta imprescindible CARRETE 1989 y otras publicaciones del mismo autor sobre el tema.

⁸⁶ BNE.Mss/21455/8, fols. 158-166. Accesible en Internet en la Biblioteca Digital Hispánica (BDH) y en el Portal Ceán Bermúdez: www.ceanbermudez.bne.es, Ceán y el grabado, Grabadores no incluidos en el Diccionario.

⁸⁷ En el índice del catálogo de 1820 consta que tenía 64 estampas incluyendo las sueltas y las ilustraciones de libros.

⁸⁸ BNE. IH/1711/64. CARRETE 1980, 132; CARRETE 1989, cat. 29, p. 60.

Una estampa rara, que Ceán tituló erróneamente *El Nacimiento del primer infante que tuvo Carlos III*⁸⁹, fechada en 1764, es la obra más antigua que se conoce en España del autor del dibujo, el pintor francés Charles de La Traverse (1726-1787); Rodríguez Moñino⁹⁰ la identificó correctamente como una alegoría del enlace de la infanta María Luisa con el Archiduque Pedro Leopoldo de Austria y se hizo para ilustrar una pequeña obra teatral: *Los dioses reunidos o la fiesta de las Musas* que se representó en una fiesta que, con este motivo, celebró el embajador de Francia, Marqués de Ossun, protector de La Traverse. Fue su discípulo, Luis Paret, quien proporcionó a Ceán sus datos biográficos para el *Diccionario*⁹¹, que éste extractó añadiendo que tenía esta estampa.

De 1778 datan las estampas: *Felipe el Bueno y Carlos III fundadores de las órdenes del Toisón y de la Concepción*, las más importantes que ostentaban los reyes españoles, según los bocetos de Antonio González Velázquez que se encuentran en el Museo Cerralbo⁹². También por dibujo de Antonio González Velázquez, Carmona había grabado en 1772 el *Título (Patente) de la Real Academia de San Fernando*⁹³, dejando claro que era grabador del rey de Francia (lo que implicaba que era académico de Académie Royale de Paris) y socio honorario de la de Tolosa. Añadida posteriormente al listado y no consta en la Biblioteca Nacional de España es una estampa de devoción de *San Antonio de Padua* que grabó Salvador Carmona entre 1770 y 1773 para el Hospital de los Alemanes de Madrid y retocó en 1782⁹⁴.

En su búsqueda de rarezas, era lógico que Ceán consiguiera alguna muestra de un arquitecto, Juan Pedro Arnal, una figura fundamental en la Academia de San Fernando de la que fue Director de Arquitectura en 1786 y Director general en 1801. Ceán, en la biografía del arquitecto, gran amigo suyo⁹⁵ dice (p. 309): «fue uno de los profesores más eruditos e instruidos de estos tiempos [...]. Tuvo también particular gusto en diseñar, y aun grabar al aguafuerte adornos arquitectónicos, urnas, mausoleos, jarros y muebles, bien que con el que había adquirido en Tolosa en sus primeros años, no muy conforme al grave y sencillo de nuestros antiguos y buenos profesores».

En la BNE se ha localizado una de las dos estampas que Ceán cita en el catálogo como *Jarros etruscos* (fig. 61)⁹⁶; es un aguafuerte a base de trazos muy ligeros,

⁸⁹ BNE. Invent/13159.

⁹⁰ RODRÍGUEZ MOÑINO 1953-1954 conservaba el texto manuscrito de Paret y, en este interesante artículo, analiza el modo de trabajar de Ceán a partir de las noticias que le proporcionaban sus corresponsales e identifica el tema de la estampa, pp. 392-394; KASL Y STRATTON 1996-1997, pp. 223-224.

⁹¹ CEÁN 1800, t. V, pp. 74-77.

⁹² BNE. IF/673 y BNE. IH/1711/58. SANTIAGO PÁEZ 2016a, pp. 472-475.

⁹³ BNE. Invent/13109.

⁹⁴ CARRETE 1989, n.º 121, p. 96.

⁹⁵ LLAGUNO Y CEÁN 1829, t. IV, pp. 308-310. SAMBRICIO 1986, pp. 93-108 y 304-310.

⁹⁶ Invent/13029. Desde que Carlos III trajo de Nápoles una colección de vasos, procedentes probablemente

propios de un dibujante, que Arnal denomina *Jarrón Antiguo* y firma como autor de la idea y del grabado en la parte inferior de la estampa y, de nuevo, en la propia urna en caracteres supuestamente griegos o etruscos, lo mismo que hacía Paret en algunos de sus cuadros por la misma época. La escena en bajorrelieve que aparece en la gran franja central del vaso representa un sacrificio al genio del hogar por el pater familias, que ejerce de sumo sacerdote, en una mansión romana⁹⁷.

Es posible que el otro jarrón citado por Ceán fuera parecido a alguno de los ejemplares conservados en el British Museum⁹⁸ (fig. 62) o en la Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin⁹⁹, firmados: *J. Pedro Arnal. Arch^{to} Inv^t et Scupl^t (sic)*. Decorado con un bucráneo en el cuerpo y dos tritones en la tapa, tiene una gran riqueza decorativa.

Algo distinta por su formato horizontal y mas pequeña es otra estampa, también del British Museum¹⁰⁰ que representa una copa decorada con bucráneos y tritones en la tapa, firmada *Arnal fecit*, de una gran plasticidad, y otra excelente de un bucráneo con una inscripción en francés¹⁰¹.

Volviendo a los pintores que grabaron circunstancialmente alguna estampa, Ceán atribuye a Francisco Bayeu (1734-1795) una de *La Virgen, San José y el Niño*¹⁰² basándose en una inscripción manuscrita al pie de la imagen y que fecha, sin motivo aparente, en 1774; el artista ha empleado la punta metálica para trazar el dibujo sobre el barniz que recubría la lámina con la misma soltura y libertad que lo hubiera hecho con un lápiz sobre el papel. No se atiene a ningún tipo de regla ni utiliza la manera habitual de representar las sombras ni el modelado de las figuras en el grabado, dando la sensación de que hubiera rayado con la punta el barniz con gran rapidez, en un dibujo enmarañado y aparentemente caótico, pero con el que ha conseguido una imagen muy bien compuesta, llena de gracia y muy lograda. Por ahora no se ha localizado ningún otro ejemplar ni se sabe que grabara mas, al contrario que su hermano Ramón que tuvo una producción muy interesante.

Otros dos aguafuertes de pintores representan *La huida a Egipto*, una grabada por José del Castillo interpretando un cuadro de Lucas Jordán que estaba en el ora-

de las excavaciones de Pompeya o Herculano, y los donó a la Biblioteca Real Pública y al Gabinete de Ciencias Naturales, éstos se empezaron a denominar generalmente «vasos etruscos». Al hablar de la colección de obras de arte y arqueología que tenía Francisco Bruna en Sevilla cita, además de sus pinturas «... sus diseños, baxos relieves, vasos etruscos, y otras antiguallas...». CEÁN 1800, t. I, p. XXII.

⁹⁷ IZQUIERDO Y MORENO 2005.

⁹⁸ Department of Prints and Drawings n.º 1917, 1208.461.

⁹⁹ Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin n.º 914586.

¹⁰⁰ Department of Prints and Drawings n.º 1917, 1208.460.

¹⁰¹ Department of Prints and Drawings n.º 1917, 1208, 462.

¹⁰² BNE. Invent/40817. La cita expresamente en el *Diccionario*, CEÁN 1800, t. I, p. 100.

torio del rey del palacio del Buen Retiro¹⁰³ y la segunda por Goya según composición propia. Son totalmente diferentes en su planteamiento y ejecución: la primera intenta «traducir» de la manera más fiel posible al original las luces y las sombras, las calidades, los volúmenes y hasta el «color» de la pintura a base de pequeños trazos ondulantes, rectos o cruzados o puntos de distinta profundidad, que había estudiado previamente en un dibujo¹⁰⁴; la segunda es una composición muy sencilla que Juliet Wilson¹⁰⁵ relacionó con las pinturas de la cartuja de Aula Dei; grabada con una técnica muy elemental, sin embargo consigue evocar bien los volúmenes y fuertes contrastes de claroscuro; también la investigadora sugiere que pudo ser un regalo de Goya a los amigos como Ceán para celebrar el nacimiento de su primer hijo en 1774.

Una segunda estampa de Goya que figura en el catálogo es una de las escasas pruebas que se conservan de la interpretación que hizo del cuadro de *Las Meninas* de Velázquez que Ceán reseña como *La familia de Felipe III o la Teología de la pintura* (fig. 63)¹⁰⁶. Grabada al aguafuerte, punta seca y buril y retocada al lápiz negro difuminado, es una prueba de estado anterior a la aplicación del aguatinta que terminó estropeando la plancha. Forma parte de la segunda serie de estampas que grabó Goya sobre cuadros de Velázquez en las que probó a utilizar la técnica del aguatinta sin buenos resultados¹⁰⁷. Ceán Bermúdez, en la ficha manuscrita preparatoria para el *Diccionario*¹⁰⁸ dice que Goya quiso grabar veintitrés pinturas de Velázquez y que él tenía dieciocho dibujos, entre otros, el preparatorio para *Las Meninas*, además de la estampa. La fecha que le adjudica Ceán en el catálogo es 1784, pero el 4 es una corrección de una mano diferente.

Es curioso que haya adjudicado sin ningún fundamento aparente la fecha de 1784 a las estampas de Castillo, de Goya y a las de Selma y Fabregat que cita a continuación, cuando la de Selma (1752-1810), que reproduce de manera magistral el

¹⁰³ Actualmente en el palacio real de Aranjuez (PN100029199).

¹⁰⁴ El dibujo preparatorio para grabar se conserva en la Academia Española procedente de la colección Rodríguez Moñino. Castillo, como Goya, pensó que podría incrementar sus limitados ingresos con la venta de estampas que copiaran obras de pintores famosos conservadas en las colecciones reales, proyecto apoyado desde el Gobierno y la Academia de San Fernando. Grabó otras dos estampas de los cuadros de Lucas Jordán que estaban en el Oratorio del Rey del Palacio del Retiro: *La pesca milagrosa* y *Yavé ordena a Abraham rechazar a Agar*, un cuadro de Cerezo de los *Discípulos de Emaús* que estaba en el convento de los agustinos recoletos de Madrid y un *Retrato de Blas Lobo*. Se anunció la venta de todas en La Gazeta de Madrid de 17 enero de 1779. LÓPEZ ORTEGA 2014, t. II, 3.1. Grabados de autoría segura.

¹⁰⁵ BNE. Invent/45602. SANTIAGO PÁEZ Y WILSON-BAREAU 1996, cat. 67, p. 109.

¹⁰⁶ BNE. Invent/45537.

¹⁰⁷ La serie de copias de cuadros de Velázquez por Goya ha sido detenidamente estudiada por VEGA, 2000, por lo cual no nos detenemos más en esta estampa; SANTIAGO PÁEZ 2016a, pp. 482-485.

¹⁰⁸ Conservada en Patrimonio Nacional. Real Biblioteca. II-4056 (caja 17). SANTIAGO PÁEZ 1998; HIDALGO CALDAS 2016a, pp. 332-333.

famoso cuadro de Rafael de la *Virgen del pez*, está firmada en la plancha 1782. El cuadro había interesado mucho a Ceán desde su primera visita al monasterio de El Escorial en 1776 y lo destaca como ejemplo de una buena elección del tema y del mejor momento para representarlo en sus comentarios al manuscrito de Du Fresnoy de 1779¹⁰⁹; la estampa, como en tantos casos supliría de algún modo la ausencia de la pintura.

También buenos grabadores profesionales de reproducción fueron José Joaquín Fabregat (1748-1807) del que tenía el buril de *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen* copiando a Lucas Jordán, sin localizar en la Biblioteca Nacional de España; otro de Manuel Albuérne (1764-1815) de la *Virgen y el Niño* según un cuadro que Pierre Mignard había pintado en Roma, fechado en la plancha en Madrid en 1782¹¹⁰ y por Ceán en 1788; una *Santa Gertrudis* de Juan Moreno Tejada (1738-1805) que fecha Ceán en 1789, y *Un pasaje del evangelio*, sin especificar, pero que podría ser *Dejad que los niños se acerquen a mí* grabado por Joaquín Ballester (1740-1808) en 1771 según un dibujo de Mariano Maella para el *Catecismo* del P. Ripalda¹¹¹ que, según Ceán, es de 1788. Desconocemos la razón de estas fechas arbitrarias, que contradicen en algunos casos como hemos visto, las que aparecen grabadas en la plancha.

Por último, se reseñan de nuevo dos estampas grabadas al aguafuerte por pintores, que a su vez habían proporcionado dibujos para los grabadores citados anteriormente: Luis Paret (1746-1799) y Mariano Maella (1739-1819). Del primero sería una *cabeza de turco* que no se ha localizado entre los fondos de la BNE aunque sí el que pensamos podría ser su dibujo preparatorio, procedente también de la colección Carderera¹¹². Lo fecha en 1791, la más moderna que aparece en el catálogo.

El aguafuerte de Mariano Salvador Maella (1739-1819) cierra el listado de las estampas españolas que tenía Ceán en 1791. Representa el *Descanso en la huida a Egipto*¹¹³ y está grabada con gran maestría, propia de un gran dibujante profesional que ha sabido trasladar al grabado las luces y sombras, texturas y carnaciones y la atmósfera luminosa que rodea a la Sagrada Familia en una plácida escena que tiene lugar en un jardín casi palaciego. El dibujo preparatorio a sanguina se conserva en uno de los álbumes de Fernando VII¹¹⁴. La fecha que atribuye Ceán a la estampa, 1790, es muy cercana a la de otros dos dibujos, también de los álbumes de Fernan-

¹⁰⁹ BNE.Mss/21454/7.

¹¹⁰ BNE. Invent/29012.

¹¹¹ BNE. Invent/13346. La plancha se encuentra en la Calcografía Nacional.

¹¹² MARTÍNEZ PÉREZ 2018, cat. n.º 66, pp. 166-167.

¹¹³ BNE. Invent/13307. El dibujo preparatorio se conserva en la Real Biblioteca del Patrimonio Nacional, Álbum de Fernando VII, t. II, fol. 115, dib 204.

¹¹⁴ DE LA MANO 2011, t. II, pp. 770-771.

do VII relacionados con sendos cuadros que representan la *Sagrada Familia*¹¹⁵, cuyo amable y luminoso planteamiento se asemeja mucho al de la estampa.

Como se ha podido apreciar, las estampas españolas que reseña Ceán Bermúdez en este catálogo de 1791, no son muy numerosas pero sí interesantes, no ha buscado la acumulación sino la rareza, hasta el punto de que, hasta ahora, de algunas de ellas no se han localizado más ejemplares que los de la Biblioteca Nacional de España procedentes de su colección; unas fueron grabadas por pintores importantes de diferentes escuelas españolas y otras por los mejores grabadores profesionales del país; son muestra de los gustos e intereses de un buen coleccionista experto en la materia, ya relacionado con la Academia de Bellas Artes de San Fernando y con buenos coleccionistas del país. No se paró aquí y, a lo largo del resto de su vida, fue incrementando y completando esta pequeña colección hasta lograr reunir una verdadera antología del grabado español cuyo catálogo, por desgracia, no se ha localizado, pero del que se conserva el índice en el que están incluidos prácticamente todos los grabadores que habían trabajado en España conocidos hasta ese momento¹¹⁶.

¹¹⁵ DE LA MANO 2011, t. II, pp. 638- 639.

¹¹⁶ BNE. Mss/21458/1, fols. 64-72.

Correspondencia entre Francia y España: el interés por los manuscritos de Ceán y la venta de su colección de dibujos en la segunda mitad del siglo XIX¹

BEATRIZ HIDALGO CALDAS

Gracias a la correspondencia conservada de algunos de los que mediaron o participaron en la difusión y adquisición de parte de los manuscritos y textos de Ceán, así como de su colección de dibujos, se pueden conocer más datos sobre lo que ocurrió con estas obras y el grado de interés que suscitaron². Los personajes clave en la dispersión del legado de Ceán en la segunda mitad del siglo XIX, pero también de su vuelta parcial a España, y que aparecen en esta correspondencia, fueron: el crítico y coleccionista francés, Paul-Adolphe Lefort (1829-1904); el bibliófilo, escritor y bibliotecario del Palacio Real, Manuel Remón Zarco del Valle (1833-1922); el pintor, crítico y coleccionista, Valentín Carderera (1796-1880); el restaurador y coleccionista, Isidoro Brun (1819-1898), y el emisario de Carderera, vendedor y coleccionista, Florencio Choquet (doc. 1841-1870)³.

Con relación a los manuscritos y textos de Ceán, las cartas del hispanista y coleccionista de gran parte de los dibujos de Ceán, Paul Lefort, muestran que tuvo interés en algunos de ellos, citándolo a menudo en las obras que publicó, recurriendo especialmente al *Diccionario* (1800). Entre la correspondencia ingresada en 2018 en la Biblioteca Nacional, hay varias misivas dirigidas por Lefort a Valentín Carderera en las que se refiere a los textos de Ceán y, como se verá, también a su colección de dibujos⁴. En una carta fechada el 10 de marzo de 1868, se lamentaba de que Carderera no hubiera aún publicado ni sus adiciones ni notas «a las biografías

¹ Quiero agradecer a Isabel Ortega e Isabel García Torano del Servicio de dibujos y grabados de la BNE, así como a María José Rucio, del Servicio de Manuscritos, por su ayuda para consultar los fondos.

² Agradezco el conocimiento de estas cartas a mi amiga Elena Santiago, quien, además, ha intervenido de manera decisiva en la compra de parte de esta correspondencia para la BNE, donde ya se conservaba otra porción.

³ Parece ser el mismo comerciante de arte que vivió en Granada y Madrid en los cuarenta. MARTÍNEZ PLAZA 2018, pp. 164-165. En su carta del 23 de diciembre de 1868 a Carderera (BNE, MSS/23291/29, n.19) habla de su hijo, el pintor de esmaltes, Luciano, que nació en Granada y estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante RABASF) y en París. OSSORIO Y BERNARD 1868, p. 139. Su correspondencia a Carderera está en castellano, con algunas palabras y expresiones en francés.

⁴ Todas las cartas dirigidas por Lefort y Choquet a Valentín Carderera citadas en este artículo han ingresado a finales de 2018 en la sección de Manuscritos de la BNE.

de Ceán», que estaba seguro le serían de muchísima utilidad para sus biografías sobre artistas españoles, en las que estaba trabajando, y que se incluirían tanto en las *Historie des Peintres de Toutes les Écoles*, editado por la librería Renouard de París, así como en un *diccionario de artistas de todos los Países* bajo la dirección de Julius Meyer en Alemania⁵. De hecho, para esta última publicación, le contaba a Zarco del Valle, en otra carta del 13 de febrero de 1869, que, para escribir las biografías de los artistas españoles no contemporáneos, se limitaba «a traducir el Ceán Bermúdez de una forma sucinta», es decir, el *Diccionario*; añadiendo de su cosecha un «poco de crítica de lo que vi[o] del artista». De esta obra, que se preveía monumental, acabaron publicándose sólo tres volúmenes en 1872, 1878 y 1885, donde aparecen biografías escritas tanto por Lefort como por Zarco, a quien el primero le había ofrecido colaborar⁶. Le propuso dividirse entre los dos el trabajo relativo a los artistas de España y Portugal⁷.

Las cartas de Paul Lefort a Manuel Zarco del Valle, que se conservaban en la Biblioteca Nacional de España como parte del fondo antiguo —aunque atribuidas a Paul Lafond—, ponen de relieve que su colaboración se extendió durante muchos años, por lo menos entre 1866 y 1883, una vez retornado Lefort a Francia tras una estancia en España de alrededor de una década⁸. Durante esos años, mantuvieron una correspondencia en la que Lefort no cesó de pedirle ayuda a Zarco para recabar documentos inéditos y datos para llevar a cabo sus críticas en la *Gazette des Beaux Arts*, así como para sus libros sobre historia del arte español. A la vista de las menciones en sus publicaciones, así como en las cartas, Zarco accedió en varias ocasiones. Lo cual no era excepcional, pues como es conocido, el bibliófilo ayudó a muchos investigadores y escritores como William Stirling Maxwell o Charles de Yriarte⁹.

De la lectura de las cartas de Lefort, se desprende que Ceán seguía siendo una fuente de referencia fundamental en cuanto a Velázquez. Lefort quiso ahondar en su conocimiento de las fuentes que el historiador había usado, y para ello le pidió ayuda a Zarco del Valle. El 4 de febrero de 1872, le solicitó su colaboración para descubrir dónde había leído Ceán que Velázquez grabó un retrato del Conde Duque de Olivares a buril, cuya prueba estaba en el Gabinete de Estampas de Berlín, y con

⁵ BNE, MSS/23291/74, n. 4.

⁶ Se trata del *Allgemeines Künstler-Lexikon*, que continuaba con el diccionario empezado por Georg Kaspar Nagler. Carta de 13 de febrero de 1869? en la BNE, MSS/22519/243. Todas las cartas de Lefort a Carderera y Zarco del Valle están escritas en francés y las traducciones son, en todos los casos, mías.

⁷ Carta de 8 enero de 1869; BNE, MSS/22519/237.

⁸ BNE, MSS/22519/221-MSS/22519/243. Aunque en su necrológica de la *Gazette des Beaux-Arts* (5 de julio de 1904) se dijera que vivió aquí entre 1855 y 1867, las cartas prueban que en diciembre de 1866 ya estaba de vuelta en París.

⁹ SANTIAGO PÁEZ 1997-98.

qué motivo lo había realizado. De hecho, le mencionaba que uno de los grabadores de la *Gazette des Beaux Arts* iba a viajar a Berlín y le iba a pedir que se hiciera con un facsímil de la prueba del grabado, que los herederos de Ceán habían vendido a su anterior dueño, el Barón de Werther; informaciones que, seguramente, extrajo de la lectura del *Velázquez* de Stirling¹⁰. Lefort consideraba a Ceán una autoridad y que no podía saber que Velázquez había grabado sólo por tradición oral. En una carta de septiembre del año anterior sobre este mismo grabado, Lefort le preguntó a Zarco si conocía el paradero de la prueba que tenía Carderera, de la que ya tenía una foto, y si ésta llegó con el resto de su colección a la Biblioteca Nacional¹¹. Zarco discrepaba de la autoría de Velázquez; pero Lefort publicó en su libro sobre Velázquez de 1888, tanto la prueba de Berlín como la de Carderera, señalando que se encontraba en la biblioteca¹².

En otra carta dirigida también a Zarco del Valle, que parece estar fechada el 26 de noviembre de 1883, Lefort le pedía información sobre el manuscrito inédito de la *Historia del arte de la Pintura* de Ceán, que sabía que se hallaba conservado en la Academia de San Fernando¹³. Quería saber si se lo podrían hacer llegar a través de una comunicación o si debía mandarlo copiar, puesto que lo quería estudiar para el volumen sobre la historia de la pintura en España que estaba preparando para la editorial Quantin. Sin embargo, en su bibliografía y fuentes mencionadas en esa publicación, que vio la luz una década después, no se encuentra ninguna referencia a esta obra¹⁴. Es difícil saber si las copias manuscritas de los dos volúmenes correspondientes a la *Historia de la pintura* que trataban de la escuela española (vols. VI y VII), conservadas en la Biblioteca Nacional de España, pudieron estar relacionadas con esta petición¹⁵. No obstante, hay que tener en cuenta que en los índices de ambas copias se señala que son «páginas [sacadas] de [los] tomo[s] de la Academia», y que en su letra no se reconoce la del hijo de Ceán, Joaquín. Él fue quien copió los manuscritos recopilados bajo el título *Ocios de [...] Ceán Bermúdez* conservados en dicha biblioteca (de los que se arrancaron varios) y que fueron ofrecidos parcialmente, como se verá, por Zarco a la Academia. Una posibilidad, es que estas copias de la *Historia del arte de la pintura* pudieron llegar junto con las cartas remitidas a Zarco y parte de los manuscritos de Ceán que se conservan en esta institución.

¹⁰ STIRLING MAXWELL 1855, p. 249.

¹¹ Cartas BNE, MSS/22519/238 y MSS/22519/240.

¹² A veces fechado en 1887, pero es de 1888.

¹³ BNE, MSS/22519/242.

¹⁴ LEFORT 1893.

¹⁵ BNE, MSS/21456/1 y MSS/21456/2; MARTÍN ABAD 1991, pp. 8 y 9. Esta obra ha sido editada en CEÁN 2016.

Con relación a los manuscritos de Ceán, el interés ha sido muy desigual en el siglo XIX, y diferente entre el sector público y el ámbito privado. Si bien la Academia de San Fernando compró en enero de 1851 el manuscrito entonces inédito de la mencionada *Historia del Arte de la pintura*, por mediación de Valentín Carderera al marido de la hija de Ceán, Juan Manuel Ruiz de Arana¹⁶. En cambio, rechazó adquirir en 1863 otros manuscritos que guardaba Beatriz Ceán (1802-1878) y que ofreció a través de Zarco del Valle. De hecho, 1863 fue el año fundamental para la venta de gran parte del legado de Ceán, cuando su única heredera viva era su hija Beatriz, puesto que su hijo Joaquín había muerto el 29 de enero de 1850¹⁷ y, anteriormente, su primogénito, Manuel, en 1812¹⁸. El 12 de enero de 1863, la junta de la Academia recogió en acta que la institución firmaba un convenio con Beatriz, por el que les vendía los derechos del *Diccionario* por 16.000 reales. Es oportuno recordar ahora, que fue en esa misma junta en la que se leyó el ofrecimiento de Beatriz de vender a la Academia parte de los manuscritos de su padre, que hizo llegar a través de Manuel Zarco del Valle, quien presentó un listado de originales del erudito asturiano a su amigo Valentín Carderera. Gracias a que Carderera era académico y participaba en las juntas, presentó la propuesta de compra a la institución. Una de las condiciones era que se debía pagar un precio justo a la dueña, que se estimaba en 4.000 reales. Otra, que los manuscritos debían publicarlos juntos en un volumen que habría de incluir una biografía de Ceán que Zarco ya tenía preparada, sin remunerarle, pero a cambio de que apareciera su nombre en la publicación como el que los sacaba a la luz. Pero la Junta no accedió; siendo, además, el dictamen sobre la lista de manuscritos que «alguno había visto ya la luz pública y otros no tienen la importancia que se les supone». Aunque acordaron que se intentara comprarlos por un precio razonable, no llegaron a un acuerdo con la heredera¹⁹. Años después, Carderera donó los *Apuntes* para adicionar el *Diccionario* de Ceán con sus propias notas, que usaría el conde de la Viñaza para sus *Adiciones al Diccionario*, publicadas en 1889²⁰. Estos habían sido presentados por Beatriz a la Academia en febrero de 1863²¹.

Parece que el desinterés de la Academia provocó que Zarco y Carderera le compraran a Beatriz varios manuscritos. Aunque alguno fue ofrecido a la misma Aca-

¹⁶ Junta de 9 de febrero de 1851, ARABASE, 3-91, fol. 79v; HIDALGO CALDAS 2016a, p. 114.

¹⁷ ARABASE, 5-110-4, HIDALGO CALDAS 2016a, p. 114.

¹⁸ CLISSON 1982, P. 58.

¹⁹ ARABASE, 3-93, fols. 39v-40r; HIDALGO CALDAS 2016a, pp. 114-115. La lista de los manuscritos entregada por Zarco está transcrita en el Apéndice documental número 1 de este artículo. Sobre estos temas, véase también en este mismo volumen el artículo de Esperanza Navarrete.

²⁰ VIÑAZA 1889-1894, vol. I, p. IX, PORTELA 1976.

²¹ ARABASE, 3-93, fol. 46v.

demia por el político y académico de San Fernando, José María Huet, muy unido a Zarco²². Uno de los textos ofrecidos en la lista a la Academia, «Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la Catedral de Sevilla», se lo regaló Zarco a Stirling Maxwell, indicando en una anotación que lo había comprado en casa de Ceán —aunque en realidad era un ejemplar de la edición de 1817 con anotaciones—²³. Ahora se puede saber que, según parece desprenderse de una carta de Stirling a Zarco conservada en la Biblioteca Nacional, se lo envió el 5 de junio de 1870²⁴. En 1867, Zarco editaba las «Noticias exactas y curiosas del cuadro original de Rafael de Urbino llamado el Pasmo de Sicilia» de Ceán Bermúdez, que había ofrecido a San Fernando, al igual que los manuscritos que editó en su compendio *Ocios de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, que publicó tres años después en la revista *El tiempo* y como separata²⁵. Zarco conservaba, además, la ficha correspondiente a Velázquez para el *Diccionario* de Ceán, que ha permanecido en la Real Biblioteca de Palacio de Madrid, lugar donde trabajaba²⁶. Otra parte de los manuscritos los adquirió, como se ha visto, el propio Valentín Carderera, quien dejó que Zarco publicara la «Ilustración a la Descripción de la Custodia de la Catedral de Juan de Arfe» en 1864 que, en cambio, no había sido ofrecida a la Academia²⁷.

Resulta interesante, en este contexto, una noticia del 1 de abril de 1871, donde se aludía a que Zarco poseía «la mayor parte de los papeles que dejó a su muerte Ceán», incluyendo el índice de sus estampas, por un aficionado que buscaba el manuscrito íntegro del Catálogo de las Estampas escrito por el historiador y que había copiado parcialmente de una copia de Zarco, seguramente la copia de Joaquín Ceán en la Biblioteca Nacional de España²⁸. La firmaba R.S.N., que se trataría, con casi total seguridad, de Ramón Sanjuanena y Nadal, colaborador, como Zarco, de la revista *El Arte de España*, que redactó unas papeletas sobre grabadores que completaban aquellos no incluidos en el *Diccionario* de Ceán y que se custodian actualmente en la Biblioteca del Museo del Prado²⁹. La copia, también parcial y manuscrita, del catálogo de Ceán en la Biblioteca Menéndez Pelayo, en papel timbrado de 1863, lleva una nota al final indicando que se copió del original «que estaba

²² HIDALGO CALDAS 2016a, p. 115. Para un perfil del personaje, véase CARO 2010, pp. 39-43.

²³ MACARTNEY 2007, p. 431; GARCÍA LÓPEZ 2016b.

²⁴ BNE, MSS/22519/255.

²⁵ Sólo en separata de 25 ejemplares. HIDALGO CALDAS 2016a, pp. 115-116. Para los *Ocios*, véase el Apéndice documental nº 1 de este artículo.

²⁶ SANTIAGO PÁEZ 1997-98.

²⁷ CLISSON 1982, p. 281; GARCÍA LÓPEZ 2019a.

²⁸ *El Averiguador*, 1 de abril de 1871, p. 100; DEL TORO Y DURÁN 1892, p. 79.

²⁹ El 23 de enero de 1869, Lefort le avisaba a Zarco que Sanjuanena era otro de los receptores en Madrid de su catálogo de la subasta de dibujos junto con Enrique Melida y Eduardo Mariategui, también de la revista. BNE, MSS/22519/222. Sobre las papeletas, véase MATILLA 2006.

inédito en 1871»³⁰. No parece ser la indicada por Sanjuanena, puesto que tiene más información que la de Zarco.

Tan sólo unos meses después de la venta de los derechos del *Diccionario* y del ofrecimiento de los manuscritos a la Academia de San Fernando, en noviembre de 1863, Beatriz Ceán publicó los primeros anuncios de la venta de la colección de dibujos (y de grabados) de su padre³¹. Que pusiera a la venta los manuscritos y los dibujos de su padre el mismo año, distando sólo diez meses entre ambas ofertas, parece indicar que se vio impelida a ello por razones económicas. En esa fecha, Beatriz llevaba viuda diez años y su hija estaba ya casada con un sobrino del segundo marido de la reina María Cristina, el Duque de Riánsares, llamado Alejandro Sánchez. Según una carta de Beatriz al Duque, fechada en 1860, ella tuvo que pagar las deudas de su yerno, así como la ropa de su hija y sus nietas, desde el comienzo del matrimonio, puesto que el marido no se hacía cargo³². Lo que parece indicar que, aunque aún vivía en la casa paterna, sus gastos habían sido o eran significativos.

Una parte muy importante de la colección de dibujos de Ceán la vendió su hija, precisamente, a Paul Lefort, entre finales de enero y principios de febrero de 1864, como es conocido gracias a los anuncios y reseñas que se publicaron sobre la venta. Tan sólo cinco años después, Lefort los sacaba a subasta justo cuando estaba publicando sus trabajos sobre arte español³³. Esta, *a priori*, extraña decisión, la justificaba el propio coleccionista francés con un motivo de peso: los dibujos se estaban deteriorando debido a que la casa en la que vivía era húmeda. Así se lo cuenta a Valentín Carderera el 17 de enero de 1869, cuando le anuncia que la subasta iba a tener lugar tan sólo 11 y 12 días después³⁴. Esta premura era impuesta por la propia casa de subastas, el Hôtel des Ventes Drouot de París, que sólo disponía de una sala para las ventas de dibujos y grabados, y que sólo contaban con esa fecha libre debido a la alta demanda que tenía. Es chocante que, en cambio, para justificar que se deshacía de sus aguafuertes y litografías de Goya en la misma subasta, le explicara a Carderera que: «son inútiles para mí en la actualidad ahora que el catálogo ha sido publicado por la *Gazette des Beaux Arts*. Hay pruebas raras y aquellas como las que solo tú posees». Se refería al catálogo sobre la obra grabada y litografiada de Goya que había publicado en cinco artículos en la *Gazette des Beaux Arts*, entre febrero de

³⁰ Sobre esta copia, véase ARTIGAS 1930, n. 368; CARRETE 1980; SANTIAGO PÁEZ 1997, p. 39.

³¹ BATICLE 1962; HIDALGO CALDAS 2016a, p. 116.

³² Carta de Beatriz Arana Ceán al Duque de Riánsares en 1860, Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Diversos-Títulos_Familias, 3557. Leg. 21, Exp. 3; GONZÁLEZ SANTOS 2016b, p. 48. El fallecimiento del marido de Beatriz fue comunicado en la Junta de Gobierno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF 3-128, fol. 196v) del 2 de julio 1853.

³³ HIDALGO CALDAS 2016b, p. 311.

³⁴ BNE, MSS/23291/74, n. 7.

1867 y agosto de 1868. Del mismo modo, acababa de escribir los artículos de varios artistas que formaban parte de su colección de dibujos para el referido volumen sobre la escuela española de la *Histoire des Peintres*, que se publicaba el mismo año de la subasta³⁵. En esta publicación, se hacía referencia a que Lefort había sido consultado para dicho volumen, precisamente, por sus conocimientos sobre la escuela española y por su instructiva y grande colección de dibujos que había conseguido durante su estancia en España³⁶.

En esa misma carta, Lefort instaba a Carderera a repartir los ejemplares del catálogo de su subasta que le enviaba entre los colegas académicos de San Fernando y otros aficionados, para que pudieran hacer sus pedidos de compra, así como al reciente director del Museo del Prado, Antonio Gisbert. Le avisaba de que a la subasta acudirían comisiones de Alemania e Inglaterra, razón por la que creía que España debía aprovechar la ocasión para recuperar estos «dibujos que no deberían nunca haber abandonado su hogar». Añadiendo que:

Me parece que la Academia debe tener recursos suficientes para recomprar los Murillo, los Carreño, los Cerezo, el Céspedes, el Valdés Leal, los Cano, los Vargas, los Roelas, etc. etc., que Ceán Bermúdez se encargó de describir en su *Diccionario* y que el propio *Museo* sería culpable de no hacer lo imposible para obtener un poco de crédito del Gobierno para tratar de unir a su pequeña colección, los numerosos y magníficos ejemplares de vuestros maestros que he recopilado.

En este párrafo alude de modo más concreto a los dibujos que habían pertenecido a Ceán, llegando a indicar que sólo tenía uno de Valdés Leal (fig. 64) y otro de Céspedes (fig. 65), hoy considerado, como es sabido, de Patricio Cajés. Aunque Lefort indicaba que el historiador los había descrito en el *Diccionario*, esto no se produjo en todos los casos. Ha de notarse que en el catálogo de la subasta sólo se marcaba un Roelas y otro de Cerezo como de Ceán y ninguno de Vargas, a quienes el erudito asturiano sí había mencionado en su famoso *Diccionario* y en *el Discurso sobre [...] los originales [y] las copias* (1791). Los dos primeros pasaron al Prado y, del último, tenía el célebre dibujo de los dromedarios, que desapareció con el resto de la colección de su amigo Jovellanos en la Guerra civil³⁷. Así que Lefort pudo tener más entre los sin catalogar.

Entre los autores enumerados por Lefort, como parte de la colección del historiador español, destaca Juan Carreño de Miranda; puesto que Ceán no había

³⁵ Se lo indica a Carderera el 17 de enero de 1869, BNE, MSS/23291/74, n. 7.

³⁶ BÜRGER 1869, p. 6.

³⁷ HIDALGO CALDAS 2016a pp. 120-121 y 129; HIDALGO CALDAS 2016b, pp. 318, 322 y 324. Véanse esas mismas publicaciones para los dibujos mencionados de Murillo y Cano de Ceán.

indicado en ninguno de sus textos conocidos haber poseído dibujos suyos. Alguno de los atribuidos a Carreño en la colección de Lefort debieron pasar a la de Isidoro Brun que, como se verá, se hizo con muchas de las piezas del coleccionista francés. Posteriormente, pasaron por compra a la de Pedro Fernández Durán (1846-1930), quien los legaría al Museo del Prado, donde con esta procedencia hay varios atribuidos a este pintor. Puesto que, como se comprenderá, no todos los dibujos de la colección de Lefort se catalogaron en la subasta parisina —donde tampoco se aludía a Ceán como dueño anterior de ninguno de los cuatro dibujos allí atribuidos a Carreño—, es muy posible que, al menos una parte de los dibujos que conserva el museo de este artista procedentes de Fernández Durán, si no todos, debieron haber sido de Ceán. Uno de ellos representa *La Virgen con el niño* (fig. 66) y lleva una inscripción que identifico con la mano de Ceán³⁸. Actualmente, se considera de la escuela española de mediados del siglo xvii³⁹.

Otro personaje, que se ha revelado importante en la correspondencia de Carderera, es el comerciante de arte Florencio Choquet, que vivía en París. Pues fue la persona que compró los dibujos de Lefort para Isidoro Brun por indicación de Carderera, quien también compró algunos. En una carta del 30 de enero de 1869, Choquet le explicaba a Carderera que ni Lefort ni él habían recibido sus misivas con su pedido de compra de dibujos de la subasta hasta el día 29, cuando ya se había producido la venta de los dibujos del día 28 y, por lo tanto, no había podido comprar todos los que el propio Carderera quería adquirir⁴⁰. No obstante, se ofrecía a averiguar quién los compró y a tratar de que se los vendieran. Le contaba, también, que el último día de la venta, el 29, y al parecer según era costumbre, el encargado de la subasta, el *Commissaire Priseur*, al cumplir las seis horas de duración de la segunda jornada de la subasta, la finalizó aun quedando bastantes dibujos sin vender, porque no eran suficientes para preparar un tercer día de venta. Choquet fue, según su propio testimonio, quien le recomendó a Lefort que le hiciera una lista a Carderera con los dibujos que quedaban sin vender y los precios que quería por ellos, para ver si Carderera encontraba a quien vendérselos en Madrid. No obstante, Choquet sí se hizo con varios dibujos durante la subasta, cumpliendo con la petición de Carderera. Iban apuntados en dos listas que acompañaban la carta, pero que, actualmente, no se encuentran junto a la correspondencia. A los precios de los dibujos adquiridos, Carderera tenía que añadir, al pago para Lefort, el 5% para el *Commissaire Priseur*. Estos dibujos, mientras tanto, los custodiaba Choquet; que le preguntaba a quién debía enviarlos, sugiriendo a un librero de su confianza para

³⁸ MNP, D000238.

³⁹ PÉREZ SÁNCHEZ (1972, p. 138) lo identificaba como escuela andaluza.

⁴⁰ BNE, MSS/23291/29, n.21.

hacerlo: el Sr. Brachet. François Louis Brachet vendió algunas copias de la *Iconografía* de Carderera, según se desprende de la correspondencia y, además, en 1874, compró algunos dibujos para Brun en París⁴¹.

En la misma carta, Choquet expresaba la pena que sintió por no haber podido comprar para Carderera el lote 35 de Lefort, que había sido vendido por sólo 38 francos a un tal Arango. Se trataba de un dibujo representando la *Aparición de la Virgen a tres santos* atribuido a Alonso Cano y que había pertenecido a Ceán. Ahora, se puede pensar que no se trataría del dibujo de la misma serie que representa a *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo* que, en cambio, sí ha llegado al Museo del Prado con el legado de Fernández Durán y que habría comprado Isidoro Brun a Lefort⁴².

La subasta no fue todo lo bien que Paul Lefort deseaba, no sólo porque quedaron muchos dibujos sin vender —mayoritariamente ejemplares españoles—, sino porque habían alcanzado precios bajos; motivo por el que tuvo que recomprar algunos. Ya le anticipaba a Carderera, en su carta del 17 de enero de 1869, que estaba decidido a recomprar todo lo que era de primer orden, si el precio alcanzado no estaba de acuerdo con sus valoraciones⁴³. El propio Lefort debía esperar un precio alto, no sólo porque parece que, según cuenta en sus cartas a Carderera y Zarco del Valle —a quien también le anunció la subasta—, los dibujos le costaron caros, sino, también, porque algunos dibujos españoles se habían vendido bien anteriormente. Tal era el caso de algunos ejemplares de la colección del exconsejero de arte del Museo de Kensington de Londres, el Sr. John Charles Robinson, que habían alcanzado unos precios bastante altos unos meses antes, por lo que no pudo comprarlos. Al informarle a Carderera, en junio de 1868, le indicaba que se consolaba con los dibujos de su colección, que eran «muy bonitos»⁴⁴. Al parecer, según opinión de Choquet, en una carta del 12 de mayo de 1869 a Carderera, además de los precios bajos en las subastas de pintura, el problema era que los que compraban en París se fijaban más en el nombre del coleccionista que en el de los artistas⁴⁵. En otra misiva, del 26 de abril de 1870, le contaba que la pintura española e italiana estaban en descrédito entre los coleccionistas de París, que solo querían cuadros franceses⁴⁶.

Sin duda, es la carta del 22 de febrero de 1869 de Lefort a Carderera, casi un mes después de la subasta, la que ofrece más datos relevantes acerca de lo que ocurrió

⁴¹ LAVIT 2017, p. 100.

⁴² MNP, D000060.

⁴³ BNE, MSS/23291/74, n. 7.

⁴⁴ BNE, MSS/23291/74, n.º 6.

⁴⁵ BNE, MSS/23291/29, n.º 24.

⁴⁶ BNE, MSS/23291/29, n.º 26.

durante y tras la subasta⁴⁷. Lefort informaba a Carderera que aceptaba los 12.000 reales que le ofrecía el amigo de este, Isidoro Brun, por una selección de dibujos que marcaba con una cruz roja sobre el ejemplar del catálogo que le enviaba a Carderera. En él iban algunas informaciones para este último: «los precios alcanzados por los dibujos que vendí o retiré de la venta a un precio que aparece en la hoja [nota] de la venta»⁴⁸. Esta cruz no se encuentra en la copia del catálogo conservado en la biblioteca del Prado, anotado por el especialista en subastas Louis Soullié (1860-1940), por lo que no se trata del enviado por Lefort a Carderera y Brun⁴⁹. Por otro lado, en el Palacio Real se conserva el ejemplar remitido por Lefort a Zarco del Valle antes de la subasta y, por lo tanto, sin ningún precio, con la inscripción del propio Lefort en el margen superior derecho de la portada indicando el destinatario⁵⁰. La cruz tampoco se encuentra en la otra copia anotada conocida, conservada en el RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis de La Haya, que tiene marcados con precios los mismos lotes que el ejemplar del Prado, salvo gran parte de los italianos (los dibujos del número 271 al 312), que sí lo están en el catálogo anotado por Soullié⁵¹. Entre estos últimos se encontraban algunos marcados por Brun cuando cometió una errata en la lista de su carta para Lefort indicando los dibujos seleccionados. Lefort le explicaba a Carderera: «acepto y entrego los dibujos, conforme a la lista que he dado y que reproduce el Sr. Brun en su carta —(hay sólo un error que proviene sin duda de una cifra mal escrita para el n° 273 que el Sr. Brun escribió 279)»⁵². Estos dibujos se encontraban entre los italianos vendidos el primer día, si se observa lo anotado por Soullié al final del catálogo, por lo que habrían sido recomprados por Lefort. Quizás nunca se encuentre el catálogo con cruces rojas, si las cartelas indicando la autoría de algunos dibujos de la colección Brun en el Prado, extraídas de un catálogo de la subasta de Lefort, fueron escindidos del ejemplar enviado por Lefort a Carderera y Brun.

Además de esos dibujos marcados en el catálogo, de los que se desconoce el número, a Isidoro Brun le vendía otros 102 dibujos sin catalogar, a los que le sumaba unos apuntes y croquis que le regalaba, y de los que no indicaba la cantidad⁵³. En el catálogo de la subasta aparecen 366 registros, así como una indicación de que se venderían más dibujos sin catalogar en el número 367. En la copia del catálogo del

⁴⁷ BNE, MSS/23291/74, n° 8. Véase el Apéndice documental n° 2.

⁴⁸ Los gastos derivados del cambio de divisa debía costearlos Lefort.

⁴⁹ HIDALGO CALDAS 2016a, p. 117.

⁵⁰ RB, Cajfoll.fol.122 (16), Inscripción a pluma: «D. Manuel Zarco del Valle, Madrid».

⁵¹ En general los precios coinciden en ambos, pero hay ligeras variaciones en unos pocos casos. Agradezco a Jane Turner e Yvonne Bleyerveld el haberme facilitado una copia del ejemplar en el RKD.

⁵² BNE, MSS/23291/74, n° 8. Véase el Apéndice documental n° 2.

⁵³ BNE, MSS/23291/74, n° 8.

Prado, Soullié registró en ese registro 12 precios, bastante bajos, lo que indicaría que ese fue el número de dibujos sin catalogar que se vendieron o recompraron en la subasta. En palabras de Choquet, Isidoro Brun hizo un buen negocio con los dibujos de Lefort, que no llegó a ver, pero que, según le había informado el coleccionista francés, eran muy sobresalientes⁵⁴. En otra carta de Lefort a Carderera, del 7 de abril del mismo año, le contaba que había recibido una carta de Isidoro Brun en la que se mostraba muy satisfecho con su adquisición⁵⁵.

Las primeras compras de dibujos de Brun se han fechado un poco antes de esta subasta, entre un año y dos antes, aunque el grueso de sus compras de dibujos —de otras escuelas— se concentró entre 1874-1878 y 1883⁵⁶. No obstante, la letra del paspartú indicando la compra en 1867 en París de un dibujo de Bernardino Poccetti, no parece de Brun según las muestras conocidas; por lo que podría ser la anotación de una compra de otro coleccionista que llegara a Lefort o a Brun.

Lefort le señaló a Carderera que había vendido 220 dibujos, que habían alcanzado un promedio de treinta francos cada uno, entre los que no se encontraban en su opinión «los más hermosos de la colección, ya que [ni] los Murillo, [ni] los Joanes, [ni] el Michelangelo, [ni] el Luca Signorelli están incluidos y su valor es excepcional». Añadía que entendía que, por esa razón, había sido «*muy moderado al fijar el precio de 5.000 francos para los 150 dibujos que quedan por vender*»⁵⁷. De hecho, en el catálogo de la subasta conservado en el Prado se puede leer que Lefort retiró el dibujo de Luca Signorelli, por falta de ofertas, por 100 francos. El que atribuía a Miguel Ángel (fig. 67) y que provenía de la colección de Ceán, lo acabó comprando Brun y está ahora en el Prado, aunque reasignado a Taddeo Zuccaro por Nicholas Turner, que esclareció su autoría⁵⁸. Curiosamente, en el catálogo anotado por Soullié se leen dos precios para este dibujo: 500 francos, debajo entre paréntesis, que pudo ser el precio por el que lo recompró Lefort; y en el margen izquierdo, 200, que sería quizás el importe por el que se lo vendería a Isidoro Brun⁵⁹. De Juan de Juanes, había tres en el catálogo, donde no se marcó ningún precio, todos con elogiosas descripciones, especialmente esta *María Magdalena* (fig. 68), que fue adquirida por Isidoro Brun junto con otro de los dibujos atribuidos al artista. Hoy los custodia el Prado⁶⁰.

⁵⁴ Carta de 12 de mayo de 1869. BNE, MSS/23291/29, nº 24.

⁵⁵ BNE, MSS/23291/74, nº 9.

⁵⁶ LAVIT 2017, p. 100.

⁵⁷ BNE, MSS/23291/74, nº 8.

⁵⁸ TURNER 2004, p. 420; HIDALGO CALDAS 2016b, p. 316.

⁵⁹ La cifra de «500» está debajo del registro, como la de «100» del dibujo de Luca Signorelli, por lo que parece indicar que era el precio de recompra.

⁶⁰ El otro representa a la *Virgen sedente*, MNP, D000011.

Entre los Murillo que Lefort citaba como excepcionales y sin vender, estaría el conocido de los doce navíos que había pertenecido a Ceán, puesto que, en esa misma carta, ya se refería a él como una obra maestra del espíritu, por el que creía habían enviado una comisión desde Madrid. Como es conocido, se encuentra en el Museum of Fine Arts de Boston, reasignado a la escuela holandesa del siglo xvii⁶¹. El «*Louvre dio comisión por dos Murillo*» que resultó igual de infructuosa que la madrileña, puesto que todos los dibujos atribuidos al pintor quedaron sin vender, como queda constatado en la copia del catálogo anotada por Soullié. Finalmente, algunos de ellos fueron comprados por Brun, puesto que se encuentran hoy en el Museo del Prado, y se identifican con lotes de Lefort: *La Magdalena penitente*, *Cabeza de niño* y *Fraile en pie*⁶². El dibujo de *La Magdalena penitente* es el único que tenía consignada su procedencia a la colección de Ceán en el catálogo de Lefort. Hoy está considerado anónimo español del siglo xvii, al igual que los otros dos⁶³. En el Prado hay varios dibujos con atribuciones a Murillo de la colección Fernández Durán, que pudieron haber llegado con la de Brun, si se tiene en cuenta que, según indicaba el subdirector del Museo por aquel entonces y que participó en su catalogación, F. Javier Sánchez Cantón, la colección de dibujos se la compró ya elaborada e íntegra a Isidoro Brun⁶⁴. Este pudo adquirirlos a Lefort junto con los otros, puesto que le compró muchos sin catalogar.

Si se tienen en cuenta las anotaciones de Soullié en el ejemplar del catálogo de la subasta de Lefort, que a la vista de las cartas y de los precios de los remates de los grabados de Goya que aparecieron en prensa —así como del mencionado por Choquet de Cano—, fueron muy exactas, 74 dibujos fueron los que Lefort retiró de la subasta. Añadía que 69 habían quedado sin vender⁶⁵. Sumando ambas cifras el resultado es 143, una cifra muy cercana a los 150 dibujos que Lefort le decía a Carderera que le habían quedado sin vender. Esta diferencia podría deberse, en parte, a las piezas sin catalogar. El que en el Museo del Prado haya dibujos con la procedencia de Lefort y Fernández Durán, tanto de entre los lotes marcados con precios de remate como de los que no, parece indicar que Isidoro Brun compró o hizo pedidos dos veces. Si en la compra de Carderera iban dibujos para Brun, parece indicarlo el que Lefort se refiera a la lista que le había hecho llegar a través de Choquet, donde Brun seleccionó algunos dibujos y cometió alguna errata.

⁶¹ BROWN 1976, pp. 40-41; HIDALGO CALDAS 2016a, p. 123.

⁶² MNB, D003046, D002093 y D000256.

⁶³ PÉREZ SÁNCHEZ 1972, pp. 154, 171 y 160.

⁶⁴ Los otros dibujos atribuidos en la colección de Lefort a Murillo, que parecen haber pasado con la de Brun al Prado son: núms. cat. F.D.37, F.D.109, F.D.1625a. Sobre la compra a Brun de Fernández Durán, véase SÁNCHEZ CANTÓN 1931, p. 96.

⁶⁵ HIDALGO CALDAS 2016a, p. 117 y n. 66.



Fig. 31. Jerónimo Antonio Gil, *Dos propuestas para el emblema calcográfico de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 1775. Pluma, pincel y aguadas de tinta gris sobre papel verjurado, 243 × 186 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

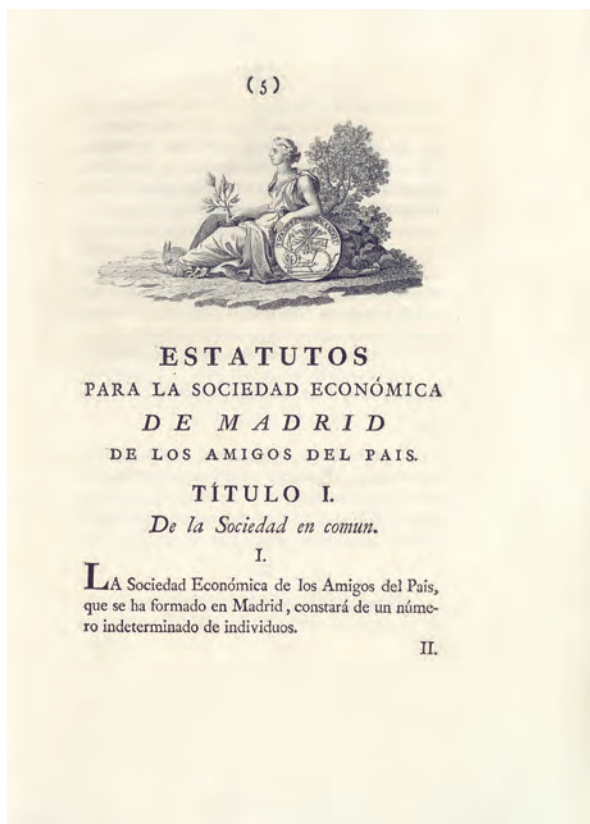


Fig. 32. *Estatutos para la Sociedad Económica de Madrid de los Amigos del País*. 1775. Aguafuerte y buril, huella de la plancha 100 × 150 mm, en h. de 280 × 205 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 33. Sestercio en bronce emitido por Adriano, años 134-138. Anverso y reverso. Bronce. Diámetro 31,89 mm. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

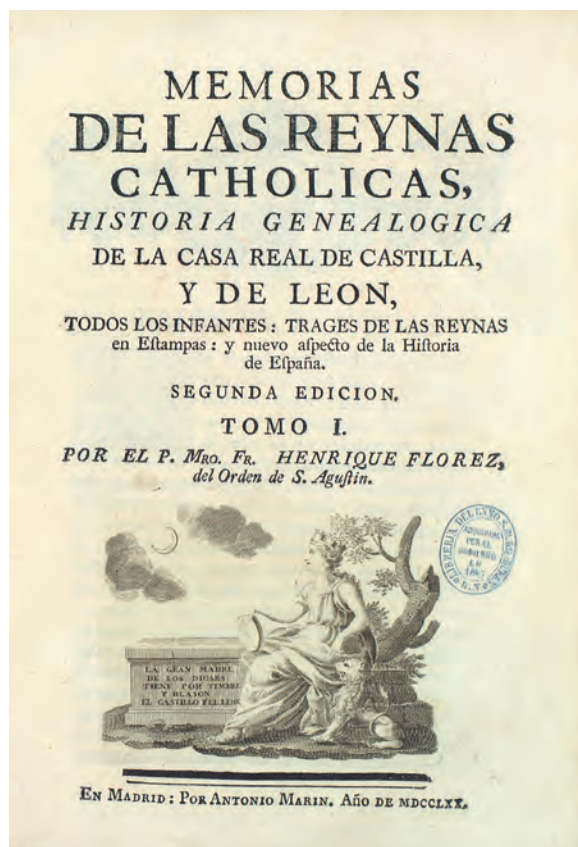


Fig. 34. Jerónimo Antonio Gil (atribuido), Portada del tomo I de las *Memorias de las Reynas Catholicas*, de Enrique Flórez (2ª ed., 1770, in-4º). Aguafuerte y buril, 205 × 150 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 35. Jerónimo Antonio Gil, Frontispicio del *Compendio de los Diez libros de arquitectura de Vitruvio*, de Claude Perrault. 1761, in-8°. Aguafuerte y buril, 205 × 130 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 36. Jerónimo Antonio Gil, *Suintila expulsa a los bizantinos*. 1756. Lápiz negro y realces de clarión sobre papel verjurado gris azulado, 678 × 919 mm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 37. Bernardo Martínez del Barranco, *Don Quijote vuelve maltrecho en un carro a su aldea*. 1777. Lápiz grafito repasado a pluma y tinta negra sobre papel verjurado, 208 × 145 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

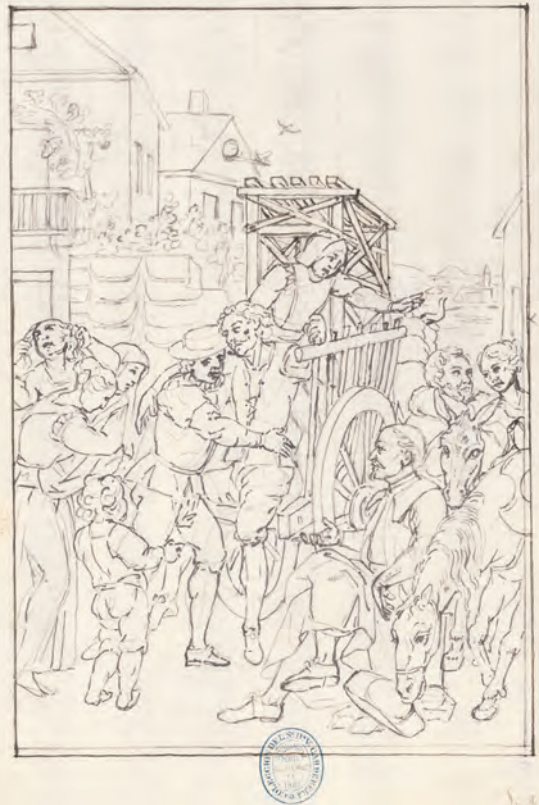


Fig. 38. Bernardo Martínez del Barranco, *Don Quijote vuelve maltrecho en un carro a su aldea*. 1777. Lápiz grafito repasado a pluma y tinta negra sobre papel verjurado, 210 × 147 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 39. Bernardo Martínez del Barranco, *Don Quijote vuelve maltrecho en un carro a su aldea*. 1777. Pincel, aguadas de tinta gris y negra sobre papel verjurado, 207 × 145 mm. Barcelona, Biblioteca de Catalunya.



Fig. 40. Fernando Selma según Bernardo del Barranco, *Don Quijote vuelve maltrecho en un carro a su aldea*. 1778. Aguafuerte y buril, 212 × 146 mm, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

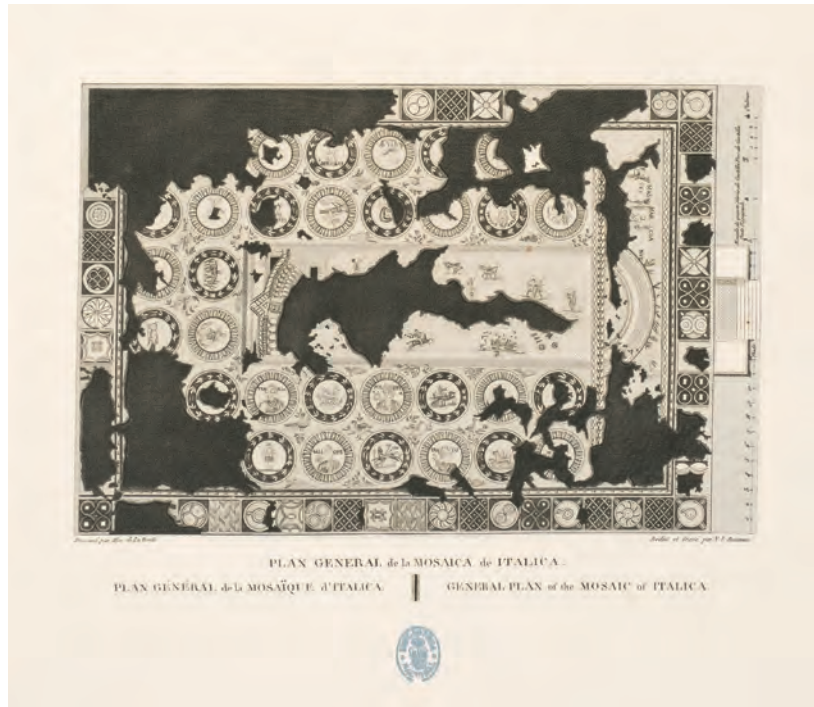


Fig. 41. Alexander Laborde (dibujante) y N. L. Rousseau (grabador), *Plano del mosaico de las Musas de Itálica*, reproducido en Alexander Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. 1812. Tomo II, estampa 75. 238 × 303 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Muy señ. mio: he recibido
 la real cedula que V. S.
 me ha dirigido con carta
 impresa de 16 del corriente
 por que se manda la con-
 tencion que la nueva real
 Academia de la historia ha
 formado sobre el modo de
 recoger y conservar los mo-
 numentos antiguos descu-
 biertos ó que se descubran
 en el reyno. La que ten-
 dre presente en los casos
 que puedan ocurrir, que
 en adelante sean muy fre-
 quentes con tan sabias di-
 sposiciones particularmen-
 te en Andalucia, donde hay mu-
 chos que por sus raros
 antiguedades contribuyen-
 do á los progresos de este ramo
 de literatura y al honor de la
 nacion, á fin de que la acade-
 mia cumpla el cumplimiento
 de tan sabias nuevas. Dijo que A. S. m. d. Sevilla
 25 de agosto de 1803.
 J. J. Juan de Flores.

clon; concorra por su
 parte al mejor cumpli-
 miento de las sabias mi-
 ras y designios de la
 Academia.
 Dios guarde á V. S.
 muchos años. Madrid 16.
 de Agosto de 1803.
 B. L. M. de V. S.
 su mas atento servidor
 Joaquin Juan de Flores.

Sr. D. Juan Ceán Bermúdez.

Sevilla.

Fig. 42. Carta circular impresa de Joaquín Juan de Flores en nombre de la Real Academia de la Historia remitiendo ejemplar de la Real Cédula sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos. Madrid, 16 de agosto de 1803. 220 x 160 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

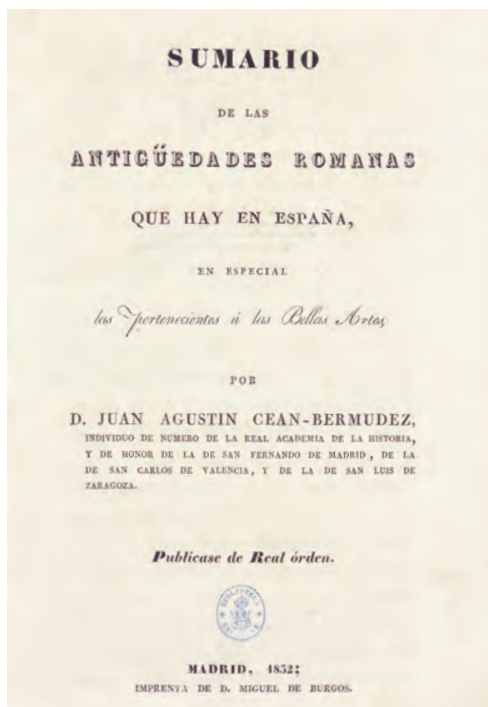


Fig. 43. Portada del Sumario de las Antigüedades romanas de España pertenecientes las Bellas Artes de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Madrid, 1832. In-folio. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 44. *Pátera de Otañes*. Siglos I-VI d.C. Plata labrada, diámetro 211 mm. Colección particular.



Fig. 45. Louis Meunier, *Vue en perspective du derrière de l'Escorial*. 1665-1668. Aguafuerte, terminado a buril y punta seca, huella de la plancha 130 × 242 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

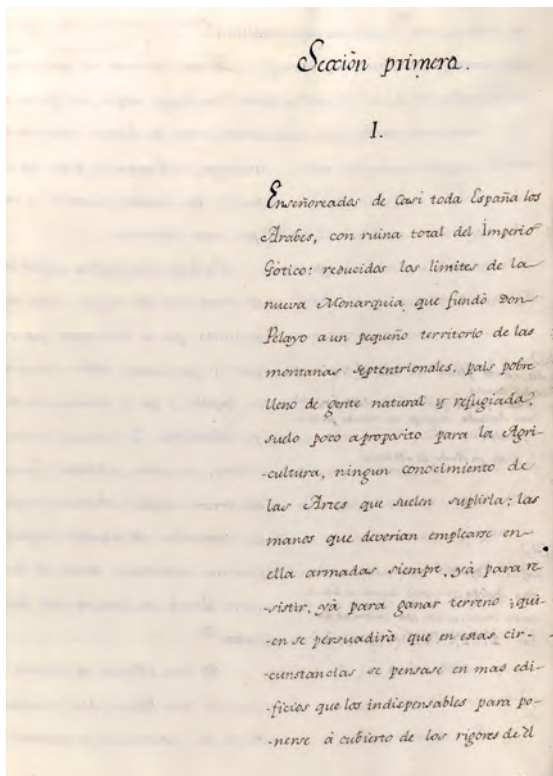


Fig. 46. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración (copia anónima del manuscrito de Eugenio Llaguno). Hacia 1770. 320 × 220 mm. Nueva York, Hispanic Society of America.

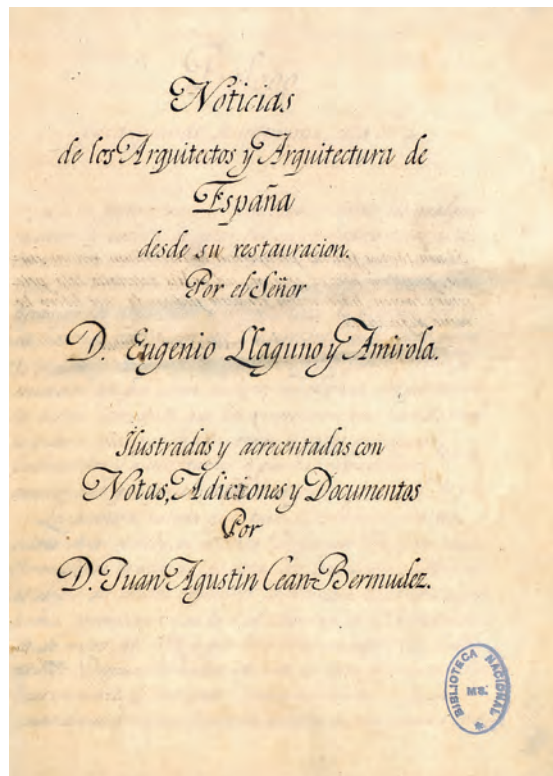


Fig. 47. Portada de las Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, de Juan Agustín Ceán Bermúdez. 1815. Manuscrito, 250 × 190 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 48. Manuel Salvador Carmona, Vista de la Catedral de Sevilla por la parte de Levante. 1805. Buril, 108 × 145 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 49. Portada de *L'Encyclopédie méthodique. Architecture, t. I, Géographie moderne*, de Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy. 1788. In-4°. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

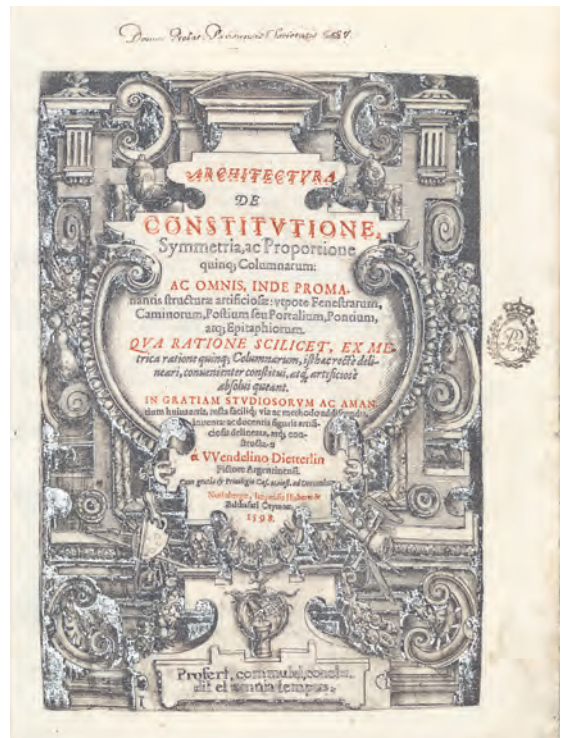


Fig. 50. Portada de la *Architectura de constitutione symmetria ac proportione quinque columnarum*, de Wendel Dietterlin. 1598. 496 × 184 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

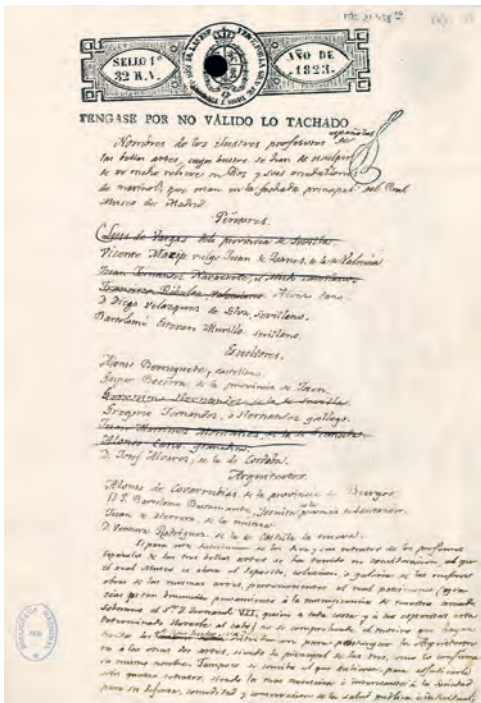


Fig. 51. Correspondencia entre el duque de Híjar y Juan Agustín Ceán Bermúdez. 1828. Manuscrito, 320 × 220 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 52. Ramón Barba, *Pedro Machuca*. 1830. Talla en piedra. Diámetro 90 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

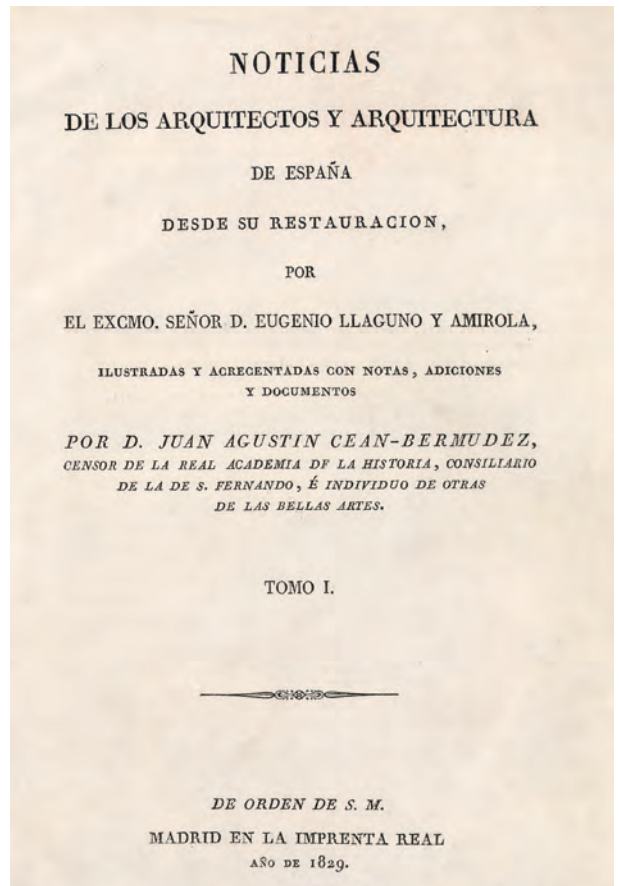


Fig. 53. Porta de las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, de Eugenio Llaguno y Amírola y Juan Agustín Ceán Bermúdez. 1829, in-4°. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

13

3	HE	Henrique Galbis	Los tres Gustias. El espalo pichis dibuxavale el mismo Galbis. Abraham despidiendo a Egipto ya su hijo de casa, lo que se personan con todos los muebles del campo. El hijo prodigo que vuelve a su padre. Siete venetas. Un padre, Jacob, a quien preceden la familia & su hijo Josef. Abraham que despide de su casa a Egipto. Una familia. La presentación de Christo al pueblo por Pilatos.	Amst. 1620 1617	3
4	FF	Juan Sorevedan	Abraham despidiendo a Egipto ya su hijo de casa, lo que se personan con todos los muebles del campo. El hijo prodigo que vuelve a su padre. Siete venetas. Un padre, Jacob, a quien preceden la familia & su hijo Josef. Abraham que despide de su casa a Egipto. Una familia. La presentación de Christo al pueblo por Pilatos.	Amst. 1603	1
5	RI	Van. Rhyne Rembrandt.	Un padre, Jacob, a quien preceden la familia & su hijo Josef. Abraham que despide de su casa a Egipto. Una familia. La presentación de Christo al pueblo por Pilatos.	ag. f. 1656	13
6		Juan Bosch de Venecia	Unos paisajes con algunas figuras.	ag. f. 1650	4
7		Berghem, Claas & Claas & Witsen Berghem de Amsterdam	Cinco paisajes con animales y algunas figuras.	ag. f. 1652	5
8		Juan Vercher	Diez paisajes con animales y figuras.	ag. f.	10
9		V. V. Juan & Grandjean V. V.	Un retrato de mucha mancha.	Rembrandt. ag. f. 1654	1
10		Cornelio Bloemart de Utrecht	San Pedro resucitando a uno de los muertos. Un nacimiento del Senor, soldado y otros.	de Leve & el Guercino. bur. 1650 1654	17

Fig 54. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Ensayo para el arreglo por escuelas o reynos de una colección de estampas escogidas... Escuela holandesa.* Hacia 1791. 345 x 220 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Citado en el art. 26. del Actam. de la Junta de Direcc. & gobierno que se ha de organizar con fines de la D. N. de S. Carlos.

Plan actual de las Oficinas del Banco Nacional de San Carlos.

Secretaría.

Signos.	Destinos.	Encargos.	Sueldos.
D. Benito Diaz de la Cueva	Secretario.		55.000. P.º
D. Juan Eugenio Can Bermudez	Oficial mayor	Auxilio plaza y p.º	12.000.
D. Felipe Marchalín	Segundo	Correspondencia y p.º	7.000.
D. Manuel de Guzman	Quarto	Copiar	6.600.

* En faltando uno de ellos, quedara su plaza con el sueldo de 6.000. P.º

Oficina de la Direccion de Giro.

D. Martin Royer	Jefe de libros, Comador y Jefe mayor.		15.000.
D. Pedro Gil de la Cruz	Oficial mayor	Correspondencia	12.000.
D. Juan Martin del Valle	Segundo		12.000.
D. Bartolome de Diego			7.000.
D. Joaquin de Bana			2.500.
D. Martin Lorenzo Bertrando	Tercero	Libro Balance	7.000.
D. Juan Alacayo		Libro de libros	7.000.
D. Domingo Morales	Quarto	Libro de libros	6.000.
D. Manuel Lopez		Libro Semal	6.000.
D. Bernardo Cepeda	Sexto	Copias	4.400.
D. Josef y Jacinto Corral			4.400.
D. Casaco Trunera			4.400.
D. Juan Linares			4.400.

* En faltando de estos ocho quedara su plaza reducida a los 3.000. P.º de su sueldo, y si a hora de faltar los 3.000. mas, se por haber sido oficial mayor en Provisiones en Arto, queda los 12.000. P.º

Oficinas de la Direccion de Provisiones.
Primera oficina.

D. Juan Bautista Gaheri	Jefe de libros, Corridor		15.000.
-------------------------	--------------------------	--	---------

Fig 55. Plan actual de las oficinas del Banco Nacional de San Carlos. Hacia 1785. 340 x 220 mm. Madrid, Archivo Histórico del Banco de España.

4		3	
29	Luca y Ambrosiano de Babilonia	La aparición de Christo resucitado a la Magdalena	Severus Darmo bur 1629 1
30	B. Hernán Berghia no Romano	Viene panique de la cithra copon Des de la Loges de por panique de la biblia.	Rafael de Urb. ag. f. 1615 2o
31	P. Francisco Villa neta de Toledo	Christo que llama a san Andres al apostolado.	Johann Bama bur 2
32	Jacobi Palma el joven	Roma: una manzana amarrado	ag. f. 1610 1
33	R. F. Rafael de Sca	La Virgen de la Concepcion	Demando Caroll ag. f. 1629 1
34	Vicco Dadalochio	La El nacimiento del niño san Jose	Rafael de Urb. ag. f. 1647 1
35	El Dominiquino Dal	Diana con sus virgins en el baño	ag. f. 1636 1
36	Wolffgang de Apuzino	La Annuncian y coronacion de la Virgen, san Josef y el niño	ag. f. 1630 1
37	Guido Renzi, Babilonia	En unimo acauso en 3. An. La coronacion de copinas de Christo. Los matanofeceros de ordo en 2. hrogines con el niño 2 san Joana 2 doctores 2 animales 3 pascas en ordo: 6 mananas: 3 pascas con figura y otro que representen el niño 2 caberos 2 escuopas de torres. El viage de Jacob 2 mananas man geres: La entrada en Roma del em basador de Polonia: en 3 esc.	ag. f. 1640 5
BB. S.D. Bella.			
38	Stephano Stefani no Vella Bella, Ferrara		ag. f. 1633 52
39		La Virgen el niño, un diácono que peregrino que la pide por la pite que se manifiesta en algunas escuopas manas. La muerte de Bala. Una vitaco con muchos niños. La resurreccion de Christo. Dos alegorias. Siempre grande	ag. f. 1618 6
40		Isabel Simi. Dolencia.	ag. f. 1650 1
41		Teodoro Lupo de San	ag. f. 1650 3
42		Alonso Saclio de	ag. f. 1642 1
43		Josef Maria Muel	ag. f. 1660 2
44		S. Salvador Resta	ag. f. 1660 12
45		Sala Cappioni Ve	ag. f. 1670 3
46		Bartol. Biscaino	ag. f. 1657 1
47		Ignacio Dalí de	ag. f. 1660 1
48		P. de Daltis Romano	bur 1
49		Carlos Navarra de	ag. f. 1680 4

Fig. 56. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Ensayo para el arreglo por escuelas o reynos de una colección de estampas escogidas... Escuela italiana*. Hacia 1791. 345 × 220 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

22		23	
<i>Escuela Española.</i>			
1	D. Danton, de Roma mis Greco.	San Francisco de Asis.	ag. f. 1606 1
2	F. AB. Josef de ven, de el Espanol de Tholome.	Dado y ginos sanjos: San Jo suvimo: y el marino de san Bar tholome.	ag. f. 1628 3
3	Bartol. Murillo.	San Juanito y la Virgen y el niño	ag. f. 1636 2
4	V. C. F. Ymenais Caduche.	San Geronimo.	ag. f. 1630 1
5	Conchillos.	Christo muere, la Virgen y los Alavias.	ag. f. 1672 1
6	Matthias de Strag.	La lanzaxatado de la caridad de Sevilla y la Florida.	ag. f. 1672 4
7	D. Alonso de Obregon.	Una muger prietando sanjo Domingo en Soriano.	Alonso Caro. } ag. f. 1696 2
8	Rodrigo de Villafraña.	La portada del pantheon del escorial	bur 1620 1
9	Pedro Rodriguez de Puyo.	En Puyo.	bur 1
10	D. Juan Bonifacio.	San Bruno.	Man. Bereng. } bur 1744 2
		San Leida.	bur 1760
11	Roberto Micheli de Sijona.	Das alegorias con figuras dadas de la Virgen de los Dolores.	ag. f. 1764 2
12	D. Thomas Price.	Una batalla.	bur 1767 2
13	P. P. Moles.	Mater amabilis	C de la Fija. bur 1767 1
14	D. Francisco Bayen	La Virgen, san Josef y el niño una alegoria con el diabo de car los III.	ag. f. 1770 1
		Una a. nacimiento del primer imperio que uno Carlos III.	C de la Frosivica
15	Man. Salvador Carronero.	El titulo de academo de meros de la de san Fernando. Felipe el bueno y Carlos III fundadores de las ordenes del to. con y de la Concepcion de	bur 1770 6
16	Pedro Arnal, Aguado	Des Jarras Ermitas.	ag. f. 1794 2
17	Josef del Castillo.	La vida a Egipto. con hudo a Egipto.	Sera. Jordan. ag. f. 1794 1
18	D. Francisco de Goya.	La familia de Felipe III, de la oba de la Pinnaco	ag. f. 1764 2
19	D. Fernando de Alcazar	La Virgen del Bos.	Raf. de Velasco bur 1784 1
20	Josef Blas, Subroga.	San Josef, S. Ana y la Virgen.	Luisa Fontana bur 1784 1
21	Manuel Alvarado	La Virgen y el niño.	P. Mignard bur 1789 1
22	D. Juan Moreno	San Juan Bertrando.	bur 1790 1
23	F. Luis Perel.	Una batalla de Turo.	ag. f. 1791 1
24	Josef de la Cruz	En unimo acauso en 3. An.	ag. f. 1794 1

Fig. 57. Ceán Bermúdez, *Ensayo para el arreglo por escuelas o reynos de una colección de estampas escogidas... Escuela española*. Hacia 1791. 345 × 220 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 58. Bartolomé Esteban Murillo, *La Virgen con el Niño*. 1675-1680. Aguafuerte, 141 × 112 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 59. Bartolomé Esteban Murillo, *La Virgen con el Niño*. Entre 1675 y 1680. Lápiz negro, pluma, tinta parda y aguada parda sobre papel verjurado. 134 × 102 mm. Álbum Alcubierre 32. Colección Abelló.



Fig. 60. Tomás Francisco Prieto, *La batalla de Velletri*. Madrid, 1767. Aguafuerte y buril, 76 × 177 mm. Londres, The British Museum.



Fig. 61. Juan Pedro Arnal, *Jarrón antiguo* [Jarrón etrusco]. Madrid, ¿1780?. Aguafuerte, 133 × 108 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 62. Juan Pedro Arnal, *Jarrón antiguo* [Jarro etrusco]. Madrid, ¿1780?. Aguafuerte, 137 × 107 mm. Londres, The British Museum.



Fig. 63. Francisco de Goya, *Las Meninas* o la *Theología de la pintura*. Madrid, ¿1784?. Aguafuerte, punta seca, buril y lápiz negro, 405 × 325 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 64. Juan de Valdés Leal, *Cristo flagelado*. Siglo XVII. Aguada gris, tinta parda y pluma sobre papel verjurado amarillento, 350 × 253 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado Madrid, D000196.



Fig. 65. Patricio Cajés, *Santo obispo resucita o cura a un joven*. Siglo XVI. Aguada parda, albayalde y pluma sobre papel amarillento, 283 × 240 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 66. Anónimo, escuela española, *La Virgen con el Niño*. Medios del siglo XVII. Aguada parda y pluma sobre papel amarillento, 161 × 130 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Lefort le agradecía a Carderera que hubiera animado a sus amigos a comprar algunos de los *hermosos* dibujos españoles que tenía, y añadía: «le agradeceré nuevamente por ayudarme en esta negociación cuyo efecto —si lo logra— estaremos devolviendo a España algunos dibujos soberbios que tarde o temprano lo lamentaremos»⁶⁶. En esa misma carta a Carderera del 22 de febrero de 1869, Lefort da el nombre del que finalmente sería otro comprador: el Sr. Gargollo. Le indicaba: «Aguardo su respuesta antes de proceder a una nueva venta y espero que en las modestas condiciones en las que propongo la compra, fácilmente persuadirás al Sr. Gargollo para que haga un comienzo encantador de Gabinete por casi nada». Se refería a José María Fontagud Gargollo (1833-1893)⁶⁷, banquero y senador, que se casó con una hermana del Marqués de Cerralbo, Matilde Aguilera y Gamboa (1846-1874) en 1866. De hecho, en el inventario de bienes tras la muerte de su mujer en 1874, se recogen varios dibujos que parecen provenir de esta colección si se comparan con los registros del catálogo de Lefort⁶⁸: un dibujo de Alonso Cano, otro de Vicente Carducho, otro de Sánchez Coello y un Paolo Veronés⁶⁹.

Una de las hijas del matrimonio Fontagud Aguilera, Elena María, se casó con Vicente Pío Ruiz de Arana, XI Marqués de Castromonte. En la colección de los Castromonte, Diego Angulo y Alfonso Pérez Sánchez inventariaron un dibujo de Vicente Carducho que, ahora, se puede identificar con el registro del inventario de Matilde Aguilera, donde se lee: «Otro id. [dibujo original] por Carducho representando un fraile lavando los pies a un peregrino»⁷⁰ (fig. 69). Actualmente se considera *San Juan de Dios lavando los pies a Cristo*, pero en el catálogo de Lefort estaba clasificado como *San Bruno lavando los pies de Cristo*⁷¹. El propio Lefort explicó en su artículo sobre Carducho en la *Histoire des Peintres*, que Ceán había reunido varios dibujos de la serie de *San Bruno y los mártires Cartujos*. Por lo tanto, tanto este como el otro registro de la serie aparecido en el catálogo de la subasta de Lefort, que no indicaban al historiador como su origen, sí procedían de la colección de Ceán⁷². El precio anotado por Soullié para este registro, 32 francos, sería el pagado por Lefort para recomprarlo, puesto que el ofrecimiento a Fontagud fue posterior a la subasta.

⁶⁶ BNE, MSS/23291/74, n° 8.

⁶⁷ Según indica la Partición de sus bienes tras su fallecimiento el 25 de febrero de 1893, nació el 28 junio 1833 en Madrid. Archivo Histórico de la Nobleza (en adelante AHNN), BAENA, C.260, D.9-11. En el documento se indica que algunos bienes no estaban inventariados por tener poco valor.

⁶⁸ Bienes de la Excma. señora dona Matilde Aguilera y Gamboa, 25 de marzo de 1874, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Protocolo 34575; AGULLÓ Y COBO 1994, p. 171.

⁶⁹ Quizás también el retrato de mujer de Manuel Salvador Carmona, que podría ser el lote 50 de Lefort.

⁷⁰ ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 41, n. 203.

⁷¹ PASCUAL Y RODRÍGUEZ REBOLLO 2015, p. 244, cat. 50.

⁷² HIDALGO CALDAS 2016a, pp. 126 y 128.

Del resto de los dibujos de Lefort que se incluyen en el inventario de Matilde Aguilera, el atribuido a Veronés como la *Presentación del Niño en el templo*, podría identificarse con la *Circuncisión* consignado a la colección de Ceán en el número 360 del catálogo de la subasta; pero, hasta no encontrarse, no se podrá verificar. Al igual que el dibujo de Alonso Sánchez Coello sería el que se corresponde con el único registrado en el catálogo de Lefort, representando un retrato de una dama de época de Felipe II a lápiz negro y rojo; que no se indicaba que procediera de la colección de Ceán. Mientras que el atribuido a Alonso cano, parece identificarse con el número 34 de Lefort: *La aparición de la Virgen a dos religiosos*. En el inventario de Matilde Aguilera se describe el dibujo como «original representando la aparición de la Virgen a los frailes, por Alonso Cano». Mientras que, en el inventario tras la muerte de su marido en 1893, aparece sólo como «un dibujo a pluma [de] “La aparición de la Virgen” de autor desconocido»⁷³.

En el catálogo de la *Exposición de Dibujos Originales* de 1922, aparecen dos dibujos de Goya de la colección de la Marquesa de Castromonte procedentes de las colecciones Madrazo y Gasc, a quien se los había regalado Madrazo⁷⁴. Esta Marquesa era Elena María de Fontagud Aguilera (1868-1925), XI Marquesa de Castromonte. Estos dibujos de Goya aparecen en el inventario tras la muerte del padre de Elena, como «dos dibujos de Goya», habiéndolo hecho antes en el inventario de su madre, por lo que parece que de ahí pasarían a su marido el IX marqués de Castromonte, Vicente Pío Ruiz de Arana y no del VIII Conde de Sevilla la Nueva. Se trata de *Se hace militar y Locos*; el primero de ellos se encuentra custodiado por el Museo del Prado⁷⁵. Habían sido vendidos en la subasta de Vignères de París de 1865, pero es difícil saber cómo pasaron de ahí a Fontagud Gargollo y si Lefort tendría algo que ver, puesto que no aparecen en su catálogo⁷⁶.

Lefort señalaba a Carderera que no le importaba perder dinero si los dibujos regresaban a su patria con Fontagud, puesto que era en Madrid donde los había adquirido y que el Museo del Prado tenía una colección muy pobre en dibujos. Creía que, al final, lamentaría que sus dibujos pasaran a casa de un aficionado, pero pensaba que «no se negaría a cederlos al Museo, o al menos a mostrarlos a los curiosos». Fontagud no los cedió, pero, en cambio, Brun los vendió a un coleccionista que sí los legó al Museo del Prado, aunque en sus primeros testamentos pensó en otras instituciones para colocar su legado, que estaba compuesto por todo tipo de objetos⁷⁷.

⁷³ AHNN, BAENA, C.260, D.12-14, fol. 9. En su inventario se recogen muchas pinturas.

⁷⁴ BOIX 1922, p. 108, cat. 197 y 198.

⁷⁵ MNP, Doo6321.

⁷⁶ Véase ficha del dibujo en la web www.museodelprado.es (consultada el 15 de mayo de 2019).

⁷⁷ Para el legado de Pedro Fernández Durán, véase MATILLA 2004. Para la carta de Lefort, el Apéndice documental número 2 de este artículo.

En la carta que manda a Zarco del Valle anunciándole la subasta, el 8 de enero de 1869, Lefort también hacía algunos comentarios interesantes sobre la venta y su colección. Por un lado, le indicaba que estaba acabando el catálogo a toda prisa para mandarlo a imprimir. Por otro, le pedía que publicara, sin mencionar su nombre, anuncios de la subasta en los periódicos; lo que no parece que Zarco hiciera. Lo más relevante es que hacía referencia a que parte de sus dibujos procedían de las colecciones del pintor Francisco Solís y de Ceán Bermúdez, añadiendo que «estos dibujos están en su mayor parte descritos en su *Diccionario de bellas artes*» y que quería que fueran adquiridos por la Academia de San Fernando⁷⁸. Como ejemplo de dibujo que procedía de Solís y que llegó a Brun, y de ahí a Fernández Durán, está el famoso dibujo de Il Bergamasco, *Marte y Apolo* —hoy en el Prado—, en el que se lee la firma de Solís, así como la inscripción de su mano, que también se reconoce en otros dibujos de Ceán⁷⁹. De Solís, había señales en un dibujo de la serie de la vida de Santo Domingo de Alonso Cano, marcado como de Ceán en el registro 43 del catálogo de Lefort, la *Predicación de Santo Domingo* (fig. 70), que se encuentra también en el Museo del Prado. Lleva una inscripción del historiador español debajo de otra, en tinta más suave, de mano de Solís⁸⁰.

Ahora que se conoce que Isidoro Brun compró más dibujos de Lefort sin catalogar, se pueden estudiar las procedencias de algunos ejemplares conocidos actualmente. En la colección del Museo del Prado, por legado de Fernández Durán, se conserva una hoja de la cartilla desmembrada de Vicente Salvador Gómez, representando la *Inmaculada* (fig. 71), que sí se catalogó en la subasta francesa, donde no se indicó la procedencia de Ceán Bermúdez que, en cambio, sí lo estaba en otro de los dibujos catalogados de este pintor. En la Biblioteca de Palacio, donde trabajaba Zarco del Valle, se quedó parte de esta cartilla, que ya sospechaban Sánchez Cantón y el bibliotecario de aquella biblioteca, Jesús Domínguez Bordona, que había sido legada por Zarco⁸¹. En el catálogo de Lefort se indica que el dibujo estaba separado de un manuscrito escrito por el pintor sobre las artes del dibujo⁸². Aunque, recientemente, se ha propuesto que fue Lefort quien se lo vendería a Zarco, creo que sería Beatriz quien separaría el dibujo de la cartilla y se la vendería a Zarco, así como el dibujo a Lefort. Cierto es, también, que Ceán no lo mencionó entre sus manuscritos.

En la carta de Lefort a Carderera del 17 de enero de 1869, informándole sobre la subasta, revela una importante información al señalarle: «Huelga decir que, como

⁷⁸ BNE, MSS/22519/237.

⁷⁹ MNP, D001856; HIDALGO CALDAS 2016b, p. 314, cat. 8.1. Sobre la colección Solís, véase SANTIAGO PÁEZ E HIDALGO 2021.

⁸⁰ VÉLIZ 2011, p. 346; HIDALGO CALDAS 2016b, p. 320.

⁸¹ SÁNCHEZ CANTÓN 1933, p. 87.

⁸² SÁNCHEZ CANTÓN 1933, p. 87; LEFORT 1869, lote 98.

le prometí, no he citado en los dibujos que me han llegado de usted, ninguna mención de procedencia. Hubiera temido que esto le hubiera molestado y, además, le había dado mi palabra de no decir nunca de qué colección provenía tal o cual pieza que tenía la amabilidad de intercambiar o de darme»⁸³. Aunque ya se había supuesto que, en el caso de los dibujos de Goya, Carderera podía haberle vendido alguna pieza⁸⁴, ahora se puede confirmar que Lefort recibió varias por intercambio con el español, quien, además, le había regalado alguna. De ahí que varios dibujos en ambas colecciones estuvieran conectados en cuanto a temáticas y, obviamente, por artistas. De hecho, en la colección Fernández Durán hay varios dibujos con anotaciones de mano de Carderera⁸⁵. No era la primera vez que Carderera le pedía a un coleccionista extranjero que no le mencionase como su fuente de procedencia. En los años cincuenta le pidió a Stirling Maxwell que no le indicara como origen en su venta de las pruebas de los *Desastres de la Guerra* de Goya —destinadas al British Museum, pero que acabó comprando el coleccionista escocés—, quizás por temerse ver denunciado como exportador ilegal de obras de arte⁸⁶. Precisamente, Lefort envió el catálogo de su subasta a Stirling Maxwell, pero dudaba de si le llegaría a tiempo⁸⁷. Es comprensible que pensara en él, puesto que su amigo Carderera ya le había vendido algunos dibujos años atrás y era un coleccionista e importante estudioso de arte español⁸⁸.

Teniendo en cuenta que Lefort y Carderera intercambiaron dibujos, así como que varias fuentes indican desde antiguo que Carderera había adquirido dibujos de la colección de Ceán, se pueden estudiar algunos ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España que podrían tener este origen⁸⁹. Este sería el caso de alguno de los atribuidos a Velázquez, donde, además se reconoce la letra de Ceán Bermúdez en la inscripción de atribución sobre el dibujo. Por ejemplo, el dibujo a pluma que representa la catedral de Granada y que ingresó con la primera compra de la colección Carderera (fig. 72) —como indica su sello— y que no parece del maestro andaluz, sino que se asocia a la escuela andaluza del siglo XVII⁹⁰. Si se compara la letra de la inscripción con la de Ceán en la ficha sobre Velázquez para

⁸³ BNE, MSS/23291/74, n. 7.

⁸⁴ TURNER 2008, p. 25.

⁸⁵ PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 7.

⁸⁶ MACARTNEY 1999, pp. 307-308 y n. 71.

⁸⁷ Carta de Lefort a Zarco del 23 de enero de 1869, BNE, MSS/22519/222.

⁸⁸ VÉLIZ 2007, p. 331.

⁸⁹ Miguel Ángel BARCIA 1906, pp. 5-6; catalogador de los dibujos de la Biblioteca Nacional, donde vinieron a parar una buena parte de los de Carderera. Otro sería Félix BOIX 1922, p. 21; y 1927, p. 2; y posterior, pero muy relacionado con el legado de Carderera, Xavier SALAS 1964. Véase, HIDALGO CALDAS 2016a, p. 113.

⁹⁰ BNE, DIB/16/40/28. Sobre la atribución véanse, entre otros, MCKIM-SMITH 1980, p. 23, n. 19 y PÉREZ SÁNCHEZ 1999, p. 101, cat. 48.

su *Diccionario* (fig. 73), se puede comprobar que parece la misma mano. Además, la técnica de la obra se corresponde con la de los dibujos que Ceán decía tener del artista⁹¹. Al estudiar el segundo y tercer soporte del dibujo, se encuentran aún más concomitancias con obras de la colección Ceán que pasaron a la de Lefort: el dibujo va sobre otro papel crema que sobresale muy ligeramente por el lateral derecho que, a su vez, va sobre una cartulina azul⁹², como iban algunos dibujos de Lefort. Otra característica compartida es que el dibujo está recortado por los cuatro lados y que tiene restos de una tinta posterior a la del dibujo, más oscura, en el borde superior derecho, como la que se usó para recuadrar varios dibujos de la colección Ceán que pasaron a Lefort y que custodia actualmente el Prado⁹³.

En un primer momento, el deseo de Lefort fue vender la colección a una institución, ya fuera el Louvre, como se indicaba en el prólogo del catálogo de la subasta, la Academia de San Fernando o el Museo del Prado, como les sugería a Zarco y Carderera. Finalmente, fueron los coleccionistas particulares los que le ahorraron una segunda venta, así como facilitaron mantener gran parte de la colección junta. Con relación al desinterés en recomprar los dibujos de Ceán y Solís por parte del gobierno o de las instituciones culturales más representativas del país, hay que tener en cuenta que en aquellos momentos era todavía muy reciente la Revolución de septiembre del 68 así como la crisis económica iniciada en 1866.⁹⁴ Han de tenerse también en cuenta las dificultades que el propio Valentín Carderera tuvo para que el estado comprara parte de su colección de dibujos y grabados en 1867 —en realidad, aprobado por Real Orden del 29 de mayo de 1866⁹⁵—. La adquisición de su acervo se produjo sólo un par de años antes que la subasta de Lefort, lo que explicaría, en parte, la falta de interés por adquirir nuevos fondos de obra sobre papel por parte del gobierno⁹⁶. No obstante, el recién unificado y renombrado Museo del Prado, tenía aún lagunas importantes en su colección de dibujos, entonces compuesta de los fondos llegados del Palacio Real, fundamentalmente de la escuela artística de Vicente López⁹⁷. Sin embargo, unos años antes, cuando Beatriz Ceán sacaba a la venta la colección de su padre que compraría Lefort, la Academia adquiriría, por 10.000 reales, 84 dibujos de varios

⁹¹ CEÁN 1800, t. V, p. 177; CEÁN 1806, pp. 115-117.

⁹² Con restos de haber estado pegada a otro soporte blanco.

⁹³ HIDALGO CALDAS 2016b, pp. 319-324.

⁹⁴ SUDRIÀ 2017, p. 75.

⁹⁵ DIARIO DE LAS CORTES 1868, p. 101. Sobre la venta de su colección a la Biblioteca en 1867, véase LANZAROTE 2019, pp. 261-264.

⁹⁶ En 1886 el estado le compró también gran parte de sus dibujos de Goya que fueron a parar al Prado. SANTIAGO PÁEZ 2012, p. 190.

⁹⁷ PÉREZ SÁNCHEZ 1972; 1975 y 1977, introducción; DÍEZ 1999, p. 142.

artistas ofrecidos por Vicente Camarón para «enriquecer la colección de dibujos que» poseía la Biblioteca de la institución⁹⁸. Actualmente se conoce una nota anónima indicando 53 dibujos procedentes de esta compra guardados en dos carpetas. Se trataban fundamentalmente de dibujos españoles e italianos de los siglos XVI y XVII (y alguno del XVIII)⁹⁹. En la misma institución se conserva un álbum de Vicente Camarón con 34 dibujos de la segunda mitad del XVIII y del siglo XIX, época de la que la Academia tenía ya buenos ejemplos gracias a su colección de premios y de ejercicios, así como para grabados¹⁰⁰.

De todas formas, aunque Lefort pidió tanto a Zarco como a Carderera que intercediesen ante la Academia y el Museo para que compraran en la subasta, no parece que comunicaran, al menos de forma oficial, la venta de los dibujos, puesto que no lo indican las actas de la Academia. Ciertamente es que Carderera, que sí era miembro de la Academia, faltó a las sesiones de enero anteriores a la subasta y también a algunas posteriores, cuando continuó la venta de forma privada. No obstante, y como ha quedado probado, sí que fue el gran impulsor de la recompra de parte de la colección Ceán por parte de amigos y conocidos suyos.

Apéndice documental nº 1

ARABASF, 2-58-20, Secretario General. Relación de obras inéditas de Juan Agustín Ceán Bermúdez, post. 1839:

Obras inéditas de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez. /

Vida de Juan de Herrera. / fol. 34h [BNE, MSS/21454/2 y los *Apuntamientos para la Vida de Juan de Herrera* MSS/22727/3 no coinciden en hojas. Publicado por Zarco en 1870 en los *Ocios*]

Respuesta que dio el Señor Ceán a Monsieur le Bas, arquitecto de París, sobre ciertas preguntas que le hizo acerca de lo que Jacobo Barozio Rigurla y otros artistas extranjeros habían trazado y construido en la famosa fábrica del Real Monasterio del Escorial. / fol. 16h. [Copiadas por Joaquín Ceán en 1833 y encuadernadas junto a la Vida de Juan de Herrera. Publicado por Zarco del Valle en 1870 en los *Ocios*]

⁹⁸ Junta General del 28 de diciembre 1863, ARABASF, 3-93, fol. 104v.

⁹⁹ CIRUELOS 2018, pp. 33-34.

¹⁰⁰ ARNÁIZ 1988. El real valía en ese momento un cuarto de la peseta, que valía prácticamente igual que el franco (véase JIMÉNEZ 2000, pp. 36, 38). Si se tiene en cuenta que los manuscritos de Ceán, ofrecidos por Beatriz por 4.000 reales, le parecieron caros a la institución; los 10.000 reales por estos 84 dibujos parecen un precio alto.

- Discurso sobre el nombre, forma, progresos y decadencia del Churriguerismo. fol. [Formó parte de los *Ocios* copiados por Joaquín Ceán, BNE, MSS/21458/1, arrancado. Publicado gracias a la autorización de Zarco del Valle en 1921: «El Churriguerismo. Discurso inédito», Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, 6 (1921)]
- Tres Diálogos entre Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II y Battista Antonelli su ingeniero sobre las grandes obras que egecutaron y lo mal retribuidos que por ellas fueron. Madrid 1822. / 4º -30 h. [Formó parte de los *Ocios* copiado por Joaquín Ceán, BNE, MSS/21458/1, arrancado. Publicado por Zarco del Valle en 1870 en los *Ocios*]
- Análisis del cuadro de Sta. Justa y Santa Rufina que pintó D. Francisco Goya y Lucientes para la Catedral de Sevilla. - fol. [Formó parte de los *Ocios* copiado por Joaquín Ceán, BNE, MSS/21458/1, arrancado; un ejemplar regalado a Stirling por Zarco]
- Noticias exactas y curiosas del cuadro original de Rafael de Urbino llamado el Pasma de Sicilia que existe ahora en el Real Museo. fol. [Formó parte de los *Ocios* copiados por Joaquín Ceán: BNE, MSS/21458/1, arrancados, publicados por Zarco 1867]
- Manifestación en la Academia de San Fernando de las obras pertenecientes a las Bellas-Artes egecutadas en el año 1821 fol. [En copia de Joaquín Ceán, *Ocios*: BNE, MSS/21458/1]
- Tres diálogos sobre la Escultura en España. Fol. [En copia de Joaquín Ceán, *Ocios*: BNE, MSS/21458/1. Publicados el 2º y 3º en 1962 por Pardo Canalís.]
- Catálogo racionado de las estampas que poseía el Señor Ceán formado por el mismo. - Madrid. 1839. / fol. [En copia de Joaquín Ceán, *Ocios*: MSS/21458/1]
- Ensayo para el arreglo por escuelas o reynos de una Colección de estampas &ª / fol. 17 h [BNE, MSS/21457]
- Se darían las obras en 4.000 Reales de vellón con la propiedad para publicarlas la academia, y yo haría la edición con una estensa biografía de Ceán (de que tengo trabajado largo artículo). La obra podría titularse “Obras póstumas de D. J. A. C. B.” y formaría un vol. de 300 p. en 8º. Mayor. / La única retribución para mí: el que llevase mi nombre, como el que las da a luz, y un numero cualquiera de exemplares.

Apéndice documental n° 2

Carta de Lefort a Carderera del 22 de febrero de 1869, BNE, MSS/23291/74, n. 8:
Paris le 22 février / 69

Cher et honoré Monsieur,

En même temps que votre lettre du 16 qui m'annonçait que l'affaire des dessins était rompue, je reçois les quelques lignes que Monsieur Brun a ajouté à votre lettre. Monsieur Brun m'offre douze mille Réaux, le change à mes frais.

Pour vous marquer combien ma bonne volonté d'être agréable à vos amis est grande, j'accepte et je livre les dessins, conformément à la liste que j'en ai donnée et que reproduit Monsieur Brun dans sa lettre – (Il n'y a qu'une seule erreur, provenant sans doute d'un chiffre mal écrit ; pour le N° 273 que Monsieur Brun a écrit 279.)

Je joins à l'envoi des dessins un catalogue où les dessins acquis à Monsieur Brun sont marqués d'une croix rouge : ce catalogue conforme quelques renseignements pour vous : ce sont les prix atteints par ceux des dessins que j'ai vendus ou retirés de la vente à un prix qui figure au bordereau de la Vente.

Aux 102 Dessins, non catalogués, et promis à Monsieur Brun j'ai joint encore diverses esquisses et croquis que je lui offre en pur don s'il veut-bien me faire le plaisir de les accepter.

Je remets à Monsieur Choquet, pour vous, cher Monsieur, quelques livraisons de L'histoire des Peintres que vous n'avez pas encore eues et qui renferment des Biographies de maîtres très importants : Les Carducci, les Herrera, Morales, Navarrete &^a &^a plus l'appendice à l'École Espagnole dans lequel j'ai esquissé rapidement la biographie de quelques maîtres.

Je joins également à l'envoi les 5 Livraisons de la Gazette des Beaux Arts, où ont paru les essais de Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié de Goya : je vous prie de lire la préface de ce travail qui vous est dédié par votre reconnaissant serviteur.

Je m'attendais bien ces jours-ci à devoir partir pour Madrid où je pensais aller traiter par moi-même une affaire assez importante, à accueillir favorablement mon offre ; ce qui m'éviterait les embarras d'une nouvelle vente, puisque je n'aurais simplement qu'à remettre le portefeuille à Monsieur Choquet qui vous le ferait passer avec les acquisitions déjà faites pour ces Messieurs.

Les 220 Dessins vendus les 28 et 29 ont atteint en moyenne une trentaine de francs l'un dans l'autre, et ce ne sont pas les plus beaux de la collection, puisque les Murillo, les Joanes, le Michel Ange, le Luca Signorelli n'y sont pas compris et que leur valeur est exceptionnelle.

Je crois donc être bien modéré en fixant le prix de 5000 francs pour les 150 dessins restant à vendre.

Vous m'avez déjà tant et si gracieusement obligé à propos de cette vente en excitant vos amis à racheter quelques-uns des beaux dessins Espagnols que Je possédais que je

vous serai de nouveau bien reconnaissant de m'aider dans cette négociation dont l'effet, – si vous réussissez – sera de rendre à l'Espagne de superbes dessins que tôt ou tard on y regrettera.

Le Louvre avait donné commission pour 2 Murillo – je crois que de Madrid même il y avait aussi une commission pour la Marine aux douze vaisseaux qui est un chef d'œuvre d'esprit.

J'attends donc votre réponse avant de procéder à une nouvelle vente et j'espère presque que dans les conditions modestes où je propose l'achat, vous déterminerez facilement Monsieur Gargollo à se faire un charmant commencement de Cabinet pour presque rien. Vous savez, cher Monsieur que j'ai acheté ces dessins fort cher et que le prix que je fixe me couvre à peine. Mais, je ne regretterai pas de céder à ce prix, pourvu que ce sont à Madrid qu'on les acquière. C'est là leur patrie et le Musée est assez peu riche en dessins, pour que, tôt ou tard, on regrette les miens qu'on serait alors bien aise d'avoir sous la main, chez un amateur qui, sans doute, ne se refuserait pas à les céder au Musée ou tout au moins à les montrer aux curieux.

J'aurai soin, lorsque mon ami partira pour Madrid de lui remettre les Gazettes des Beaux Arts où à paru le catalogue de l'œuvre de Goya : J'y joindrai diverses livraisons de l'histoire des peintres (Espagnols) et un Catalogue de ma vente avec prix marqués.

A mon tour je serai bien aise qu'il reçoive de vous le Céspedes de Tubino.

Cher Monsieur, le courrier me presse ; en toute hâte je vous envoie mes bien affectueux remerciements pour toute la peine que vous avez prise et celle que je vous demande encore de prendre. Je suis, comme toujours, à votre entière disposition espérant aller dans quelque temps vous remercier moi-même.

Votre dévoué et affectionné P Lefort

Stirling Maxwell and the Legacy of Ceán Bermúdez in Scholarship of Spanish Art in Nineteenth-Century Britain¹

HILARY MACARTNEY

In Britain, as elsewhere, the full extent of the legacy of such a prolific and wide-ranging scholar of Spanish art as Juan Agustín Ceán Bermúdez is difficult to assess. His work provided access to such a wealth of tools and source material for those who followed him that he has never ceased to be a fundamental reference and starting-point. Yet, paradoxically, few scholars can have been so much taken for granted and, ultimately, underestimated. Here, we trace his presence in a number of key works on Spain and Spanish art published in Britain in the nineteenth century and focus, in particular, on his significance within the writings and collecting of Sir William Stirling Maxwell (1808-1878) (fig. 74).

Within Ceán's lifetime, his name and his scholarship were known in literary and politically liberal circles in Britain and Ireland, as well as in the Anglophone community in Spain. These included the circle of Lord and Lady Holland and the Spanish *émigré* community in London². His links to Gaspar Melchor de Jovellanos, as a leading figure of the Spanish Enlightenment, also served to increase Ceán's profile abroad, and were mentioned in most books and articles introducing him to the English-speaking world. With regard to his scholarship on art, in Britain as in Spain and elsewhere, it was, of course —and continues to be— for his *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* of 1800 that he became best known.

¹ I am most grateful to David García López, Elena M.ª Santiago Páez and Javier González Santos for their help and advice in the preparation of this chapter. My eternal thanks are also due to Sarah Symmons and the late Nigel Glendinning, who, as examiners of my doctoral dissertation on Sir William Stirling Maxwell, for the Courtauld Institute of Art, University of London, opened my eyes to the richness and value of Ceán Bermúdez's legacy, in Britain, as elsewhere.

² See GARCÍA LÓPEZ y CRESPO 2018; HOLLAND 1910; SYMMONS 2010, 28-29; LLORENS CASTILLO 1954.

Edward Davies and Mrs O'Neil

Nevertheless, just thirteen years after its publication, and whilst Ceán was still alive, an English translation appeared of his *Carta [...] sobre el estilo y gusto de la pintura de la Escuela Sevillana* of 1806, by Edward Davies, a former captain in the Life Guards. It remains the only translation of a work by Ceán to be published in English. The main title-page of Davies's book, *The Life of Bartolomé E. Murillo. Compiled from the Writings of Various Authors*, appears to promise a work of some scholarship, whilst an additional title-page, *The Life of B. E. Murillo, and the Style and Taste of the School of Seville*, confirms Ceán's *Carta* as the intended focus of the publication. Davies acknowledged in his preface that the book represented his «first labours» as an editor/compiler³, and his lack of clarity and experience created an often frustrating and confusing reader experience. *The Letter of Juan Agustín Ceán Bermúdez, to a Friend, upon the Style and Taste of the School of Seville, and upon the Degree of Perfection to which Bartolomé Esteban Murillo Elevated It* is the only work in the compilation that is translated and, indeed, it is only the main text of the *Letter* that is given in English, whilst its «Apéndice de documentos», containing the records of the Seville Academy founded by Murillo and other artists is left in Spanish, as is the entry on Murillo in Ceán's *Diccionario histórico* which is inserted at the end of the compilation. In fact, Davies claimed that he had «long ago meditated publishing a translation of C. Bermúdez's History of the Spanish Painters» (the *Diccionario histórico*) but had been deterred by «Opinion»⁴. The other texts that make up the 103 pages that precede the *Letter* contain extracts on Murillo, in English, French and Spanish, from many of the standard eighteenth- and early nineteenth-century sources on Spanish art, by Cumberland, Bourgoing, Jovellanos, D'Argenville, Palomino and Ponz⁵. Davies claimed he preferred to leave these in their original language, which was «easily comprehended», to avoid the possibility of mistakes in translation⁶. One of his aims was to point out the errors in some of these other texts, and to correct the notion that writers like Cumberland and D'Argenville were «incontrovertible»⁷. The mix of languages is problematic, however, and it is not always clear whether footnotes are by the original authors or by Davies. The fact that he did translate Ceán's *Carta* was an indication that he considered it superior to the other

³ DAVIES 1819, p. III.

⁴ DAVIES 1819, pp. IV-V.

⁵ Apart from the works by Ceán, the extracts are from the following: CUMBERLAND 1787; BOURGOING 1789; JOVELLANOS 1781; D'ARGENVILLE 1745; PALOMINO 1715-1724, v. III, *El Parnaso español pintoresco*; PONZ 1772-1794.

⁶ DAVIES 1819, pp. IX-X. Davies himself would, presumably, have been fluent enough in French, as well as Spanish. He described his work as «begotten in Spaine, and brought forth in great Brittain», *idem*, p. v.

⁷ DAVIES 1819, p. IX.

texts on Murillo, even though he risked falling into the translation errors he warned of and avoided in the other sources. Remarkably, his translation is largely clear and quite acceptable, except on one extraordinary occasion where, in the description of Murillo's paintings at the Franciscan convent, he suddenly intruded into Ceán's text to give his own explanation, excusing himself by claiming: «I think it as well to say in the text, instead of interrupting it by too long a note»⁸!

Over the years, Davies has not fared well with the «Opinion» he decried at various points in his book. It was clearly an overambitious project for such an inexperienced scholar and, in many ways, a missed opportunity. It was already «somewhat rare» when Stirling Maxwell read it during preparation of the *Annals of the Artists of Spain* in the 1840s, and considered its translation of Ceán's *Letter on Murillo* to be its «sole merit»⁹. Such selective praise invites speculation on how useful a well-edited English edition might have been. It is interesting that Davies's translation of Ceán's text was appreciated enough by a reader at the University of Glasgow to merit the comment in pencil, «very good», in 1853 (fig. 75)¹⁰.

In fact, an abridged English version of sorts of Ceán Bermúdez's *Diccionario histórico* was carried out by an Irish author, Mrs. A. O'Neil. Her two-volume *Dictionary of Spanish Painters* was published in London in 1833 by «C. O'Neil»¹¹, who was almost certainly the author's husband, Charles O'Neil, an Irish artist and dealer who settled in London. Her *Dictionary* was clearly based largely on Ceán's, and on information from Palomino. Unfortunately, though she claimed, in her opening Address, that her work was the result of «collecting and comparing modern documents with ancient memorials», she lacked any modern sense of the need to acknowledge sources or follow standard critical conventions, referring only to unspecified «unquestionable authorities»¹² and, in her entry on Murillo, she even mentioned that a painting by the artist was available for sale from Mr O'Neil¹³! The *Dictionary* was, no doubt, a response to the increased interest in Spanish art in Britain and Ireland by this date, and to the surge in visitors to Spain¹⁴. Despite

⁸ DAVIES 1819, p. 47.

⁹ STIRLING MAXWELL 1848, v. I, p. XII.

¹⁰ The shelfmark DL.11.15 indicates that it was acquired by Glasgow College Library soon after publication. There are no other annotations in the volume. The date of the comment might perhaps relate to topical interest in Spanish art in Britain, as a result of the sale of King Louis-Philippe's *Galerie espagnole* at Christie's London, in May, 1853.

¹¹ O'NEIL 1833.

¹² O'NEIL 1833, v. I, pp. V-VI.

¹³ This was the *St. Francis Xavier* from the Santiago collection (now Wadsworth Atheneum, Hartford, CT), see SYMONS 2010, p. 30.

¹⁴ Well-known British visitors who helped to publicise interest in the new art tourism to the Peninsula at this time included, for example, the Scottish artists Sir David Wilkie and David Roberts, and the Romantic writer and later prime minister Benjamin Disraeli.

its shortcomings, Mrs O'Neil's publication, which included tables of the three geographical schools of painters in Valencia, Madrid and Seville¹⁵, might have provided a welcome new resource for prospective travellers. In his assessment of her work as «an abridgement of Cean Bermudez's excellent dictionary»¹⁶, however, Stirling Maxwell was irritated by her failure to name sources and, as a bibliophile, he concluded, not altogether dismissively, «I am sorry to be able to praise nothing in the book but the beauty of the paper and printing»¹⁷.

Edmund Head, Richard Ford and Stirling Maxwell

Reports of Ceán's death in 1829, and, in particular, the «Necrology» or obituary in English on him that appeared in *The Foreign Quarterly Review* in January 1831 would also have served to alert or remind potential scholars of Spanish art and architecture of the richness and range of information and research materials offered by his many publications¹⁸. Understandably, given the likely readership of *The Foreign Quarterly Review*, part of the article's focus was on the political relevance of Ceán's career and his association with Jovellanos, including his biography of his fellow Asturian, but it also provided a concise, rounded and useful summary, which both Sir Edmund Head and Stirling Maxwell went on to draw on for biographical context in their own writings.

In 1834, a 34-page article on Spanish artists by Sir Edmund Head (1805-1868), also in *The Foreign Quarterly Review*, offered the finest survey of the topic in English by that date. As was common at the time, it was untitled and unsigned, and was presented as a review article of relevant publications, in this instance the *Noticia de los Quadros [...] en la Galería del Rey* (or Museo Real, later the Museo del Prado, Madrid), by Luis Eusebi (also unsigned), 1828¹⁹; Frédéric Quilliet's *Dictionnaire des Peintres espagnols* (1816)²⁰; and Ceán's *Diccionario histórico*. In fact, the *Noticia* is not directly referred to in the text, though it was, presumably, included as a reference on the museum collections. The work by Quilliet was only referred to at the end of the article, as a foil to show how good Ceán's work was, and to emphasise the fact that the Frenchman had taken all his material from the Asturian²¹. Quilliet

¹⁵ O'NEIL 1833, v. I, pp. XIII-XV.

¹⁶ STIRLING MAXWELL 1848, v. I, p. VII.

¹⁷ STIRLING MAXWELL 1848, v. I, p. VII.

¹⁸ NECROLOGY 1831.

¹⁹ NOTICIA DE LOS QUADROS 1828.

²⁰ QUILLIET 1816.

²¹ HEAD 1834, p. 271.

was described as «bigoted to the glory of France», and ridiculed for having «ventured to name Lebrun as equivalent to Velasquez»²². In fact, though not technically under review, it was Palomino's «gossiping» work (the *Parnaso español*) that Head constantly criticised for inaccuracy in his article, by comparison with Ceán's *Diccionario histórico*.

Head's well-written article provided a model of intelligent use of the *Diccionario histórico*. The reader is given to understand that *Diccionario* is the source of information in most instances, and into this framework, Head's highly perceptive, direct observations are woven, such as on the brushwork technique of Velázquez or Murillo²³, or the remarkable use of colour by Navarrete²⁴, or the Parmagianino-like heads in the «very few authentic pictures» of Morales, in which «every hair is touched singly». For British readers who were eager to learn about Spanish art, Head's article would have provided an ideal introduction. They would probably have heard of these artists, notably in English translations of Palomino, but most would have had no previous, direct experience of their art.

Head got to know Richard Ford (1796-1858) when they were both in Spain in the early 1830s. On their return to England, the two men remained in correspondence about the «cosas de España». During the 1840s, Head expanded his article into a longer study, the *Hand-book of the History of the Spanish and French Schools of Painting*, published by John Murray in 1848²⁵. Once again, he followed a clear and concise plan, this time to provide a chronological survey of the history of art in Spain, which could also serve as a manual for travellers. The same publisher also commissioned Ford to compile a guidebook to Spain, the *Hand-book for Travellers to Spain, and Readers at Home* (1845). Both men struggled to update their information on the whereabouts of paintings, in the wake of the Dissolution of the Monasteries in Spain, which occurred soon after they left, and Ceán's publications could no longer be used as reference works in this respect. Ford, however, obtained a copy of the first report of the Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino in 1845 from Valentín Carderera (1796-1880), who was one of his network of correspondents and, coincidentally, one of the Commissioners of the section on painting and sculpture, along with José de Madrazo. Ford shared the report with Head, who published a version of it in English in his book, as an Appendix «on the

²² HEAD 1834, p. 271. Quilliet had been artistic commissioner for Andalusia during the Peninsular War, and responsible for taking artworks to the Alcázar in Seville for selection for the proposed National Museum in Madrid, see GERARD POWELL and MACARTNEY 2019.

²³ HEAD 1834, p. 261 and p. 269 respectively.

²⁴ HEAD 1834, p. 247.

²⁵ HEAD 1848.

Measures Taken by the Spanish Government with Reference to the Works of Art Contained in the Suppressed Monasteries, etc.²⁶. In it, Head summarised the Commission's efforts to document the artworks in each region, including the setting up of the new regional museums. Nevertheless, he observed that «nothing can be more melancholy than the picture of Spain drawn by this Commission», and that «the plunder and destruction of pictures must have been enormous»²⁷.

Ford's *Hand-book for Spain* was much more wide-ranging, and reflected his extensive travels throughout many parts of the Peninsula in 1830-1833. Packed with information and erudition, it was and is also considered controversial. Today, its position of superiority with regard to Spain, its inhabitants and customs, and its attitude of anti-Catholicism, are quite shocking and hard to reconcile with any notions we might have of the definition of a Hispanophile (as the shorthand term frequently used to describe Ford). Likewise, although there is much coverage of art and architecture, reflective of a deep interest in these fields, the range of artists, styles, periods and tastes considered acceptable seems extraordinarily narrow by (post)modern standards, and makes Ceán Bermúdez and his neoclassicist contemporaries seem considerably more open and broadminded by comparison. For all that, the *Hand-book for Spain* remains an extraordinarily lively and useful reference work, even if only as a barometer of its time.

In Ford's Preliminary Remarks, Ceán is, not surprisingly, cited as «a diligent, accurate modern author» and the principal authority on arts and antiquities, «whose works, on the whole, are among the soundest and most critical produced by a Spaniard». In addition, Ford valued the fact that he sought «to omit much of the legendary, &c. in which his predecessors were so prone to indulge»²⁸. The *Diccionario histórico*, the *Noticias de los arquitectos* and the *Sumario de las antigüedades romanas* are all recommended. In the case of the *Diccionario histórico*, it is praised, a little grudgingly, as «one of the few methodical books ever published in Spain»²⁹. Ford also accepted, and helped to spread, the idea that the *Diccionario*

unintentionally occasioned the loss of much fine art, as it was used by the French invaders as a guide. Thus, on taking possession of any city, collecting generals knew at once what was most valuable, and where to go for it. Accordingly, at least half of the treasures indicated in the pages have disappeared³⁰.

²⁶ HEAD 1848, pp. 343-351. See also MACARTNEY 2010, pp. 87-94.

²⁷ HEAD 1848, pp. 343-344.

²⁸ FORD 1966, v. I, p. 202.

²⁹ FORD 1966, v. I, p. 202.

³⁰ FORD 1966, v. I, p. 202.

Interestingly, in his *Annals of the Artists of Spain*, Stirling Maxwell interpreted the role of Ceán's *Diccionario* in a rather more positive way:

If his labours were brought to maturity just in time to stimulate and guide the rapacity of Soult and Sebastiani, and their brother speculators in pictures, his book is invaluable as an authentic record, enabling the historian at once to track the course of their rapine, and to ascertain the value of their plunder. The ignorance of these men being equal to their avarice, but for this timely Dictionary, the history of their acquisitions would have been entirely lost, and the affiliation of Spanish pictures on this side the Pyrenees would have been even more erroneous and arbitrary than it now is. They have probably realised a large pecuniary profit, out of the increased value accruing to their stolen wares from the notice of Ceán Bermudez, but it is gained by means which also perpetuate the best evidence of their infamy³¹.

Stirling Maxwell's *Annals of the Artists of Spain* was published in 1848 (fig. 76), the same year as Head's *Hand-book of the Spanish and French Schools of Painting*. Though different in character, each provided a valuable addition to the historiography of Spanish art in English. Stirling's was a much more comprehensive and ambitious work in its three volumes of text and a pioneering, limited-edition fourth volume of photographic illustrations. Like Head's book, Stirling's was arranged chronologically, but also offered a remarkably broad contextual framework. Nevertheless, both authors remained dependent on the biographical approach of Ceán's *Diccionario histórico* for their entries on specific artists³².

Stirling was younger than Ford and Head, and produced his *Annals* after just three short visits to Spain in the 1840s. His key research trip in preparation for his book occurred in 1845 and lasted just over two months³³. It is clear that he already knew Ceán's *Diccionario histórico* well by then, and probably both Palomino and Ponz too. His travel journal for the 1845 trip includes a list of books purchased in Spain, and shows that he added substantially to his library of publications by Ceán—and sources for his *Annals*—as follows³⁴:

Ceán Bermudez, Descr. ⁿ Artist. de la Catedral de Sevilla, Sev., 1804, 12mo	44 reals
___ D. ⁿ Art. del Hospital de la Sangre, Valencia, 1804, 12mo.	
___ Noticias de los Arquitectos de España, 4 vols., Madrid, 1829, 8vo.	140
___ Sumario de las Antigüedades Romanas, Mad., 1832, folio	50
___ Arte de ver, translation fr. Mengs &c, Madrid, 1827, 8vo.	30

³¹ STIRLING MAXWELL 1848, v. III, p. 1329.

³² See HEAD 1848, p. vii, for his acknowledgement of Ceán's *Diccionario*, and below for similar acknowledgement by Stirling.

³³ See MACARTNEY 2003, ch. 2, pp. 16-27; and BRIGSTOCKE 2015, part 4C, pp. 241-280.

³⁴ STIRLING MAXWELL 1845. A copy of BOSARTE 1804 was also purchased on this trip.

__ Carta ... sobre la Escuela Sevillana, Cadiz, 1806, 12mo.	20
__ Memorias para la Vida de D. Gaspar de Jovellanos, sm. 8vo., Madrid, 1814	12
Dialogo sobre la pintura, Seville, 1819, 12mo.	4

He also purchased a large number of other books which were directly relevant to his studies, including Juan d'Arfe's *Quilatador de la Plata, Oro y Piedras* (1572) and probably his first copy of Goya's *Los Caprichos*, two plates from which were reproduced as wood engravings in the *Annals* text (fig. 77). He met the writer and bibliographer, Bartolomé José Gallardo (1776-1852) during this trip and the two men corresponded about books. It is likely that Gallardo was the source of the *Caprichos*, or was involved in the sale—in fact a page of Memoranda, initialled by Stirling and dated 6 March 1845 (ie. during his Spanish trip), provides interpretation by Gallardo of some of the prints, and is pasted into the front of the bound copy now in the University of Glasgow Library³⁵. From a letter of November that year, we know that Stirling had asked Gallardo to help him try to source copies of some of the most important Golden-Age treatises on art, including Pacheco and Carducho, but it may be that Gallardo was also advising more generally on bibliography for the *Annals*. The often harsh Gallardo was clearly impressed with the Scottish scholar (or perhaps believed it was in his interests to treat him courteously), and told him: «Celebro que la *Historia de la Pintura Española* haya caído en manos tan finas y cariñosas». He also proposed that they look out for books for each other: «Hagamos un trato amistoso: yo le mandaré a V. artículos de Bellas-Artes; y V. en recambio me mandaré a mí artículos de Bellas-Letras (pero previo aviso siempre, para evitar duplicaciones)»³⁶.

Ceán in the *Annals* — Murillo

In Stirling's entry on Murillo, more than anywhere else in the *Annals*, we sense Ceán's guiding presence, almost like Dante's Virgil. Not surprisingly, given that they covered the two best-known Spanish artists in Britain, the entries on Murillo and Velázquez were by far the second longest in the book³⁷. In the case of the text on Murillo, the extent of Ceán's presence was, of course, due to the fact that not only was

³⁵ University of Glasgow Library, Special Collections, S.M. 1946.

³⁶ GALLARDO 1845. I am grateful to Javier González for discussion of Gallardo's often harsh words on Ceán's work. See GARCÍA LÓPEZ 2017-2018, p. 59.

³⁷ See STIRLING MAXWELL 1848, v. II, pp. 825-929 for the Murillo entry, which takes up almost all of Chapter XII; and v. II, pp. 575-688 for the Velázquez one, which forms Chapter IX. The latter entry was subsequently adapted and published as a monograph on Velázquez, STIRLING MAXWELL 1855, though a similar plan for the one on Murillo never came to fruition.

the *Diccionario histórico* cited but also the *Carta*, as the most exhaustive account of the Seville painter's life and works, as well as the *Diálogo sobre el arte de la pintura* of 1819, which developed the *Carta*'s other aspect as an intellectual discourse into «an imaginary conversation held in the other world by Murillo and Mengs»³⁸. Thus, in a sense, Ceán's presence in Stirling's chapter echoed the extensive presence of Murillo in the life and work of Ceán himself. Stirling relied on other sources too, including contemporary ones, both written and verbal, notably Richard Ford and the artist-dealer José María Escacena³⁹. However, it was to Ceán that he turned to add to, correct, or nuance Palomino's account of the artist, such as on Murillo's birth having taken place in Seville in 1617, rather than in the nearby village of Pilas in 1613⁴⁰.

He was likewise reliant on Ceán as he tried to imagine how Murillo's first major commission, the paintings for the small cloister of the Franciscan convent in Seville, would have looked as a series *in situ*, before they were taken by the French in 1809 during the Peninsular War, and the fire which destroyed most of the building the following year⁴¹. He sought similar help in relation to the paintings for the Hospital of Charity, noting that Ceán had «enjoyed the advantage of seeing them all together, each in the light and place for which Murillo painted it»⁴². There, he also looked to his Asturian guide as a source of validation of his own conclusions on the relative merits of individual works. Thus, Stirling found the angels in the *Abraham and the Angels* (Ottawa, National Gallery of Canada) to be «deficient in dignity and grace», citing Ceán as support for his view⁴³. Likewise, after venturing that the *Return of the Prodigal Son* (Washington DC, National Gallery) and *St Elizabeth of Hungary Nursing the Sick* were «more perfect as works of art, being composed with equal skill, and finished with greater care and higher technical excellence», he went on to note that Ceán also «seems to prefer these two to all the rest»⁴⁴.

Within the *Annals* entry on Murillo, Stirling devoted over five pages to the Academy founded by the Sevillian and fellow artists⁴⁵. His account was, of course, derived entirely from the information on it published in Ceán's *Carta*, and consisted of a translated digest of the latter's Chapter XII, with some details and examples

³⁸ STIRLING MAXWELL 1848, v. II, p. 826, n. 2.

³⁹ On their respective use as sources by Stirling, see MACARTNEY 2020.

⁴⁰ STIRLING MAXWELL 1848, v. II, pp. 825-826, where the archival research of the conde del Aguila is also acknowledged in this instance.

⁴¹ STIRLING MAXWELL 1848, v. II, pp. 834-837. For the removal of the paintings by Marshal Soult and quartermaster Mathieu-Faviers, see GERARD POWELL and MACARTNEY 2019. For the situation in Seville more generally during the Peninsular War, see CANO RIVERO 2003, pp. 93-114.

⁴² STIRLING MAXWELL 1848, v. II, p. 867.

⁴³ STIRLING MAXWELL 1848, v. II, p. 864.

⁴⁴ STIRLING MAXWELL 1848, v. II, p. 867.

⁴⁵ STIRLING MAXWELL 1848, v. II, pp. 847-852.

taken from the Academy records transcribed by Ceán in his Appendix⁴⁶. The topic of the Seville Academy clearly held considerable fascination for Stirling, not only for its importance for the history of art and artists in Spain but also in relation to his own scholarly collecting interests, as was attested by his acquisition in 1851, a few years after publication of the *Annals*, of the *Portrait of Philip IV* with the attributes of drawing and painting, painted for the Academy by one of its office-bearers Juan Martínez de Gradilla⁴⁷. Through his account of the Academy, Stirling engaged actively in Ceán's debate—with himself and his unnamed correspondent in the case of the *Carta*, and between Murillo and Mengs in the *Diálogo* on the nature and value of academies and academic training. Stirling's own views reflected the decline in respect for such institutions, and the rejection of neoclassical tastes and values by many by the mid-nineteenth century: «Like other and even royal academies, [the Seville Academy] never produced any painters of first-rate merit»⁴⁸. Nevertheless, he conceded that, in affording «asylum for traditions of the great masters»⁴⁹, the Seville Academy at least modified the decay in taste which Stirling saw as having occurred in the later seventeenth and the eighteenth centuries. And he acknowledged that, through the initiative of the Seville Academy, young artists were offered the kind of support that Murillo was said to have lacked in his youth⁵⁰.

Stirling's final point on the Academy harked back to one of the most romantic passages in the *Annals* a few pages earlier when, after the departure of Murillo's master Juan del Castillo, he described the young painter as «reduced to earn his daily bread by painting coarse and hasty pictures for the Feria»⁵¹. By the time Stirling visited the Thursday market in the calle Feria in the 1840s, he admitted that «few painters are now to be found there» but, like Ceán before him, he used his first-hand experience of the street and its market to evoke the colourful scene «when the unknown youth stood there amongst gipsies, muleteers, and mendicant friars, selling for a few reals those productions of his early pencil, for which royal collectors are now ready to contend»⁵². Here again, Stirling was inserting himself into the debate in the *Carta*, in addition to or as replacement for its unidentified addressee, providing a ready (and affirmative) answer to Ceán's question: «Creeria Vm. que en esta Feria pintando tan de priesa y sin ningun dibuxo, se pudieran formar artistas,

⁴⁶ CEÁN 1806a, Cap. XII, pp. 64-71, and 'Apéndice', pp. 137-165.

⁴⁷ For this portrait, see MACARTNEY 1999a.

⁴⁸ STIRLING MAXWELL 1848, v. II, p. 851.

⁴⁹ STIRLING MAXWELL 1848, v. II, p. 851.

⁵⁰ STIRLING MAXWELL 1848, v. II, pp. 851-852.

⁵¹ STIRLING MAXWELL 1848, v. II, p. 829.

⁵² STIRLING MAXWELL 1848, v. II, p. 829.

cuyas obras son ahora muy estimadas?»⁵³. Ceán himself had also answered in the affirmative, challenging his own neoclassical principles in this instance and, given the absence, in Murillo's youth, of the kind of drawing academy that the artist and his contemporaries went on to found, advocating «un rumbo enteramente opuesto al ordinario: que comenzaban pintando, y que acababan dibuxando»⁵⁴. Stirling likewise took up Ceán's analogy to «those intrepid students, who seek to acquire a foreign language by speaking it, regardless of blunders, and afterwards [...] improve their knowledge of the idiom by means of books», affirming that this alternative system had produced «both able painters, and excellent linguists»⁵⁵. Thus, in his reinterpretation of the notion of Murillo painting for the Feria, Stirling established himself as continuator of a tradition of historiography of the Seville painter that stretched back to Palomino⁵⁶ through Ceán.

Stirling's colourful passage also famously prompted further translation by the Scottish painter John Phillip, in his *Early Career of Murillo* (fig. 78), which was exhibited at the Royal Academy in London in 1856⁵⁷, following the second of three visits to Spain which earned him the nickname «Spanish Phillip». Phillip's early career included apprenticeships as tinsmith, glazier and house painter, before he stowed away on a ship to London to visit the annual exhibition at the Royal Academy in 1834, and was later sponsored to train at the Royal Academy Schools. His elaboration of the Murillo theme can, therefore, be considered a reflection on his own precarious journey as an artist⁵⁸.

Cean in the Annals — Goya

The case of Goya in the *Annals* is somewhat different. Stirling's text showed no direct awareness of Ceán's links to the artist, nor indeed of the articles on him by Valentín Carderera, with whom Stirling did not establish regular contact until later⁵⁹. Instead, the entry was based largely on Théophile Gautier's account in his *Voyage*

⁵³ CEÁN 1806a, p. 37.

⁵⁴ CEÁN, 1806a, p. 37.

⁵⁵ STIRLING MAXWELL 1848, v. II, pp. 830-831.

⁵⁶ See PALOMINO 1715–24, v. III: *El Parnaso español pintoresco laureado*, no. 173, «Don Bartolomé Murillo, Pintor», p. 420.

⁵⁷ The quote from the *Annals* was included in the catalogue entry. See GRAVES 1905-1906, v. VI, no. 156.

⁵⁸ He was elected Associate of the Royal Academy in 1857 and full member in 1860. See MELVILLE 2005; and <https://www.royalacademy.org.uk/article/artist-of-the-month-september-2014-john-phillip-ra> (consulted 22nd June 2019).

⁵⁹ See STIRLING MAXWELL 1848, v. III, pp. 1260-1270. See also CARDERERA 1835; and CARDERERA 1838.

en Espagne (1845 edition)⁶⁰. Additional material was taken from the biographical sketch given by the artist's son Javier, at the prizegiving at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in 1832⁶¹; first-hand, anecdotal information on Goya as satirist from the author of *El Crítico*, Bartolomé J. Gallardo⁶², and Stirling's own observations on the artist's work⁶³. Not surprisingly, much of the entry reflected stereotypes already established or in process of construction around the artist's image⁶⁴. Overall, however, the tone was measured, and Gautier's exuberance, in particular, was kept in check, in what became the fullest account of the artist in English by 1848, when Goya was still hardly a household name in Britain.

The tempering influence of some negative criticism was provided by Richard Ford, whose impact on the *Annals* in its final, published form was significant. His *Hand-book* was twice cited, most notably in relation to the *Santa Justa and Santa Rufina*, painted for Seville Cathedral in 1817⁶⁵. The original version of the *Hand-book* was suppressed just a few days before its planned publication in early 1845, due to the publisher's worries about the offence that might be caused by some of the undiplomatic language and attitudes expressed in it. In one of just a handful of references to Goya in his text, Ford had been characteristically frank in his distaste for this painting, claiming that «the fit models for this David-like abomination were two notorious strumpets of Madrid named Ramona and Sabina»⁶⁶. Stirling was given one of the few copies of the suppressed edition of the *Hand-book* by the publisher John Murray a few days before he set off for Spain on his main research trip for the *Annals* and consulted it —along with Ceán's *Diccionario*, of course— on his visits. On viewing Goya's painting, Stirling protested in his notebook that it was «much better than Handbook allows»⁶⁷. By the time of publication of the *Annals*, however, Stirling had moved closer to Ford's opinion. The painting was now an example of Goya's «more disagreeable manner», in which, instead of capturing «the poetical aspect» of the subject, the artist had been con-

⁶⁰ GAUTIER 1845, pp. 127-137.

⁶¹ [GOYA] 1832, pp. 91-93.

⁶² STIRLING MAXWELL 1848, v. III, p. 1266.

⁶³ The last reference in the «Additions and Corrections» at the end of the *Annals*, was to Nagler's *Künstler-Lexicon* though Stirling acknowledged that its entry and list of prints was incomplete and not entirely reliable. See STIRLING MAXWELL 1848, v. III, p. 1390; and NAGLER 1835-1845, v. V, p. 307.

⁶⁴ See especially the chapters on «Goya and his Contemporaries» and «Romantics and Realists» in GLENDINNING 1977, pp. 31-68 and 69-102 respectively.

⁶⁵ STIRLING MAXWELL 1848, v. III, p. 1263, and FORD 1845b, p. 254. The other reference was to the paintings in the convent of San Joaquín and Santa Ana, Valladolid (which Stirling had not seen), see STIRLING MAXWELL 1848, v. III, p. 1262, and FORD 1845, p. 638. A fuller account of Stirling, Ford and Ceán on the Seville painting is in MACARTNEY 2007, pp. 425-444.

⁶⁶ FORD 1845, p. 261.

⁶⁷ STIRLING MAXWELL 1845. For transcription of the travel journal, see BRIGSTOCKE 2015, Part 4C, p. 248.

tent with «meretriciously portraying» the virgin martyrs. Stirling even repeated the *Hand-book's* claim about the models —albeit in milder terms— as «not very refined courtesans»⁶⁸.

There is no evidence that either Ford or Stirling was aware of Ceán's close involvement in the commission for the Seville painting⁶⁹, though it is possible that Ford might have heard something of it during his stay in the city in the 1830s. Coincidentally, however, an annotated copy of Ceán's rare pamphlet on the painting, *Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la catedral de Sevilla*, published anonymously in 1817, was presented to Stirling by the scholar Manuel Zarco del Valle (1833-1922) in 1870, with whom he was then in regular correspondence, mainly on books and illustrations (fig. 79). As his inscription to Stirling makes clear, Zarco believed that the few annotations were in Ceán's own hand⁷⁰. It reads as follows: «A M^r. W. Stirling./ Recuerdo de M. A. Zarco del Valle/ NB./ Este ejemplar está anotado de la propia mano del autor D. Juan Agustin Cean Bermudez —en cuya casa le compré en Madrid». Curiously, in his accompanying letter, the Spanish librarian made no reference to the pamphlet's Goya topic, mentioning only its authorship and rarity as giving it value: «Tambien vá con esta carta una plaguette —que no tiene otro mérito que ser de Cean Bermudez— y el corte número de ejemplares á que se ha tirado. Está épuisée!»⁷¹. Zarco purchased a number of publications and manuscripts from Ceán's daughter Beatriz in the 1860s, at a time when Carderera was buying prints and drawings from her, many of which were also being acquired by Stirling. Given that his collecting and connoisseurship of Goya's prints had grown considerably by then, compared with the 1840s, as is discussed below, one wonders whether Stirling's thoughts on the *Santa Justa and Santa Rufina* had also moved on.

If Ceán was present in the *Annals* text on Goya only by implication or association, Stirling's use of illustrations by the artist in his book chimed much more readily with Ceán's plans for illustrations to his *Diccionario*, which were to include prints by Goya, for which a number of drawings are known⁷². Remarkably, the illus-

⁶⁸ STIRLING MAXWELL 1848, v. III, pp. 1262-1263. Ford was persuaded to use the euphemism «frail ladies» in the published *Hand-book*, FORD 1845, p. 254.

⁶⁹ For Ceán's account of this in letters to Tomás de Verí, see GLENDINNING 1977, p. 56.

⁷⁰ See GARCÍA LÓPEZ 2019a, pp. 186-187. The amendments in pen were, presumably, related to adapting the text for publication in the periodical publication *Crónica científica y literaria* of December 1817. David García López has suggested they are not by Ceán (personal communication, 27th August 2015). It seems likely, therefore, that they were by the editor of the *Crónica*. Stirling had the pamphlet bound into a copy of Torre Farfán's *Fiestas de Sevilla* (1671), which he conserved according to the ideas of the day, and to which he added a bibliographical preface, printed in 1871. The volume was acquired by the University of Glasgow in 1967 as part of the bequest of Stirling's son, Sir John Stirling Maxwell (University of Glasgow, Special Collections, Sp. Coll., 1701).

⁷¹ See ZARCO DEL VALLE 1870.

⁷² See GARCÍA LÓPEZ 2016C, pp. 237-245, including portrait drawings of artists in red chalk, pp. 242-243 (no. 3.14-3.17), and of Ceán, p. 244 (no. 3.18).

trations of Goya in the *Annals* totalled no less than ten. These included an etching after Velázquez's *Los Borrachos*⁷³ and the two wood engravings after the *Caprichos* (mentioned above) in the volumes of text (fig. 77)⁷⁴. And in the experimental volume of *Talbotype illustrations* which made the *Annals* the first book on art history to be illustrated with photographs, there were four more of the prints after Velázquez (fig. 80) and three of the *Tauromaquia* series⁷⁵.

The photographic volume, of which 50 copies were produced as presents for friends, family, fellow scholars and libraries, contains 66 illustrations, plus a photographic title-page and dedication page. The photographs were taken, under Stirling's supervision, in 1847 by Nicolaas Henneman, formerly assistant to William Henry Fox Talbot, inventor of the Talbotype (or calotype) process. Indeed, if the chemistry of the new process had been more stable and results more reliable at the time, Stirling would probably also have included another couple of illustrations—this time of two of oil sketches of *Boys Playing*, which he mentioned in the *Annals* text⁷⁶ and are thought to have been purchased in Seville in 1842, making them his earliest acquisitions by (or attributed to) Goya⁷⁷.

The Goya illustrations in the *Annals* also differed from those of other artists in Stirling's book in that they were of works from his own collection, at a time when he was only beginning to build up his impressive collection of Spanish art, most of which was only formed after the book's publication. Goya's importance as a printmaker, coupled with the fact that his graphic output included etchings after Velázquez, gave his prints special relevance for some key aims of the *Annals*: to provide illustrations of Spanish art, which was less well known in Britain, and had been less frequently reproduced than some other schools; and to include coverage of the history of printmaking and printmakers in Spain⁷⁸. In following these aims, Stirling could be said to be carrying forward Ceán's legacy in Britain.

⁷³ STIRLING MAXWELL 1848, v. I, facing p. 59, Henry Adlard after Diego Velázquez, *Los borrachos*.

⁷⁴ See STIRLING MAXWELL 1848, v. III, pp. 1267, Walter George Mason after Francisco de Goya, *Caprichos*, no. 49, *Duendecitos*; and p. 1269, *Caprichos*, no. 1, *Self-portrait*. In the text below the *Self-portrait*, the claim that the *Desastres* scenes were exaggerated was made by Théophile Gautier, and is dismissed as «innocent», see STIRLING MAXWELL 1848, v. III, p. 1270.

⁷⁵ See MACARTNEY and MATILLA 2016, v. I, no. 26-29, pp. 186-195; and, for the digital reconstruction of the photographs, v. II, no. 26-29.

⁷⁶ STIRLING MAXWELL 1848, v. III, p. 1265.

⁷⁷ See MACARTNEY and MATILLA 2016, v. I, C-D, pp. 290-293. These are of *Boys Playing at See-saw* and *Boys Playing at Soldiers*, formerly attributed to Goya, in the Stirling Maxwell Collection, Glasgow Museums, PC 24 and PC 27. Two other oil sketches of *Boys Playing* have been dispersed from the collection.

⁷⁸ On Stirling's aims for the engraved illustrations to the *Annals* text volumes, see STIRLING MAXWELL 1848, v. I, p. viiii; and for the photographic illustrations, STIRLING MAXWELL 1848, v. IV, pp. v-vii. See also MACARTNEY 2016, pp. 25-26; and MATILLA 2016, pp. 47-67.

Stirling was, of course, not the first British collector to recognise the importance and sensitivity of Goya's translation and interpretation of Velázquez's paintings in graphic media. Thomas Robinson, 2nd Lord Grantham, who was British ambassador in Madrid in the 1770s, was so taken with the etchings that he bought five copies of them⁷⁹. However, Stirling's experimentation with early photography and, later on, with photomechanical techniques, offered new possibilities for access to art, and in this case, the work of Velázquez and Goya, notably through reproduction in books, thus continuing and extending the Spanish Enlightenment ideal of promoting Spanish art abroad.

By good fortune, much of Henneman's stock of photographic prints that was not used for the bound copies of the Talbotypes volume remained in his studio and later formed part of the Talbot Collection given to the Science Museum, London and National Science and Media Museum, Bradford. Many of these are untrimmed and can be considered in much the same way as the trial or working proofs of the etchings themselves, which were preserved by Ceán and, like them, can often provide valuable insight into how they were produced, as in the case of an untrimmed proof of the etching of the *Portrait of Philip IV* (fig. 80)⁸⁰.

Stirling's collection of Goya prints increased greatly after publication of the *Annals*. In his landmark catalogue *Goya Engravings and Lithographs* (1964), Tomás Harris recognised the fundamental importance of Ceán, Valentín Carderera and Stirling in assuring Goya's legacy and recognition as one of the world's greatest printmakers. According to Harris:

That Goya's drawings and engravings were not lost or entirely scattered outside Spain is due to three facts: that Goya gave a vast number of his works to his great friend, the connoisseur and historian, Juan Agustín Ceán Bermúdez; that another large part of his production was stored away by his son Javier on his departure for France, and that these two groups were later united in the collection of Valentín Carderera y Solano⁸¹.

As Harris went on to observe, «An outstanding collection was also being formed in Scotland at the same time by Sir William Stirling-Maxwell»⁸². Stirling's appreciation of Goya developed independently, though direct, regular contact with Carderera, providing access to rare proofs from Ceán's collection, became the key route from the 1850s. These included a set of working proofs of the *Desastres de la Guerra*,

⁷⁹ See GLENDINNING 2010, p. 18; and GLENDINNING, FRANKFORT and RUSSELL 1999, p. 601.

⁸⁰ See MACARTNEY and MATILLA 2016, v. I, no. 26, pp. 186-188, and Appendices 3/1 and 5/4 for dates of photography, 28th April and 28th June, 1847, perhaps of the etching formerly in the Stirling Maxwell Collection, now in Boston, Museum of Fine Arts, 51.1705.

⁸¹ HARRIS 1964, v. I, p. 11.

⁸² HARRIS 1964, v. I, p. 16.

which was acquired by Stirling after its proposed sale by Carderera to the British Museum had failed⁸³. In the *Annals*, Stirling had already stated his belief that the Museum should collect prints by Goya —just as he had also called on the National Gallery in London to acquire more paintings by Spanish artists⁸⁴. In principle, the working proofs obtained by Stirling in this instance were a duplicate set, the other now forming part of the vast holdings from Carderera's collection in the Biblioteca Nacional, Madrid⁸⁵. Most of Stirling's Goya prints, many of which he had collected through Carderera, were purchased by the Museum of Fine Arts in Boston in 1951⁸⁶. The fact that his set of working proofs of the *Desastres* turned out to include a unique, unpublished print for the series serves to underline the value of what Ceán had preserved and was then passed on through two other scholar-collectors.

Tribute to Ceán

Stirling's entry on Goya is the last of any length on the artists of Spain in the *Annals*. The last entry of all offers a touching short biography and tribute to Ceán, which begins:

These Annals of the Artists of Spain cannot be more fitly closed than with a notice of the able and indefatigable historian of Spanish art, to whose rich harvest of valuable materials I have ventured to add the fruit of my own humble gleanings. Juan Agustín Ceán Bermúdez was born, in 1749, at Gijón, a sea-port of Asturias⁸⁷.

And includes the acknowledgement:

⁸³ Stirling acted as intermediary in the negotiations, which ultimately failed. He was a regular visitor to the Prints and Drawings Study Room at the British Museum, as is shown by its visitor books and request slips to consult items, and later became a Trustee of the Museum. As a condition of the proposed sale, Carderera had insisted that his name as seller (and thus, exporter of artworks) should not be publicised, beyond appearing in the Museum's register of acquisitions. See his correspondence with Stirling of 1857-1858 on this matter in CARDERERA 1857-1858. See also MACARTNEY 1999b, pp. 307-308.

⁸⁴ The text continues with shorter entries on other late seventeenth- and eighteenth-century artists and designers during the reigns of the Bourbons, and on two other important sources of information for the *Annals*, Antonio Ponz, see STIRLING MAXWELL 1848, v. III, pp. 1279-1288; and Isidoro Bosarte, see STIRLING MAXWELL 1848, v. III, pp. 1288-1290.

⁸⁵ On Carderera and the BNE, see especially the exhibition <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2019/Valentin-Carderera.html> (accessed 15th July 2019), and LANZAROTE (2019).

⁸⁶ See HARRIS 1964, v. I, p. 16; and for the unique print, *Infame provecho*, HARRIS 1964, v. II, cat. no. 203. For Goya prints in the Museum of Fine Arts, Boston, including those from Stirling's collection, see <https://collections.mfa.org/collections/315210/dpdprints-by-goya/objects>; and for *Infame provecho*, see <https://collections.mfa.org/objects/159331/infame-provecho-vile-advantage-disasters-of-war-unpublis?ctx=d12f83fa-d8f4-49c7-8d79-of8024963e88&idx=65> (both accessed 22nd June 2019).

⁸⁷ STIRLING MAXWELL 1848, v. III, p. 1322.

To the labours of Ceán Bermúdez, these Annals are so deeply indebted, that, instead of acknowledging the obligation with that minute accuracy, which I have endeavoured to observe towards my other literary creditors, I have preferred to inform the reader, once for all, that every fact for which other evidence is not offered, must be understood to be advanced, either upon his authority, or at my own personal risk⁸⁸.

And just as the text of the *Annals* closed by paying tribute to Ceán, so too did the volume of *Talbotype Illustrations*, whose last photograph, no. 66, shows «A View of Gijón, the Birth-place of Don Juan Agustín Ceán Bermúdez» (fig. 81). The photograph was of a sketch by Richard Ford in pen and wash, with brown ink and gouache «made on the heights between Avilés and Oviedo, in 1832»⁸⁹. According to an inscription by Stirling, the sketch was given to him by Ford after the photography in June 1847⁹⁰.

Stirling's closing piece constituted the first substantial tribute by a scholar following in Ceán's footsteps. In its inclusion of both text and image, it was particularly fitting and, in making it, the Scottish scholar laid claim to his own place in the historiographical tradition he inherited from Ceán.

⁸⁸ STIRLING MAXWELL 1848, v. III, p. 1326.

⁸⁹ Ford travelled extensively throughout the Peninsula during his residence there in 1830-1833. Though he clearly did journey along the road from Avilés to Oviedo, from which this and another similar view in the Ford Collection, London are taken, he admitted in a letter of 1848 to another scholar Pascual de Gayangos, that «I have never been at Palencia, Gijon, Infiesto, Covadunga [*sic*] or Cangas de Onis», quoted in ROBERTSON 2004, p. 237. I am grateful to Javier González for discussion of this point.

⁹⁰ See MACARTNEY and MATILLA 2016, v. I, no. 66, pp. 264-265; and, for the digital reconstruction of the photograph, v. II, no. 66.

La celebridad de Juan Agustín Ceán Bermúdez

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

No hablaré de los grandes trabajos de investigación histórica,
que nunca han rayado en España más alto; ni de la crítica
arqueológica y artística que entonces nació [en el siglo XVIII].
Menéndez Pelayo (2019, 328)

Fama, celebridad, genialidad, originalidad, son conceptos que comienzan a tomar forma moderna en el paso del siglo XVIII al XIX, vinculados al progresivo descubrimiento de la subjetividad, a los nuevos modelos sociales y de conducta. El hombre de bien, el que trabaja para la sociedad —término igualmente nuevo, como mostró Jeremy Bentham—¹, es una propuesta que encarnó en subjetividades tendentes a lograr el individuo perfecto. La aparición de necrológicas y de otros textos que recuperaban al desaparecido, junto a los elogios, daba cuenta de esta consideración de los individuos como elementos ejemplares y virtuosos, hombres de bien que lo son porque han desarrollado sus capacidades cuanto han podido en beneficio de los demás.

La virtud, sin despojarse de sus contenidos cristianos, se enriquecía con referencias laicas que la implicaban más en la sociedad y llevaban al virtuoso a distinguirse hasta alcanzar la categoría de famoso, célebre, gran hombre, incluso padre de la patria. Algunos de estos adjetivos se aplicaron a Ceán Bermúdez. La notoriedad, de este modo, se adquiría gracias a la dedicación continua y diligente a una actividad; la ejemplaridad hacía célebre y al mismo tiempo proporcionaba autenticidad, valor creciente en el Siglo de las Luces cuando, sin embargo, había tanta actividad falsaria. Ceán alertó sobre esa realidad y procuró explicar las diferencias entre original, copia y falsificación en lo relativo al mundo del arte. La ejemplaridad ilustrada, en lo moral, se vinculó con valores de la filosofía antigua retomados antes por los humanistas, a los que los estudiosos del periodo tuvieron en el retrovisor.

¹ NÚÑEZ 1835, p. 551.

En el XVIII pero sobre todo en el XIX se sintió la necesidad de tener héroes a los que admirar, individuos que producían un impacto emocional en el público (ahí están Voltaire, Rousseau, Johnson, Franklin, Goethe, Napoleón, Byron; en el plano español, Marchena, Quintana, Jovellanos, Juan Andrés, Jorge Juan), junto a un cambio en la consideración emocional de los espacios y paisajes en los que se rendía culto a las grandes figuras. El incremento de la cultura visual² dio lugar a la aparición de imágenes potentes que daban significado nuevo a la naturaleza, como la revalorización de los Alpes, dentro de la estética de lo sublime. El cuadro de Napoleón atravesándolos es síntesis de estos procesos. Pero también lo es, seguramente, el peso mayor que adquiere lo pintoresco y la invención del paisaje. Ambos elementos apuntan a la mayor presencia social del viaje (pronto del turismo), que a su vez se relaciona con la idea de la visita al hombre célebre. Este ámbito y estos procesos están en la aparición de las guías de viajes Baedeker, que ejemplifican desde el paisaje y el territorio la identidad y «el alma» nacionales³. El viaje y la peregrinación se volvieron turismo; el viajero buscó lo excepcional, lo único, ya fuera un panorama o un individuo y, por ahí, el interés por figuras referenciales a las que se llamó grandes hombres⁴. Pronto llegaron las reflexiones sobre estas figuras icónicas, aún no románticas, de la mano de Francisco Mariano Nifo y sus héroes, de Thomas Carlyle con los suyos y de Ralph Waldo Emerson con sus hombres representativos.

En la ola del giro visual, la representación de los líderes y héroes potenció la exhibición de aquellos aspectos que caracterizaban las distintas actividades. Así, en los retratos se presentaron los atributos de cada profesión; en el caso de los eruditos, sus despachos, sus utensilios y la soledad del estudio. A medida que avanza el periodo ilustrado y se entre en el siglo XIX artistas, escritores, profesores e historiadores, agrupados en instituciones como las academias, sienten que poseen la misma identidad, que pertenecen a un mismo mundo, que unos necesitan de los otros para explicar su actividad y función respectivas. De este modo, la identidad individual se proyectó en otra colectiva que les otorgaba legitimidad⁵. Esta identidad colectiva se expresaba mediante ritos e instrumentos que proporcionaban a una entidad aquellas características que la distinguían. Escribir la historia de su actividad, como hizo Ceán, fue una de las operaciones básicas para construir la identidad del grupo. Sus trabajos sobre la historia del arte y los artistas categorizaron a estos últimos.

Con su labor historiográfica, Ceán Bermúdez contribuyó, como otros, a convertir el pasado en historia y patrimonio, en su caso desde las bellas artes. Se unía,

² RODRÍGUEZ DE LA FLOR 2009.

³ BRAUDY 2010, p. 172.

⁴ BONNET 1998.

⁵ HEINICH 2005, p. 175.

por ejemplo, a Juan Sempere y Guarinos, que estableció el canon de escritores de la época (el *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*); a Martín Sarmiento, Luis José Velázquez y Juan José López de Sedano, que hicieron la historia de la poesía española; a Vicente García de la Huerta y Leandro Fernández de Moratín, que se ocuparon del teatro; a Joaquín Marín Mendoza, que hizo lo propio con el ejército, etc. Hay que situar esta labor de recuperación patrimonial y de clasificación como precedente de las casi contemporáneas «fisiologías» francesas: sobre el artista, el poeta, el paseante, el fumador, pronto traducidas. Eran trabajos costumbristas considerados sobre todo ocurrencias pero que en realidad catalogaban a la sociedad, eran formas de dar identidad y tradición a grupos en los que primaba una actividad que los unía (la escritura, la pintura, el arte de la guerra).

En este marco, elogios y necrológicas jugaron un papel protagonista a la hora de otorgar legitimidad y pertenencia a grupos sociales que se ocupaban de las ciencias y las letras; unos y otras fueron variantes de las biografías que en la época tuvieron un especial desarrollo. Proporcionaban tanto una imagen del individuo como del grupo al que pertenecía, desde los puntos de vista ético y estético, pues las cualidades morales nunca faltan junto a la valoración artística. La biografía y la fisiología, el elogio y la necrológica, fueron medios para que la sociedad tuviera un mayor conocimiento de esos grupos sociales, presentados al modo de la historia natural, divididos en clases, especies y subespecies.

La fama de un pequeño gran hombre

Ayer a las once de la mañana ha fallecido en esta corte el célebre don Juan Agustín Ceán Bermúdez, tan conocido por su vasta instrucción y constante laboriosidad, y por las muchas obras con que ha ilustrado las bellas artes⁶.

Como se ha insinuado, cuando Ceán muere en 1829 se encuentra relativamente asentada la costumbre de publicar necrológicas; los elogios fúnebres cuasi privados de las academias dieron el salto a los periódicos ampliando la presencia de intelectuales y artistas en la esfera pública, así como de un público de aficionados que se reconocía parte del grupo. Fue costumbre que en España comenzó, como en el resto de Europa, a finales del siglo XVIII y tuvo por protagonistas, junto a prácticos de las bellas artes, a actores, escritores, militares, religiosos y políticos. Con el Trienio Liberal se desarrolló otra costumbre nueva: la de pronunciar discursos en

⁶ *Gaceta de Madrid*, 5 de diciembre de 1829, 632b.

los entierros de figuras famosas, que se puede interpretar como una apropiación secular del espacio religioso: si el sacerdote reconocía el paso del difunto a la otra vida, el amigo que decía unas palabras glosaba lo que había sido en ésta para presentarlo como modelo ejemplar, utilizado en ocasiones para reivindicar opciones políticas, como hicieron los liberales con personajes tan destacados y maltratados como Isidoro Máiquez (actor) y José Marchena (político y escritor).

Prácticas como estas señalan el inicio del culto al gran hombre, la conversión de simples profesionales en figuras públicas heroicas. Esta condición hasta entonces propia solo del militar y del santo se secularizaba para extenderse a científicos, artistas y a quienes se ocupaban de la cultura. Desde ese momento, gran hombre podía ser un político, un erudito, un cómico, cualquiera que destacara, hasta alcanzar la condición de padre de la patria y figurar en el Parnaso o en el Panteón nacional. Cuando Ceán fallece ya ha habido intentos de crear un Panteón de Hombres Ilustres español en el XVIII y luego con José I. Mesonero Romanos estuvo a punto de lograrlo y el mismo Juan Agustín pergeñó en diversas ocasiones el suyo propio centrado en el ámbito de los artistas, propuesta que llegó más o menos alterada a la fachada del Museo del Prado⁷.

Como individuo destacado en su tiempo fue objeto de diferentes estrategias que lo convirtieron, si no en un padre de la patria, sí en un personaje público calificado a menudo de insigne y, lo que es más importante, señalado como «conocido» (evidentemente, en el mundo de la cultura y de la política en sentido lato). Ese reconocimiento se percibe en especial en sus años finales, cuando él mismo da noticias sobre su vida en la *Colección Litográfica de los cuadros del rey de España* y cuando, tras dejar de colaborar en ella, José Musso, su sustituto, informa sobre sus obras y dónde se pueden adquirir, sobre su estado de salud y posterior muerte. Estas noticias, su reiteración y las alusiones en ellas a sus servicios, reconocían su popularidad entre los aficionados y eran tácticas para convertirlo en un gran hombre, lo mismo que las necrológicas y los elogios que Casimiro Gómez Ortega, Félix José Reinoso, Martín Fernández de Navarrete y otros estamparon en los periódicos. Daban la medida del personaje y conformaban su imagen virtuosa de persona entregada a la causa patriótica de la civilización, la cultura y el bien público, lo que habría hecho mediante su condición de «funcionario» del Estado y de explorador y estudioso del patrimonio artístico.

⁷ AZCUE 2012. Véase así mismo el capítulo de Miriam Cera Brea en este volumen. Por otra parte, comisionado por la Academia de la Historia, Ceán preparó en 1815 un catálogo con el lugar de fallecimiento de distintos artistas ante la posibilidad de ubicar placas conmemorativas en iglesias (CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a). Este *Catálogo de los profesores más distinguidos de las bellas artes en España, acreedores a que se graben inscripciones en los templos* es una acción más dirigida a elaborar panteones de hombres ilustres, espacios simbólicos de reconocimiento de la actividad artística, ya mencionados.

Tanto las referencias en la *Colección Litográfica*, como sus enfrentamientos con Isidoro Bosarte, figura en cierto modo paralela, con poder en la Academia de San Fernando, que quería actualizar el texto historiográfico y teórico de Antonio Palomino —lo que significaba una competencia en su campo de actuación—, muestran la conciencia de Ceán respecto a la creación de un espacio reconocido que tenía a las bellas artes por objeto. Un área de estudio naciente que quería liderar él, como figura máxima. Sus altercados con el secretario de la Academia son ejemplo de ambiciones personales pero también de cómo se avanzaba en la formación de esa esfera culta y pública de reconocimiento del arte y de la figura del historiador, dentro de la estructura social. Al mismo tiempo esa esfera pública y ese saber servían para el reconocimiento, la legitimación y la identidad del individuo y del grupo.

Por otro lado, y entre paréntesis, en no pocas necrológicas se reivindicó la labor de intelectuales como él y Silvestre Pérez, es decir, el trabajo de un grupo de afrancesados con indudable influencia sobre la cosa pública durante el reinado de Fernando VII. La del arquitecto Pérez, a cargo precisamente de Ceán en el *Diario Literario-Mercantil* del 8 de abril de 1825, es una reconstrucción biográfica desde ese punto de vista, que muestra la excelencia y la entrega al servicio público de estos hombres, ajustada a ciertos tópicos mitificadores de las vidas de artista, conocidos desde antes de los tiempos de Plinio, que se actualizan. En el caso de Silvestre Pérez, la reivindicación de los servidores de José I se vincula con Juan de Herrera, al que veneraba como «su primer maestro» y ejemplo de arquitecto nacional⁸.

Volviendo a Ceán, su conversión en padre de la historiografía artística se logró destacando sobre todo su consagración a esos estudios, mientras su actividad funcional quedaba en segundo plano. Se construyó una imagen basada en bastante de lo ya señalado, en tópicos biográficos empleados para acentuar la inevitabilidad de su dedicación, su ejemplaridad, su enorme afición desde pequeño, mientras Sevilla adquiere un protagonismo especial, pues no solo es el lugar donde aprende sino aquel en el que da un paso adelante en su compromiso con las bellas artes y su papel en la educación ciudadana al contribuir con su peculio a la creación y mantenimiento de una Escuela de Dibujo⁹. El héroe que es Ceán

⁸ El texto reproducido en el periódico es un resumen del que Ceán había publicado antes, de forma anónima y sin datos de impresión, con el título *Necrología. Noticias de la vida y obras del arquitecto don Silvestre Pérez*. En el ámbito de la construcción de espacios públicos de reconocimiento y de identidades colectivas, interesa también recordar, entre otras, la necrológica de 1815 del grabador Pedro González de Sepúlveda en la *Gaceta de Madrid* (CEÁN 1815b), donde se destacan sus trabajos y distinciones, su esfuerzo y destreza, su colección de medallas, azufres, dibujos, estampas y vaciados, y «su celo patriótico». Además de la bibliografía sobre los afrancesados, para el caso Ceán, véase GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

⁹ «Unido con otros estudiosos de las artes, establecieron una Academia de ellas en dicha ciudad, alquilando casa para sus Juntas, haciendo todos los gastos y el de un modelo vivo a sus expensas, reuniendo las estampas y di-

se forja en artículos como el publicado en la *Gaceta de Madrid* del 26 de enero de 1830 y en el discurso leído por Martín Fernández de Navarrete en la sesión académica correspondiente, aunque donde mejor se lo convierte en héroe es en el artículo periodístico. Los motivos de la dedicación, de la entrega, la mencionada virtud, están bien perfilados, así como los de su paso de apasionado a experto, de aficionado a historiador:

Diez años y medio que estuvo por aquel tiempo en Sevilla, no fueron perdidos para su aprovechamiento ni para el futuro lustre de las artes. Además de la atención que daba a su Academia, se dedicó al estudio de las humanidades y de las lenguas cultas, a la lectura de los mejores libros escritos en ellas, al trato de los profesores y personas inteligentes, a la observación de las excelentes obras artísticas, que entonces, y mucho más que después de tantos trastornos y pérdidas, abundaban por doquiera en aquella ciudad. Esta constante aplicación a todos los medios de saber, le hizo adelantar extraordinariamente en la teoría de las artes y aun ejecutar varias obras¹⁰.

La enumeración de sus trabajos y destinos tiene como fin elevar al aficionado Ceán a la condición de «esclarecido español, el que más ha ilustrado, de todos nuestros escritores, la historia y la filosofía de las bellas artes en su patria», y hay que enfatizar que siempre los elogios fueron más allá de su condición de ilustrador e insistieron en su dimensión de teórico o filósofo del arte, de modo que lo distanciaban de modelos historiográficos anteriores ya desprestigiados, identificados con el mero coleccionista que no discriminaba y con el erudito que solo amontona datos. Además de en otros textos, fue filósofo de manera especial en el «Plan de la disertación de la tabla de Barrabás» (1778), precisamente en las muchas cuartillas que escribió y tachó porque no se ajustaban a lo que quería ser un escrito defensivo y polémico pero se había desbordado en reflexión sobre teoría del arte, y en el *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias*, de 1791¹¹. Esas reflexiones pretendieron poner orden a la hora de atribuir y valorar las obras, al proporcionar criterios de conocimiento del original y de la copia, y mejorar el comercio de arte, mientras explicaba los métodos de trabajo de los pintores. Nuevamente, un intento de clasificación de la actividad artística. Trató de dar rigor al análisis de los lienzos para convertir la afición en una disciplina de estudio tan digna como otras. De ahí sus valiosas páginas sobre la estampa y el

bujos que pudieron adquirir entre todos, e invitando, para que hiciesen de maestros, a dos pintores de más crédito que se conocían en la ciudad» (*Gaceta de Madrid* del 26 de enero de 1830, p. 47; cit. en LAFUENTE FERRARI 1951, 193.

¹⁰ LAFUENTE FERRARI 1951, p. 193.

¹¹ El «Plan de la disertación de la tabla de Barrabás» [1778], BNE, ms. 21454/ 8, y en el *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias*, de 1791 (BNE, ms. 21458/5).

dibujo, en las que explica el papel de éste en la elaboración de los cuadros y el valor intrínseco de ambos como obras de arte¹².

La necrológica de la *Gaceta* se cierra con palabras que se ajustan al modelo del gran hombre, al elogiar su saber y su condición moral como ejemplo para los demás, de modo que su grandeza y su carisma, que se revelan en todas sus acciones, inducen a la imitación:

Las Academias de que fue individuo le honraron con los oficios y encargos de más confianza; S. M. le nombró consiliario de la de Nobles Artes de San Fernando; los profesores e inteligentes le oyeron como al oráculo de ellas; los estudiosos de la historia y del mérito de nuestros eminentes artistas consultarán siempre sus obras como el archivo donde se conservan más auténticas y copiosas noticias y como el código del buen gusto donde se encuentran reglas más exactas y juicios más atinados sobre esta parte importantísima de la opulencia, de la cultura e ilustración de los pueblos. El Sr. Ceán-Bermúdez fue de un juicio firme y severo, como todos los bien instruidos; pero comedido siempre en sus escritos, como los bien educados. Religioso en sus prácticas, rígido en sus costumbres, inflexible en la veracidad y honradez, constante en la amistad de los buenos, adquirió merecidamente la estimación y el respeto de cuantos le trataron, y en su dilatada y laboriosa carrera ofreció a todos, entre las luces de su deber, frecuentes ejemplos de sus virtudes¹³.

Se trataba, por tanto, mientras se engrandecía y reconocía al amigo, de conformar unos referentes a los que recurrir para crear una tradición cultural prestigiosa. Poco importa que estos testimonios se dieran en un molde literario a la postre convencional, lo destacable es que se usaron para transmitir contenidos que creaban tradición y justificaban una actividad, además de que proporcionaban criterios de valoración e identificación. Como consecuencia necesaria, se trasladaba a la opinión pública que el estudio y práctica de las bellas artes formaba buenos ciudadanos (hombres de bien), razón por la que debían ser apoyadas y potenciadas, y sus historiadores aceptados en la República¹⁴.

¹² Sobre su interés en las estampas y el dibujo, SANTIAGO PÁEZ 2016 e HIDALGO CALDAS 2016.

¹³ *Gaceta de Madrid* del 26 de enero de 1830, p. 48a; en LAFUENTE FERRARI 1951, p. 195.

¹⁴ Esperanza Guillén lo resumió: «los ilustrados del siglo XVIII intentaron desarrollar un proyecto utópico que pretendía hacer mejores a los hombres a través del conocimiento y la belleza [...]. La educación estética era un componente decisivo de esta aspiración, y por ello pintores, escultores, arquitectos, músicos o literatos comenzaron a ser valorados como personas que ayudaban a redimir a sus conciudadanos de la ignorancia [...]. Este proceso de reconocimiento de los artistas condujo a su apreciación desde una nueva perspectiva: la de quienes mediante su obra alcanzaban la libertad. Como espíritus independientes de cualquier tipo de sometimiento doctrinal, desde el Romanticismo los artistas hubieron de hacer frente a una situación inédita: [construirse una identidad como individuos diferentes del resto, cuyo trabajo se reconociera]. A este empeño de construcción de su identidad se sumaron historiadores, críticos, filósofos y literatos y a esa estrategia obedece el culto a la personalidad artística» (GUILLÉN 2007, p. 291).

En los años inmediatamente posteriores a su muerte, pocos pero ajustados textos lo convirtieron en reputado historiador y vincularon el estudio de las bellas artes a valores asociados a la nueva ciudadanía, unas veces a principios afrancesados y otras moderadamente liberales, pero, en todo caso, ejemplos contrarios al Absolutismo. Así, en la *Gaceta de Bayona* que dirigía Alberto Lista, el 15 de febrero de 1830, y en el *Diario Balear* de los días 13 y 14 de marzo de 1830. Este último es copia textual del anterior¹⁵. En él se crea el imaginario referencial que fue de uso corriente durante mucho tiempo al hablar de Ceán: se pone de relieve la importancia de Sevilla en su educación de «aficionado» y en la elección de su interés predominante. Al mismo tiempo, se defiende a afrancesados y liberales como grupo y no se pierde la oportunidad de erigir a los amigos fallecidos en representantes de la justicia y la virtud, aquí mediante las alusiones a los abusos absolutistas padecidos por Jovellanos y el mismo Ceán. Las injusticias de que son objeto se presentan como ejemplo de un régimen caduco frente al modelo liberal-afrancesado. El periódico pertenecía al liberalismo moderado y presenta a ambos como representantes de los valores de rectitud, honradez, amor al trabajo y ciudadanía, que se quieren identificar con el progreso liberal frente a la arbitrariedad absolutista, valores que son propios de la excelencia y virtud ya señaladas para los hombres ejemplares. Esa etapa de su vida se reivindica con palabras notables que recuperan a otros como él: cuando fue sorprendido

por la invasión de los franceses continuó en su desempeño con la sublime probidad y honradez que fueron la esencia de su vida política, como tantos españoles beneméritos, que en el cumplimiento de sus destinos mantuvieron el orden, disminuyeron los males y derramaron los alivios en aquella época de amargura, entre los cuales transmitirá la historia y repetirá la posteridad muchos nombres esclarecidos¹⁶.

La posteridad, por tanto, daba cabida a individuos que se comprometían con su tiempo y procuraban la felicidad pública; su biografía era, a la vez, excusa para divulgar valores como el reconocimiento del mérito frente a «las pasiones y los intereses»¹⁷. La reivindicación de los afrancesados y de Ceán llegaba hasta hacer que

¹⁵ La *Gaceta de Bayona* del 15 de febrero de 1830, pp. 2-4, es el texto que un mes después reproduce el *Diario Balear*. REINOSO 1872, pp. 199-200, no dejó de señalarlo así. En el periódico colaboraban, además de Lista y Reinoso, Miñano, Gómez Azaola y Hermosilla. Todos afrancesados pertenecientes al sector moderado del absolutismo fernandino.

¹⁶ *Diario Balear* 1830, p. 289b. No estará de más comparar estas palabras de 1830 con las que se pudieron leer en el *Diario de Mallorca* del 19 de septiembre de 1812: «Aquí no se dejan impunes [...] los terribles daños causados a la patria por los indignos hijos que la abandonaron y vendieron para servir a un extranjero. Se van haciendo prisiones, como hemos dicho, y asegurando las personas para imponerles el correspondiente castigo, sin reparar en clases ni distinciones». Y uno de ellos es «D. Juan Ceán, jefe de división de negocios eclesiásticos».

¹⁷ *Diario Balear* 1830, p. 291a.

Fernando VII los compartiera, al destacar que aceptó la dedicatoria de su *Arte de ver*. Por otra parte, se trataba de aspiraciones bastante difundidas desde el Trienio.

Pero esta biografía compone también su figura como profesional de las bellas artes, como historiador, pues lo califica en términos modernos y diferencia su manera de trabajar de los modelos anteriores. De este modo, Ceán «discierne» el valor de los documentos y de las obras, aunque la consulta de sus fichas y de la *Historia del arte de la pintura en España* no pocas veces desdiga esta observación. Frente a los antiguos, que solo enseñaban «hechos», la nueva historia crítica en la que se encuadra al asturiano proporciona «filosofía y buen gusto»¹⁸. Lo mismo encontramos en la «Necrology» de *The Foreign Quarterly Review*, redactada por alguien que conocía bien su trayectoria¹⁹.

Para terminar de perfilar su imagen virtuosa, la biografía de la *Gaceta de Bayona* y del *Diario Balear* se acoge a los tópicos ya consolidados de construcción de los hombres de letras: trabajador constante y perseverante, tanto en la salud como en la enfermedad, al que en los últimos años «era necesario separarle a la fuerza de su bufete», pues se entregaba a su labor como si fuera su misión, consciente de la falta de tiempo para culminar su gran obra²⁰. Tópico que ha persistido en formulaciones románticas posteriores. Por último, y para humanizar al héroe, los libros y sus amigos, en tópico horaciano, fueron su delicia, enlazado así a modelos prestigiados de la antigüedad romana y del Humanismo. Refugiarse en las letras fue un socorrido tópico, como se sabe, independientemente de cómo fueran los tiempos que tocaba vivir. Él mismo reactivó, como tantos, el motivo del *beatus ille*:

Bienaventurados los que son dueños de su tiempo [y] se ocupan en honestas recreaciones, sin mezclarse en negocios públicos, y se encierran en su cuarto, rodeados de buenos libros, entretenidos con los muertos, gente más honrada que los vivos, porque ya no hablan, y procuran averiguar y explicar las buenas obras que hicieron y nos dejaron para nuestro aprovechamiento²¹.

En necrológicas y elogios fúnebres se eligieron aquellos elementos que legitimaban la actividad intelectual, así fue modélico funcionario y entregado hombre de letras, ejemplar en lo moral y personal. Para conmemorarlo se adaptaron a su actividad y a él se lo insertó en el cuerpo de intelectuales vinculados al Poder mediante instituciones culturales. El grupo debía seguir sus rituales de afirmación

¹⁸ *Ibid.* p. 291b.

¹⁹ «Necrology», *The Foreign Quarterly Review* (VII, 13, 1831, pp. 272-273). Fue una revista de carácter liberal fundada en 1823 por Jeremy Bentham. El primer número apareció al año siguiente. Colaboraron en ella John Stuart Mill, Mary Shelley, George Eliot y Herbert Spencer.

²⁰ *Ibid.*

²¹ BNE, ms. 21458/ 1, fol. 33; cit. por CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 86.

y exposición pública, además de ponerse al día en el uso de los medios que la sociedad ofrecía para producir sus efectos de legitimación. Para conquistar su reconocimiento social y alcanzar la celebridad usaron la prensa, en la que se presentaban como justos y necesarios, pues elaboraban desde la cultura los discursos de identidad nacional mientras daban forma histórica al patrimonio, en lo que Ceán fue obstinado trabajador.

Por lo mismo, para redondear su imagen y en ejemplo de la ascendente cultura visual, la biografía alude a otro factor esencial en la conformación del gran hombre: a las imágenes que lo recuerdan (bustos, retratos, estampas). Si al morir en 1820 el muy famoso actor Isidoro Máiquez se reclamó un busto que finalmente se le hizo, pues era una de las maneras más nobles de homenajearlo²², ahora, el periodista recuerda la iconografía que reproduce, inmortaliza y conmemora a Ceán, incluido el busto realizado por José Álvarez Cubero²³.

El mismo camino transitó al año siguiente, 1831, su amigo y también afrancesado Félix José Reinoso, que publicó en la *Estafeta* de San Sebastián del 21 de febrero una oda junto a una carta que explicaba las alusiones del poema. Convertía de nuevo al amigo y, por extensión, a los otros afrancesados en representantes de lo mejor de España: «Aún muestra allí tu voz al genio ibero / de la gloria el sendero», pero sobre todo consideraba su trabajo como el «templo levantado» a las artes, lo igualaba a artistas importantes como Velázquez, Murillo y Herrera (iconos del arte nacional), y sobre todo lo calificó explícitamente de «historiador filósofo»²⁴. Es quizá una de las primeras veces que así se lo denomina, si no la primera; senda que siguió *The Foreign Quarterly Review* en una necrológica anónima —resumen de lo escrito por Miñano en la *Gaceta de Bayona*— en la que es «one of the most ingenious critic and industrious historian of arts, whose labours have opened to the inquirer highly interesting and valuable stores of hitherto inaccessible information»²⁵.

Así pues, con Ceán Bermúdez se cumplió el rito de convertirlo en gran hombre, quizá en un gran hombre menor, de poca estatura frente a otros que la tuvieron mayor como Jovellanos, a cuya sombra siempre aparece. El contraste sirve a los historiadores y, así, figuras que se pretenden luminosas como Jovellanos, Feijoo, el doctor Johnson y Goethe llevan anejas sus correspondientes sombras: Ceán, Martín Sarmiento, Boswell, Eckermann. Desde luego, en el caso de los dos españoles este bosquejo ha de ser revisado, pues si Sarmiento está a la altura de Feijoo y en

²² ÁLVAREZ BARRIENTOS 2019b.

²³ También se representó así a su amigo Jovellanos en 1809, imagen que quiso difundir mediante estampas, colocando una al frente de la biografía que escribió sobre su amigo. GARCÍA LÓPEZ Y CRESPO 2018, p. 303.

²⁴ REINOSO 1872, p. 102. Antes, la *Gaceta* madrileña del 26 de enero de 1830 había referido que con Mengs estudió «más filosóficamente el arte», p. 47.

²⁵ *The Foreign Quarterly Review* 1831, p. 272.

aspectos lo sobrepasa, Ceán posee su propia iniciativa y es mayor —por utilizar esos términos— que su amigo gijonés en asuntos relacionados con las bellas artes, siendo él quien lo aconseja, le compra obras y transmite el interés por ellas, según reivindica en las memorias para la vida de Jovellanos²⁶.

El patrimonio artístico expuesto en escuelas y biografías

Si Ceán Bermúdez fue convertido en gran hombre y en héroe de las letras, él hizo lo propio con los artistas, en general, para reivindicar las bellas artes españolas, y con Juan de Herrera en particular, seleccionado para ello por la Academia de la Historia con claras implicaciones políticas, dada la fecha en que se le encomienda el trabajo, 1812. Él mismo señaló que «la elección del héroe no pudo ser más acertada en las actuales circunstancias», y desde el título reivindicó al arquitecto por «insigne», «esforzado soldado» y «uno de los mejores matemáticos de su tiempo»²⁷. Aprovechó para reclamar, como hizo en otros textos, el reconocimiento de los grandes artistas como figuras relevantes de la patria mediante su entierro con honores, igual que en Francia, al contrario de lo que sucede en España, donde se desconocen las tumbas de los pintores importantes (y las de los literatos, cabe añadir). Su petición era similar a la que hacían los cómicos desde el siglo XVIII, recordando que en Westminster se inhumaba a los grandes actores, a aquellos que se habían convertido en figuras referenciales²⁸.

Para exponer su material, junto a la biografía, utilizó las escuelas. Fueron un instrumento empleado en otras áreas de conocimiento, y manifestaban un sentido político, nacional y didáctico de la actividad, gracias a la continuidad que ponían de relieve. A veces vinculadas con los reinados, fueron un esquema que funcionó dentro y fuera de España para organizar el conocimiento, y eran proyección de los criterios científicos del siglo, modernizados gracias a Linneo y Buffon, cuyos planteamientos, en especial las del primero, se aplicaron a la taxonomía de la naturaleza pero también de la cultura, con la pretensión de ordenar y clasificar de la forma más racional posible la experiencia humana. También ordenaron las colecciones de curiosidades y de pinturas en museos como el del Prado o el Louvre, siendo útil para establecer conocimientos y comparar los patrimonios y escuelas de los diferentes reinos.

Naturalmente, la visión de la historia de Ceán Bermúdez lleva implícita la noción de progreso. No figura en los títulos de sus obras, pero lo está en su espíritu y

²⁶ CEÁN 1814, pp. 315-316. Véase también CRESPO 2016b, y CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2017.

²⁷ CEÁN [s. a.], p. 5.

²⁸ ÁLVAREZ BARRIENTOS 2019b.

en los de otros como Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*; Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, etc.²⁹. Fue una característica de la historiografía del momento, de carácter organicista, que incluía momentos de apogeo y decadencia. Esos episodios de la historia del arte de Ceán coinciden con los de la historia literaria, por ejemplo³⁰.

Servirse de la biografía como instrumento para comunicar el conocimiento fue propio de aquellos años que descubren y exaltan la subjetividad del individuo, de manera que tanto se redactaron memorias y biografías de personajes contemporáneos como de antiguos. Que Ceán Bermúdez utilizara preferentemente ese formato explica algunas de sus ideas sobre cómo debía ser la historia de las artes españolas, que tienen que ver con una visión individualista de la actividad, aunque ordene el material por escuelas. Unas bellas artes que se definen por un estilo naturalista, realista, por tanto, costumbrista, común a todos los artistas españoles. En esto no hace más que aplicar la interpretación del momento, que caracterizaba a las diferentes expresiones artísticas (literatura, declamación teatral) de ese mismo modo. Se transmitía así una interpretación unitaria, política y nacional de la cultura.

Valerse de la biografía, la denominara así o no, hasta el punto de que a veces parece que siempre quiere escribir un diccionario, apunta a la visión individual de la práctica artística. Conoce la experiencia de los talleres, sabe que pueden ser varios los que participen en una obra —él mismo tiene una tupida red de corresponsales que le proporcionan información, siguiendo un modo de trabajar habitual entonces y después cercano a lo que se ha llamado «sociedades literarias»—, pero su esquema de organización dentro de la escuela es el de la vida, género prestigiado históricamente y de mucho aprovechamiento en la literatura artística desde tiempo atrás, renovado en el XVIII, apenas empleado por los historiadores de la literatura. Si Luis José Velázquez y Martín Sarmiento no lo usaron en sus historias de la poesía, sí lo hicieron autores de antologías como López de Sedano, historiadores del teatro como Casiano Pellicer, Sempere y Guarinos en su *Ensayo de una bibliografía de los mejores escritores del reinado de Carlos III* y otros como Manuel José Quintana cuando dio forma al proyecto propiciado por la Secretaría de Estado sobre *Vidas de los españoles célebres*, iniciado en 1807.

²⁹ La explicitó en sus *Árboles históricos de las vidas de los pintores españoles*, iniciados hacia 1797, que define como «obra original y de gran trabajo que presenta a un golpe de vista la no interrumpida progresión de todos los pintores [por escuelas] hasta el fin del siglo XVIII». Cit. en CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 75.

³⁰ Auge en el XVI, decadencia en el XVII-XVIII, mejora en la segunda mitad del Setecientos. Sobre las variaciones que el esquema sufre a medida que los historiadores dan cabida al siglo XIX, ÁLVAREZ BARRIENTOS 2019a, pp. XLI-LXXXII.

El recurso a la biografía permitía organizar la información de modo más cómodo y seguramente lo hizo así ante la imposibilidad de gestionar la documentación de forma articulada y analítica, a pesar de que en ocasiones presenta su trabajo bajo esos adjetivos. Pero no obvió los problemas cronológicos, como muestran sus árboles históricos, que dan precisamente cuenta de este aspecto, y su ordenación de la historia de la pintura. Palomino también había organizado su obra mediante el modelo biográfico cronológico, dado el prestigio del formato, pero Ceán sobrepasó ese patrón al aceptar los criterios metodológicos de la nueva historiografía, de lo que deja constancia, por ejemplo, al criticar el método de su predecesor, que aceptaba «fábulas y cuentecillos»³¹.

Al artista se lo estaba convirtiendo en héroe seguramente desde los tiempos de Plinio el Viejo, al adaptar al relato historiográfico de las artes los modelos de la historia seguidos por Plutarco. En esos relatos primeros se basan muchos de los que vinieron después convirtiendo la actividad artística en una especie de carrera de obstáculos. Así, el relato de las vidas de artista se ajusta a tópicos como la incompreensión, las dificultades para llegar a ser pintor y otros que aún es posible encontrar en las biografías de Fortuny, Pinazo, Sorolla y en no poca filmografía reciente sobre artistas.

El género literario de la vida se relaciona con los relatos de la excepcionalidad mitológica de autores como Vasari, Palomino y otros³², puestos al día en el marco señalado al comienzo de estas páginas, y de ellos se sirvieron los artistas, pero también los historiadores, para presentarse en sociedad. Ahora bien, si el modelo adoptado por Ceán tiene una tradición, en la que la dramatización de los hechos o la invención no desentona³³, pues, con un criterio narrativo se llenan los huecos —mostrando que aún no están separados los territorios de la creatividad y los del rigor crítico—, Ceán lo superó al utilizar documentación de archivo y procurar que sus afirmaciones estuviesen respaldadas por datos. Fue un positivista que se insertó en la corriente que otorgaba al artista una posición especial, como sucedía así mismo con los científicos. Pero, si se situó en la nueva manera fiable de hacer historia, tampoco dudo, cuando le convino, en «falsificar», y así inventó la figura de Francisco Frutet para adjudicarle una serie de obras de un pintor del que dice haber hallado, precisamente, «documentos auténticos en el archivo de la Merced», si bien en ningún momento, en contra de su costumbre, los relaciona³⁴. A Frutet le asimiló la vida de Antonio Flores, artista que pensó no había existido. Su conducta

³¹ CEÁN 1800, p. III.

³² GARCÍA LÓPEZ 2014.

³³ KRIS Y KURZ 1995.

³⁴ ROJAS-MARCOS 2012, p. 36.

en este caso se ajusta perfectamente a la de muchos falsarios de la época, que fueron grandes eruditos³⁵.

Ahora bien, al valerse de la biografía también daba cuenta de un proceso contemporáneo, según el cual los hombres de ciencia y de la cultura llamaban la atención del público. Por eso, dejar constancia de la propia vida fue en el siglo un empeño bastante generalizado, de manera que los relatos biográficos y las memorias se escribieron en muy alto número, al igual que se hicieron muchos retratos³⁶. La redacción de biografías se demandó desde distintos frentes: por un lado, desde las academias, para tener correcta información sobre sus miembros, poder hacer los elogios cuando correspondiera y evitar atribuciones erradas³⁷, como piden Martín Sarmiento en 1743 en sus *Reflexiones literarias para una Biblioteca Real*, en 1751 la Academia Española y en 1776 Campomanes. Sus observaciones sobre este particular están inspiradas en las que en 1773 publicó Antoine-Léonard Thomas, que fue especialista en este género de escritos junto con D'Alembert³⁸. Por otro lado, desde la prensa, mostrando la dimensión pública de los hombres de letras. Francisco Mariano Nifo en su periódico *El Noveler de los Estrados y Tertulias* convocaba en 1764 «a los sabios españoles bienintencionados [a] recoger memorias y noticias de nuestros sabios difuntos en este siglo, para formar la historia de nuestros héroes»³⁹.

Estas memorias y biografías serían, además de necesarias para realizar la historia de la cultura, de utilidad pública. De ellas, lo que «excita más poderosamente la atención del lector son las [noticias] que ofrecen al héroe [al erudito, al artista, al científico] en una situación crítica y donde él prueba los trastornos de la suerte». Los hombres de letras y de ciencias son gente popular, al menos algunos, y sus vidas y tribulaciones, para parte del público, son «acciones gloriosas del heroísmo de nuestra edad»⁴⁰. Nifo comprende el valor de los detalles del mismo modo que lo entendería Ceán, con lo que entra en el campo del fetichismo y en la concepción mítica del artista: «las cosas al parecer triviales de los grandes pintores suelen ser interesantes»⁴¹.

El uso de la biografía tuvo implicaciones diferentes dentro del proceso de construcción del campo cultural. En el caso de la historia del arte sirvió para dar legi-

³⁵ ÁLVAREZ BARRIENTOS 2014.

³⁶ DURÁN LÓPEZ 1997.

³⁷ Ceán escribió en su *Historia del arte de la pintura* (VII, p. 263) que «muchos [artistas] no merecen que se nombren aquí sus obras pero para que no se confundan con las obras de sus maestros y para seguir la cronología de esta escuela, lo haremos en obsequio a los aficionados, que se deleitan con la historia de la pintura» (cit. en CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016A, p. 80).

³⁸ ÁLVAREZ BARRIENTOS 2006, pp. 179-191.

³⁹ NIFO 1764, p. 170.

⁴⁰ NIFO 1764, pp. 165 y 168.

⁴¹ En GARCÍA LÓPEZ Y CRESPO 2016, p. 179

timidad a esa actividad y dotarle de un estatuto distinto, en momentos en que la polémica por diferenciarse del artesano alcanzaba gran intensidad.

Método historiográfico y recursos literarios para llegar al público

En diferentes lugares Ceán señaló la importancia de las bellas artes y la necesidad de hacer la historia de las «glorias de España», en lo que no estuvo solo⁴². Esta reflexión iba acompañada de otra de carácter didáctico, propia de la época ilustrada y después del tiempo revolucionario. Robespierre, por ejemplo, consultó con Vivan Denon sobre el modo en que las bellas artes podían contribuir a la reforma de la moral y al fomento de la virtud⁴³, y Ceán explicó en la *Descripción artística de la catedral de Sevilla* que los conocimientos artísticos eran convenientes a la población y deberían enseñarse y divulgarse porque crearían ese nuevo individuo que necesita la patria⁴⁴, al tiempo que ésta contaría con expertos, aficionados y con un cuerpo de historiadores capaces de apreciar y explicar su propio pasado, porque

vergonzoso es por cierto que vengan los extranjeros a España a manifestarnos los tesoros de las bellas artes que tenemos en ella, con más gusto, inteligencia y perfección que nosotros lo hacemos, a pesar de las luces que nos prestan nuestras academias. Pero, ¿de qué sirven estas luces, cuando las apaga un solo rasgo de pluma, dictado por la arbitrariedad de los mismos a quienes está encargada la protección y gobierno de esas academias?⁴⁵

La queja por el desinterés nacional hacia la cultura fue constante. Una queja que caracterizaba a las élites y se renovaba con cada dificultad o momento de cansancio. Ceán Bermúdez, como bastantes contemporáneos suyos, compaginó sus labores oficiales con el estudio, pues en gran parte fueron funcionarios, junto a clérigos, quienes elaboraron nuestras historias. El método de trabajo de casi todos ellos fue el mismo: contar con una buena red de corresponsales a los que solicitar información, investigar en archivos, conocer la bibliografía y hacer trabajo de campo, es decir, observar directamente aquello de lo que trataban, a diferencia de los que antes basaban su actividad en lo libresco. En las descripciones de la catedral sevillana y del Hospital de la Sangre defiende este procedimiento como el único útil y solvente. A ello ha de unirse la imparcialidad, que es lo mismo que decir la crítica. Contempo-

⁴² ÚBEDA DE LOS COBOS 2001, pp. 341-391.

⁴³ BLOM 2013, p. 154.

⁴⁴ CEÁN 1804, p. VI.

⁴⁵ CEÁN 1814, pp. 319-320.

ráneos suyos destacaron esta forma de trabajar⁴⁶, que, en realidad, fue característica de gran parte del trabajo por entonces realizado. Así, Esteban de Terreros, mientras preparaba su diccionario, además de escribir a sus amigos recabando información, acudía a los artesanos y especialistas para saber de ellos y de su propia observación los usos y definiciones⁴⁷, práctica que contemporáneamente llevó a cabo Diderot al preparar las planchas de la *Enciclopedia*⁴⁸.

A pesar de que casi todos los eruditos viajaron reconociendo su materia de estudio (Vargas Ponce, Velázquez, Sarmiento, Bosarte, Floranes, Ortiz y Sanz, Ponz, Ceán) y proporcionando materiales a los demás, la idea que ha quedado —en parte por las representaciones gráficas— es la de hombres sedentarios, amarrados al banco de trabajo desde el que reconstruían el pasado. Sin embargo, no fueron solo arqueólogos sino que indagaron en lo pretérito para proyectar el futuro.

En el caso de Ceán, esta actitud se percibe en que se interesó por llegar a un público más amplio que el de los entendidos y aficionados, y así se valió de géneros más modernos como el ensayo, en forma de diálogo, algunos publicados en la prensa. El conocimiento hacía tiempo que había salido de universidades y monasterios y se debatía en tertulias y cafés, de modo que se dirigió a quienes frecuentaban esos lugares. Si fue partidario de que el arte se estudiara en las escuelas⁴⁹, con afán didáctico se sirvió de los periódicos. Sus diálogos exploraron otro lenguaje, otra forma de comunicación y otro formato; fueron como un alto en el camino de un Ceán acostumbrado a los modelos del erudito. Con el uso del diálogo se instaló en una tradición humanista prestigiada e incluso en los sueños de Luciano, pero escribirlos para la prensa implicaba un objetivo diferente, ya señalado, y otra técnica: menos erudición, facilidad comunicativa, humor, ironía, emplear un tono epistolar, que los alejaba de esos referentes.

Sueños y diálogos se habían empleado en abundancia en la prensa dieciochesca, y se acogió a ese uso. Los suyos fueron publicados sobre todo durante el Trienio en

⁴⁶ Por ejemplo, en la necrológica de la Academia de San Fernando: «coordinando las noticias que había recogido, ya reconocimiento archivos, ya con su vasta y juiciosa lectura, ya con sus propias observaciones, ya por medio de la correspondencia con sus amigos» (en LAFUENTE FERRARI 1951, p. 192).

⁴⁷ «Por lo que toca a fábricas, manufacturas y oficios de dentro de Madrid, donde residía, y de los lugares de su contorno, las visitó y reconoció por sí mismo, viajando con este objeto muchas veces a Toledo, Talavera de la Reina, Segovia, Guadalajara y otros pueblos cercanos». MESEGUER Y ARRUFAT 1793, pp. IX-X, continúa describiendo su método de trabajo, verdaderamente de campo, el uso de papeletas, etc.

⁴⁸ BLOM 2007, p. 325.

⁴⁹ Por ejemplo, en la carta en que enseña a diferenciar las pinturas originales de las copias indica las muchas ventajas que se obtiene al saber de arte, como ocurre en Alemania, Inglaterra y Francia. Solo había beneficios, desde los personales, por el placer estético, a los económicos y sociales; además, se evitarían expolios, atentados contra el buen gusto, etc. En ella plantea el conocimiento artístico como una cuestión de Estado, pues serviría para la creación del nuevo ciudadano.

el semanario *El Censor*, dirigido y redactado por afrancesados moderados como Miñano, Lista y Hermosilla, entre otros. Así, pues, aprovechó el momento de más libertad, mayor apertura de la opinión pública, de reconocimiento del mérito y reivindicación del arte en un periodo que quiso dejar atrás la vieja España⁵⁰, con la intención y la esperanza de que el nuevo tiempo, el nuevo espacio ideológico y gubernamental, hicieran suyos sus pensamientos sobre la utilidad política de conocer el arte, es decir, el pasado nacional. Del mismo modo, con la ilusión del nuevo tiempo que fue el Trienio, repitió la queja por la falta de apoyo a las artes y al estudio —que era similar en el mundo de las letras—⁵¹, con la esperanza de conseguir mejor acogida.

En estos diálogos hace una crítica más abierta de los asuntos, mediante el anonimato o al situarlos en el sueño. Por lo general, son los personajes quienes dan su opinión, no él, salvo en el que confiesa un cambio en su forma de entender el arte (*Diálogo sobre el arte de la pintura*, 1819). Utiliza otros registros para acercarse al lector, comunes en la prensa, como denominar «cuento» a algunos de ellos (así, el que escribe sobre pintura y escultura). Los lectores de periódicos estaban acostumbrados a encontrarse con cuentos y anécdotas, de manera que no era un marchamo extraño. Su intención al servirse de este género literario fue ser útil a profesionales, curiosos y aficionados, dirigirse a ellos en «estilo llano y sencillo» mediante «diálogos familiares»⁵².

Con sus escritos trazó el mapa del campo literario del arte como espacio y asunto de trascendencia nacional; reclamó la implicación del público en la valoración de las bellas artes, así como la independencia de los sabios y especialistas respecto del Poder, demanda que recorre de forma insistente la segunda mitad del siglo XVIII, evidenciando las tensiones entre los políticos que controlaban las instituciones culturales y los científicos, escritores y artistas que demandaban mayor independencia. Si en 1814 se había quejado de la «arbitrariedad» con que se trataba a las academias, en varios momentos de la *Historia del arte de la pintura* defiende que no se entrometan nobles ni protectores que desconocen la materia⁵³. No era una novedad: era otro reflejo de la crisis en que se encontraba el sistema cortesano de la ciencia y la cultura⁵⁴. Y seguramente hay que entender en el mismo sentido su comentario, en la necrológica de Silvestre Pérez, de que «artistas» y amigos del arquitecto «echaron de menos los que están señalados con el honorífico título de aficionados a las bellas

⁵⁰ CLISSON 1982, p. 213.

⁵¹ ÁLVAREZ BARRIENTOS 2006, pp. 94-95.

⁵² ÁLVAREZ BARRIENTOS 2006, p. 230.

⁵³ CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 177.

⁵⁴ ÁLVAREZ BARRIENTOS 2006, pp. 274-280.

artes», es decir, los protectores de la Academia, para añadir después que «esta falta es la prueba más evidente de que no lo son»⁵⁵.

¿Cuándo «empieza» España?

Pero, antes de llegar a estos propósitos comunicativos y didácticos, a estas soluciones, Juan Agustín hubo de enfrentarse a un problema que quizá no le asaltó cuando preparaba su *Diccionario*, pero con el que sí tuvo que lidiar en algún momento al medirse con la *Historia del arte de la pintura* y en especial de la española. Era una cuestión capital, en la base de todos los estudios. Un debate que no fue exclusivo español, al que se enfrentaron cuantos escribieron sobre sus respectivos países. Baste recordar la correspondencia entre David Hume, Adam Smith y otros sobre cuándo comenzar la *Historia de Inglaterra* del primero, si con los Tudor o con los Estuardo. La pregunta era sobre la identidad, y tras dudas y cambios de criterio, Hume «empezó» con la invasión de Julio César⁵⁶. Si se utilizaron políticamente la historia y la literatura, también se utilizó el arte.

Entre el XVIII y el XIX se fijó un discurso sobre el pasado cuyos objetivos pedagógicos fueron políticos, lo que en el caso de la literatura supuso decidir, además del momento de inicio, qué lenguas debían ser incluidas y qué territorios. Martín Sarmiento, Luis José Velázquez, los hermanos Mohedano, Juan Andrés y otros jesuitas expulsos ofrecieron sus respuestas coherentes con la idea de España que se tenía en su tiempo; soluciones similares a las de otros países, por las que sus trabajos se remontaron en el tiempo, como Hume, y a menudo se hicieron desde la perspectiva religiosa, pues la institución eclesiástica daba unidad y continuidad a la nación. Ahí están la *Gallia christiana* (1715-1785), la *Italia sacra* (1717-1722), la *España sagrada* iniciada en 1747.

Ceán se preguntó por el momento en que podía hablarse de España, es decir, cuándo debía iniciar su relato. A fin de cuentas, hacer la historia de la pintura española era hacer la de España desde esa perspectiva. Situó los orígenes de la «escuela española» en la época de los «antiguos romanos, cuando dominaron la Península», para precisar que se hicieron lentos progresos «en España desde el siglo V»⁵⁷. Progresos que se estacan hasta entrar en contacto en el siglo XVI con

⁵⁵ CEÁN [1825a], p. 7. Como se señaló ya, antes de aparecer extractada en el diario, la publicó exenta, anónima, entera y sin datos de impresión. Las palabras recogidas aquí no aparecen en el periódico. La pieza se conservada manuscrita en la BNE, sign. DIB 14/27.

⁵⁶ RASMUSSEN 2018, p. 88.

⁵⁷ CEÁN 2016, pp. 213 y 221.

las obras de Miguel Ángel, Leonardo, Rafael y sus discípulos. La escuela española adquiere entonces, a comienzos del Quinientos, sus rasgos característicos. En este punto su narración coincide con la de manifestaciones culturales como la literaria, que, sin despreciar la Edad Media, coloca el apogeo igualmente en ese siglo, el de Oro, y explica su despegue por el conocimiento de los modelos literarios italianos.

Los ilustrados quisieron probar que la historia española estaba inserta en la europea pero que tenía identidad propia, y demostrar así mismo, con afán patriótico, que en la Península hubo arte y cultura. Al hacer la historia del arte, Ceán creaba un sentimiento de identidad y pertenencia nacional. De lo contrario, ni él ni otros habrían reivindicado la autoría española de El Escorial, ni se habrían defendido de los ataques extranjeros, ni habrían identificado una escuela nacional, ni habrían denunciado el expolio y la exportación del patrimonio artístico.

Historia del arte, falsificación y comercio

La actividad estudiosa de Ceán Bermúdez no se quedó solo en la construcción histórica del pasado artístico español, tuvo una aplicación práctica sobre el presente en su actividad como comprador y marchante de obras de arte, cuyo valor y autenticidad pudo discriminar dado su mucho saber. Así, a este respecto, es de gran interés su carta «sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias», pues dedica las páginas finales a hablar con libertad del negocio de la falsificación de obra de arte y de su impacto en las colecciones. Como tantos eruditos a los que la crítica sitúa solo como gestores del pasado, él también se ocupó de que sus estudios, además de utilidad civilizadora, tuvieran sentido práctico. Historia y comercio se unían por el análisis y la investigación. Dada la gravedad de los hechos tratados: el tráfico de obras de arte, su copia y falsificación, publicó la epístola, fechada en 1805, en un periódico, la *Minerva*, una vez más para llegar a cuantos más mejor⁵⁸.

Antes de centrarse en la actividad falsaria establece el perfil que debían tener los aficionados a la pintura para desempeñarse con soltura en ese mundo y no ser engañados, a sabiendas de que «en ningún arte hay tanta charlatanería como en este, ni tanto engaño en la compra de pinturas»⁵⁹. Lo que propone como modelo es su propia experiencia y sus propios conocimientos, que le sirven para delimitar el campo específico de estudio y avanzar en su profesionalización. En diferentes ocasiones se había referido a ello, como tantos otros en una época que persiguió

⁵⁸ Se reimprimió en 1863, edición por la que cito.

⁵⁹ CEÁN 1863, p. 163.

ese objetivo. Militares, arquitectos, ingenieros, actores, escritores, archiveros, pretendieron conseguir un estatus profesional digno, y Ceán lo hizo con los estudiosos de las bellas artes.

Según su propuesta, los conocimientos teóricos —gracias a los cuales el estudio del arte alcanzaba el mismo nivel que el de otras materias— se complementaban con los prácticos, así, como hizo él, los curiosos debían relacionarse con los artistas e incluso pintar ellos mismos, y poseer una colección de dibujos.

Tras definir al aficionado y diferenciar las pinturas originales de las copias⁶⁰, se centra en la falsificación o «género promiscuo», más conocido como *pastici* o pastiche. Sin ser «copias ni originales, tienen de uno y otro [...], son un compuesto de diferentes estilos y maneras» que hacen algunos para poseer «obras que pasan por originales entre los ignorantes [aunque el inteligente o experto las] desprecia en el momento que conoce la superchería». Objeto predilecto de ese mercado era Murillo, «imitado» por muchos, que cometían «raterías» para sustituir los originales por copias que luego vendían. El pintor sevillano era uno de los más plagiados, su *San Francisco de Padua* fue muchas veces reproducido ante la demanda del mercado. Domingo Martínez era el mayor «imitador», que en la capital andaluza enseñó a otros a pintar de este modo. Sus «plagios» se encuentran en la catedral sevillana, en la Academia de San Fernando y en otros templos⁶¹.

Al identificar plagio con pastiche o falsificación muestra cierta falta de léxico para hablar de estas prácticas, terminología que en el campo literario estaba más desarrollada. Pero, si es escaso el léxico, no le falta experiencia en pintura apócrifa, lo que le permite referirse a otro tipo de imposturas: a aquellos cuadros cuya «invención es del que la ejecuta, mas composición, el dibujo y el colorido corresponden al estilo y gusto de aquel a quien se procura imitar, con el fin de hacerlas pasar por originales suyas, para darles más valor y estimación». Esta forma de «contrahacer» a un pintor requiere conocer muy bien su manera, pero un experto percibe la «falsedad» porque aprecia el «estilo del impostor». A pesar de ello, concluye, en Inglaterra y España hay muchas pinturas falsas traídas desde Italia porque «siempre ha habido [allí] pintores sagaces y astutos, que se dedicaron a pintar este género de obras en lienzos y tablas viejos, para sorprender y engañar a los aficionados noveles, que andaban a caza de originales»⁶². Por esa razón termina señalando que la pintura es el arte de la charlatanería, en cuya compra más se engaña.

⁶⁰ «Es necesario que concurren el pensamiento y las manos de un solo artífice para que se pueda llamar original». Una «pintura copia es la que se hace imitando una original u otra copia», CEÁN 1863, pp. 159 y 160.

⁶¹ CEÁN 1863, pp. 161 y 162.

⁶² Todas las citas de este párrafo en CEÁN 1863, p. 162.

«Todo es mentira; no quedan sino los nombres de las cosas»

Ceán Bermúdez situó al arte en la esfera pública, no estuvo solo en este empeño pero sí fue seguramente el más destacado adalid. Al colocarlo en la esfera pública lo convertía también en asunto público, de ahí sus escritos, no solo sobre historia sino también sobre teoría y cuestiones de actualidad. Procedió a la escritura de la historia del arte español, para convertir a los artistas en figuras destacadas de nuestra cultura, en sintonía con los procesos de nacionalización de la cultura que se daban en la Europa del momento, y lo hizo con criterio histórico moderno, crítico y empírico; un método de trabajo calificado como filosófico. Fue ejemplar por muchos motivos, siendo el más relevante su actividad historiográfica, aunque su labor como funcionario de la Monarquía no deba ser olvidada pues prestó importantes servicios.

Si elaboró los discursos, los valores, los repertorios acerca de la pintura, la arquitectura y las antigüedades, destacando a héroes como Juan de Herrera y Murillo, él mismo fue objeto de conversión en referente moral y profesional, en ejemplo para los contemporáneos y los venideros. Su entrega casi obsesiva al estudio, su virtud, su excelencia, su originalidad, le hicieron merecedor de figurar entre los elegidos en un Panteón que tanto buscaba legitimar conductas políticas (de afrancesados) como éticas que encarnaban en un nuevo ciudadano; se necesitaba un friso honrado del que la nación pudiera sentirse orgullosa. Y si de él formaron parte políticos, militares, actores, ingenieros, inventores, científicos, exploradores y artistas, también alcanzaron esa distinción historiadores como Ceán. Todos ellos mostraron las aspiraciones nacionales de sus reinos y sirvieron para definir su grandeza. La desencantada sentencia de Ceán: «Todo es mentira; no quedan sino los nombres de las cosas», muy en sintonía con cierta tradición clásica, es seguramente verdad, aunque quizá solo en parte, pues de él nos queda bastante más que su nombre, y no fueron precisamente su desengaño, su melancolía, ni la sombra del pasado, lo que le llevó a emplear su vida en levantar el edificio de la historia de las bellas artes españolas.

Justa melancolía. La historia del arte durante la Ilustración española

DANIEL CRESPO DELGADO

La exposición que la Biblioteca Nacional dedicó en 2016 a Ceán Bermúdez permitió revisar sus facetas de coleccionista y escritor de bellas artes. Entre otras cuestiones, se planteó una renovada comprensión de su aportación a la crítica y la historiografía artística de las Luces. De hecho, concebí mi artículo para el catálogo como una contestación casi punto por punto al Ceán presentado en la bibliografía moderna: mero compilador de noticias, a la sombra de Jovellanos, que vivió volcado en sus trabajos eruditos y de espaldas a su entorno, perseguido incluso por el poder u orillado. Frente a este Ceán, intenté mostrar un autor que supo construir un completo relato sobre la evolución del arte español, tanto como para considerarlo el responsable de la primera gran historia del arte español; que estuvo en fértil contacto hasta el final de sus días con lo más granado de la cultura del país; y a quien su cercanía con la Ilustración moderada y los afrancesados le abrió puertas y nunca le cerró definitivamente ninguna, pues fue un autor valorado por los hombres de letras y las principales instituciones culturales y artísticas.

Ni sus contemporáneos españoles ni él mismo se denominó historiador del arte. No obstante, su éxito y su proyección social e intelectual pendieron en gran parte de su sostenida dedicación a la literatura artística y, de manera especial, a la que desgranaba su pasado. A esta labor debe el lugar eminente que llegó a ocupar en la España de principios del siglo XIX. Precisamente en estas líneas pretendo incidir en que la Ilustración no solo supuso la aparición de un notable conjunto de obras sobre la historia del arte español, sino que el patrimonio artístico se dotó de igual modo de un significado nuevo y tuvo una proyección inédita. Tanto que aquella mirada melancólica con la que Goya retrató a Jovellanos en 1798 (fig. 82) y que se ha utilizado como imagen emblemática del presunto fracaso de la Ilustración española, no basta para reflejar lo ocurrido en el estudio y difusión del pasado de las artes.

Obras y la creación de una red para la historia del arte

Diez años antes de que Goya lo retratase, Jovellanos leyó un elogio del arquitecto Ventura Rodríguez en la Sociedad de Amigos del País de Madrid, institución de afiliación voluntaria que aglutinaba a destacados ilustrados de la capital. En 1790, Jovellanos publicó este elogio añadiendo una serie de notas donde desarrolló algunos de los argumentos sobre la historia de la arquitectura española que había introducido en aquel discurso. Puede sorprender que un texto sobre un arquitecto recién fallecido sirviese de punto de partida para examinar el pasado de la arquitectura del país, pero el propio Jovellanos advirtió la importante lección que Ventura Rodríguez había extraído del análisis de dicha evolución¹. No obstante, a la hora de abordar el inicio del Renacimiento, el ilustrado asturiano afirmó que no se entretendría en desgranar las causas de su irrupción en la Península Ibérica, porque «el público tendrá algún día» la ejemplar obra sobre la historia de la arquitectura española que cierto «sabio y modesto autor» había estado realizando en los últimos años².

Dicho «sabio y modesto autor» no era otro que el erudito y político vasco Eugenio Llaguno, quien hacia finales de la década de los sesenta empezó a recopilar noticias sobre la arquitectura española a instancias de su amigo José Nicolás de Azara, agente de la embajada de España en Roma. La publicación en Italia en 1768 de una historia de la arquitectura a cargo de Francesco Milizia había indignado a Azara pues prácticamente no incluía noticias sobre edificios españoles y, cuando lo hacía, eran erróneas y displicentes con sus maestros³. En su correspondencia privada con Llaguno, Azara lamentó que, a diferencia de Italia, España careciese de publicaciones sobre su pasado artístico que pudiesen poner en evidencia tal desprecio e ignorancia⁴. Por ello, Azara instó a Llaguno a recopilar noticias sobre los monumentos propios, dando pie al núcleo de lo que acabaría siendo la primera historia moderna de la arquitectura española⁵.

Pese a su importancia, ésta no fue la única gran empresa para la literatura artística española impulsada por la correspondencia de dos ilustrados entre Roma y Madrid. Llaguno advirtió a Azara que recopilar noticias fehacientes sobre la arquitectura española era algo trabajoso, debiendo, por ejemplo, viajar por el país para estudiar *in situ* los monumentos⁶. Poco después, en el verano de 1769, Antonio

¹ Una opinión crítica sobre esta afirmación de Jovellanos en SAMBRICIO 2017.

² JOVELLANOS 1790, p. 160

³ MILIZIA 1768, pp. 286-287.

⁴ SALAS 1946.

⁵ CERA 2018.

⁶ SALAS 1946, p. 102.

Ponz emprendía un periplo por la Península para, en un principio, reconocer las obras de arte de los colegios de los jesuitas, recientemente expulsados. Nacido en Valencia, Ponz era un pintor bastante limitado pero de extensa formación literaria e ideario clasicista. Fue el pintor alemán Mengs, por entonces trabajando para la Corte en Madrid, quien convenció a Campomanes, máximo responsable del Consejo Extraordinario ocupado de la expulsión de los jesuitas, para que lo nombrase para emprender dicho viaje⁷. No estaría de más recordar que por aquellos años en el entorno de la tertulia de Campomanes se movían artistas como Mengs o el propio Ventura Rodríguez. Por otra parte, Llaguno y sobre todo Azara fueron dos de los grandes valedores de Mengs en España⁸. En todo caso, Ponz aprovechó su peregrinaje por la Península para recopilar noticias con las que publicar su *Viaje de España*, dieciocho tomos aparecidos entre 1772 y 1794 que ofrecieron un extraordinario panorama de las bellas artes españolas (fig. 83). Aunque no se centrara únicamente en ellas, aportó un detallado fresco de la situación del patrimonio visto desde las categorías de la Ilustración.

La relación de Ponz con Llaguno está constatada, incluso de alguna de sus cartas se deduce que el vasco fue clave para que el proyecto del valenciano llegase a buen término⁹. Tampoco hay duda de su comunión de ideas. Desde el primer tomo del *Viaje*, Ponz lamentó la escasez de libros con apropiadas referencias sobre el arte español¹⁰. Si bien fue consciente que su enciclopédica obra era un viaje, Ponz advirtió que iría dando a conocer el mayor número posible de noticias sobre artistas y monumentos «para cuando haya alguno que se determine a escribir una historia de las artes»¹¹. Y así lo hizo. Entre un amplio abanico de colaboradores, destacaría aquí a Ventura Rodríguez, Jovellanos o Llaguno¹². La referencia a una futura historia artística no fue azarosa. Ponz sabía que era un anhelo de su momento. De hecho, citó el proyecto de Llaguno en el *Viaje*¹³.

Las líneas anteriores revelan que las pretensiones de escribir un relato sobre la historia de las artes españolas, por considerar que los disponibles eran insuficientes,

⁷ CRESPO 2012, pp. 195-201.

⁸ ROETTGEN 2001, pp. 25 y 83.

⁹ CRESPO 2012, p. 203.

¹⁰ PONZ 1772-1794, I, II, 51.

¹¹ PONZ 1785, I, I, 49.

¹² CRESPO 2012, pp. 216-218; CRESPO Y DOMENGE 2013, pp. 33-36. De la relación entre Jovellanos y Ponz surgieron las conocidas como *Cartas del viaje de Asturias* (o *Cartas a Antonio Ponz*) que incluyeron varios textos de contenido artístico como la biografía del escultor Luis Fernández de la Vega o las descripciones de la catedral de Oviedo y el convento de San Marcos de León. Esta última descripción fue transcrita por Ponz en su *Viaje* (JOVELLANOS 2005). También Ceán Bermúdez durante su juventud colaboró con Ponz: CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2017, pp. 143-144.

¹³ PONZ 1772-1794, VII, prólogo.

escasos y anticuados, se hicieron evidentes a finales de los años 60 y principios de los 70. Este empeño fue compartido por círculos, en ocasiones en estrecha relación, que englobaban a eruditos, artistas y altos cargos de la administración. En la década de los 80 llegó a manifestarse en la prensa periódica de la mano de literatos como Ramón Cabrera e Isidoro Bosarte, con lo que la aspiración a una nueva historia del arte adquirió cierta dimensión pública¹⁴.

Resulta lógico pensar que la institución artística más relevante del país, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no se encontraba al margen de estas inquietudes. Y así fue. La mayoría de los personajes citados hasta ahora formaron parte de ella. Ponz y Bosarte fueron sus secretarios en prácticamente todo el periodo comprendido entre 1776 y 1807¹⁵. Durante estos años, la Academia abogó por un discurso sobre la evolución de las bellas artes adecuado a sus principios y aspiraciones. Una de las propuestas lanzadas a finales de siglo por los artistas académicos para la mejora de la enseñanza fue «que los discípulos lean la historia de las bellas artes [...] desde que empiecen a dibujar»¹⁶. Incluso más allá de las academias, se iba consolidando entre determinados grupos de artistas la necesidad del conocimiento histórico. Por ejemplo, Vicente de Ponte insistió en este argumento en su *Ensayo de Arquitectura Civil*, firmado en la provinciana León en 1796¹⁷.

A pesar de su brevedad, un texto al que se podía acudir para instruirse en el pasado de dichas disciplinas fue el *Elogio de las Bellas Artes* (el propio Ponte lo citó en varias ocasiones), pronunciado por Jovellanos en la Academia de San Fernando en 1781. En él ensayó una aproximación orgánica y discursiva a la evolución de las artes españolas, en especial la pintura, apartándose de los modelos barrocos basados en la compilación de vidas¹⁸. Años después, en 1790, el marino José Vargas Ponce abordaría una primera historia del grabado en España en la oración pública que también leyó en San Fernando¹⁹. Pero volviendo a la pintura, es significativo que en el último tercio del siglo XVIII, en especial en la misma Academia, se sucedieran intentos de reedición del compendio de biografías de pintores y escultores españoles que dio a luz el pintor Antonio Palomino en 1724²⁰. Se reiteró que este compendio barroco debía ser puesto al día añadiendo nuevas noticias y desde un punto de vista metodológico y crítico. Finalmente, en 1800 la Academia de San

¹⁴ CRESPO 2007C.

¹⁵ BÉDAT 1989, p. 198.

¹⁶ CEÁN 1799, fol. 2r.

¹⁷ PONTE 1796, pp. 17-18. Él mismo afirmó en este *Ensayo* que no había salido de los límites de León y Galicia (p. 213).

¹⁸ PORTÚS 2016, p. 183.

¹⁹ CARRETE 1976.

²⁰ ÚBEDA 2001; GARCÍA LÓPEZ 2014.

Fernando, gracias a la mediación de su viceprotector, el coleccionista y político Bernardo de Iriarte, financió la publicación de los seis tomos del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Formado como pintor —llegó a pasar por el taller de Mengs— y bajo la protección de Jovellanos en sus primeros años, Ceán logró actualizar a Palomino. El *Diccionario* no sólo sobresalió por su esfuerzo documental, por su metodología crítica y por valorar a los artistas, aun con matices, desde principios propios del pensamiento académico y clasicista contemporáneos²¹. El propio Ceán anotó en el *Diccionario* que su aspiración era «escribir la historia analítica de las artes españolas», no habiéndolo hecho en esta obra por falta de tiempo²². Pero lo cierto es que en su introducción, partiendo del *Elogio de las Bellas Artes* de Jovellanos, planteó un completo discurso sobre la evolución artes plásticas en España, retomando sus argumentos en varias de las principales biografías incluidas en el *Diccionario*.

El relato historiográfico de Ceán en la introducción del *Diccionario* fue tan sólido que Luis Eusebi lo reprodujo en su *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura* (1822). Algunos años antes, entre 1812 y 1813, la Academia de San Fernando anunció el *Diccionario* en la prensa periódica y lo regaló a las demás escuelas y academias de dibujo del país como obra de referencia²³. También en el extranjero se hicieron eco de tan extraordinaria aportación y, por ejemplo, Frédéric Quilliet lo consideró la fuente básica de su *Dictionnaire des peintres espagnols*²⁴. Su prestigio no decayó en las siguientes décadas: todavía a finales del siglo XIX, el conde de la Viñaza decidió completar el *Diccionario* de Ceán con cuatro tomos, anotando que «a la historia de las artes españolas irá siempre unido el nombre de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez»²⁵. El poeta Félix José Reinoso tenía motivos para referirse a Ceán como el Plinio español, tras su fallecimiento en 1829²⁶.

La producción de Ceán Bermúdez en el ámbito de la literatura artística y su historia era inédita en España. Nunca antes un escritor había publicado tantas y tan diversas obras sobre el pasado de las artes españolas²⁷. Entre tan extensa labor destacó el *Diccionario*, del que William Stirling Maxwell afirmó era admirable, superior incluso a cuantas obras similares se habían publicado en Europa²⁸. Pero como el propio estudioso escocés advirtió, las de Ceán no fueron las únicas aportaciones

²¹ MORÁN 2001; GARCÍA LÓPEZ 2016a.

²² CEÁN 1800, pp. XXIII-XXIV.

²³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 1-26-2.

²⁴ QUILLIET 1816, p. IX.

²⁵ VIÑAZA 1889-1894, I, p. VI.

²⁶ GONZÁLEZ 2016b, p. 41 nota 2.

²⁷ CRESPO 2016b.

²⁸ STIRLING 1848, p. 1326.

de interés de la Ilustración. Centrándonos en las citadas hasta ahora en estas líneas, cabría referirse al *Viaje de España* de Ponz, de algunos de cuyos dieciocho tomos se tiraron dos y hasta tres ediciones. Tal fue su éxito que tras el fallecimiento de Ponz en 1792 hubo varios proyectos de prolongar su obra²⁹. Finalmente, Isidoro Bosarte le dio continuidad en el *Viaje artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las tres Nobles Artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen* (1804). Como revela su título, la obra de Bosarte se centró en exclusiva en el análisis de los principales monumentos de las localidades que describió: Segovia, Valladolid y Burgos. La primera frase del *Viaje* de Bosarte fue toda una declaración de intenciones: «las bellas artes necesitan historia propia». No fue ésta la primera publicación del jiennense en la que manifestó su interés por la historia del arte español, ni la única con la que contribuyó a su formación³⁰. Recordemos que este erudito había expresado su intención de abordar dicho relato, o al menos proporcionar materiales para ello, en artículos aparecidos en la prensa periódica. Hacia 1787, incluyó en el *Gabinete de Lectura Española* dos extensos discursos sobre sendos episodios sobresalientes de esa anhelada historia: el de la denominada restauración de las artes en el siglo XVI en España y el del origen de la arquitectura gótica. En este último anotó que las bellas artes en general y la arquitectura en particular eran un «objeto dignísimo de la historia». Seguidamente amplió este argumento: se debía escribir la historia de la arquitectura española, pues presentaba monumentos destacados de todas las épocas y ofrecía un ejemplo inigualable para entender su evolución.

La historia de la arquitectura iniciada por Llaguno no vio la luz antes de su muerte en 1799. Tardó bastante en publicarse, pues no apareció hasta 1829 en la Imprenta Real, en cuatro elegantes tomos en cuarto menor y bajo el título *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Esta dilación no fue en balde: el manuscrito de Llaguno pasó a Ceán, quien lo fue enriqueciendo y aumentando con los datos que pudo recopilar él mismo y los que le facilitaban su amplia trama de colaboradores³¹. Pero Ceán no se limitó al ensanchamiento documental, sino que de nuevo redactó una extensa introducción donde trazó la evolución de la arquitectura española en una serie de épocas, estableciendo los motivos que habían provocado sus cambios. De hecho, las *Noticias* de los arquitectos y sus obras se estructuraron cronológicamente, por periodos que se inician con una presentación donde se detallan sus rasgos generales. Las referencias a los arquitectos y sus edificaciones incluidos en cada uno de estos periodos ilustraron

²⁹ CRESPO 2007a, pp. 339-341.

³⁰ BOSARTE 1787.

³¹ CERA 2018.

con frecuencia dichos rasgos y la evolución de la época en la que se encuadraron³². La historia de la arquitectura tardó, pero se consiguió llevar a cabo.

Durante la Ilustración se reiteraron las voces que defendían la necesidad de emprender una moderna historia del arte español. Como estamos comprobando, no sólo quedó en un anhelo. Vieron la luz numerosas publicaciones que rescribieron el pasado del arte español, engrosando de manera considerable el número de noticias sobre sus artistas y sus monumentos. Si bien primaron los trabajos sobre los periodos considerados ejemplares por la predominante mentalidad académica, también hubo interés por otros menos modélicos como el gótico. Bosarte instó a conservar obras datadas en el siglo XIII, «de la decrepita edad de las artes», por su interés para el pasado artístico, para que pudiese seguirse su desarrollo de la manera más completa posible, «para llevar el hilo de la historia de las artes»³³. Como había escrito años antes, «tanto lo bueno como lo malo pertenece a la historia del arte»³⁴.

Se viajó mucho para ver. Nos consta que Ceán, Jovellanos y por supuesto Ponz lo hicieron. Cuando los autores no pudieron desplazarse, confiaron en el juicio de colaboradores fiables que, con suerte, les remitieron dibujos (figs. 3 y 4). La memoria de las artes no podía reconstruirse a ciegas ni fundamentarse en bases frágiles. La actualización metodológica también fue evidente. La renovación historiográfica hacía tiempo que estaba en marcha en España y personajes como Jovellanos o Llaguno estaban especialmente al tanto de ella. Aunque con mayor cautela, se siguieron recogiendo tradiciones todavía vivas en talleres y se emprendió la búsqueda de noticias en fuentes publicadas y manuscritas. Esta tarea se coronó con éxito al recuperarse textos barrocos repletos de información, como los de Lázaro Díaz del Valle o Jusepe Martínez³⁵. Pero las aportaciones más sobresalientes derivaron de las pesquisas realizadas en los archivos. Se exhumaron importantes series documentales sepultadas en archivos olvidados de media España, que aportaron una nutrida batería de nuevos datos. En el *Diccionario histórico* Ceán citó a los colaboradores que le habían proporcionado documentación de distintos archivos repartidos por toda la Península³⁶. Sin ir más lejos, uno de ellos fue Jovellanos. Las cartas y diarios sobre sus viajes por el norte de España³⁷ constatan su interés por obtener noticias artísticas, en ocasiones ante la extrañeza de los lugareños; todavía no dejaba de ser una inquietud reducida a determinadas élites culturales. En todo caso, la me-

³² LLAGUNO Y CEÁN 1829, I, p. XIV.

³³ BOSARTE 1804, pp. 44 y 45.

³⁴ BOSARTE 1787, p. 52.

³⁵ GARCÍA LÓPEZ 2016a, pp. 100-102.

³⁶ CEÁN 1800, I, pp. XIV-XVI.

³⁷ CEÁN 1800, I, pp. XIV-XVI.

todoología crítica estaba tan asentada que Ceán transcribió documentos originales en algunas de sus obras. En la *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana* (1806) reprodujo parte de la documentación relativa a la escuela de dibujo fundada en Sevilla en el siglo xvii, que le había facilitado el oidor decano de su Real Audiencia, Francisco de Bruna³⁸. Cada uno de los tomos de las *Noticias de los arquitectos y arquitectura* se cerró con un compendio documental «para comprobación de lo expuesto en sus respectivos lugares»³⁹.

Las *Noticias* y el *Diccionario*, obras emblemáticas de las Luces en el ámbito de la historia de la arquitectura y de las artes plásticas respectivamente, demuestran que no sólo se acumularon y depuraron noticias, sino que se consiguió establecer un relato sobre la evolución del arte español. Se definieron etapas y los motivos que las habían impulsado. Cuando la *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (1804) de Ceán fue valorada por la Real Academia de la Historia y la de Bellas Artes de San Fernando, se incidió en que su autor había descrito las distintas obras del templo hispalense según la edad a la que pertenecían, destacando su tino «en derivar las variaciones de la arquitectura de las causas y de los hechos, y de los profesores que han influido en cada revolución del arte»⁴⁰.

Entre quienes se ocuparon del pasado de las artes se estableció un diálogo y hubo una fluida comunicación, muchas veces marcada por la amistad, la colaboración o por participar de espacios e instituciones comunes como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esto favoreció que se compartiesen argumentos y categorías pese a la existencia de diferentes puntos de vista. Hubo un discurso ilustrado sobre la historia del arte español bastante bien definido⁴¹. Fue un discurso moderado en sus principios explicativos e ideológicos⁴². Una riqueza todavía mayor de esta literatura, la participación de más actores y más heterogéneos, así como un contexto de mayor libertad hubiesen generado opiniones con más facetas. Sea como fuere, fueron conceptos ampliamente compartidos el interés del gótico español y del periodo andalusí; la fortaleza del Renacimiento, tanto del denominado plateresco —concepto consolidado en estas décadas— como de la segunda mitad del siglo xvi, el considerado momento áureo de las bellas artes en la Península; los alcances de la escultura y en especial de la pintura en el siglo xvii, ante todo hasta su último tercio; la decadencia que supuso el barroco tardío y la recuperación bajo la égida borbónica; la relevancia de la corte y el papel desempeñado por los monar-

³⁸ CEÁN 1806a, pp. 137-165.

³⁹ LLAGUNO Y CEÁN 1829, I, p. XII.

⁴⁰ Citado en CRESPO 2016a, p. 119.

⁴¹ Para el caso de la arquitectura véase CRESPO, 2016a; para la pintura, CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a, pp. 127-167.

⁴² CRESPO 2016a, pp. 144-147.

cas; la pujanza en la Edad Moderna de centros regionales como Sevilla, Toledo o Valladolid; o la directa relación entre riqueza y florecimiento artístico. Muchos de estos conceptos tuvieron una importante proyección en la historiografía posterior. También los hallazgos documentales tuvieron un largo recorrido, estableciendo la base de las investigaciones desarrolladas a lo largo del siglo XIX. La fortuna crítica de Ceán en dicho siglo revelaría el decisivo papel de las contribuciones ilustradas en la historiografía artística moderna, y no sólo en lo que a noticias, metodología o crítica se refiere.

En los inicios del siglo XIX, el panorama del conocimiento del pasado del arte español había cambiado respecto a treinta o cuarenta años antes. Ya no se podía calificar de un terreno baldío, con noticias escasas en demasiados ámbitos o establecidas por fuentes poco fidedignas y juicios emitidos desde categorías anticuadas⁴³. Ahora se podía cartografiar y recorrer físicamente España o su historia con publicaciones que informaban de su patrimonio de manera actualizada, fiable y completa. Tanto fue así que los viajeros extranjeros podían planear su visita a la Península sabiendo cuáles eran sus principales hitos; los trabajos de Ponz y Ceán se consideraron certeras brújulas para quienes querían ver, comprar e incluso robar obras de arte en España⁴⁴.

Pero más allá de un relato vertebrado y de un enjundioso compendio de noticias, bajo el signo de las Luces también se consolidó la propia importancia cultural de la historia del arte. Tres años después de que Goya lo retratase como ministro, Jovellanos fue confinado en Mallorca por orden del rey. Aprovechó su encarcelamiento para emprender una intensa actividad intelectual. Entre otras empresas, se preocupó por modernizar la historia de la isla y, considerándola una de sus facetas, se centró en el pasado de sus bellas artes⁴⁵. Estudió las principales edificaciones góticas de Palma de Mallorca en las deslumbrantes *Memorias histórico-artísticas de arquitectura* (1805-1808). Su artículo sobre la Lonja de Palma tal vez sea uno de los textos más extraordinarios de la historiografía artística española (fig. 84), si bien prefiero detenerme en la descripción de su catedral (fig. 85). En ella, Jovellanos censuró a los antiguos cronistas de la isla que habían ignorado la historia de las artes. Su argumento era claro: «el origen y progresos de las bellas artes» son «un indicio hartamente seguro de la cultura de los pueblos»⁴⁶. Era un argumento rotundo pero no inédito, pues Bosarte lo había expresado con similar contundencia cuando escribió

⁴³ Para el relato historiográfico anterior a las Luces, véase PORTÚS 2012, pp. 17-87.

⁴⁴ STIRLING 1848, pp. 1286 y 1329.

⁴⁵ Precisamente, en un libro de historia admirado por Jovellanos, las *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* (1779-1792) de Antoni de Capmany, también se analizó el patrimonio monumental gótico como un elemento que ayudaría a descifrar mejor el pasado medieval de la capital catalana.

⁴⁶ JOVELLANOS 2013, p. 257.

que la arquitectura era un digno objeto de la historia. Precisamente, en 1790, Bosarte participó en el curso inaugural de la Cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de Madrid, dedicado a analizar «todos los conocimientos humanos» desarrollados en la Antigüedad⁴⁷. Se impartieron distintas conferencias sobre temas literarios, filosóficos o religiosos de dicho periodo. Bosarte abordó la evolución de las bellas artes «entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos». Las tres lecciones que dictó, publicadas en 1791, manifestaban la asunción de lo artístico como un notable rasgo cultural de un periodo o una civilización⁴⁸. Es significativo que este razonamiento cruzase el océano y fuese asumido por la erudición criolla y española en América, impulsando novedosos acercamientos al patrimonio precolombino e incluso colonial (fig. 86)⁴⁹.

En 1812, al presentar en la Real Academia de la Historia una versión de su introducción a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura*, Ceán subrayó que la historia de las artes tenía «mucha conexión» con la general de España⁵⁰. Confesó que Jovellanos le había recordado esta tesis en varias ocasiones. De hecho, cuando Ceán lo afirmó ante un auditorio tan escogido como el de la Academia, hacía algún tiempo que había recibido de Jovellanos las *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*. Y es que Jovellanos las había escrito para Ceán, con el fin de colaborar en la ampliación que estaba llevando a cabo de la historia de la arquitectura iniciada por Llaguno. Por tanto, Jovellanos acabó participando en aquella empresa historiográfica que aplaudió en el *Elogio de Ventura Rodríguez* (1790) y que esperó el público tuviese «algún día». En este caso, sus anhelos no se vieron defraudados.

«Especialmente entre aquellos que presumen de bien educados e instruidos»

El creciente interés por la historia de las artes se tradujo en un incremento de su literatura y en una mayor variedad de formatos y géneros. Andrés Úbeda ha hablado de una «auténtica fiebre editorial» que se proyectó en obras de muy diversa naturaleza, sobrepasando «los estrechos límites de la tratadística barroca»⁵¹. Cifñéndonos a las obras mencionadas, encontramos diccionarios, viajes, discursos y disertaciones académicas, memorias, descripciones de monumentos, monografías

⁴⁷ MANUEL 1790.

⁴⁸ BOSARTE 1791.

⁴⁹ CRESPO 2008.

⁵⁰ CEÁN 1812, fol. 2r.

⁵¹ ÚBEDA 1995, pp. 131-132.

de escuelas pictóricas e incluso artículos en la prensa periódica. Hubo más: destacar las primeras monografías de artistas (Murillo y Juan de Herrera⁵²) y, por su gran difusión, los catálogos de colecciones artísticas de instituciones que abrieron sus puertas al público. Más allá de las referencias al autor y al título de la obra, los catálogos de este periodo de la Academia de San Fernando pudieron incluir —por ejemplo, el de 1824— puntuales noticias históricas. El catálogo del Museo del Prado de 1828, escrito por Luis Eusebi, no sólo ofrecía referencias biográficas sino en algún caso juicios sobre los pintores expuestos (fig. 87)⁵³.

Algunas de estas obras eran modestas en cuanto a su formato y extensión. La *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla* (1804) ocupó 29 páginas en octavo. La impresión de 775 ejemplares en la imprenta de Benito Monfort en Valencia le costó a Ceán 488 reales⁵⁴. No fueron más largos y costosos de editar los artículos que el propio Ceán publicó en el periódico *El Censor* en 1820 y 1822, como el análisis de un bajorrelieve del escultor renacentista Pietro Torrigiano. Por desgracia quedaron inéditos tres breves diálogos suyos sobre la historia de la escultura en España, de igual modo destinados a la prensa⁵⁵. Estas publicaciones contrastarían con otras mucho más extensas y, en ocasiones, de formatos más ambiciosos. Se valoró incorporar estampas al *Viaje de Ponz* o al *Diccionario histórico* de Ceán, pero se acabó reduciendo en un caso y desechando en el otro por el aumento del coste de producción y del precio de venta que supondría⁵⁶. Estampar monumentos españoles fue un objetivo recurrente desde la creación de la Academia de San Fernando. Hubo proyectos que no se concretaron, pero otros sí. En 1787 (1789) y 1804 aparecieron los dos volúmenes de las *Antigüedades Árabes de España*, un fastuoso compendio de grabados de la Alhambra, la mezquita-catedral de Córdoba y algunos de los monumentos renacentistas más destacados de Granada (fig. 88)⁵⁷. En 1826, empezaron a publicarse los cuadernos de la *Colección lithographica de los cuadros del rey de España*, centrada en la reproducción de alta calidad y gran formato de las pinturas más importantes del Museo del Prado, acompañadas de un

⁵² CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016b, p. 282.

⁵³ En el catálogo del Prado de 1824 se incluyeron resumidas notas sobre los pintores (fecha de nacimiento y muerte, escuela a la que pertenecía y poco más), pero no así en los anteriores de 1819 y 1821. En el catálogo de la Academia de San Fernando de 1821 también encontramos juicios críticos de algunas pinturas, pero fueron muy breves y sólo en obras aparecidas en las primeras seis páginas del catálogo.

⁵⁴ En una carta de 8 de agosto de 1804, Ceán señala que deseaba imprimir 775 ejemplares de esta descripción del famoso hospital renacentista de Sevilla. Si finalmente se hubiesen impreso esos ejemplares, cada uno de ellos le hubiese costado 1,5 reales. No obstante, hay que tener en cuenta que 25 de esos ejemplares debían ser de mejor papel y debían encuadrarse en «buena pasta». Biblioteca Fundación Bartolomé March, Ms. B101-A-15, fols. 151r, 201r y 211r.

⁵⁵ CLISSON 1982, pp. 221-223.

⁵⁶ CRESPO 2012, p. 91; GARCÍA LÓPEZ 2016b.

⁵⁷ RODRÍGUEZ RUIZ 1992.

comentario y un juicio crítico sobre el pintor y la obra litografiada (fig. 89). Ceán se encargó de estos textos hasta poco antes de su fallecimiento, siendo sustituido por su amigo el literato murciano José Musso⁵⁸.

En otros trabajos he analizado la distinta difusión que tuvo esta literatura. Aunque se detectan algunos éxitos, en general su alcance fue limitado. Su presencia en las bibliotecas coetáneas fue minoritaria, pero creció y fue superando los estrechos márgenes de encontrarse casi únicamente en los anaqueles de los profesionales o de los comitentes más interesados y pudientes⁵⁹. Además, por la relevancia cultural que se le predicó, la inclusión de contenidos sobre el pasado de las artes aumentó notablemente en la literatura en general. Los ya citados Jovellanos y Capmany, así como las iniciativas de la Cátedra de Historia Literaria, muestran que ciertos relatos historiográficos de altos vuelos se interesaron por estas materias. De igual modo, fue habitual que ocupasen un lugar privilegiado en el muy exitoso género de viajes, y no sólo en aquellos como los de Ponz o Bosarte centrados en tales contenidos⁶⁰. También resulta revelador que los diccionarios geográficos atendiesen a las bellas artes. En 1787, el marino José Vargas Ponce, amigo e informante de Ceán, publicó las *Descripciones de las islas Pithiusas y Baleares*. Consideró que una completa relación geográfica debía incluir sus «riquezas artísticas»⁶¹. Años después, otro personaje cercano a Ceán, Sebastián Miñano, en su famoso *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal* (1826-1829) otorgó a las artes una notable presencia. El propio Miñano señaló en el prólogo que Ceán había sido uno de sus colaboradores⁶².

Destaco estos géneros —historia, viajes y diccionarios geográficos— porque muestran cómo las bellas artes se consideraron disciplinas significativas para la definición del presente y el pasado de una comunidad. Se afirmó que permitían entender mejor la evolución y el desarrollo de una nación o un lugar, haciéndose eco de aquello escrito por Jovellanos de que las bellas artes eran un indicio «de la cultura de los pueblos». Pero de igual modo tales géneros testimonian cómo se iban integrando progresivamente en el ocio de la sociedad culta y despertando su curiosidad e interés. Se criticó a quien viajaba y no se detenía ante los monumentos artísticos, pues perdía una oportunidad para un digno entretenimiento y para formarse en un ámbito al que se le iban predicando mayores alcances⁶³. La trama

⁵⁸ VEGA 1990; GARCÍA LÓPEZ 2021.

⁵⁹ CRESPO 2007b.

⁶⁰ CRESPO 2001.

⁶¹ VARGAS 1787, pp. VIII-IX.

⁶² MIÑANO 1826-1829, I, p. 5.

⁶³ CRESPO 2001.

que situaba a lo artístico y su memoria en un renovado y privilegiado lugar se iba haciendo más densa.

Partiendo del argumento sobre la proyección de lo artístico que Jovellanos expresó con elocuencia, me detendré en el polémico debate sobre España desatado en pleno siglo XVIII, aquel famoso «¿Qué se debe a España?». Las bellas artes fueron utilizadas para demostrar la ilustración del país, su efectiva contribución a la civilización. Hasta las apologías más conocidas como las de Forner, Cavanilles o Denina incluyeron referencias a artistas y monumentos⁶⁴. En un sentido inverso pero complementario, la vindicación nacional fue recurrente en la literatura que abordaba la historia de las artes. Antonio Conca publicó en italiano una adaptación del *Viaje de España* de Ponz con un claro objetivo: demostrar la alta calidad alcanzada por las bellas artes españolas y la existencia de una admirable escuela pictórica⁶⁵. La defensa de la riqueza del patrimonio fue una tesis habitual, tanto como las censuras al desprecio que más allá de las fronteras solía imperar a la hora de valorar las aportaciones culturales y artísticas españolas. En su enciclopédica *Historia del Arte de la Pintura* (1822-1828), Ceán situó la escuela pictórica española en pie de igualdad con las otras prestigiosas escuelas europeas. Es más, en su detallado análisis de cada una de ellas, mostró que la española había tenido una evolución similar a las continentales⁶⁶: ni era una excepción, ni había sufrido un desarrollo marginal. En lo relativo a la arquitectura las tesis siguieron esta misma línea de normalización. Jovellanos atribuyó el origen del gótico a las expediciones de los cruzados al Próximo Oriente, preocupándose por demostrar que los españoles habían participado junto a otros europeos en dichas campañas militares⁶⁷. Precisamente, uno de los principales motivos de indignación y de deseo de corrección que motivó la publicación de las vidas de los arquitectos de Francesco Milizia fue la atribución de El Escorial a arquitectos foráneos⁶⁸, negando a los españoles la responsabilidad de uno de los edificios de mayor renombre del siglo XVI.

Uno de los implicados en este último caso, Llaguno, firmó en 1770 una traducción al español del *Saggio sopra la pittura* (1756) de Francesco Algarotti, que se da a conocer aquí por primera vez. Es revelador que en varios pasajes de la traducción, Llaguno incorporase al texto de Algarotti nombres de artistas españoles, originalmente ausentes, como ejemplos que podían acompañar a los extranjeros. Si Algarotti apuntó que Tiziano, Correggio y Van Dyck destacaron en el color, Lla-

⁶⁴ CRESPO 2012, pp. 363-365.

⁶⁵ CONCA 1793-1797, I, p. VII.

⁶⁶ CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a.

⁶⁷ JOVELLANOS 1790, pp. 112-115.

⁶⁸ MILIZIA 1768, pp. 261, 267, 276, 284, 286-287.

guno añadió «y Murillo». Si el italiano se refirió a distintos pintores europeos que mostraban lo beneficioso que era saber modelar en barro, Llaguno interpoló a Pablo de Céspedes. Cuando el literato veneciano elogió el toque resuelto de pincel del Veronés o Rubens, el vasco no olvidó sumar a Velázquez⁶⁹. En el ámbito artístico, por tanto, el debate sobre el «qué se debe a España» también fue determinante. La asimilación de las aportaciones artísticas españolas a las europeas fue el principal argumento afirmado por nuestras Luces.

Adquiriendo lo artístico tal sentido colectivo no debiera extrañarnos la promulgación de medidas legislativas para la protección del patrimonio. Ponz, Bernardo de Iriarte o Bruna mediaron en la aprobación de la conocida real orden de 5 de octubre de 1779, por la que se pretendía evitar la extracción del reino de «pinturas acreditadas». Era la primera norma de este tipo en España y su promulgación estuvo motivada por la compra en Sevilla de «todas las pinturas que pueden adquirir de Bartolomé Murillo y de otros célebres pintores, para extraerlas fuera del reino»⁷⁰. Todavía fue más significativa la real cédula de 6 de julio de 1803, que instó a las autoridades locales a dar noticia a la Real Academia de la Historia y a conservar correctamente los «monumentos antiguos» de su zona. Se ha afirmado que esta real cédula inició la legislación patrimonial en España⁷¹. Parece claro que la desaparición de monumentos y pinturas de prestigio ya se consideraba una pérdida para una comunidad y un signo negativo de su situación cultural.

Durante las Luces, las bellas artes incrementaron su presencia en las lecturas, las conversaciones y el ocio de la sociedad española. Resulta significativo que apareciesen en la prensa periódica, un género dirigido a un público heterogéneo que pretendía entretenerse o acceder a una información general considerada de buen tono⁷². Hasta en ciertas sátiras sobre los «eruditos a la violeta», aquellos que aparentaban amplios conocimientos y fina educación cuando sólo eran unos ignorantes, las artes se presentaron como materias que permitían exhibir su vacía pedantería⁷³. El prestigio social de lo artístico aumentaba y por ello podía ser un referente para quienes tuviesen aspiraciones sociales. De hecho, no sólo se difundió el interés por las artes entre las élites, entre quienes como decía el *Diario de Madrid* del 13 de abril de 1788 querían presumir «de bien educados e instruidos», sino que adquirió un significado renovado en la definición de un individuo y una colectividad. Fueron, pues, fenómenos interdependientes.

⁶⁹ ALGAROTTI 1770, fols. 20v, 5r y 62r.

⁷⁰ Ponz la reprodujo en su *Viaje* (1772-1794, IX, Carta Última, 33). En 1810, el gobierno josefino volvió a promulgar una orden prohibiendo la exportación de pinturas (*Gazeta de Madrid*, 4 de agosto de 1810, p. 968).

⁷¹ MAIER 2003a.

⁷² CRESPO 2015a.

⁷³ CRESPO 2012, pp. 383-384.



Fig. 67. Taddeo Zuccaro, *Piedad*. Mediados del siglo XVI. Aguada, tinta parda y pluma, preparado a lápiz, sobre papel amarillento, 275 × 208 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 68. Juan de Juanes, *La Magdalena al pie de la Cruz*. Siglo XVI. Aguada parda, albayalde, lápiz negro y pluma sobre papel pintado rojizo, 220 × 175 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 69. Vicente Carducho, *San Juan de Dios lavando los pies a Cristo*. 1633-1635. Lápis negro, aguada de tinta parda y realces de albayalde sobre papel verjurado, 290 × 220 mm. Madrid, Colección Castromonte.



Fig. 70. Alonso Cano, *Santo Domingo bendiciendo a Lorenzo y a otros peregrinos rescatados de las aguas*. Siglo XVII. Aguada, tinta parda y pluma, preparado a carboncillo, sobre papel crema verjurado pegado sobre otro papel y este a una cartulina, 164 × 186 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 71. Vicente Salvador Gómez, *La Inmaculada Concepción*. 1674. Pluma sobre papel amarillento, 200 × 128 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 72. Anónimo español (antes atribuido a Diego Velázquez), *La Catedral de Granada*. Siglo XVII. Pluma y aguada parda sobre papel amarillento verjurado, 88 × 187 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

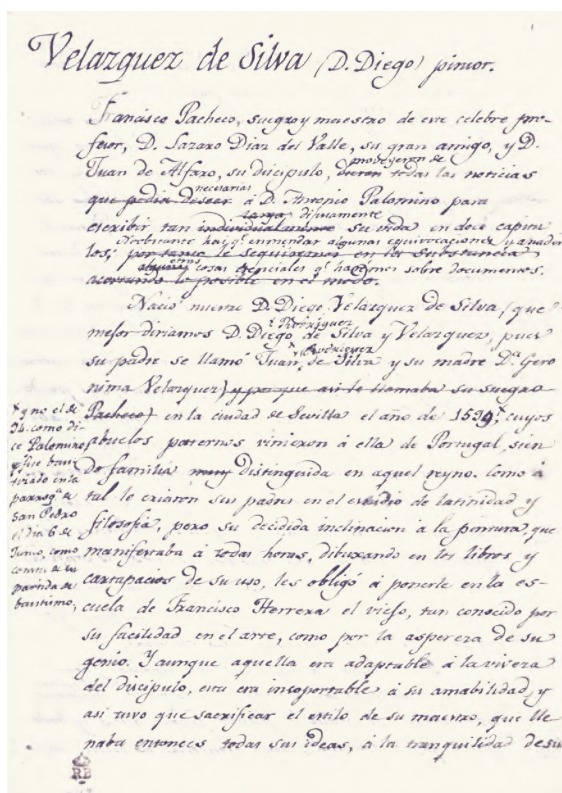


Fig. 73. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Ficha del Diccionario histórico correspondiente a «Velázquez de Silva (D. Diego) pintor»*. Antes de 1800. 210 × 150 mm. Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca.

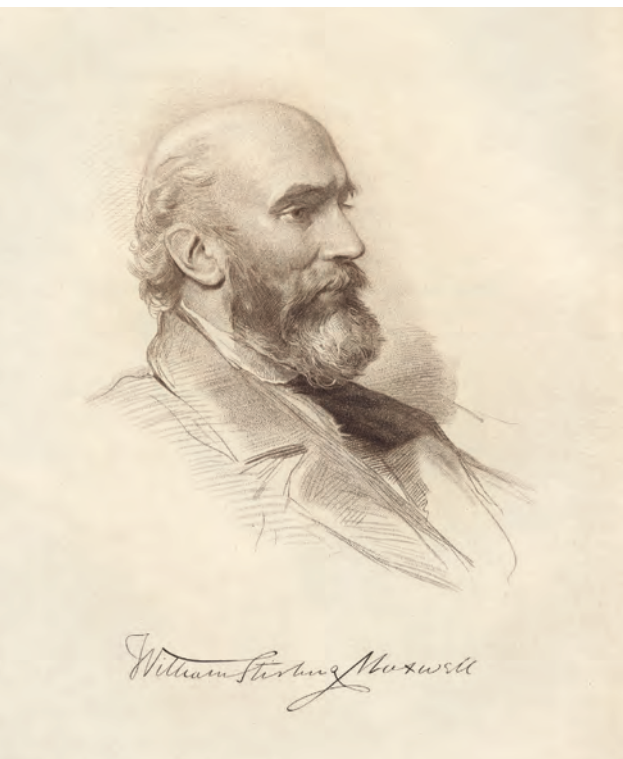


Fig. 74. Robert Bowyer Parkes after George Richmond, *Sir William Stirling Maxwell, Baronet*. C. 1891. Engraving on copper, 172 × 138 mm (platemark). Frontispiece illustration to *William Stirling Maxwell, Annals of the Artists of Spain*, 2nd ed., London, 1891, vol. I.

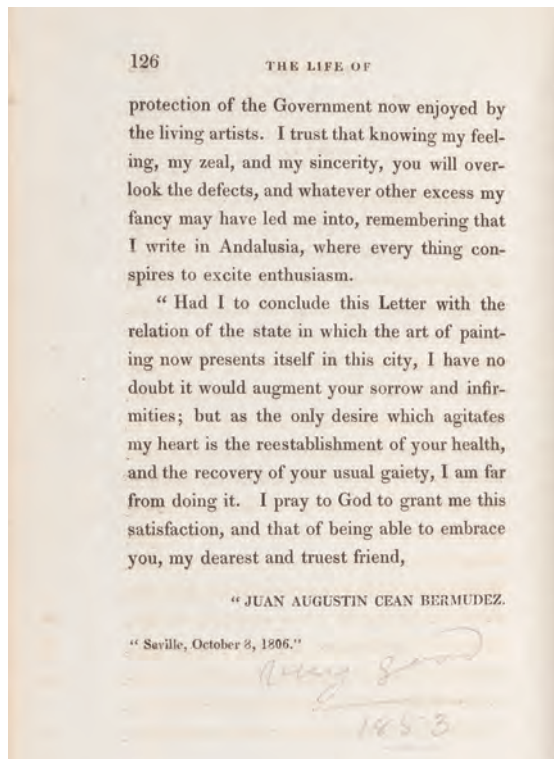


Fig. 75. Edward Davies, *The Life of Bartolomé E. Murillo, Compiled from the Writings of Various Authors*, London, 1819, 19 × 12.5 cm. Pencil annotation, p. 126. University of Glasgow Library. Courtesy of University of Glasgow Library.

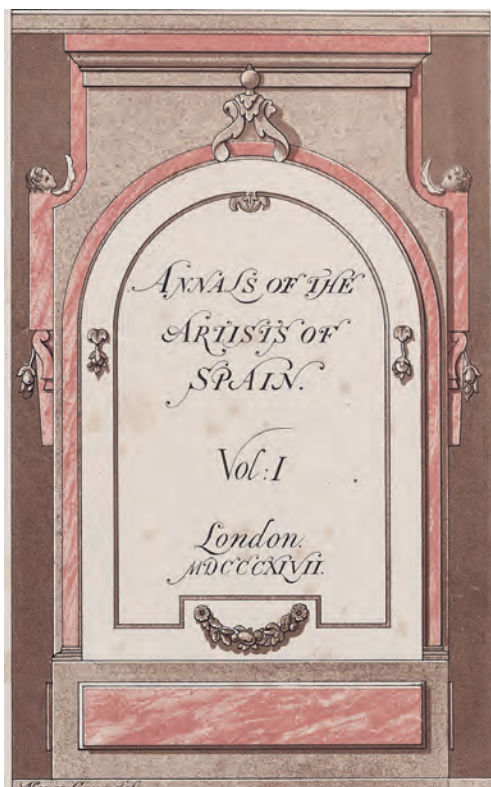


Fig. 76. Frontispiece designed by William Stirling. C. 1845-1846, for his *Annals of the Artists of Spain*, London, 1848, v. I. Frontispiece designed by William Stirling. 1845-1846. Adapted from a drawing for an altarpiece, attributed to Alonso Cano, Paris. Colour lithograph proof by J. Jobbins. 160 × 98 mm. Musée du Louvre, Standish Collection. Courtesy of Stirlings of Keir Collection.

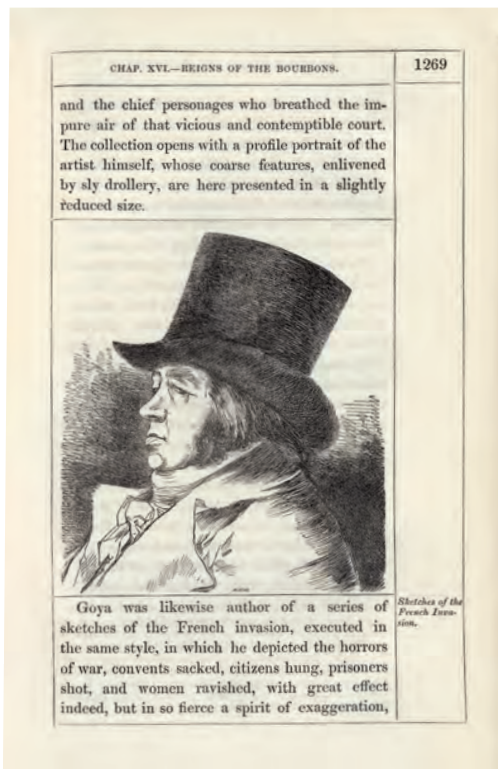


Fig. 77. Walter George Mason after Francisco de Goya, *Self-portrait*. Etching, aquatint, drypoint and burin. Plate 1, *Caprichos*. Wood engraving illustration, 98 × 89 mm, for William Stirling, *Annals of the Artists of Spain*, London, 1848, v. III, p. 1269.

↓ **Fig. 78.** John Phillip, *The Early Career of Murillo*. 1856. Oil on canvas, 181.5 × 250 cm. Mexico, Pérez Simón Collection, on deposit at Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.



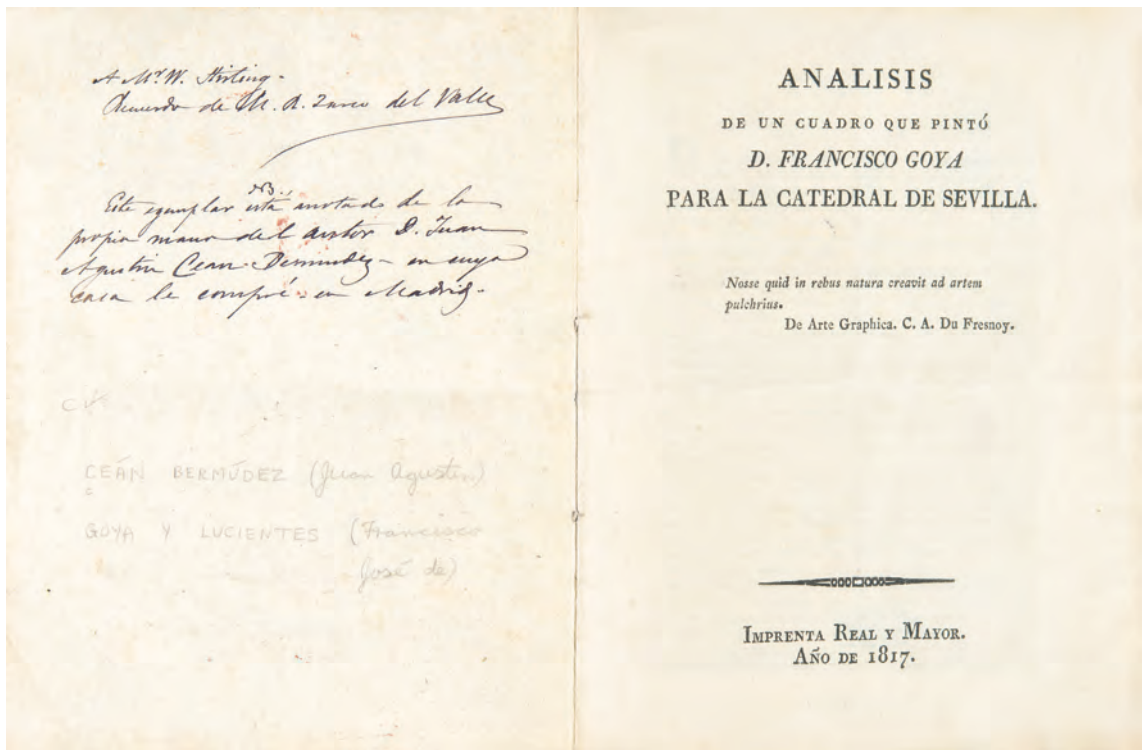


Fig. 79. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la Catedral de Sevilla*. Madrid, 1817. 200 × 156 mm. Annotated copy given to William Stirling Maxwell by Manuel Zarco del Valle. University of Glasgow Library, Special Collections, Sp. Coll., 1701. Courtesy of University of Glasgow Library, Department of Special Collections.



Fig. 80. Diego Velázquez, *Portrait of Philip IV*. From the etching by Francisco de Goya, 1778. *Talbotype Illustrations for the Annals of the Artists of Spain*, no 26. Salt print from Talbotype negative by Nicolaas Henneman, 1847. Untrimmed proof from untrimmed negative, 7.8 × 6.6 cm. Talbot Collection, National Science and Media Museum, Bradford.



Fig. 81. *View of Gijón. The Birth-Place of Don Juan Agustín Ceán Bermúdez. Talbotype Illustrations for the Annals of the Artists of Spain, no 66.* From a sketch made on the heights between Avilés and Oviedo, in 1832, by Richard Ford, Esq. Salt print from Talbotype negative by Nicolaas Henneman, 1847, 53 × 78 mm. Digital reconstruction by Victor Raposeiras and Ángel Rodríguez, 2016. Madrid, Archivo fotográfico del Museo Nacional del Prado.



Fig. 82. Francisco de Goya, *Gaspar Melchor de Jovellanos*. 1798. Óleo sobre lienzo, 205 × 133 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

VIAGE DE ESPAÑA,

EN QUE SE DA NOTICIA
De las cosas mas apreciables, y dignas
de saberse, que hay en ella.

SU AUTOR

D. ANTONIO PONZ, *Secretario de la Real
Academia de San Fernando, individuo de la
Real de la Historia, y de las Reales Socie-
dades Bascongada, y Económica
de Madrid, &c.*

DEDICADO AL PRINCIPE NUESTRO SEÑOR.

TOMO IX. TRATA DE SEVILLA.

SEGUNDA EDICION.



MADRID MDCCLXXXVI.

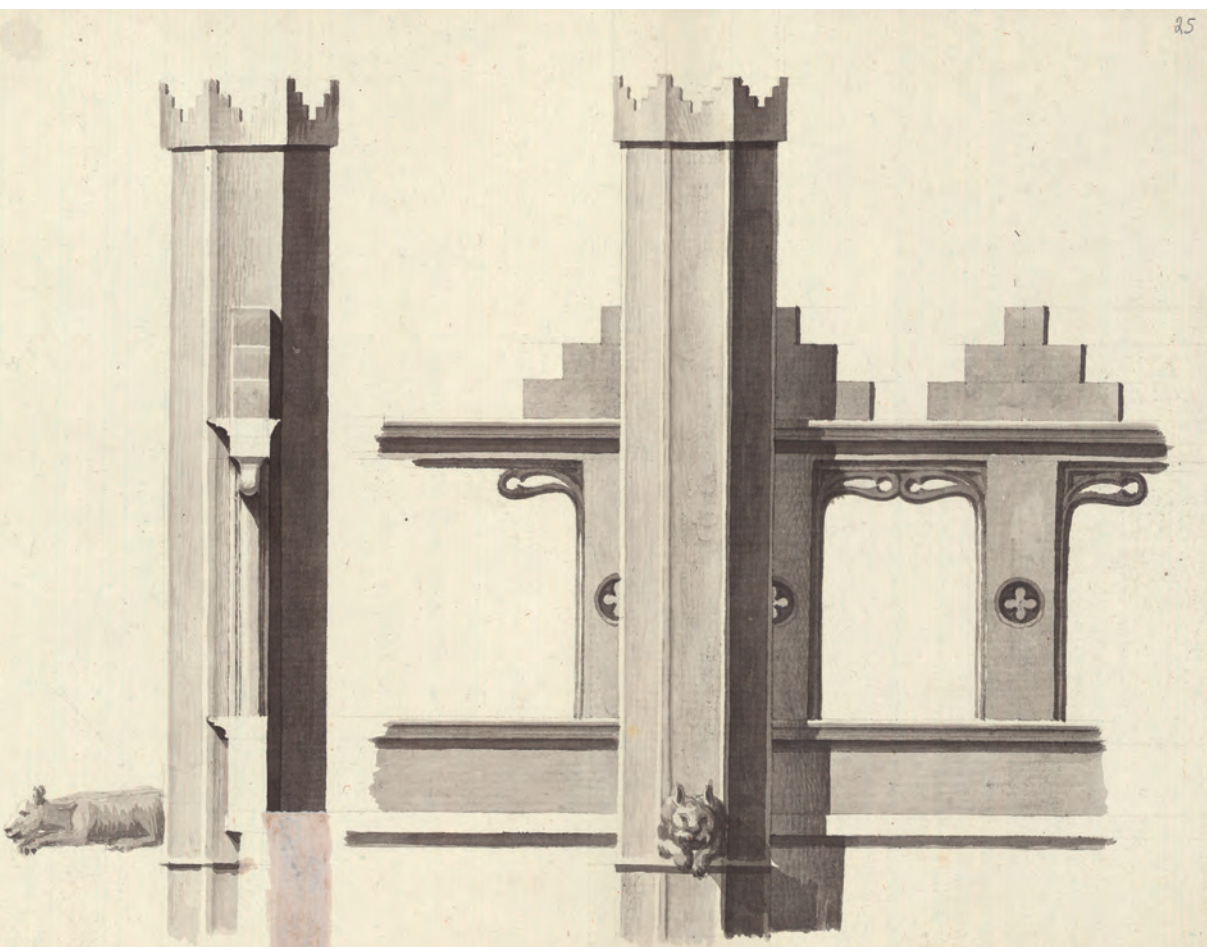
Por la Viuda de IBARRA, Hijos, y Compañía.

Se ballará con los antecedentes en su Imprenta.

CON PRIVILEGIO.

Fig. 83. Portada del *Viage de España*, de Antonio Ponz. Tomo IX. 2ª edición, in-8°. Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1786. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

↓ Fig. 84. Jovellanos, *Apéndice 3º o Memoria sobre la fábrica de la lonja de Palma*, fol. 25. 1805-1808. Detalles del remate superior y gárgola de la lonja de Palma. Tinta y aguada. 230 × 460 mm. Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca.



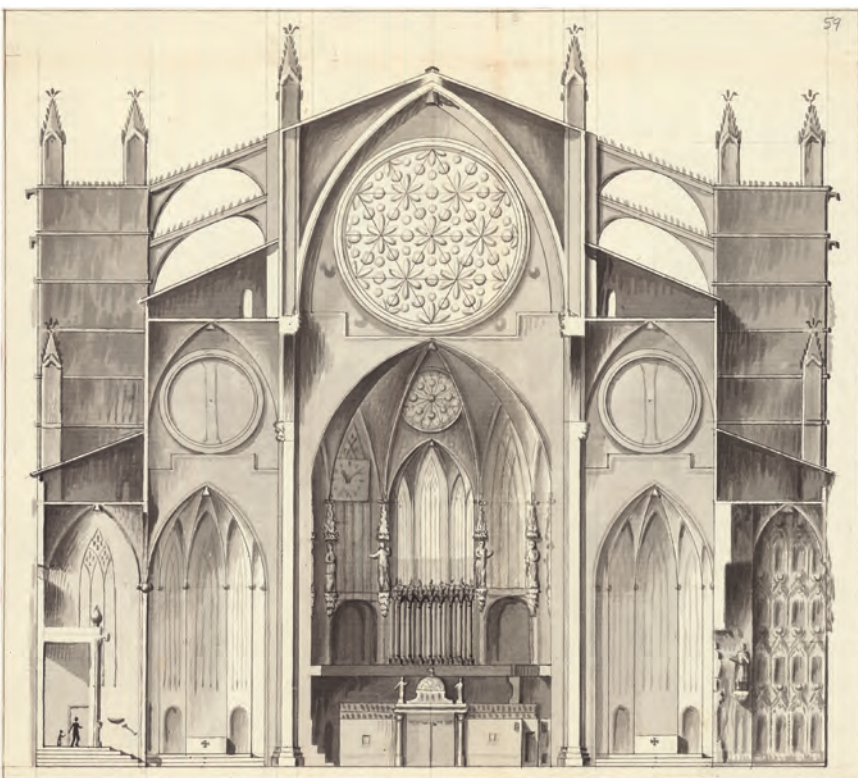
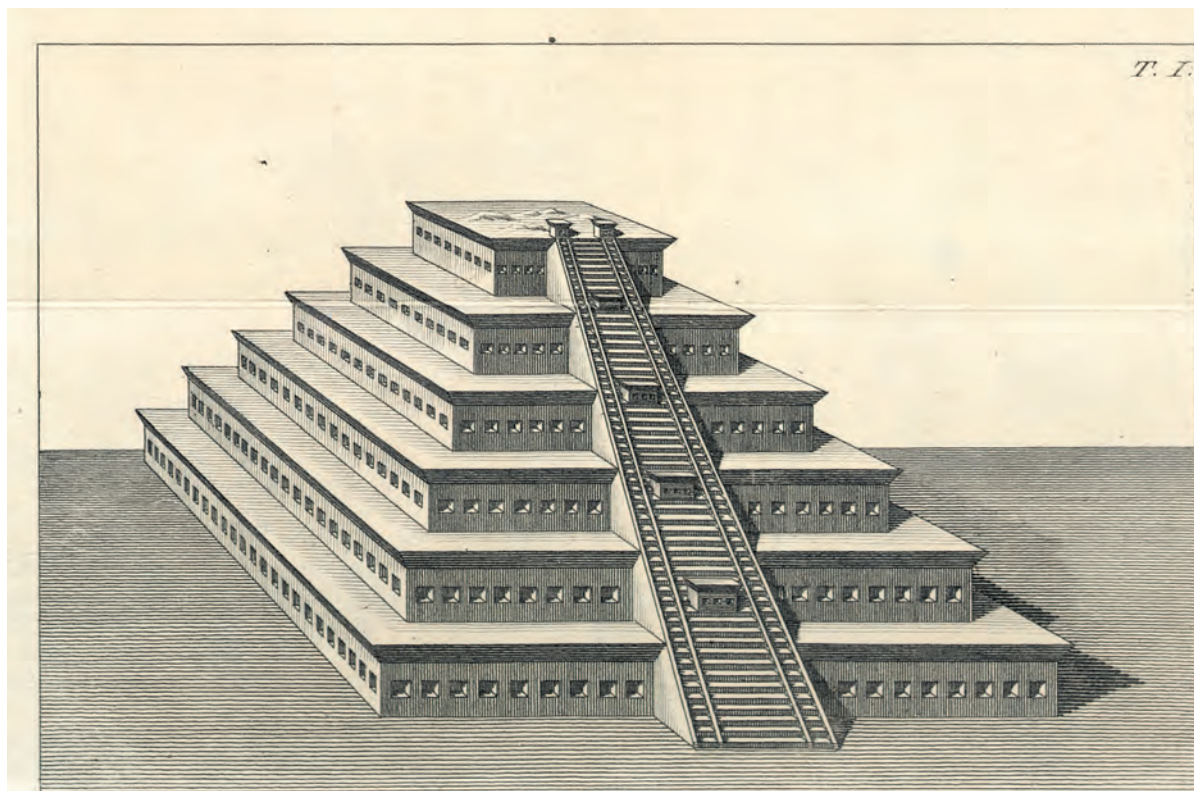


Fig. 85. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Descripción de las vistas de Bellver*, fol. 59. 1805-1808. Sección transversal de la catedral de Mallorca en la quinta crujía. Tinta y aguada. 230 × 460 mm. Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca.

↓ **Fig. 86.** Pedro José Márquez, *Pirámide precolombina de Tajín*. Publicada en *Due antichi monumenti di architettura messicana*. Roma, Salomoni, 1804. In-8°. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



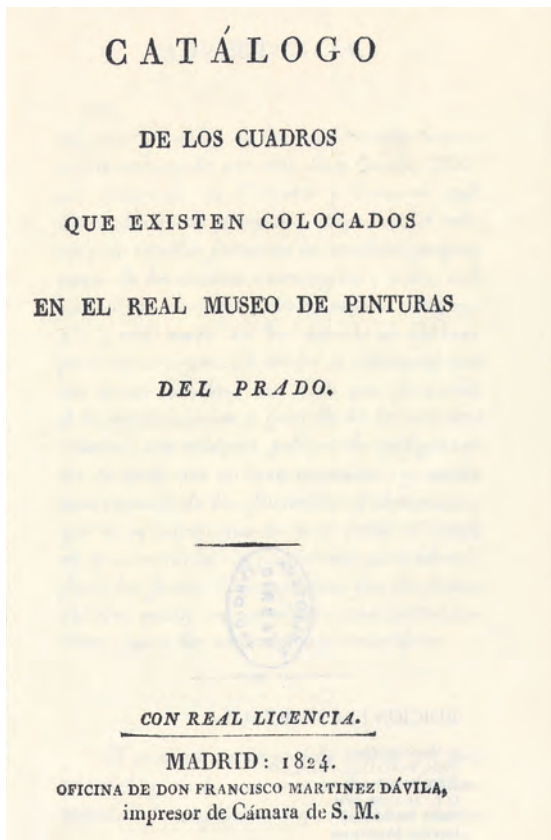
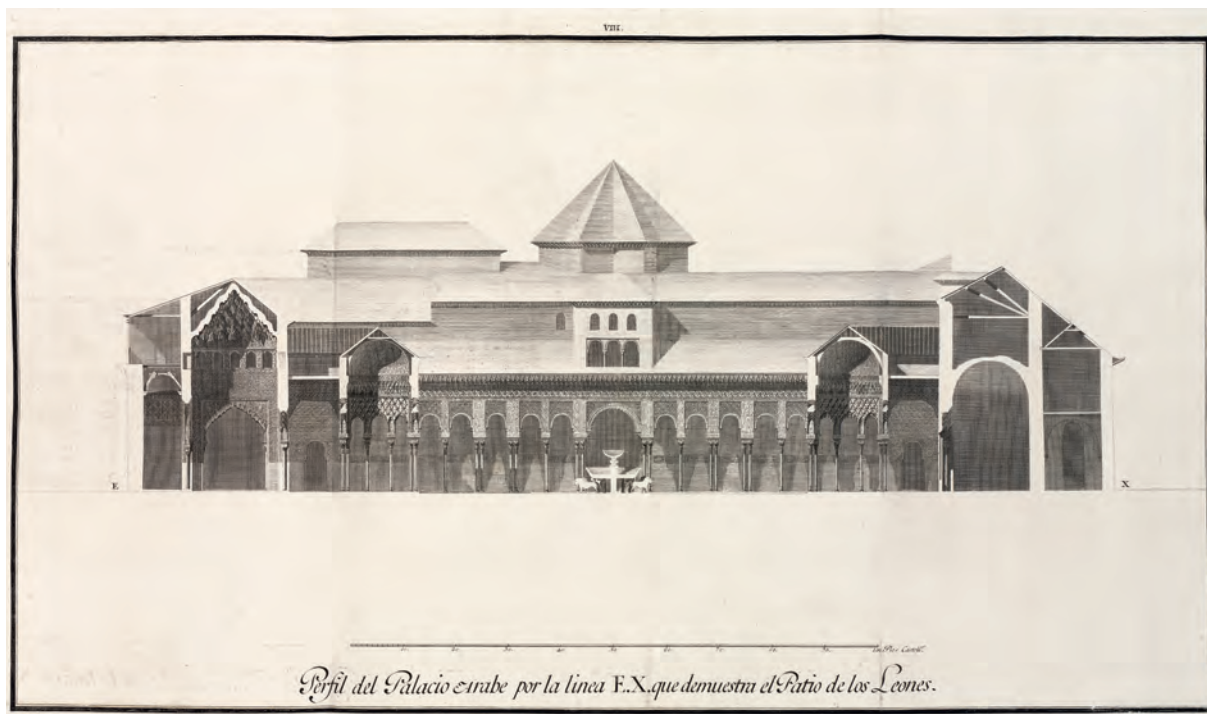


Fig. 87. Portada del *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo de pinturas del Prado*, de Luis Eusebi. Madrid, Francisco Martínez Dávila, impresor de Cámara de S. M. 1824. In-8°. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

↓ **Fig. 88.** *Perfil del Patio de los Leones (Alhambra de Granada)*, publicado en *Antigüedades Árabes de España*. Tomo I, 1789. 380x 600 mm. Grabado calcográfico, aguafuerte y buril. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



VIII

LA ANUNCIACION DE NUESTRA SENORA.

En diversos cuadros representó Bartolomé Esteban Murillo este sagrado Misterio con diferentes composiciones. Dos están en las Iglesias de los Capuchinos y del Hospital de la Caridad de Sevilla, un patrio, y otros dos en el mismo Museo con el núm. 18. Tiene de alto 4 pies y 5 pulgadas, y de ancho 2 pies con 8 1/2 pulgadas. Pertenece al mejor tiempo de su autor, y hablo de pasar al poder del Rey de España cuando Felipe V y su esposa estuvieron en Sevilla el año de 1739; época fatal para la escuela andaluza, pues entonces comenzó la extracción en aquella ciudad de las obras de sus valientes profesores, y con ella la decadencia allí de este noble arte.

Se representa el Misterio en el retrete ó gabinete de la habitación de la Virgen, donde aparece llena de gracia, en actitud devota y arrebolada, con las manos cruzadas sobre el pecho, manifestando su bondad y condescendencia a que le anuncia el Arcángel San Gabriel. Se conoce que estaba antes apoyada a un bufete cubierto con un paño, leyendo en un libro abierto, que se ve sobre él, después de haber dejado la labor, como lo demuestra la alfilerada de la costura, puesta en un pedruzco canastillo, colocado con oportunidad en primer término. La figura aparente del Arcángel es de un gallardo joven alto, quien con una orella en tierra, y con sumo respeto y expresión en la mano derecha, expone a la Virgen su envidiada, señalando con la izquierda al Espíritu Santo, que está en lo alto en forma de paloma, por cuyo poder y virtud se había de ejecutar el admirable Misterio de la Encarnación del Hijo de Dios en sus purísimas entrañas. Enriqueció Murillo esta sencilla composición en la parte superior del cuadro con tres grupos de ángeles niños, variados y contrastados con diferentes actitudes y afectos de admiración y complacencia, al ver y considerar la exultación de la Natividad humana sobre el coro de los serafines, identificándola con la sacrada Divinidad; y la elegida doncella a ser madre del Redentor del género humano.

El dibujo de la figura de la Virgen María es correctísimo en todas sus partes; pues aunque las formas no parecen tan grandiosas como las de las fingidas divinidades de la nefanda mitología, están excepcionales en la naturaleza, y señaladas con los caracteres de candor, de inocencia y de la virginalidad; y las del Arcángel con las de Ticiano, Rubens y Van-Dick. El de la túnica de la Virgen es de color de rosa con algunos golpes de morado en los brazos entendiéndose pliegues, y el del manto es de fino ultramar, manejado con gusto y destreza. Es admirable el de la túnica y sobrepeto de San Gabriel, y de rosa amanijado el de la faja o corol volante con que está ceñido. Y cuánto es capaz de poder describir el de los ángeles niños, que parece estar amasado con sangre y leche, cuando todos conocen la suavidad de sus carnes, y saben que nadie le iguala en esta parte, y cuando los mismos niños manifiestan el placer y recreo con que Bartolomé los pintaba? El tono general del cuadro es el que corresponde a la iluminación, que después el Espíritu Santo, en contraposición de las sombras de que se valió el observador agudo para resaltar las figuras, y es el resultado de la sencillez y suave degradación de las inimitables tintas y del suavísimo ambiente con que está pintado. Todo es perfecto y misterioso en este precioso lienzo, hasta una redoma de cristal con amonías, que está también sobre el bufete, símbolo de la virginalidad de la Madre de Dios.

J. J. Guadalupe.



LA ANUNCIACION DE NUESTRA SEÑORA.

El original, original de un pintor de España.

Fig. 89. Bartolomé Esteban Murillo (pintor) y Florentino Decraene (litógrafo), *La Anunciación de Nuestra Señora*, en *Colección lithographica de los cuadros del rey de España*, tomo I. Madrid, Real Establecimiento Lithografico. 1826. 626 × 429 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 90. José María Avrial, *Vista de la fachada sur del Museo del Prado, desde el interior del Jardín Botánico*. Hacia 1835. Óleo sobre lienzo, 42 × 56 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

OBSERVACIONES
SOBRE LAS BELLAS ARTES
ENTRE LOS ANTIGUOS
HASTA LA CONQUISTA DE GRECIA
POR LOS ROMANOS.

Asunto propuesto en la Cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de Madrid al concluirse el primer año del curso Académico.

PARTE PRIMERA.

Contiene las observaciones sobre la Escultura entre los Griegos.

LEIDA

POR DON ISIDORO BOSARTE

En el día 29 de Mayo de 1790.

Graeca res est nihil velare. Plin. xxxiv. 5.

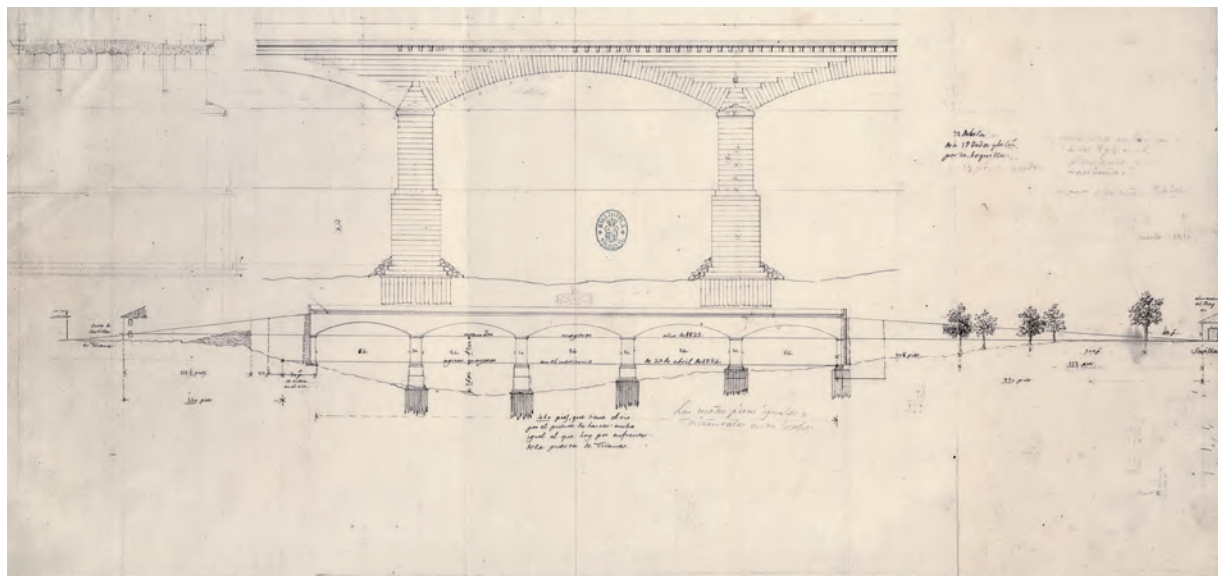
MADRID:

EN LA OFICINA DE DON BENITO CANO.



Fig. 91. Isidoro Bosarte, *Observaciones sobre las bellas artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos*. Madrid, Benito Cano, 1791. In-8°. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

↓ Fig. 92. Silvestre Pérez, *Puente sobre Triana*. 1824. Pluma, lápiz grafito y tinta china negra sobre papel amarillento grueso verjurado, 296 × 632 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.





Escalera principal del Real Monasterio de San Lorenzo ó mesita del medio.

Fig. 93. Manuel Alegre, *La escalera principal del Monasterio de El Escorial*. 1788-1815. Aguafuerte y buril, huella de la plancha 485 × 385 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



VISTA de la TRIBUNA ARABE en la Mezquita de CORDOVA.
 VUE de la TRIBUNE ARABE dans la Mosquée de CORDOUE. | VIEW of the ARABIAN PULPIT in the Mosque of CORDOVA.

Fig. 94. Abraham Jacobsz, *Vista de la tribuna árabe en la Mezquita de Córdoba*. 1812. Aguafuerte y buril, huella de la plancha 374 × 311 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 95. Francisco de Goya, *Retrato de José Vargas Ponce*. 1805. Óleo sobre lienzo, 104 × 82 cm. Madrid, Real Academia de la Historia.

CARTA
DE D. JUAN AGUSTIN CEAN
BERMUDEZ
A UN AMIGO SUYO,
SOBRE EL ESTILO Y GUSTO
EN LA PINTURA
DE LA ESCUELA SEVILLANA;
Y SOBRE EL GRADO DE PERFECCION
A QUE LA ELEVÓ

BARTOLOMÉ ESTEVAN MURILLO:
cuya vida se inserta, y se describen
sus obras en Sevilla.

CADIZ.
En la Casa de Misericordia.
Año de 1806.



Fig. 96. Portada de la Carta de D. Juan Agustin Cean Bermúdez a un amigo suyo... 1806. In-8°. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

PROSPECTO
AL PERIÓDICO INTITULADO
CORREO DE SEVILLA

QUE CON FACULTAD REAL SALDRÁ DOS VECES EN LA SEMANA,
DE LA IMPRENTA DE LA VIUDA DE HIDALGO,
y Sobrino, en calle Génova:
y dará principio el Sábado 4.º de Octubre
de 1803.

EL detenernos á probar la utilidad de los Papeles Periódicos sería cansar inutilmente á los lectores, satisfechos tal vez de las apologías que sirven de Preliminar á los muchos que de esta clase se han publicado de veinte años á esta parte en el Reyno. Suponemos que apenas se encontrará quien no esté persuadido, que el medio de difundir las luces y fixar el gusto, es el de los Diarios y demas Periódicos, cuya pequeñez quita poco tiempo á los verdaderamente ocupados, y no arredra á los enemigos de una lectura seria y detenida. Además, el esperar hallar cada dia algo de nuevo empeña á unos y otros, é insensiblemente se propagan los conocimientos que de otro modo quedarían en el pozo de Democrito; al menos para cierta clase, y no la mas infima de los lectores.

Es verdad que nada de esto ha servido para perpetuar semejante establecimiento en Sevilla, mas jamás juzgaremos que esta sea culpa del Pueblo, siendo cierto que cuando en el año de 1793 se suspendió el último *DIARIO*, mas fué por el abandono que de él hizo su Director, que por la falta de Suscriptores, quienes podían suficiente-

Fig. 97. Portada del Prospecto del Correo de Sevilla. 4 de octubre de 1803. In-8°. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 98. Francisco de Goya, *Santas Justa y Rufina*. 1817. Óleo sobre lienzo, 309 × 177 cm. Catedral de Sevilla.

Fig. 99. José de Madrazo (pintor) y Florentino Decraene (litógrafo), *Retrato de Fernando VII*, en *Colección Litográfica de los cuadros del Rey de España*, vol. I, 1826. 626 × 429 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



FERNANDO VII REY DE ESPAÑA

El autor, según dice en el título de la obra.

La apertura del Museo del Prado en 1819 revelaría bastantes rasgos del nuevo lugar de lo artístico que se iba vertebrando durante las Luces (fig. 90). No obstante, cabe recordar que el Real Museo de Pinturas del Prado no fue la primera exposición pública de arte abierta en España ni en su capital. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde 1745 ubicada en la Plaza Mayor de Madrid y a partir de 1774 en la calle Alcalá, albergaba piezas realizadas por los académicos. Sin embargo, desde fechas tempranas ya existió la pretensión de hacerse con una colección lo más nutrida posible de grandes maestros antiguos. No por casualidad, las pinturas que Ponz envió a Madrid tras sus visitas a los conventos de jesuitas acabaron en gran medida formando parte de la colección de la Academia⁷⁴. La obtención de un permiso para la visita de San Fernando no era algo complicado para alguien bien situado. Lo mismo se podría decir de los palacios del Rey. En todo caso, los estatutos de la Academia de San Fernando establecían que cada tres años, con motivo de los premios generales, las obras premiadas se mostrarían al público. Por su buena acogida, desde 1794 se estableció la exposición pública de fondos de la Academia con carácter anual y por espacio de una quincena, normalmente en verano⁷⁵. Son varios los testimonios que demuestran que estas exposiciones solían ser un éxito de público, concitando un notable interés en la población madrileña. Ceán escribió un artículo sobre la de 1821 en el que ironizó sobre la multitud de asistentes y su muy diversa extracción social y nivel cultural⁷⁶.

A diferencia de las celebradas en la Academia de San Fernando, la exposición del Museo del Prado era permanente y mucho más ambiciosa. Tal y como se recogió en la noticia de la apertura del Prado, en un primer momento sólo se exhibirían cuadros de la escuela española «que tanto se distingue aun entre las de otras naciones que han cultivado con gloria las nobles artes» (*Gaceta de Madrid*, 18 de noviembre de 1819). Por supuesto la apertura con la escuela española no fue una casualidad: la difusión y vindicación de esta escuela siempre fue una prioridad del Prado⁷⁷. Esta promoción de la pintura española trascendía el ámbito propiamente artístico, o desde él y gracias a la consideración de las bellas artes se proyectaba más allá. La literatura contemporánea sobre la apertura del Prado —en gran medida surgida desde el poder o sus alcañones— proclamó que esta institución afirmaba el desarrollo de las nobles artes en España y la preocupación de sus dirigentes. Según estas fuentes, las artes nunca habían sido desconocidas en el país, habían alcanzado

⁷⁴ CRESPO 2012, pp. 297 y ss.

⁷⁵ NAVARRETE 1999, pp. 297 y ss.

⁷⁶ CEÁN 1821, pp. 5-6.

⁷⁷ PORTÚS 1994; GÉAL 2005.

altas cimas y el gobierno actual las fomentaba. Dotado de este sentido, el Prado reforzaba el prestigio del rey pero también el de la nación y el de la capital, pues pasaban a contar con un museo, un equipamiento cultural presente cada vez más en las grandes ciudades europeas⁷⁸.

En la entrada relativa a Madrid del *Diccionario geográfico* de Miñano, el Museo del Prado ocupó un espacio destacado, siendo considerado la institución y el edificio que mejor encarnaba la modernización de la capital que se dijo había emprendido Fernando VII⁷⁹. Miñano insistió en la finalización del Museo, comenzado en 1785 según un proyecto de Juan de Villanueva. En su descripción reprodujo prácticamente igual la del arquitecto encargado de las obras del Museo, Antonio López Aguado, que abrió la *Colección lithographica de los cuadros del rey de España*⁸⁰. Esta insistencia en el edificio no era casual. Desde su concepción y a medida que iba tomando forma, el Museo de Villanueva se consideró que sería la edificación que mostraría la plena restauración de la arquitectura en España, la capacidad del país de levantar bellas e imponentes construcciones. Se convirtió por tanto en uno de los edificios emblemáticos de la capital. Todavía gozaba de esta consideración cuando se abrió al público como museo de bellas artes en 1819⁸¹. Es más, se ubicaba en uno de los privilegiados espacios urbanos de Madrid, el Paseo del Prado, donde se levantaron edificios y tuvieron su sede instituciones que redefinieron la capital borbónica⁸². Que una construcción de esta naturaleza, en tal emplazamiento y con la proyección que tuvo se acabase consagrando a las bellas artes y a su pasado, nos parece significativo de la difusión y del sentido público y colectivo que estas materias fueron adquiriendo bajo el signo de la Ilustración.

Hasta 50.000 reales

Quienes participaron en la formación del nuevo relato del pasado de las bellas artes en España tuvieron un perfil heterogéneo. Sin ánimo de ser exhaustivo, he dirigido este texto en determinadas direcciones para que apareciesen las contribuciones de eruditos, literatos, periodistas circunstanciales, coleccionistas, viajeros o artistas; la protección que altos cargos de la administración y del gobierno dispensaron a ciertos proyectos; su desarrollo en instituciones firmemente asentadas en el or-

⁷⁸ PAUL 2012.

⁷⁹ MIÑANO 1826-1829, t. V, p. 351.

⁸⁰ MADRAZO 1826-1832, *Descripción del Real Museo*.

⁸¹ CRESPO 2006a.

⁸² ÁLVAREZ BARRIENTOS 2017.

ganigrama del poder y la trama cultural del país, así como su recepción por un público cada vez más amplio y diverso. De todo ello se deduce que se consolidó la superación de limitados círculos en la definición de la memoria de las artes. Dejó de ser definitivamente una tarea reducida al taller del artista y de un selecto grupo de comitentes, aumentando su transversalidad.

Incluso tras su institucionalización y profesionalización a lo largo del siglo XIX y principios del XX, la historiografía artística no fue obra exclusiva de historiadores ni se hizo en los formatos que se convertirían en los tradicionalmente académicos. Aun así, la contribución de este nuevo grupo profesional fue creciente y decisiva. En el periodo que nos ocupa no existió un cargo que tuviese como cometido principal la historia del arte, ni tan siquiera la teoría o la crítica artística. Los intentos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de integrar la historia del arte en sus enseñanzas no llegaron a buen puerto. Los ejercicios públicos de la Cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios no consiguieron consolidarse. Que sepamos, tampoco prosperaron las propuestas que incluyeron tales contenidos en los planes de estudios destinados a la nobleza y las élites, firmadas por personajes tan destacados como Vargas Ponce o Rejón de Silva⁸³. Los estudiosos del pasado de las artes solieron desarrollar otras actividades literarias, que les ocuparon en ocasiones más tiempo y esfuerzos. Los casos de Llaguno o Jovellanos, con notables trayectorias intelectuales, serían paradigmáticos. En cambio, la dedicación a las bellas artes de Bosarte fue sostenida a lo largo de su carrera y no se redujo a momentos específicos, ya que se desarrolló desde la publicación de la *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura, y arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona* (1786) hasta su *Viaje artístico* (1804), aparecido poco antes de su fallecimiento en 1807. No obstante, también abordó otras tareas literarias, al menos hasta 1792, cuando se hizo cargo de la secretaría de la Academia de San Fernando⁸⁴.

Si bien los eruditos fueron asumiendo un indudable protagonismo, las aportaciones de los artistas no deberían olvidarse. No sólo proporcionaron noticias a aquéllos (recordemos el caso de Ventura Rodríguez y no podemos dejar de nombrar por su interés al escultor Felipe de Castro), sino que algunos como el pintor Luis Eusebi, desde abril de 1819 conserje del Museo del Prado, tuvieron una producción escrita destacada⁸⁵. De hecho, Ponz y Ceán se formaron como pintores en

⁸³ CRESPO 2015b, pp. 60 y 64.

⁸⁴ Estamos faltos de un trabajo completo sobre Bosarte. La aproximación de conjunto de mayor interés sigue siendo el estudio introductorio de Alfonso Pérez Sánchez a la edición del *Viaje artístico* aparecida en 1978 (BOSARTE 1978).

⁸⁵ ESPINOSA 2001-2002.

su juventud. Este último aconsejó que la formación como artista resultaba indispensable para enjuiciar adecuadamente una obra de arte⁸⁶.

Aun su excepcionalidad, el perfil que consideramos de mayor relevancia es precisamente el de Ceán Bermúdez. Como ya he señalado en otro lugar, la obra del asturiano se centró en las bellas artes, se dedicó a ella a lo largo de toda su trayectoria y logró dar a luz un conjunto de textos de una enjundia y una extensión hasta la fecha inéditas⁸⁷. De él conservamos una serie de poemas manuscritos, alguna disertación histórica y ciertos artículos de costumbres. Pero de manera abrumadora su ocupación se centró en las artes, escribiendo un abundante y heterogéneo número de obras, muchas de ellas versando sobre su historia. Esta tarea le acompañó durante toda su vida, conservándose trabajos suyos desde su primera estancia en Sevilla (1768-1778) hasta su muerte en Madrid en 1829. Esta dedicación exclusiva, intensa y sostenida, hace de Ceán el primer historiador y crítico de arte español.

Pero ni siquiera Ceán tuvo un cargo destinado a desarrollar esta tarea. Tanto él como los demás autores citados necesitaron de otras ocupaciones e ingresos. Esto no significa que las aportaciones sobre bellas artes y su historia no conllevasen recompensas para sus autores. Ya advertimos que algunos libros sobre estas materias se vendieron mal e incluso los autores debieron sufragar sus costes. Pero en otras ocasiones tuvieron una difusión razonable y hasta notable, produciendo ingresos a sus responsables. Ceán consiguió ciertas ganancias con la venta del *Diccionario histórico* y las de Ponz seguramente fueron mayores con su *Viaje de España*⁸⁸. En todo caso, los beneficios más relevantes de estas obras para sus autores no fueron directos. Debido a su creciente consideración, el conocimiento y las publicaciones sobre bellas artes podían abrir puertas y proporcionar encargos oficiales. Antes de la aparición del *Viaje*, Ponz tenía contactos en la élite política y literaria española⁸⁹, pero el *Viaje* hizo que fueran mayores y de más peso. Su nombramiento como secretario de la Academia de San Fernando en 1776 fue una polémica decisión de Carlos III, porque no consultó a los consiliarios tal y como prescribían los estatutos académicos⁹⁰. Fue el Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, quien propuso al rey y al marqués de Grimaldi el nombre de Ponz puesto que conocía y admiraba su *Viaje*. Tras este nombramiento controvertido, Ponz siguió publicando tomos de su obra si bien se quejó en alguna ocasión de que su puesto de secretario le quitaba

⁸⁶ CEÁN 1805b, pp. 10-13.

⁸⁷ CRESPO 2016b, p. 71.

⁸⁸ CRESPO 2016b, p. 86.

⁸⁹ CRESPO 2012, pp. 67-77.

⁹⁰ BÉDAT 1969.

demasiado tiempo⁹¹. En 1790, ya con 65 años, abandonó su puesto en la Secretaría para dedicar lo que le restaba de vida al *Viaje*⁹². Tras esta jubilación se le mantuvo el sueldo que recibía como secretario académico en reconocimiento a su labor. En este puesto cobró 9.000 reales anuales, más 3.300 de gastos de secretaría. Bosarte tuvo el mismo sueldo los años que estuvo al frente de dicha Secretaría, sumándosele 2.400 reales para alquiler de un cuarto y, desde 1798, 3.000 como ayuda de costa anual⁹³. Él también llegaría a este puesto por los contactos y la nombradía que, en ciertos círculos de poder, le proporcionarían sus libros, los ya mencionados *Disertación sobre los monumentos antiguos [...] de Barcelona* (1786), el *Gabinete de Lectura Española* (iniciado en 1787) o las *Observaciones sobre las bellas artes* (fig. 91). Recordemos que las *Observaciones* fueron leídas en 1790 para la Cátedra de Historia Literaria, amparada por el ministro Floridablanca, y publicadas sólo un año antes de su nombramiento como secretario.

Ceán vuelve a ser un ejemplo del mayor interés para ver las recompensas que podía comportar sobresalir en un ámbito de progresiva atención por parte de la sociedad y el poder. Pese a lamentar lo poco que se vendían sus obras, los esfuerzos y dinero que le habían costado, sus estrecheces económicas y la persecución de la que había sido objeto en distintos momentos, no parece que tales quejas estuviesen siempre justificadas. Calculo que el *Diccionario histórico* le reportó unos 14.000 reales. Pero sus mayores beneficios provinieron del uso que hizo del prestigio derivado de la publicación de esta extraordinaria obra y de las que le siguieron. En los primeros años de su trayectoria acompañó a Jovellanos en distintos destinos y gracias a esta vinculación obtuvo sus primeros puestos en la Administración del Estado⁹⁴. Durante la publicación del *Diccionario*, Jovellanos había conseguido situarlo como oficial en la Secretaría del Despacho de Gracia y Justicia, con un sueldo anual de unos 18.000 reales⁹⁵. De ahí, ya aparecido el *Diccionario* y exiliado Jovellanos, volvió a su antiguo puesto como comisionado para el arreglo del Archivo General de Indias, pero manteniendo el mismo sueldo que en la Secretaría. Resulta revelador que se le autorizase a asistir al archivo sólo un par de horas diarias para continuar sus pesquisas sobre arquitectura, es decir, para completar el manuscrito sobre historia de la arquitectura que Llaguno le había legado. Parecería que se otorgaba tanta importancia —o incluso más— a su labor historiográfica que a las propias activi-

⁹¹ CARRIAZO 1929, p. 161.

⁹² PONZ, 1772-1794, t. XVIII, p. XLIX.

⁹³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Libros de cuenta, 1776 a 1807, leg. 3/218 a 3/249.

⁹⁴ Sobre la trayectoria profesional de Ceán véase CLISSON 1982; SANTIAGO PÁEZ 2016a; GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

⁹⁵ CLISSON 1982, p. 76.

dades de su cargo. En estos primeros años del siglo XIX en Sevilla continuaron sus publicaciones, los honores —se incorporó a la Real Academia de la Historia, por ejemplo— y profundizó en el establecimiento de una red de contactos que su creciente renombre potenciaría. Todo ello culminó con la entronización de José I, ya que gracias a sus contactos en el nuevo gobierno se vio catapultado a altos puestos de la Administración, llegando a jefe de división del Ministerio de Negocios Eclesiásticos, puesto por el que llegó a percibir la fabulosa suma de 50.000 reales anuales⁹⁶. Aunque fue procesado e incluso preso temporalmente por su colaboración con el gobierno josefino, la vuelta de Fernando VII no supuso ni mucho menos su apartamiento de los principales círculos literarios y artísticos de la Corte. Más bien lo contrario. Él mismo confesó que se le acabó concediendo una pensión de 15.000 reales anuales sin necesidad de desempeñar ningún cargo⁹⁷. Tanto con el gobierno absolutista de Fernando VII como durante el Trienio Liberal, Ceán fue merecedor de honores y privilegios, llegando a ocupar destacados puestos en las dos grandes corporaciones capitalinas vinculadas con el pasado y las artes, la Academia de la Historia y la de San Fernando, siendo también nombrado para la proyectada Academia Nacional⁹⁸. De hecho, logró colocar a su hijo Joaquín en la administración y casar a su querida hija Beatriz con Juan Miguel Ruiz de Arana, de una influyente y rica familia gaditana⁹⁹. No estaba mal para alguien de origen más bien modesto, cuya más destacada aportación había sido a la crítica y la historia del arte, sin las que no se entendería su promoción.

Comprobamos, por tanto, que el creciente reconocimiento público y social de lo artístico y su memoria se extendieron a quienes ahondaron en su conocimiento y procuraron su difusión. Esta dedicación les proporcionó prestigio, contactos, honores y en algunos casos recompensas por parte de influyentes esferas culturales y políticas. Que algunos no las considerasen suficientes es harina de otro costal.

Un conjunto de palabras, obras y algo más

Historia del arte o de las artes fue una expresión que durante la Ilustración se repitió como nunca antes en España. Se reiteró en un inédito número y tipo de obras, por parte además de personalidades con trayectorias y ocupaciones diversas. Era una expresión que sonaba cada vez con mayor asiduidad y que concitó un anhelo. En

⁹⁶ Así se documenta en un magnífico estudio sobre este periodo de la vida de Ceán: GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

⁹⁷ CEÁN 1815a, fol. 19v.

⁹⁸ CRESPO 2016b, p. 87.

⁹⁹ GONZÁLEZ SANTOS 2016b, p. 48; GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

ciertos círculos que marcaron el rumbo de lo artístico, se difundió la idea de que España necesitaba un nuevo relato sobre el pasado de sus bellas artes. Y se llevó a cabo.

A lo largo de estas décadas aparecieron publicaciones que aportaron referencias, juicios y una nueva manera de ver y entender la memoria de las artes en España. El periodo de las Luces proporcionó un sólido relato sobre la historia del arte español, en el que se acumularon noticias, documentos, artistas, monumentos, imágenes, explicaciones y análisis, repartidos en una enjundiosa lista de trabajos. Aunque no se llegase a imprimir, una de las grandes obras de este periodo, casi su canto del cisne, incluyó en su título la expresión que nos ocupa. Me refiero a la *Historia del Arte de la Pintura* (1822-1828) de Ceán Bermúdez.

Además de una denominación específica, este relato también se fue dotando de una metodología y de un perfil propio. Era indudable que una mirada al pasado como la propuesta debía estar sustentada en fuentes rigurosas, depuradas de fábulas, anécdotas y noticias poco fiables. La tarea documental y archivística acometida fue de calado. Además, se subrayó que no se debía conformar con juicios genéricos sobre las obras artísticas o con la recopilación de noticias, aun siendo fidedignas. La historia debía explicar la evolución de las artes, ayudar a entender cómo y bajo qué condiciones se desarrollaban, y por ello las obras debían ser calificadas, situándose entre las consideradas modélicas o decadentes. Se censuró a Palomino porque sus valoraciones sobre los pintores y escultores aparecidos en su *Parnaso* (1724) eran demasiado genéricas y benevolentes. Los artistas y los monumentos también debían ser juzgados estéticamente con rigor y desde esa apreciación debía situarlos en la evolución histórica. Tal relato crítico y orgánico, que superaba la mera compilación de vidas para exponer un desarrollo, se persiguió incluso en obras como el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (1800), que por su título podrían parecer ajenas a él.

El discurso sobre la historia de las artes no estaba desligado de la estética, sino que comportaba la valoración de las obras desde principios considerados adecuados para la creación. Las obras del pasado no habían reclamado todavía su plena historicidad y, por ello, su crítica resultaba de gran interés para los artistas o para quienes pretendiesen dirigir la producción contemporánea. De ahí la pretensión de estos círculos, institucionalizados en torno a la Academia de San Fernando, en modelar y difundir dicho relato. No obstante, a este relato también se le fue dotando de una proyección que superaba lo artístico, al considerarse un indicio cultural del pasado y presente de una comunidad. Todo ello conllevó que adquiriese una renovada dimensión colectiva y pública. Es decir, las Luces otorgaron a la historia del arte un nuevo sentido y un nuevo rol. Incluso se elogió y se recompensó a quienes contribuyeron a conformarla.

La historia del arte escrita por la Ilustración española consiguió una notable difusión. La alcanzó en el interior, en la propia sociedad española. Por un lado, vieron la luz más publicaciones, sus contenidos aparecieron en diversos géneros, algunos de ellos tan extendidos como los viajes o la prensa periódica. Por otro, se abrieron al público colecciones de arte, en gran parte antiguo, en ubicaciones tan sobresalientes como la Academia o el Museo del Prado.

Pero su difusión fue más allá. Esta literatura histórico-artística llegó a las siguientes generaciones. Algunas obras son hoy en día de obligada consulta. E incluso consiguió otra pica nada fácil al lograr proyectarse en el extranjero. Durante el siglo XVIII se lamentó el desconocimiento europeo de las artes españolas. En las primeras décadas del XIX, la situación podía seguir siendo insatisfactoria, pero algo había cambiado: el arte español se conocía más y despertaba un interés irreconocible. Los eruditos ilustrados contribuyeron a este fenómeno. A nadie se le escapaba que quien deseara conocer el arte de la península debía consultar sus trabajos. Stirling o Quilliet confesaron su dependencia de las aportaciones de Ponz y Ceán. Cuando Edward Davies quiso informar a sus compatriotas ingleses de la vida y la obra de Murillo tradujo varios fragmentos de distintos autores y toda la *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana* (1806) de Ceán. La historia del arte español adquirió un inédito vigor con las Luces; para algunos hasta empezó ahora a ser tenida en cuenta.

La Ilustración dio a luz obras, formó un nuevo relato, sólido y de gran proyección, pero además le confirió un prestigioso significado cultural. El reconocimiento de sus aportaciones, por tanto, no deberían reducirse a tal o cual escrito enjundioso o a personajes excepcionales; ni siquiera a un conjunto de hallazgos y publicaciones por más influyentes que fuesen. Cabe advertir que ese renovado lugar ocupado por el pasado de las artes fue un fenómeno que contemporáneamente también se dio en Europa. Un argumento más que revela la conexión de la Ilustración española con la europea, no sólo su pertenencia sino su activa participación en la definición de un tiempo nuevo. Melancolía, pues, la justa, a la hora de juzgar las aportaciones de este periodo a la memoria y el pasado de las bellas artes. Hubo carencias y fallas, pero también consecuciones y luces.

Haciendo historia de las bellas artes entre el Antiguo Régimen y la modernidad

DAVID GARCÍA LÓPEZ

A primeros de marzo de 1825, al escribir la necrología de su amigo el arquitecto Silvestre Pérez, Ceán detallaba el proyecto del puente de Triana que el discípulo de Ventura Rodríguez había ideado en su visita a Sevilla el año anterior (fig. 92). A pesar de los grandes elogios que le merecía, explicaba que sería difícil que se llegase a realizar, puesto que «es ahora de moda que los puentes sean de hierro y colgados»¹. Al imaginarnos a Ceán, quien había comenzado a escribir sobre las artes en los años setenta del siglo anterior, se hace difícil pensar que todavía continuara trabajando como autor cuando en las construcciones ingenieriles ya primaba el hierro en nuestro país. Pero así fue y, como veremos, los avatares políticos de una época especialmente convulsa, repleta de dramáticos cambios sociales, terminarían influyendo decisivamente en las distintas modalidades de acercamiento de Ceán Bermúdez a la escritura sobre las artes².

Su dilatada trayectoria nos ilustra de cómo Ceán fue buscando su vocación alrededor de la literatura artística a la vez que esa misma actividad, la de escritor o historiador de las bellas artes, se iba conformando en nuestro país. De hecho, como veremos, él sería uno de sus más evidentes creadores y, a través suyo, llegaría a convertirse en un personaje admirado y útil para la nación, reivindicado de la misma manera a como lo habían sido los artistas que anteriormente él mismo había estudiado e historiado. A través de personalidades como Ceán, las bellas artes también ocuparon un espacio nuevo y cada vez más amplio en la sociedad, y su importancia fue en ascenso en un proceso que unió una multitud de factores,

¹ CEÁN 1825a, p. 6. Hasta ahora no se había incluido entre las obras de Ceán esta publicación que, con el título *Necrología. Noticias de la vida y obras del arquitecto don Silvestre Pérez*, había aparecido de forma anónima. El manuscrito preparatorio se conserva también en la Biblioteca Nacional de España (BNE, DIB/14/27, o CEÁN 1825b). Un resumen de este folleto apareció como necrológica del arquitecto en el *Diario Literario-Mercantil*, el 8 de abril de 1825, nº 8, pp. 30-31, indicándose que ya se había publicado la necrológica como publicación independiente. Véase SAMBRICIO 1975 y 1982.

² CRESPO 2016b.

desde la multiplicación de publicaciones de estudios histórico-artísticos y su cada vez más frecuente aparición en la prensa, hasta la habitual institucionalización de las exposiciones periódicas o la creación de ámbitos permanentes para mostrar obras de arte, como la aparición de los museos, en especial el caso del Museo del Prado. Ceán vivió estos cambios en primera persona y, a través de sus intereses, de la variedad de sus escritos e investigaciones, se puede vislumbrar también el profundo desarrollo de los estudios sobre las artes en nuestro país³.

El erudito asturiano explicaba que su vocación artística había surgido durante su infancia y, concretamente, provenía de su abuelo, «de quien hube yo de heredar esta insaciable pasión a las bellas artes», a través de la relación que su antepasado había establecido con el pintor asturiano Francisco Martínez Bustamante⁴. Pero es claro que ese interés, desde la práctica pictórica al desarrollo de una conciencia intelectual sobre las artes, surgió de manera madura durante su primera estancia en Sevilla, adonde llegó con apenas dieciocho años, acompañando a Jovellanos en marzo de 1768, cuando este fue nombrado alcalde del crimen de la Real Audiencia⁵. Ceán recordó en numerosas ocasiones el impacto que a ambos produjo el descubrimiento artístico de la ciudad, habiendo «visto, examinado y analizado muchas veces por espacio de diez años que residimos juntos en Sevilla» todas las pinturas importantes⁶. Ahora sabemos que en Sevilla primeramente acudió, en 1770, a la academia que había establecido el jerezano Pedro Miguel Guerrero, donde aprendió las proporciones del cuerpo humano dictadas por Alberto Durero, y la osteología y la miología según la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Valverde de Amusco, y también al taller del pintor Juan de Espinal, uno de los creadores de la Escuela de las Tres Nobles Artes de la ciudad⁷. Precisamente las conversaciones con Espinal sobre los pintores antiguos «inflamaron» su espíritu y afición a los atractivos que proporcionaban las artes⁸.

³ Sobre estos temas, véanse en este mismo volumen los ensayos de Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado.

⁴ CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 47.

⁵ CLISSON 1982, p. 43.

⁶ MADRAZO 1826-1832, vol. I, n° XLIII.

⁷ Ceán escribe con verdadero cariño sobre Guerrero, de quien admiraba «su celo patriótico en propagar sus luces a la juventud», por lo que pensó en incluir su biografía en el *Diccionario histórico*, aunque posteriormente desechó la idea, BNE, MSS/23290/2/15. Guerrero sería después director de arquitectura en la Escuela de Tres Nobles Artes hasta su muerte, sucedida en 1781, véase MURO 1961, pp. 5 y 28-29.

⁸ CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 48.

Los inicios en la escritura

Sin embargo, el primer escrito que conocemos de su mano lo realizó durante su estancia en la Corte en 1776 cuando, recomendado por Jovellanos, había acudido al taller de Anton Raphael Mengs y se inscribió en la Sala de Principios de la Real Academia de San Fernando⁹. Es necesario señalar, sin embargo, que Ceán estaba acostumbrado a escribir ya por esos años, puesto que se había dedicado a poner en limpio las exposiciones jurídicas de Jovellanos en la Real Audiencia de Sevilla¹⁰. Realmente no hubiera podido encontrar mejor maestro en el uso del castellano.

Fue entonces, desde Madrid, cuando decidió acudir al monasterio de El Escorial (fig. 93) —donde ya había estado con Jovellanos al menos en 1767¹¹—, con el tomo II del *Viaje de España* de Antonio Ponz (1773) en la mano, y escribir la «Relación histórica de las pinturas de El Escorial por su orden riguroso de colocación hecha en 1776»¹². Se trata de un primer escrito, poco conocido, que nos ofrece muchas pistas sobre los conocimientos, intereses y proyectos a futuro de un joven de veintisiete años. En primer lugar, porque va siguiendo el texto del citado *Viaje*, la obra que mayor impacto había causado entre los ilustrados por el rigor con el que el abate valenciano afrontaba la descripción y crítica de las bellas artes desde la aparición de su primer volumen en 1772¹³. Para mostrar la perenne admiración de Ceán a Ponz solo hay que recordar las palabras que le dedicó en su biografía manuscrita para el *Diccionario histórico* —que finalmente hubo de sacrificar en su versión impresa en aras a salvaguardar la objetividad y concisión de su texto—, cuando escribió que a «ningún sujeto particular deben tanto las [bellas artes] españolas en nuestros tiempos como a este su verdadero aficionado»¹⁴.

Precisamente un texto insertado por Ponz, las *Reflexiones sobre una pintura de Rafael [...] ó nuestra Señora del Pez, hechas por Mr. Henry*, llamó especialmente la atención de Ceán y le hizo exclamar: «¡Qué buen modelo para el que se quisiere dedicar a hacer descripciones de las mejores obras que tenemos en España!»¹⁵,

⁹ CLISSON 1982, pp. 50-52; PORTELA 1989, p. 452. Véase también el ensayo de Esperanza Navarrete en este mismo volumen.

¹⁰ CEÁN 1814, p. 16.

¹¹ CEÁN 1814, p. 10. En otras ocasiones situaría en 1777 una visita a El Escorial, cuando tanto le había impresionado la copia de *La última cena* de Leonardo, una pintura que también menciona en el manuscrito de 1776. Al hacerlo en la tardía *Historia del Arte de la Pintura* quizá confundiera las fechas. Véase GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 105 y CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2016a.

¹² Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, sign. Z-IV-17, fols. 18-48. Apareció transcrita como obra anónima en DOCUMENTOS 1962, pp. 227-270; fue atribuida a Ceán Bermúdez con acierto por BASSEGODA 2002, p. 74.

¹³ CRESPO 2012.

¹⁴ BNE, MSS/21455/8, fol. 122r, véase GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 93.

¹⁵ DOCUMENTOS 1962, p. 241.

manifestando su deseo de tener las fuerzas suficientes para llevar a cabo un trabajo similar, tan necesario para las bellas artes españolas. También alabó el criterio del folleto para el análisis de las pinturas, emanado de Roger de Piles, que se basaba en el estudio de una serie de puntos: la composición, el dibujo, el colorido y la expresión, a los que el autor irlandés sumaba la gracia. Serían unos criterios importantes para un Ceán en busca de modelos, que aplicará dos años después al analizar una pintura que él mismo había elegido para la colección de Jovellanos, el *Ecce homo*¹⁶, y que todavía están presentes en el análisis de *Las Santas Justa y Rufina* de Goya de la catedral de Sevilla, que escribirá en 1817¹⁷.

En este primer texto de 1776, el joven Ceán se muestra buen conocedor de las obras anteriores sobre El Escorial y las bellas artes, cita con soltura a Antonio Palomino, Antonio de la Puente, José de Sigüenza, Francisco de los Santos y fray Andrés Jiménez además de, lógicamente, a Antonio Ponz. Igualmente refiere información oral de su maestro Mengs. Prometiéndole una imparcialidad «propia de su ingenuidad», expone la importancia de la claridad para conformar un catálogo de las pinturas del monasterio, señalando su tema y autor, si se trata de un original o una copia (tema sobre el que profundizará años más tarde), escuela y tamaño, y añadiendo algunas palabras si Ponz no lo había hecho y las considerase merecedoras. Es decir, el gijonés muestra ya en ciernes muchas de sus habituales características como el escritor de bellas artes del futuro: está bien informado, es claro y preciso en sus apreciaciones, también reclama que se hagan estampas de los cuadros de El Escorial y que este sea visitado por los artistas en formación, es crítico con Ponz cuando lo cree necesario, incluso se muestra preocupado por la luz que ilumina las pinturas y ya señala que adquiere estampas para su propia colección. Es evidente, por lo tanto, que se postula como un aficionado con los conocimientos necesarios para seguir el ejemplo supremo de Ponz, pero también con el suficiente criterio para enmendarlo tan solo tres años después de la publicación del tomo dedicado a El Escorial. Es decir, un joven que, quizás al darse cuenta de que su futuro como pintor no parecía muy halagüeño, está madurando convertirse en autor y tratar de integrarse en el *establishment* literario del país con una temática, la de las bellas artes, que apenas venía esbozándose.

También en este temprano texto se muestra buen conocedor de las colecciones públicas y privadas que existían en Sevilla, con las que compara en ocasiones las pinturas de El Escorial. Por esos años, en todo caso antes de su regreso a Madrid junto a Jovellanos en 1778, compuso las «Piezas famosas de pintura, Escultura y

¹⁶ «Reflexiones hechas sobre una pintura original cuyo autor se ignora», fechado en 1778, BNE, MSS/21454/8 (CEÁN 1778); véase CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2017.

¹⁷ CEÁN 1817a y 1817b; GARCÍA LÓPEZ 2016b.

Arquitectura que hay en la ciudad de Sevilla», un repaso muy interesante de los pintores con obra en la capital andaluza, en el que a unas pinceladas biográficas extraídas mayormente de Palomino, añade una relación de obras que tiene como objetivo «dar razon de las Pinturas buenas que hay» en la ciudad¹⁸. Es un escrito que quizá estuviera relacionado con la visita de Ponz a Sevilla para afrontar el tomo de su viaje dedicado a la ciudad hispalense, lo que motivó la redacción de noticias sobre las artes por parte de varios de los ilustrados allí asentados¹⁹. Ceán tuvo trato directo con Ponz al intercambiarse noticias con él, primero informándole de una estampa de Juan de Herrera²⁰. Después, también en 1779, se reunieron para que el abate le leyera el tomo dedicado a Sevilla, indicándole algunas noticias que le faltaban²¹. Es significativo que Ponz recogiera en su texto la información sobre la estampa de Herrera pero no citara a Ceán, este todavía no era ni un autor ni un personaje lo suficientemente reconocido para aparecer en el *Viaje*. Sin embargo, su labor para conseguirlo ya había comenzado y, cuando en el prólogo de su primera obra impresa, el *Diccionario histórico* (1800), se refiera a que su labor en la recopilación de noticias sobre las bellas artes había comenzado hacía más de veinte años, no hay duda de que se refería a estos primeros escritos de la segunda mitad de los años setenta²².

En todos estos textos y los que realizará en los años siguientes, el *Viaje* de Ponz seguirá siendo el modelo más solvente para acercarse a las bellas artes. Tras acompañar a Jovellanos a Madrid en 1778, trabajó primeramente al servicio del duque de Losada, y en 1783 entró a formar parte del recién creado Banco de San Carlos: al comienzo en la Teneduría General, mientras en 1785 se le nombraba oficial mayor de la oficina de Secretaría del banco²³. Fue a través de los viajes ligados a esta institución como redactó dos escritos muy interesantes, que de nuevo fijan su horizonte en la obra del abate valenciano. El primero de ellos actuando como secretario del director de Provisiones al Ejército, Juan Piña, que tenía el objetivo de supervisar los suministros de los distintos destacamentos, y se desarrolló entre los meses de julio y noviembre de 1786. En esos meses ambos recorrieron un extenso territorio de Andalucía, Extremadura y Murcia. Ceán debió de pensar que por fin tenía la posibilidad de convertirse en autor de libros de viaje, quizás uno de los géneros de mayor éxito literario durante la centuria, y escribió un texto muy cuidadoso. Aun-

¹⁸ BNE, MSS/21454/9.

¹⁹ CARRIAZO 1929.

²⁰ «Descripción de una estampa de Juan de Herrera», en BNE, MSS/21454/3 (CEÁN 1779b).

²¹ CEÁN 1794, fol. 289r.; GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 90; CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2017.

²² CEÁN 1800, t. I, p. I.

²³ Véanse los ensayos de Javier González Santos y Teresa Tortella en este mismo volumen.

que su función como secretario de Piña le dejaba muy poco tiempo para atender otras cuestiones, se esforzó por reflejar todo lo que veía tocante al arte, arquitectura u obras públicas, con especial atención a los complejos militares que eran objeto de su viaje y, en especial, el puerto de Cartagena. Pero también realizó una interesante crítica de las costumbres y las dotaciones de las poblaciones que iba recorriendo. Nunca estuvo tan cercano a la pluralidad de intereses ilustrados del *Viaje* de Ponz²⁴. Un ejemplo es su llegada a Córdoba a finales de julio. A pesar de la buena impresión que le produjo la mezquita y algunas de las pinturas que adornaban las capillas (fig. 94), su juicio crítico se extendió a otras cuestiones de la ciudad:

Las muchas ocupaciones del objeto de nuestro viaje no nos permitieron salir de casa el tiempo de nuestra estancia en esta ciudad, pero algún paseo que hemos dado por ella nos proporcionó las siguientes observaciones. Que es un pueblo de mala policía: que no tiene una escuela pública para la enseñanza de las primeras letras. Que hay en él mucha superstición, devoción mal entendida²⁵.

Sin embargo, su ojo se mantenía siempre alerta para visitar capillas e iglesias donde encontrar obras de mérito. Especialmente decepcionante le pareció su paso por Fuente de Cantos, donde esperaba encontrar pinturas de Zurbarán. En Málaga disfrutó de la catedral, de su arquitectura y de las pinturas de sus retablos, incluso pudo admirar allí la colección privada del cónsul de Holanda. Es decir, de nuevo visitó obras de arte en colecciones tanto públicas como privadas. La cercanía a Ponz también se percibe en su intento de utilizar el género epistolar. Así, al llegar a Granada, escribe que su catedral necesita de una «descripción arquitectónica» (otro de los temas que desarrollará años después) al ser una de las mejores obras de Siloé, pero añade que la «Descripción de esta ciudad consta de una carta escrita al Señor Jovellanos que se recogerá en Madrid»²⁶. Es decir, pensaba en recopilar todo el material en un futuro para dar a luz un escrito en el que, como en el *Viaje*, se incluyese una correspondencia con personajes de prestigio.

En 1788 surgió para Ceán un nuevo viaje, en este caso para acompañar al recién designado director de Provisiones, Salvador María de Mena, cuyo fin era realizar un trabajo similar al que había llevado a cabo con Juan Piña dos años antes. En este caso se trataba de visitar Valencia, Alicante y Cartagena. Sin embargo, la enfermedad de Mena, que terminaría falleciendo en diciembre de ese mismo año, dejó a Ceán en Valencia durante varios meses²⁷. Aunque el gijonés comenzó igualmente

²⁴ CRESPO 2012.

²⁵ «Viaje a Extremadura, Andalucía y Murcia», BNE, MSS/21454/5a fol. 2r.

²⁶ «Viaje a Extremadura, Andalucía y Murcia», BNE, MSS/21454/5a fol. 10r.

²⁷ CLISSON 1982, pp. 57-58; véase también el ensayo de Teresa Tortella en este mismo volumen.

un relato pormenorizado del viaje, que partía de Aranjuez en mayo de 1788, pronto se interrumpió. Por el contrario, lo que dejó escrito fueron unos interesantes apuntes sobre bellas artes en la ciudad de Valencia, especialmente de sus visitas a las iglesias y conventos, esta vez con el tomo IV del *Viaje* de Ponz en la mano, pero criticando a este junto a Palomino en numerosas ocasiones.

Para comprender las intenciones de Ceán en ese momento, es interesante relatar lo que ocurre cuando descubre un crucifijo que le parece podría ser obra de Alonso Cano, pero que no había sido citado por Ponz. Apunta que debe avisarle, pues debería volver a verlo para que «no deje de comunicarlo al público en sus adiciones»²⁸. Es decir, sigue pensando en colaborar con el importante escrito del abate. Si esta era la primera intención, desaparecido Ponz en 1792, varias de las anotaciones de ese viaje se terminarán convirtiendo en material para su futuro *Diccionario histórico*. Y así preguntará a un corresponsal valenciano si dicho crucifijo que «yo creí ser de Alonso Cano, y como tal lo apunté en dichos papeles, se ha confirmado por suyo»²⁹. O al visitar el convento de la Merced Calzada, cuando examina los lienzos de Pablo Pontons y comprueba que un retrato realizado por este pintor valenciano aparece firmado y fechado en 1688, por lo que escribe: «prueba que este Pintor no murió en el [año] de 1666 como dicen Ponz y Palomino»³⁰, lo que trasladará literalmente a la biografía de Pontons en 1800³¹. Quizá lo más interesante de estas líneas es cómo Ceán advierte las numerosas piezas de interés que Ponz no cita en su texto, y las ocasiones en las que no está de acuerdo con sus atribuciones ni juicios. Sin duda debió de empezar a pensar que de colaborador podría pasar a autor y volar con luz propia.

Es interesante tener en mente esa idea cuando vemos cómo continuó su manuscrito valenciano con los materiales que venía recogiendo. En este caso, desarrollando los argumentos desde un punto de vista diferente: relatando algunos hechos biográficos de cada pintor para después ir citando las distintas obras que había encontrado en la ciudad. Es decir, un método más cercano al del futuro *Diccionario*. Aunque finalmente solo trató a cuatro pintores, Juan de Juanes, Francisco Ribalta, Jerónimo Jacinto Espinosa y, muy brevemente, a Pedro de Orrente, y realizó básicamente esquemas de los escultores y arquitectos, es un claro testimonio, primero de la intensidad con la que miraba, buscaba e investigaba sobre las bellas artes allí donde iba, explicando cómo se subía a los retablos o cerraba sus puertas exteriores para contemplarlas adecuadamente, pero también de la distinta metodología

²⁸ «Viaje a Valencia», BNE, MSS/21454/5b, fol. 24v.

²⁹ Carta de Ceán a un corresponsal desconocido en Valencia, entre 1795 y 1797, BNE, MSS/23290/2/35, fols. 1r-2v.

³⁰ «Viaje a Valencia», BNE, MSS/ 21454/5b, fol. 21v.

³¹ CEÁN 1800, t. IV, p. 107.

que aplicaba a sus escritos, entre Ponz y Palomino, y buscando más allá de lo que ningún otro lo había hecho. Desde el viaje o paseo donde se citan las obras por su lugar de ubicación a la biografía de cada artista y la asignación de las obras. Este último será finalmente el método elegido para el *Diccionario histórico* y, quizás, en estos manuscritos tengamos una primera fase de ese planteamiento futuro que todavía estaba muy lejos de ser concluyente. Sin duda, era un escritor que seguía madurando convertirse en autor y definiendo el método para conseguirlo.

Ceán fue felicitado y recompensando por las comisiones que realizó en estos viajes por cuenta del Banco de San Carlos, donde se valoraba su trabajo hasta el punto de ser ascendido. Sin embargo, es interesante comprobar que, a pesar de haber comenzado una vida laboral ligada a lo que podríamos llamar administración pública, cada vez mejor remunerada, y de cierto ascenso social, que por ejemplo le permitieron contraer matrimonio en 1786, Ceán no perdió nunca de vista su labor como escritor de las bellas artes, ni dejó pasar la oportunidad de tomar apuntes o vislumbrar futuras obras que lo ubicaran dentro de la república literaria, aunque estuviera todavía lejos de poder definir una metodología u objetivo concretos.

En septiembre de 1790, Antonio Porlier, secretario de Estado de Gracia y Justicia e Indias, contactó con Ceán para que estudiase las ordenanzas que se debían seguir en la catalogación del recientemente creado Archivo General de Indias. A continuación, fue nombrado comisionado para «coordinar los papeles, formar sus inventarios, manuales, tablas e índices» en diciembre y se desplazaría con su familia a Sevilla a principios de 1791³². En octubre de ese año acabará su manuscrito del «Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibuxos y estampas, originales de las copias»³³, sin duda su escrito más original y acabado hasta la fecha. Ceán, que había asesorado a Jovellanos y a Francisco de Cabarrús en compras de pinturas³⁴, y siendo ya él mismo un notable coleccionista de dibujos y estampas³⁵, demuestra en este escrito su conocimiento del mercado artístico y parece preocupado por la confusión e incluso el fraude que existía a menudo en dicho mercado, concretamente en el sevillano y especialmente en relación a las pinturas de Murillo³⁶. En este texto de nuevo refleja su conocimiento de las fuentes literarias, citando a Giorgio Vasari, Pacheco o Milizia, pero también sus conversaciones con pintores contemporáneos y su propia experiencia en el mercado, para lo que reclama «la necesidad absoluta

³² CLISSON 1982, pp. 65-68.

³³ BNE, MSS/21458/5 (CEÁN 1791a). Véase ahora la edición de Elena M.ª Santiago Páez y Javier González Santos en CEÁN 2020.

³⁴ GLENDINNING 1992, p. 52.

³⁵ En ese mismo 1791 redactará su «*Ensayo para el arreglo por Escuelas à Reynos de una colección de estampas escogidas*», BNE, MSS/21457 (CEÁN, 1791b); véanse HIDALGO CALDAS 2016a y SANTIAGO PÁEZ 2016b.

³⁶ GARCÍA LÓPEZ y SANTIAGO PÁEZ 2018.

de saber ver, de ver mucho»³⁷. A pesar de la madurez del escrito, Ceán no se sentía todavía seguro de su texto y, aunque lo hizo circular entre algunos amigos, no se atrevió a franquearlo ni siquiera a Jovellanos cuando regresó a Madrid a finales de 1797³⁸. Incluso desestimó la idea de José Vargas Ponce, quien pensaba que podría hacerse una mención de él en el Prólogo del *Diccionario histórico*, donde tendría «un bello lugar», puesto que de lo que se trataba era de «facilitar al aficionado la noticia de cuanto hay y adónde está: Pues lleve también con ello la lección de cómo lo ha de ver»³⁹. Como veremos, solo se atrevería a publicarlo en 1806, después de reformularlo totalmente.

Y, por fin, autor

Sin embargo, fue durante esos primeros años noventa pasados de nuevo en Sevilla, cuando Ceán Bermúdez encontró la senda definitiva para hacerse autor. Primeramente, hay que tener en cuenta su trabajo en el Archivo General de Indias durante esos años, realizando sucesivos inventarios y afianzando una manera de investigar entre la documentación de archivos que era nueva para él y que sería fundamental para el futuro⁴⁰. Lo que se sumaba a su labor en la Secretaría del Banco de San Carlos. Además, en ese periodo también se procedió a la revisión del archivo de la catedral de Sevilla, y Ceán tuvo una cercana relación con los autores de la misma, como reconoció en los agradecimientos del *Diccionario histórico*⁴¹. El archivo catedralicio sería una cantera fundamental para los estudios histórico artísticos que abordaría Ceán en el futuro. Y no solo para el *Diccionario*, pues en la *Guía artística de la catedral de Sevilla* (1804) destacaría que su trabajo en el archivo era lo que distinguía especialmente su texto de otros anteriores, haciéndolo mucho más fiable y certero, es decir, los archivos otorgaban las pruebas para lograr la verdad histórica⁴².

Durante el verano de 1794, cuando José Vargas Ponce (fig. 95) se encontraba en Sevilla, hicieron juntos lo que el gaditano llamaría «el viaje artístico» a la ciudad,

³⁷ CEÁN 1791a, fol. 23v.

³⁸ Así lo escribe él mismo en 1805: «El año de 1791 en que vine por la segunda vez a esta ciudad, escribí un discurso sobre lo mismo que vm me pide ahora. Pensé entonces remitírsele, pero tuve tal desconfianza, que me obligó a abandonarle, sin embargo de haber merecido la aprobación de los pocos aficionados e inteligentes que aquí había. Alguno de ellos hubo de avisarlo a Vm, porque me acuerdo, que cuando nos vimos en Madrid el año de 1797 me preguntó por él, y no quise entregársele por la misma razón», BNE, MSS/21454/1 (CEÁN 1805b), p. 8.

³⁹ Carta de José Vargas Ponce a Ceán, 25 de abril de 1795, BNE, MSS/23290/2/3, fols. 3r-4v. Ahora también en GARCÍA LÓPEZ 2020, n° 2.

⁴⁰ CLISSON 1982, pp. 68-71; CANELLAS 1999.

⁴¹ GARCÍA LÓPEZ 2016a.

⁴² CEÁN 1804, pp. XII-XIII. Véase CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2019.

de donde surgiría la idea del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes de España*⁴³. Mientras recorrían los lugares públicos y admiraban los objetos artísticos, tanto Ceán como Vargas redactaron unos manuscritos en los que fueron tomando notas sobre los diferentes lugares de la ciudad de Sevilla, recopilando la información artística siempre con el tomo IX del *Viaje* de Ponz en la mano. El de Ceán, más elaborado, no ahorra críticas a la obra del valenciano, añadiendo especialmente noticias sobre los lugares que Ponz no llegó a visitar ni mencionó. El manuscrito es, además, interesante porque se añaden noticias biográficas sobre los artistas, por lo que se sitúa de nuevo a medio camino entre el método de Ponz y lo que posteriormente será el *Diccionario*⁴⁴. Ceán estaba decidido a hacerse un hueco en el panorama de los autores de las bellas artes y llevar por fin una obra a la imprenta, y el momento no podía ser más oportuno después del fallecimiento de Antonio Ponz en 1792 y la publicación del último tomo del *Viaje de España* ese mismo año de 1794. Ahora estaba claro que no se podía ofrecer a nadie más esa información. Muerto el abate, no existía mayor aficionado que Ceán para llevar a cabo ese trabajo, tal y como le repetiría José Vargas Ponce⁴⁵.

El asturiano se lanzó de inmediato a recopilar las informaciones de las fuentes impresas de los tratados de Francisco Pacheco, Vicente Carducho y Antonio Palomino durante el mes de septiembre de 1794⁴⁶, y en noviembre Jovellanos estaba ya informado de que había iniciado «una obra de artes»⁴⁷. Así desarrollaba el primero de los argumentos del prólogo al *Diccionario* entre los cuatro puntos que formarían la base de su novedosa investigación: la recopilación de las fuentes literarias, el descubrimiento y utilización de los documentos de los archivos, la contemplación directa de las obras de arte y la información oral que, sobre todo, podían facilitar los propios artistas en la visita a sus obradores⁴⁸. Como hemos visto, Ceán llevaba tiempo visitando y escudriñando obras de arte, también conversaba frecuentemente con los artistas que tenía alrededor, desde su maestro Juan de Espinal, a grandes pintores como Mengs o Francisco de Goya, con el que además había recorrido Sevilla viendo las mejores pinturas de la ciudad⁴⁹. El conocimiento de las fuentes bibliográficas ya estaba presente en Ceán desde sus primeros escritos, solo le falta-

⁴³ GARCÍA LÓPEZ 2020.

⁴⁴ «Copia de la Obra de Ceán en lo concerniente a Bellas-artes y sus profesores en Sevilla, Real Academia de la Historia, 9/4176, vol. III, fols. 279r-302v (CEÁN 1794). Véase GARCÍA LÓPEZ 2016a y el reciente GARCÍA LÓPEZ 2020.

⁴⁵ GARCÍA LÓPEZ 2020.

⁴⁶ «Colección de Papeles y manuscritos preciosos sobre las Bellas Artes en España», Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CCHS-CSIC, RESC/937, fols. 35r-44r. Véase GARCÍA LÓPEZ 2016a.

⁴⁷ JOVELLANOS 1999, t. VII, p. 50.

⁴⁸ CEÁN 1800, t. I, pp. V-XXV.

⁴⁹ CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2017.

ba la recopilación documental que otorgaría a su trabajo un marchamo científico muy por encima de los estudios anteriores. Una metodología que había podido perfeccionar en el Archivo General de Indias y que, aplicada al archivo catedralicio, le habría revelado las ingentes posibilidades de sus noticias inéditas para las bellas artes. Solo le faltaba llegar a la conclusión de que las biografías de artistas tomaran la forma de un *Diccionario* al modo enciclopédico en el que, como le aconsejó Jovellanos, fuesen redactadas con una información mínima imprescindible centrada en analizar de manera crítica el estilo y los méritos de cada artista, y cuya estructura alfabética proporcionaría una rápida consulta⁵⁰. Cada biografía estaría acompañada del listado de las obras y las referencias documentales. De esta forma, la biografía de artistas, una de las formulaciones fundacionales del estudio tradicional de las bellas artes, pasaba de ser un género literario a una disciplina científica⁵¹.

Gracias a documentación reciente, ahora conocemos que en los meses sucesivos comenzaría a redactar el importante prólogo del *Diccionario*, que Vargas Ponce le fue corrigiendo desde su barco, fondeado en la bahía de Cádiz durante la primavera de 1795, desde donde también le iba informando de la llegada de nuevos libros dirigidos a él a través del amigo Sebastián Martínez. «Entrando en el Prólogo —escribía Vargas— digo que lo he releído hasta 12 o 15 veces y en el total me parece muy bien: lacónico y claro, sin nada que le huelgue (que es grandísima ventaja) y en estilo propio y lenguaje castizo»⁵². El marino gaditano fue un fervoroso partidario del proyecto del *Diccionario* y un apoyo inestimable para el asturiano: «no conozco otro que vuestra merced que esté en estado de hacerlo —le escribía al año siguiente—. Y el todo será una cosa completa, y ya me estoy gozando en ella. Animo pues y veámosle el cabo»⁵³. También se pondría en marcha la gran campaña de recogida de documentación por toda España gracias a las influencias de amigos y conocidos. Por ejemplo, a través del citado Sebastián Martínez se redactaba un «Catálogo de las pinturas de mayor mérito que se hallan colocadas en los sitios públicos de la ciudad de Granada»⁵⁴, mientras las noticias de la catedral de Jaén se recopilaban a través de Martín Fernández de Navarrete, todo para el «amigo, el señor D. Juan Ceán»⁵⁵.

La decisión del erudito gijonés de convertirse en autor no se detuvo tampoco ante la oposición de Isidoro Bosarte, quien tenía la intención de que sus investiga-

⁵⁰ JOVELLANOS 1986, t. III, pp. 155-160 y 170-171.

⁵¹ ÚBEDA 2001, pp. 40-67; GARCÍA LÓPEZ 2013 y 2014.

⁵² Carta de José Vargas Ponce a Ceán, 25 de abril de 1795, BNE, MSS/23290/2/3, fols. 5r-6v. Véase ahora GARCÍA LÓPEZ 2020, nº 2.

⁵³ Carta de José Vargas Ponce a Ceán, 1 de octubre de 1796, BNE, MSS/23290/2/3, fols. 25r-25v. GARCÍA LÓPEZ 2020, nº 10.

⁵⁴ BNE, MSS/23290/1/12. Véase también SALAS 1965a y 1967.

⁵⁵ BNE, MSS/23290/2/2.

ciones convergiesen en su proyecto de reeditar el *Museo Pictórico* de Palomino⁵⁶. Y eso que, en ocasiones, se le negó la documentación para que no se publicase antes en su «libro» que en el proyecto de Bosarte⁵⁷. Finalmente, mientras la reedición de Palomino salió «pelada», como escribió el propio Ceán, es decir, sin estudio ni añadido alguno a la edición anterior, el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes de España* se publicó por fin en 1800 y supuso un hito para los estudios histórico-artísticos, que todavía hoy es tremendamente útil⁵⁸.

Ceán Bermúdez no solo era por fin un autor con obra impresa, sino de un texto de una novedad e importancia incontrastables. Esta nueva posición en la sociedad de los literatos le confirió una seguridad que se verá reflejada en la extraordinaria producción de los años siguientes. De vuelta a Sevilla en junio de 1801, tras la caída en desgracia y detención de Jovellanos, aunque oficialmente trabajaba en el manuscrito de Eugenio Llaguno de las *Noticias de los arquitectos y la arquitectura*, Ceán redactó una serie de textos de gran interés por la novedad de su formato, planteamiento y temática. Incluso no dudó, en ocasiones, en pagar la impresión de sus propias obras. Una vez convertido en autor reconocido y apartado de la Corte, no quería que su figura pudiera caer en el olvido, máxime cuando el campo había quedado libre a autores tan poco afectos como el citado Isidoro Bosarte, de quien el asturiano consideraba que quería aprovechar su ausencia de Madrid para disminuir su mérito, y que en esos años publicaría su *Viaje artístico á varios pueblos de España* (1804)⁵⁹.

La posición de Ceán en esta tercera estancia sevillana, que se desarrolló entre junio de 1801 y mayo de 1808, estaba lo suficientemente asentada incluso como para enfrentarse a buena parte del cabildo catedralicio cuando publicó la *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (1804). Se había convertido en una autoridad sobre las bellas artes y, mientras los coleccionistas le pedían su opinión e incluso su autenticación sobre las obras de arte que adquirían, los viajeros distinguidos se le disputaban como guía en la ciudad. De hecho, explicó que, en realidad, redactaba la *Descripción artística* para que la utilizaran y dejaran de pedirle ser su *cicerone* al visitar la catedral⁶⁰. El gijonés también supo sacar rédito a esa nueva posición y añadir los máximos reconocimientos posibles para prestigiarse como autor. De ahí que reclamara a su amigo Bernardo de Iriarte que moviese sus contactos para que la

⁵⁶ SALAS 1965b; PÉREZ SÁNCHEZ, 1978; GARCÍA LÓPEZ 2014.

⁵⁷ Así se lo hacía saber Agustín Esteve en carta a Ceán de 11 de marzo de 1797: «El sr [José] Vergara (mi maestro de dibujo) los papeles que tiene en su poder y ha enviado copia al sr Bosarte, no quiere franquearlos porque no salgan primero en vuestro libro que en la reimpresión de Palomino», BNE, MSS/23290/2/33, fol. 11r.

⁵⁸ GARCÍA LÓPEZ 2016c.

⁵⁹ PÉREZ SÁNCHEZ 1978; CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2019, pp. 61-62.

⁶⁰ Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, 11 de abril de 1804, BFN, MSS B101-A-15, p. 122.

Real Academia de San Carlos de Valencia le hiciera académico⁶¹. Su bien calculada estrategia pretendía que en la portada de la *Descripción artística* quedara reflejada su posición como académico de San Fernando, de San Luis y de San Carlos, además de la de Historia. Asimismo, y ante los reparos de algunos canónigos, no dudó en solicitar informes a las academias de San Fernando y de la Historia para reforzar su posición y exhibirlos en el *Apéndice* publicado al año siguiente⁶². Todo ello con el apoyo del siempre cercano José Vargas Ponce, quien se había convertido en director de la Real Academia de la Historia⁶³.

Cercano, como vimos, al archivo de la catedral de Sevilla desde los años noventa, sus investigaciones en esta institución se plasmaron en la citada *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (1804), una obra que, a causa de la comentada crítica de varios miembros del cabildo catedralicio, debió completarse con un *Apéndice* al año siguiente por «la necesidad de poner á cubierto su buen nombre»⁶⁴, una muestra más de la confianza que Ceán tenía ya en sí mismo y en su nueva profesión como escritor artístico. En su texto la catedral ya no se configura como un lugar de admiración religiosa, sino artística —como indica desde su título—, en el que Ceán propone una «descripción exacta, crítica y verdadera» que sirva como un paseo didáctico en el que el aficionado pueda hacer un recorrido por la historia de la arquitectura española, a la vez que contempla algunas de las más bellas obras de pintura y escultura allí depositadas, como si de un museo se tratara. Incluso reclama que este tipo de escritos tendría que hacerse habitual para todas las catedrales españolas, y propone su libro como ejemplo a seguir⁶⁵. Él mismo siguió ese formato en la *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla* (1804). Como en el *Diccionario*, pero en distinto formato, se trataba de escribir y valorar las bellas artes con criterios científicos, críticos, del que adolecían las obras anteriores de este tipo. Significativamente, no solo envió sus obras a las academias, sino que pidió que sus escritos se despachasen en la de San Fernando. Que sus obras fuesen conocidas y leídas en la Corte era fundamental, más estando él ausente.

Otro formato novedoso fue el que empleó en la *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo: sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana: y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo*, publicada en 1806 (fig. 96). En este caso se pretendía figurar un género epistolar que evocara al amigo distante, Jovellanos, y que recordara los mencionados paseos

⁶¹ Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, 7 de julio de 1804, BFBM, MSS. B101-A-15, pp. 131-134.

⁶² CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2019.

⁶³ GARCÍA LÓPEZ 2020.

⁶⁴ CEÁN 1805a, p. IV; GARCÍA LÓPEZ y CERA 2019.

⁶⁵ CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2019.

de juventud en una Sevilla por descubrir a los encantos de las bellas artes. Tras una breve reflexión sobre la escuela sevillana, en realidad se trataba de realizar una monografía sobre Murillo, la primera escrita sobre este artista, que era cada vez más admirado por toda Europa, de ahí que este texto tuviera una repercusión internacional⁶⁶. En este caso, Ceán también aprovechaba para añadir apéndices documentales que no había podido incluir en el *Diccionario histórico*, como los manuscritos sobre la llamada «Academia de Murillo» que tenía en su poder Francisco Bruna, y que Ceán ya tenía preparada en la ficha manuscrita del *Diccionario*, pero que, sin duda por temor a la falta de espacio en una obra tan densa, decidió eliminar de la edición impresa⁶⁷.

A principios de 1806 por fin dio a la imprenta su *Carta [...] sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias*, tras escribir de nuevo el argumento sobre el que ya había trabajado en 1791. Pero si en el último manuscrito de esta obra datado en 1805 quería dirigir esta carta de nuevo a Jovellanos, tal y como había hecho con la dirigida a estudiar a Murillo, finalmente prefirió publicarla de forma anónima y dirigiéndola a un corresponsal imaginario en Madrid. Quizá influyó que se publicara como anejo en una revista —de gran prestigio— como *Minerva*. Pero lo cierto es que Ceán temió que su acerada crítica a coleccionistas poco inteligentes, apasionados por la posesión de cuadros más por ostentación que por un entendimiento verdadero de las bellas artes, le supusiera la enemistad de algunos⁶⁸. De hecho, se vio en la necesidad de aclarar a su amigo Bernardo de Iriarte que en ningún caso se encontraba entre los criticados poseedores de cuadros. Al contrario, le escribía, «ojalá que todos los que tienen pinturas en España fueran como vuestra merced y tuviesen su inteligencia»⁶⁹. El asturiano defendía la necesidad de la educación en las bellas artes, tal y como se realizaba en otros países, exponiendo un didáctico programa de aprendizaje en el dibujo y en la lectura de libros teóricos para la que ofrecía una completa biografía, siempre apoyado en el coleccionismo de estampas y dibujos⁷⁰.

Otras obras del periodo quedaron manuscritas, como la que tituló *Primeras expediciones que los españoles hicieron al Maluco* (1804), realizada sobre documentos del propio Archivo General de Indias y del que él mismo se sorprendió por haberse convertido en «escritor de Indias»⁷¹. Durante esos años también fue determinan-

⁶⁶ CRESPO 2018b. Véase también el ensayo de Hilary Macartney en este mismo volumen.

⁶⁷ BNE, MSS/22491, fols. 106-123; sobre las fichas preparativas del *Diccionario* véanse ALBARRÁN 2005 y 2005b.

⁶⁸ GARCÍA LÓPEZ y SANTIAGO PÁEZ 2018.

⁶⁹ Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, 22 de marzo de 1806, BFBM, MSS. B101-A-15, p. 231.

⁷⁰ GARCÍA LÓPEZ 2019b. Véase la introducción de Elena M.ª Santiago Páez a CEÁN 2020.

⁷¹ GARCÍA LÓPEZ 2020, n.º 52; «Primeras expediciones que los españoles hicieron al Maluco para traer especiería», RAH, 11/8234, núm. 11. Copia y borrador en BNE, MSS/5622. Véase GONZÁLEZ SANTOS 2016a, p. 29.

te su relación con una serie de literatos en la capital hispalense, creadores en la década anterior de la Academia de Letras Humanas. Uno de ellos, el historiador Justino Matute y Gaviria, ya le había ayudado con materiales para el *Diccionario* y continuaría transfiriéndole informaciones histórico artísticas durante los años siguientes⁷². Además, fundó el *Correo de Sevilla* en 1803 del que Ceán Bermúdez se hizo inmediatamente suscriptor (fig. 97). A pesar de que la mayoría de los artículos del periódico eran anónimos, tenemos al menos la certeza de un artículo suyo que firmó como «Doña Mariquita de las Virtudes». Escrito en un tono jocoso, Ceán se mostraba muy satisfecho de que hubiera hecho «mucho ruido en el publico, porque se describe el carácter de las mujeres sevillanas, y mereció la aprobación de todos, sin que nadie haya sabido quien era el autor»⁷³. Además, en el mismo periódico, se mencionaron en ocasiones sus escritos, incluso para señalar que los beneficios de la *Carta sobre la pintura sevillana* se entregarían a la Junta de Caridad de la Parroquia de Santa Cruz —lugar en el que estaba enterrado Murillo—, que estaba dirigida por otro de los literatos amigos de Ceán, Félix José Reinoso, con el que el gijónés colaboraba como diputado secretario de dicha Junta y de la que llegó a escribir sus estatutos⁷⁴. Fue el primer acercamiento conocido de Ceán a la prensa periódica, un medio que, a la vez, le servía para difundir sus propias obras y los proyectos de la Junta de Caridad. Que su situación como autor y experto en las bellas artes en la Sevilla del momento fuese incontestable lo demuestra que se le solicitara la redacción de los estatutos de la propia academia hispalense. Era un autor que ya podía dictar las normas académicas⁷⁵.

Guerra y afrancesamiento

En mayo de 1808 Ceán Bermúdez abandonó Sevilla y regresó a Madrid, donde retomó su puesto en la Secretaría de Gracia y Justicia, de la que había sido depuesto en 1801. Al tomar el poder José I Bonaparte, se le destinó al Ministerio de Negocios Eclesiásticos, convirtiéndose en jefe de división y, por lo tanto, responsable de toda su administración por debajo del ministro. En ese importante puesto pasó toda la Guerra de Independencia, hasta que los ejércitos anglo-españoles tomaron definitivamente el control de la capital en el verano de 1813. Aunque Ceán no dejó de

⁷² GARCÍA LÓPEZ 2019a.

⁷³ Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, 7 de julio de 1804, BFBM, MSS. B101-A-15, p. 134.

⁷⁴ RÍOS 1989, p. 92.

⁷⁵ «Estatutos para el gobierno de la Real Escuela del Diseño de Sevilla y para el estudio de las tres Bellas Artes en ella», BNE, MSS/21454/10. Ya en 1799 la Real Academia de San Fernando le había solicitado que corrigiese el plan de estudios de su institución (CEÁN 1799).

recopilar informaciones sobre artistas y entró como académico de número en la Real Academia de la Historia con un discurso sobre la vida de Juan de Herrera⁷⁶, el exasperante trabajo en el ministerio durante la contienda, frenó el ritmo de sus publicaciones⁷⁷.

Sin embargo, mientras permanecía en arresto domiciliario durante el otoño de 1813⁷⁸, comenzó un texto en un nuevo género, el de una biografía de mayor extensión, en el que adaptó algunas de las características de las biografías de artistas en las que había trabajado. Se trataba de las *Memorias para la vida del Exmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos* que, aunque terminó a principios de 1814, un largo proceso judicial impidió que realmente se distribuyesen hasta 1820⁷⁹. Tras la extensa biografía se incluía también un importante aparato documental, en este caso con numerosas obras de Jovellanos que permanecían manuscritas y que Ceán conservaba en su poder. Pero, además, es importante advertir que el autor asturiano se mimetizaba con el protagonista de su escrito y aprovechaba la reivindicación del perseguido patriota Jovellanos para vincular para sí su memoria, cuando él mismo era objeto de persecución y arresto. En un momento en el que permanecía detenido por su colaboración con el Gobierno josefino, es significativo que tratara de recordar su cercanía a uno de los líderes más respetados del bando patriota⁸⁰.

Estas circunstancias también le obligaron a desarrollar un nuevo género: la autobiografía. Fue un modelo muy repetido en su tiempo por los afrancesados que quisieron justificar su conducta de colaboración con el gobierno josefino. Ceán, por su parte, aprovechó el borrador de una introducción a las *Noticias de los arquitectos* para explicar su actuación en el Ministerio de Negocios Eclesiásticos⁸¹. Pero, como veremos, una vez aceptado en la sociedad fernandina, desechó dicho prólogo para siempre y no necesitó volver a justificarse⁸². Tras superar el proceso de depuración y conseguir el retiro del servicio activo a comienzos de 1815, Ceán pudo dedicarse más libremente a sus investigaciones y escritos. También se vinculó cada vez más con la Real Academia de la Historia y se mostró más alejado de la de San Fernando, con la que vivió una agria polémica en 1813 tras la caída del régimen Josefino⁸³ y de la que no logró ser nombrado secretario a pesar de estar incluido en la terna

⁷⁶ BNE, MSS/21454/2.

⁷⁷ GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

⁷⁸ Del que escapaba de tanto en tanto como le confesaba a Vargas Ponce en octubre de 1813, véase ABASCAL y CEBRIÁN 2010, pp. 445-446. Ahora también en GARCÍA LÓPEZ 2020, n° 62.

⁷⁹ GONZÁLEZ SANTOS 2016a, p. 34.

⁸⁰ GARCÍA LÓPEZ y CRESPO 2018.

⁸¹ CEÁN 1815a.

⁸² GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

⁸³ Véase en este mismo volumen el ensayo de Esperanza Navarrete y NAVARRETE 2019.

de candidatos en 1815⁸⁴. Lo cual, en todo caso, indica que su depuración había sido completa y su actuación política nunca más iba a ser puesta en duda.

En su correspondencia de esos años se retrata como celoso trabajador en su gabinete, alejado de un mundo del que no espera recompensa alguna, pero es evidente que sus intereses seguían siendo la redacción de un gran número de textos y su puesta en circulación en muy diferentes formatos. Ese mismo año aparecía la necrológica de su amigo, el grabador Pedro González de Sepúlveda, en la *Gaceta de Madrid*⁸⁵ y en 1817 el *Análisis del cuadro que pintó D. Francisco Goya para la catedral de Sevilla* (fig. 98) se publicaría en la *Crónica Científica y Literaria*, muestras de que quería seguir estando presente en medios de gran difusión como la prensa periódica. En el caso del texto de la pintura de Goya, además de constituirse en el primer escrito en que se analiza la obra del maestro aragonés⁸⁶ —de nuevo basado en los esquemas de Henry—, su deseo de trascender lo llevó a publicar el mismo texto en un folleto independiente, una estrategia que repetirá en los años siguientes.

Durante este periodo no olvidó tampoco sus intereses sobre el grabado y la historia de la estampa. En 1819 comenzó la redacción del *Catálogo raciocinado de las Estampas y El grabado de estampas. Su invención en Alemania y su propagación en Europa en el siglo xv*, unas obras que a través de la propia colección de grabados de Ceán, constituyen una auténtica historia del grabado⁸⁷. Poco después, con la llegada del llamado Trienio Liberal en marzo de 1820, y la legislación de libertad de prensa, la cantidad de periódicos y publicaciones de todo tipo se incrementó exponencialmente. Ceán también aprovechó para aparecer de manera más habitual en la prensa, especialmente a través de la considerada mejor publicación de esos años, el periódico *El Censor*, que estaba capitaneado por antiguos afrancesados, algunos tan amigos del gijonés como Sebastián de Miñano⁸⁸. Aquí pudo publicar un nuevo tipo de escrito que venía practicando en los años anteriores, unos textos en forma de diálogo en los que, de manera desenfadada, Ceán discutía diversos aspectos de las bellas artes, algunos realmente novedosos en su producción, como los dedicados a la escultura⁸⁹. La introducción del humor fue ciertamente un buen método para acercarse y ganarse al público lector de periódicos, tal y como había hecho en Sevilla.

⁸⁴ SÁNCHEZ CANTÓN 1945.

⁸⁵ CEÁN 1815b. El borrador manuscrito se conserva en la BNE, MSS/21455/1.

⁸⁶ GLENDINNING 1983, pp. 70-72 y 294-297.

⁸⁷ BNE, MSS/21458/1 y MSS/21458/4. Véanse SANTIAGO PÁEZ 2016b y el ensayo de Elena M.^a Santiago Páez en este mismo volumen.

⁸⁸ Así, Alberto Lista escribía en enero de 1821: «pasa por el mejor [periódico] de todos entre la gente que sabe leer», en LÓPEZ TABAR 2001, p. 236.

⁸⁹ PARDO 1954. Véase el capítulo de Jorge Maier en este mismo volumen.

Pero otro elemento importante de estos escritos fue el convertirse él mismo en personaje de sus propias obras, como ocurrió en el primero que publicó en *El Censor*, en septiembre de 1820, el *Diálogo entre el cardenal D. Gaspar de Borja y [...] Juan Carreño de Miranda*⁹⁰. Se trata del diálogo entre los dos cuadros que adornaban el gabinete de su casa madrileña y que había heredado de Jovellanos⁹¹. Carreño de Miranda, que representa el personaje amante de las bellas artes, se da por contento por haber caído en las manos de un aficionado tan singular de la pintura, «muy amante de las bellas artes, de su decidida afición y conocimiento tiene el público buenas pruebas en diferentes obras que publicó en Madrid, Sevilla, Valencia y Cádiz, relativas á la historia de estas mismas artes». Por su parte, el cardenal Borja, que representa las ideas anticuadas de aquellos que valoran poco las artes, declaraba: «Este hombre está loco, ¿no conoce que tales obras en nada pueden contribuir al desempeño y felicidad de la nación, y que por tanto no tendrán despacho alguno en el reyno?»; a lo que Carreño respondía: «Demasiado conoce lo segundo; pero hace su gusto, tiene vagar, y le aprovecha, sin interés, en descubrir noticias, que él solo cree son importantes para la historia y progresos de las bellas artes en España».

Además, en la publicación se indicaba que en la exposición que esos días del mes de septiembre se realizaba en la Real Academia de Bellas Artes, colgaban dos copias de dichos retratos «ejecutadas por una señorita académica de mérito», por lo que la noticia venía relacionada con la más cercana actualidad⁹². Realmente, había pocos métodos de presentarse al público de una manera más simpática y desenfadada, sin que se dejase de señalar la seriedad y trascendencia de su trabajo como historiador de las bellas artes. El diálogo debió de concitar el suficiente éxito para que se publicaran los siguientes.

En su correspondencia de aquellos años, Ceán consideraba estos diálogos un pasatiempo que obtenía muy buena aceptación cuando los leía en la Real Academia de la Historia. En su continua búsqueda de publicaciones, Ceán ya había impreso en Sevilla, en 1819, un *Diálogo del arte de la Pintura* entre Mengs y Murillo, en el que analizaba las corrientes idealistas y naturalistas de la pintura, distanciándose significativamente de las primeras y valorando las obras del pintor sevillano⁹³. Pero, con la publicación de los diálogos en un periódico tan a la moda como *El Censor*, su repercusión como autor de bellas artes creció y debió de llegar a un público que no era el de sus lectores habituales. Además, de nuevo Ceán recopiló

⁹⁰ *El Censor*, n.º 8, 23 de septiembre de 1820, pp. 97-117.

⁹¹ GONZÁLEZ SANTOS 1994, pp. 158-159; CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2016c.

⁹² *El Censor*, núm. 8, 23 de septiembre de 1820, p. 96.

⁹³ CEÁN 1819a.

estos escritos, que habían sido publicados en la prensa, para publicar un volumen autónomo —publicado en la misma imprenta donde se publicaba *El Censor*, en la del también antiguo afrancesado León Amarita, en 1822— que tituló significativamente *Ocios de Don Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes*⁹⁴. Es decir, en el título se indicaba el nombre del autor y su contenido: tal y como señalaba el *Diccionario de la Real Academia* de 1817, el ocio era una «diversión ú ocupación quieta, especialmente en obras de ingenio, porque estas se toman regularmente por descanso de mayores tareas», y el público debió de disfrutar de este divertimento de un autor tan conocido ya en el mundo de las bellas artes.

No podía ser de otra manera cuando, también en *El Censor*, se realizaban críticas elogiosas a algunos de sus textos, considerando que Ceán ocupaba «el primer lugar entre los aficionados filosóficos a las nobles artes, y su voto en estas materias ha pasado a ser una autoridad que respetan y citan con satisfacción hasta los mas célebres profesores de dentro y fuera del reino»⁹⁵. En ese mismo artículo ya se daba cuenta de que el autor asturiano formaba parte de la Academia Nacional, el proyecto liberal que trataba de aunar a la Española y la de la Historia, y que incluía a Ceán en la sección de artes y literatura, un nombramiento que, además de a su trabajo, no debió de ser ajena la continua publicación de sus textos y que, en todo caso, muestra la reputación adquirida⁹⁶.

Durante esos años ensayó varios formatos, como el que por ejemplo puso en marcha al realizar la crítica de la exposición anual de la Real Academia de San Fernando de 1821 que, en realidad, se convertía de nuevo en una crítica de costumbres. Una vez más se atacaba la escasa preparación del público local para acudir a las exposiciones, donde se iba más por dejarse ver que por un interés real por las bellas artes. En palabras de Ceán «además de las figuras pintadas, las hay vivas de ambos sexos, que son las que más interesan»⁹⁷. El escrito parece concebido una vez más para formar parte de alguna publicación periódica, pero quedó inacabado. Aún así es muestra de la versatilidad que nuestro autor había adquirido durante el periodo.

⁹⁴ CEÁN 1822a. Cada uno de los diálogos debió de imprimirse por separado tras publicarse en *El Censor*, pues cada uno de ellos tiene numeración propia y en el primero aparece la fecha de 1820, para después reunirse en el volumen conjunto de los *Ocios* de 1822.

⁹⁵ *El Censor*, núm. 80, 9 de febrero de 1822, pp. 104-105.

⁹⁶ GARCÍA LÓPEZ 2017-2018, p. 57.

⁹⁷ «Manifestación en la Academia de San Fernando de las obras pertenecientes a las Bellas Artes ejecutadas en este año de 1821», BNE, MSS/21458/1 (CEÁN 1821), fol. 5r.

Fernando VII y el Museo del Prado

El ascenso de los denominados exaltados al Gobierno y las disputas políticas sucedidas durante el verano de 1822, llevaron consigo el cierre de *El Censor*. Es significativo que Ceán mostrara entonces su desencanto con el devenir político de la nación y comenzara un nuevo texto con un enfoque y características completamente diferentes. Pasó del escrito ligero al ensayo de gran alcance⁹⁸. Una vez se le cerró la posibilidad de publicar en este importante periódico, se lanzó a escribir un trabajo que debía de haber valorado durante largo tiempo, sin que quizá las anteriores ocupaciones le permitieran centrarse en él. Ahora se dispuso a redactar un trabajo de gran hondura historiográfica, como fue la *Historia del Arte de la Pintura* que, como él mismo escribió, se comenzó para «apartar mi negra imaginación de las convulsiones en que estaba envuelta España con la variedad de opiniones políticas»⁹⁹.

Tras el impacto de lo ocurrido en 1822 se dispuso a realizar una *Historia* que estudiase las distintas escuelas de pintura europeas en un desarrollo cronológico. Fue una obra de unos planteamientos absolutamente novedosos y de una ambición extraordinaria. Hay que tener en cuenta que en ese mismo año Luis Eusebi, conserje del Museo del Prado y autor de sus primeros catálogos, publicaba el *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura*, que utilizaba como introducción el prólogo del *Diccionario histórico*, y desarrollaba en noventa páginas un somero análisis de las diferentes escuelas europeas. El trabajo de Ceán tendría un objetivo mucho más ambicioso. En apenas tres años el autor gijonés completó siete tomos —terminó el último en mayo de 1825— que recorrían la historia y el desarrollo de la pintura europea desde la Antigüedad hasta mediados del siglo XVIII. Tras el análisis de la fundamental escuela italiana, Ceán pasaba a estudiar el desarrollo de la flamenca y holandesa, alemana, francesa e inglesa, para acabar con dos tomos dedicados a las escuelas españolas. Posteriormente, seguiría trabajando hasta 1828 y completó otros cuatro tomos de apéndices a la escuela italiana¹⁰⁰.

Ceán venía recogiendo información durante los años precedentes sobre artistas españoles en distintas papeletas. De hecho, nunca había abandonado la idea primigenia de, algún día, realizar apéndices a su *Diccionario histórico* con las noticias que fuera descubriendo¹⁰¹. En 1822 decidió recuperar esas informaciones para añadirlas a los tomos dedicados al desarrollo de la pintura española, en los que, si bien no

⁹⁸ De hecho, Ceán tenía redactados varios diálogos en 1822 que no llegaron a la imprenta sino muchos años después; véanse CEÁN 1870 y PARDO 1962.

⁹⁹ «Historia del Arte de la pintura» t. III, p. 317, ARABASE, sign. 3/379; ya citado en LAFUENTE FERRARI 1951, pp. 166-167.

¹⁰⁰ CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a; CEÁN 2016.

¹⁰¹ Carta de Ceán a Vargas Ponce, 25 de septiembre de 1802; ahora en GARCÍA LÓPEZ 2020, n° 20.

consiguió zafarse enteramente de los componentes biográficos, sí que pudo ubicar a estos autores en las distintas fases históricas, en las que analizaba el devenir de las artes junto a aspectos políticos, sociales y económicos, que enriquecieron enormemente su discurso histórico-artístico, a la vez que proporcionaron nuevas noticias¹⁰².

En esta citada *Historia* reafirmaba su optimismo, al comienzo de 1824, tras los tiempos precedentes, plenos de «sustos, temores y peligros, causados por las facciones, alarmas y venganzas que abortaron los partidos, el orgullo, la ambición y otros monstruos sediciosos que prostituyeron el reino en una sangrienta anarquía»¹⁰³. La recuperación del poder absoluto por parte de Fernando VII el año anterior, supuso una excelente noticia para Ceán, quien fue muy beneficiado por el nuevo régimen, en paralelo a lo sucedido a muchos de sus amigos afrancesados. En primer lugar, fue premiado con un importante cargo: en enero de 1824 fue nombrado consiliario de la Real Academia de San Fernando y, al año siguiente, censor en la de la Historia. En esta última debió presidir varias de las comisiones académicas durante estos años convulsos de la *década ominosa*, en la que varios de los académicos más antiguos fueron expulsados de la Corte, como Diego Clemencín¹⁰⁴. Ceán estaba a salvo de cualquier persecución política y su prestigio como historiador de las bellas artes no haría sino aumentar durante sus últimos años de vida, gracias al apoyo real que se plasmó en la publicación de importantes escritos.

La fundación del Museo Real de Pintura no solo fue importante en la *Historia del Arte de la Pintura*, sino que fue también decisiva para otros textos de los últimos años de Juan Agustín Ceán Bermúdez¹⁰⁵. Muestra del interés que suscitó en el asturiano el nuevo museo es la comunicación que entabló con el director del mismo, el marqués de Santa Cruz, en enero de 1819, cuando todavía no se había inaugurado, para comunicarle sus nuevos descubrimientos sobre la pintura de *El Pasma de Sicilia* de Rafael, para «cuando se traslade al Museo del Prado»¹⁰⁶.

En 1826 y por iniciativa del pintor José de Madrazo, se ponía en marcha una publicación de lujo y gran formato que pretendía prestigiar la colección del Real Museo aplicando la nueva técnica del grabado litografiado: la *Colección litográfica de los cuadros del rey de España*¹⁰⁷. Madrazo proyectó la publicación como una sólida contribución al esplendor del monarca, situándose a la cabeza de uno de los

¹⁰² CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2016a.

¹⁰³ «Historia del Arte de la Pintura», t. IV, p. 1, ARABASE, sign. 380; ya citado en LAFUENTE FERRARI 1951, pp. 167-168.

¹⁰⁴ MAIER 2011, p. 36.

¹⁰⁵ GARCÍA LÓPEZ y CRESPO 2016.

¹⁰⁶ CEÁN 1867.

¹⁰⁷ PARDO 1972; VEGA 1990.

proyectos áulicos más sugestivos de la monarquía fernandina (fig. 99). El prestigio de la publicación requería que las láminas, que se entregaban en cuadernos periódicamente a los suscriptores, fueran acompañadas de «una disertación artística e instructiva» por parte de una «persona inteligente y literata» que no podía ser otra que Ceán Bermúdez. No solo se elegía al viejo autor del *Diccionario histórico*, sino a un personaje bien visto por las autoridades, consiliario de San Fernando, censor de la Real Academia de la Historia y acostumbrado a escribir en la prensa. El asturiano completó los textos de varias decenas de estampas, desarrollando todo el saber acumulado durante tantos años en el estudio de la pintura con una calculada mezcla entre la erudición y la divulgación sobre las bellas artes que ya había ensayado en otras publicaciones periódicas¹⁰⁸.

La traducción y edición del *Arte de ver en las bellas artes del diseño* de Francesco Milizia era un viejo proyecto de Ceán, que quedó entusiasmado cuando conoció en Sevilla su reedición de 1792. Era un trabajo que había realizado en 1821 pero que, seguramente por las circunstancias políticas que se desencadenaron al año siguiente, no pudo publicar. Ahora podía sacarlo a la luz con el apoyo real, también vinculando su texto al Museo del Prado al entenderlo como una guía especialmente apta para ver y entender las obras que se exponían en la nueva institución. A los sólidos principios para el análisis artístico ofrecidos por Milizia, Ceán añadió cientos de notas en las que añadía comentarios sobre el vocabulario artístico, las pinturas, los grabados y los dibujos —haciendo especial referencia a los de su propia colección— con los que el espectador pudiera aprender «a ver los objetos, porque quien no sabe ver, no puede sentir, y el que no siente, no goza»¹⁰⁹.

Otros dos importantísimos proyectos de Ceán verían la luz en los años siguientes¹¹⁰. Entre septiembre y diciembre de 1829, también con el decidido apoyo real, Ceán conseguía publicar uno de sus proyectos historiográficos más ambiciosos, en el que venía trabajando desde hacía casi treinta años, desde que Eugenio Llaguno le había ofrecido su manuscrito en 1799. Así verían la luz al fin los cuatro tomos de las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*. La fervorosa dedicatoria a Fernando VII ilustra cuánto agradecimiento debió de sentir Ceán hacia el monarca en sus últimos años. El asturiano no solo había trabajado para completar las noticias documentales de Llaguno gracias a sus propias pesquisas y a la red de informadores que había ya utilizado en el *Diccionario*, añadiendo notas, adiciones y apéndices documentales, sino que compuso un novedoso discurso preliminar

¹⁰⁸ GARCÍA LÓPEZ 2021.

¹⁰⁹ CEÁN 1827, p. 155.

¹¹⁰ Nos referiremos brevemente a ellos a pesar de su importancia, pues en este mismo volumen se les dedican los ensayos de Jorge Maier Allende y Miriam Cera Brea.

en el que creaba un relato cronológico por la historia de la arquitectura española dividido en diez «edades» de una absoluta novedad creativa. Si con su *Diccionario* había puesto las bases del estudio de la historia de la pintura y escultura españolas, con las *Noticias* ampliaba la base de sus investigaciones hasta la arquitectura, «la principal y más excelente de las tres bellas artes»¹¹¹.

El último proyecto de Ceán, que vio la luz póstumamente, en 1832, fue el *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*¹¹². Era un proyecto aprobado por la Real Academia de la Historia en 1818 para ser publicado a sus expensas. El asturiano venía trabajando en él desde al menos dos años antes, cuando más estaba implicado en dicha academia, aprovechando las colecciones documentales que se conservaban en su archivo¹¹³. Ordenada a partir de las tres provincias romanas y sus principales yacimientos, se trata de una de las primeras recopilaciones sistemáticas del patrimonio hispanorromano. Aunque intenta abarcar todas las manifestaciones artísticas, el patrimonio arquitectónico ocupa el papel principal; de hecho, Ceán esperaba que se publicase en paralelo a las *Noticias de los arquitectos*, pues en cierto modo se complementaban¹¹⁴. Pero ante el fallecimiento de Ceán el 3 de diciembre de 1829, una Real Orden de 21 de diciembre de ese mismo año comunicaba a la academia que su publicación se costearía por el real erario, una muestra más de la consideración que los trabajos del gijonés tenían en Palacio. De nuevo Ceán creaba un corpus que sería la base de los estudios posteriores, en esta ocasión en el campo de la arqueología¹¹⁵.

Todas estas obras muestran la gran importancia que Ceán tuvo para el devenir de los estudios histórico-artísticos en España, pero también de lo apreciada que fue su figura durante sus últimos años. Quizá donde mejor se pueda vislumbrar esa estima social e incluso popular sea en los textos de la citada *Colección litográfica*, pues al ser una publicación periódica, iba poniendo al día a sus lectores no solo sobre las pinturas del Real Museo, sino también sobre las obras de Ceán Bermúdez e incluso sobre algunos detalles de su vida, lo que es significativo sobre su fama contemporánea. El gijonés aprovechó estas páginas para hablar de sus paseos sevillanos, sus visitas a las antigüedades de Itálica, su amistad con Jovellanos, sus libros y estudios pasados y recientes, en qué librerías de Madrid podían ser hallados, su biblioteca y su colección de estampas. Y no se recató de reproducir sus máximas y

¹¹¹ LLAGUNO y CEÁN 1829, t. I, p. XIII. Véase CERA 2018 y 2019, y también el ensayo de la autora en este mismo volumen.

¹¹² OLLERO 2008.

¹¹³ Véase el ensayo de Jorge Maier Allende en este mismo volumen.

¹¹⁴ LLAGUNO y CEÁN 1829, t. I, p. XVIII. Véanse CRESPO y CERA 2016.

¹¹⁵ BAENA y BERLANGA 2006.

sentencias. Pero su sustituto en la publicación, su amigo José Musso, le mencionó también a menudo como autoridad, refirió obras inéditas como la citada *Historia del Arte de la Pintura*, reivindicó su erudición y su legado contra ataques foráneos y, finalmente, mencionó sus achaques, su enfermedad y muerte, sobre la que realizó un largo panegírico que terminaba «Permítaseme esta digresión, como desahogo de la amistad, y atendiendo a la justicia que se debe al buen nombre del Sr. Ceán»¹¹⁶. El asturiano se había convertido en un personaje de relevancia social y su vida, al igual que su obra, eran seguidas con interés por los lectores. De ahí que en 1828, en un par de artículos dedicados al Museo del Prado en la *Gaceta de Bayona*, se le mencionara como el «sabio académico»¹¹⁷. Hablar del Museo Real y sus tesoros era también hablar de Ceán Bermúdez. Las necrológicas y biografías que se le dedicaron a su muerte destacaron igualmente su labor esencial en el estudio de las artes españolas, pues tras decenas de años de trabajo se había revelado como un erudito y autor útil a la nación, de ahí que incluso a pesar de su fallecimiento, sus obras debieran seguir publicándose y hacerse imperecederas.

¹¹⁶ GARCÍA LÓPEZ 2021.

¹¹⁷ *Gaceta de Bayona*, n° 19, viernes 5/12/1828, p. 3.

Archivos y centros documentales citados

ABIC:	Archivo y Biblioteca de la Institución Colombina (Sevilla)
AGAS:	Archivo General del Arzobispado de Sevilla
AGI:	Archivo General de Indias (Sevilla)
AGP:	Archivo General de Palacio (Madrid)
AHA:	Archivo Histórico de Asturias (Oviedo)
AHBE:	Archivo Histórico del Banco de España (Madrid)
AHN:	Archivo Histórico Nacional (Madrid)
AHNN:	Archivo Histórico Nacional de la Nobleza (Toledo)
AHDM:	Archivo Histórico Diocesano de Madrid
AHPM:	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
AMS:	Archivo Municipal de Sevilla
ARABASF:	Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)
AVM:	Archivo de Villa (Madrid)
BFBM:	Biblioteca de la Fundación Bartolomé March (Palma de Mallorca)
BNE:	Biblioteca Nacional de España (Madrid)
MNP:	Museo Nacional del Prado (Madrid)
MPA:	Museo del Pueblo de Asturias (Gijón)
RB:	Real Biblioteca de Palacio (Madrid)
UGL:	University of Glasgow Library, Special Collections

Bibliografía citada

ABASCAL 2009

Juan Manuel Abascal, *Los viajes de José Cornide por España y Portugal entre 1745 y 1801*, Madrid, 2009.

ABASCAL Y CEBRIÁN 2010

Juan Manuel Abascal y Rosario Cebrián, *José Vargas Ponce (1760-1821)*, Madrid, 2010.

AGUILAR PIÑAL 1978

Francisco Aguilar Piñal, «Una biblioteca dieciochesca: la sevillana del Conde del Águila», *Cuadernos bibliográficos*, 37 (1978), pp. 141-162.

AGUILAR PIÑAL 1984

Francisco Aguilar Piñal, *La Biblioteca de Jovellanos (1778)*, Madrid, 1984.

AGUILAR PIÑAL 1987

Francisco Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado, Cándido María Trigueros*, Madrid, 1987.

AGUILAR PIÑAL 1996

Francisco Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, 1996.

AGUILAR PIÑAL 2016

Francisco Aguilar Piñal, *Madrid en tiempos del «mejor alcalde»*, 4 vols., Sant Cugat, 2016.

AGUILERA 1930, 1931, 1932 y 1933

Ignacio Aguilera y Santiago, «D. Sebastián de Miñano y Bedoya. Bosquejo biográfico», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. XII,

nº 2, 3 y 4 (1930), pp. 173-192, 274-285 y 359-366; vol. XIII, nº 1, 3 y 4 (1931), pp. 46-69, 207-222 y 336-359; vol. XIV, nº 1, 2, 3 y 4 (1932), pp. 69-80, 150-169, 257-282 y 355-378; vol. XV, nº 2, 3 y 4 (1933), pp. 230-245, 355-362 y 449-456.

AGULLÓ Y COBO 1994

Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos para la historia de la pintura española*, vol. I, Madrid, 1994.

ALBARRÁN 2005a

Virginia Albarrán Martín, «Escultores académicos del siglo XVIII en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez: nuevas aportaciones (I)», *Archivo Español de Arte*, vol. 78, nº 310 (2005), pp. 145-162.

ALBARRÁN 2005b

Virginia Albarrán Martín, «Escultores académicos del siglo XVIII en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez: nuevas aportaciones (II)», *Archivo Español de Arte*, vol. 78, nº 312 (2005), pp. 397-412.

ALBARRÁN 2017

Virginia Albarrán Martín, «Goya y el refinamiento femenino en el siglo XVIII», en Manuela B. Mena y Gudrun Maurer (dirs.), *Goya y la corte ilustrada*, cat. exp., Barcelona, 2017.

ALGAROTTI 1770

Francesco Algarotti, *Ensayo sobre el arte de la pintura del Conde Algaroti*, traducido por D.

Eugenio de Llaguno en 1770, escrito de su puño, Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Mss. 1770, Sig. ALG Ens.

ALMAGRO-GORBEA 2007

Martín Almagro-Gorbea (ed.), *Monedas y medallas españolas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2007.

ALMAGRO-GORBEA y MAIER 2003a

Martín Almagro-Gorbea y Jorge Maier (ed.), *250 años de arqueología y patrimonio. Documentación sobre arqueología y patrimonio histórico de la Real Academia de la Historia: estudio general e índices*, Madrid, 2003.

ALMAGRO-GORBEA y MAIER 2003b

Martín Almagro-Gorbea y Jorge Maier Allende, «La Real Academia de la Historia y la arqueología española en el siglo XVIII», *Iluminismo e Ilustración. Le antichità e i suoi protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, 2003, pp. 1-27.

ALMAGRO-GORBEA y MAIER 2010

Martín Almagro-Gorbea y Jorge Maier Allende (coms.), *Corona y arqueología en el Siglo de las Luces*, Madrid, 2010.

ALMAGRO-GORBEA y MAIER 2012

Martín Almagro-Gorbea y Jorge Maier Allende (ed.), *De Pompeya al Nuevo Mundo: la corona y la arqueología española en el siglo XVIII*, Madrid, 2012.

ALMAGRO-GORBEA y MAIER 2014

Martín Almagro-Gorbea y Jorge Maier Allende, «Carlos III, “el rey arqueólogo”: el inicio de la arqueología moderna desde Pompeya al Nuevo Mundo», en José María Álvarez, Trinidad Nogales e Isabel Rodà (ed.), *Actas XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, Mérida, 2014, vol. II, pp. 1665-1667.

ALONSO MORGADO 1899-1904

José Alonso Morgado, *Prelados sevillanos ó episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y*

Patriarcal de Sevilla, con noticias biográficas de los señores obispos auxiliares y otros relacionados con esta Santa Iglesia, Sevilla, 1899-1904.

ALVARADO PLANAS 2009

Javier Alvarado Planas, *Heráldica, simbolismo y usos tradicionales de las corporaciones de oficio: las marcas de canteros*, Madrid, 2009.

ÁLVAREZ BARRIENTOS 1990

Joaquín Álvarez Barrientos, «Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español», *Nueva revista de filología hispánica*, vol. XXXVIII, nº 1 (1990), pp. 219-245.

ÁLVAREZ BARRIENTOS 2004

Joaquín Álvarez Barrientos, «Nación e historia literaria a mediados del siglo XVIII en España», en Leonardo Romero Tobar, *Historia literaria, historia de la literatura*, Zaragoza, 2004, pp. 101-114.

ÁLVAREZ BARRIENTOS 2006

Joaquín Álvarez Barrientos, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, 2006.

ÁLVAREZ BARRIENTOS 2009

Joaquín Álvarez Barrientos, «El intelectual en el cambio de siglo. Manuel José Quintana: monumento de sí mismo», en Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (ed.), *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*, Madrid, 2009, pp. 331-366.

ÁLVAREZ BARRIENTOS 2011

Joaquín Álvarez Barrientos, «1812. Isidoro de Antillón retrata a Jovellanos: moral y liberalismo para ciudadanos de bien», en Ignacio Fernández Sarasola et al. (ed.), *Jovellanos, el valor de la razón (1811-2011)*, Gijón, 2011, pp. 631-649.

ÁLVAREZ BARRIENTOS 2014

Joaquín Álvarez Barrientos, *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*, Madrid, 2014.

ÁLVAREZ BARRIENTOS 2017

Joaquín Álvarez Barrientos, *Cultura y ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833)*, Madrid, 2017.

ÁLVAREZ BARRIENTOS 2019a

Joaquín Álvarez Barrientos, «Menéndez Pelayo, tradicionalista renovador», en Marcelino Menéndez Pelayo, *Literatura y nación. Preliminares de historia literaria (Una antología)*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Pamplona, 2019, pp. V-CLXXII.

ÁLVAREZ BARRIENTOS 2019b

Joaquín Álvarez Barrientos, *El actor borbónico (1701-1933)*, Madrid, 2019.

ÁLVAREZ-VALDÉS 2002

Manuel Álvarez-Valdés y Valdés, *Jovellanos: enigmas y certezas*, Gijón, 2002.

AMORÓS 1952

José Vicente Amorós, «El siglo XVIII español en las medallas de Tomás Francisco Prieto y Gerónimo Antonio Gil», *Clavileño*, nº 13 (1952), pp. 36-41.

ANES 1959

Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón, «Educación y luces: Academias y Sociedades de Amigos del País», en *La RSBAP y Méjico*, IV Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Donostia-San Sebastián, 1959, t. I, pp. 49-77.

ANGELIS y GUDIOL 1975

Rita de Angelis, *La obra pictórica completa de Goya*. Introducción de Rita de Angelis, seguida de un «Estudio analítico de la obra pictórica de Goya» revisado y actualizado por José Gudiol, Barcelona / Madrid, 1975.

ANGULO 1974

Diego Angulo Íñiguez, «Algunos dibujos de Murillo», *Archivo Español de Arte*, 186 (1974), pp. 97-108.

ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ 1977

Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings: Madrid School, 1600 to 1650*, vol. II, Londres, 1977.

ANTILLÓN 1994

Isidoro de Antillón, *Noticias históricas de don Gaspar Melchor de Jovellanos*, ed. León Esteban, Valencia, 1994.

ARANDA 1993

Ana María Aranda Bernal, «La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII», *Atrio*, nº 6 (1993), pp. 63-98.

ARNÁIZ 1988

José Manuel Arnáiz, «El álbum de Vicente Camarón y otros dibujos españoles inéditos», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 67 (Segundo semestre 1988), pp. 115-231.

ARTIGAS 1930

Miguel Artigas, *Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, 1930.

ASHBEE 1895

Henry Spencer Ashbee, *An Iconography of Don Quixote, 1605-1895*, Londres, 1895.

AUDRAN 1780

Gérard Audran, *Las proporciones del cuerpo humano medidas por las más bellas estatuas de la antigüedad que ha copiado de las que publicó Gerardo Audrán, Don Gerónimo Antonio Gil*, Madrid, 1780.

AZANZA SANTA VICTORIA 2010

Fabiola Azanza Santa Victoria, «El Archivo de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País: un tesoro para el investigador», *Torre de los Lujanes*, nº 67 (2010), pp. 105-117.

AZCÁRATE LUXÁN 1994

Isabel Azcárate Luxán et al., *Historia y alegoría. Los concursos de pintura de la Real Academia de*

Bellas Artes de San Fernando: (1453-1808), Madrid, 1994.

AZCÁRATE LUXÁN, DURÁ OJEDA Y RIVERA NAVARRO 1988

Isabel Azcárate Luxán, María Victoria Durá Ojeda y Elena Rivera Navarro, «Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 66 (1988), pp. 363-478.

AZCUE 2012

Leticia Azcue Brea, «El ornato exterior del Museo del Prado. Un programa escultórico inacabado», *Boletín del Museo del Prado*, t. 48, nº 30 (2012), pp. 98-126.

BACALLAR Y SANNA 1761

Vicente Bacallar y Sanna, *Monarchia hebrea*, 3.^a ed., Madrid, 1761.

BAENA Y BERLANGA 2006

Luis Baena del Alcázar y M.^a José Berlanga, «La obra de Ceán-Bermúdez en el campo de las antigüedades clásicas: la escultura de la Bética y la Lusitania», *Baetica*, nº 28 (2006), pp. 53-87.

BÁEZ 2001

Eduardo Báez Macías, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, 2001.

BANCO DE ESPAÑA 1988

Banco de España, *Colección de pintura del Banco de España*, ed. José María Viñuela, Madrid, 1988.

BANDA 1978

Antonio de la Banda y Vargas, «Matías de Arteaga, grabador», *Boletín de Bellas Artes*, nº 6 (1978), pp. 74-131.

BARCIA 1906

Ángel María de Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906.

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (1617-1682) 2012
Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), cat. exp., Manuela Mena Marqués (dir.), Santander, 2012.

BASAN 1767

François Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure: avec une notice des principales estampes qu'ils ont gravées, suivi des catalogues des oeuvres de Jacques Jordaens de Corneille Visscher et de Rubens*, París, 1767.

BASSEGODA 2002

Bonaventura Bassegoda, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quillet (1809)*, Barcelona / Gerona / Lérida, 2002.

BATICLE 1962

Jeannine Baticle, «Venta de dibujos de Ceán Bermúdez», *Archivo Español de Arte*, t. XXXV, nº 137 (1962), pp. 73-74.

BÉDAT 1960

Claude Bédát, «El grabador general Tomás Francisco Prieto (1716-1782): su influencia artística en la Casa de La Moneda de Madrid», *Nu-misma*, nº 42-47 (1960), pp. 107-130.

BÉDAT 1969

Claude Bédát, «Don Antonio Ponz secretario de la Real Academia de San Fernando. La polémica en torno a su nombramiento», *Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando*, nº 29 (1969), pp. 19-31.

BÉDAT 1982

Claude Bédát, *Los académicos y las Juntas*, Madrid, 1982.

BÉDAT 1989

Claude Bédát, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989.

BELTRÁN, LEÓN Y VILLA 2019

José Beltrán, Pilar León y Enriqueta Villa, *Fran-*

cisco de Bruna (1719-1807) y su colección de antigüedades en el Real Alcázar de Sevilla, Sevilla, 2019.

BÉRCHEZ 1987

Joaquín Bérchez, *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, 1987.

BERUETE 1916

Aureliano de Beruete y Moret, *Goya, pintor de retratos*, Madrid, MCMXVI [1916].

BLAS y MATILLA 2003

Javier Blas y José Manuel Matilla, «Imprenta e ideología. El Quijote de la Academia, 1773-1780», en Patrick Lenaghan, *Imágenes del Quijote: modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, cat. exp., Madrid, 2003, pp. 73-117.

BLAS y MATILLA 2006

Javier Blas y José Manuel Matilla, «Grabar el "Quijote", la multiplicación de la imagen», en Elena M.ª Santiago Páez (dir.), *De la palabra a la imagen: el «Quijote» de la Academia de 1780*, cat. exp., Madrid, 2006, pp. 85-110.

BLAS, DE CARLOS y MATILLA 2011

Javier Blas Benito, María Cruz de Carlos Varona y José Manuel Matilla, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, 2011.

BLANC 1869

Charles Blanc et al., *Histoire des Peintres de Toutes les Écoles, École Espagnole*, París, 1869.

BLOM 2007

Philipp Blom, *Enciclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*, Barcelona, 2007.

BLOM 2013

Philipp Blom, *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*, Barcelona, 2013.

BOIX 1922

Félix Boix (com.), *Exposición de dibujos 1750-1860: catálogo general ilustrado*, cat. exp., Madrid, 1922.

BOIX 1927

Félix Boix, «Informe acerca de la obra titulada *Catálogo de dibujo del Instituto de Gijón*, por D. J. Moreno Villa, 22 de abril de 1927, dirigido al Director General de Bellas Artes por el Secretario general, Manuel Zabala y Gallardo», en José Moreno Villa, *Dibujos del Instituto de Gijón*, Gijón, 1927 [reed. 1990], pp. 1-4.

BONNET 1998

Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, París, 1998.

BOSARTE 1787

Isidoro Bosarte, «Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura», *Gabinete de lectura española*, III, Madrid, 1787.

BOSARTE 1791

Isidoro Bosarte, *Observaciones sobre las bellas artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos*, Madrid, 1791.

BOSARTE 1804

Isidoro Bosarte, *Viage artístico á varios pueblos de España*, Madrid, 1804.

BOSARTE 1978

Isidoro Bosarte, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, con introducción de Alfonso E. Pérez Sánchez, Madrid, 1978.

BOSCH 1875

Alberto Bosch, *El centenario: apuntes para la historia de la Sociedad Económica Matritense*, Madrid, 1875.

BOURGOING 1789

Jean-François de Bourgoing, *Nouveau voyage en Espagne, ou tableau de l'État actuel de cette monarchie*, París, 1789.

BRAUDY 2010

Leo Braudy, «Secular Anointings. Fame, Celebrity, and Charisma in the First Century of Mass Culture», en Edward Berenson y Eva Giloi (ed.), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame,*

- and Power in Nineteenth-Century Europe*, Nueva York / Oxford, 2010, pp. 165-214.
- BRAY 2015
Xavier Bray, *Goya: los retratos*, cat. exp., Madrid, 2015.
- BRIGSTOCKE 2015
Hugh Brigstocke, *British Travellers in Spain, 1766-1849*, Huddersfield, 2015.
- BROWN 1976
Jonathan Brown, *Murillo and His Drawings*, cat. exp., Princeton, 1976.
- BROWN 1988
Jonathan Brown, *Jusepe de Ribera, grabador: 1591-1652*, cat. exp., Barcelona 1988.
- BÜRGER 1869
William Bürger, «Art. Juan Carreño de Miranda», en Charles Blanc *et al.*, *Histoire des Peintres de Toutes les Écoles, École Espagnole*, París, 1869.
- CABEZAS 2015
Álvaro Cabezas García, *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*, Sevilla, 2015.
- CALVERT 1908
Albert Frederick Calvert, *Goya, an Account of his Life and Works, With 612 Reproductions from his Pictures, Etchings, and Lithographs*, Londres, 1908.
- CALVO MATURANA 2016
Antonio Calvo Maturana, «La oficialidad del ejército y la marina borbónicos: reformismo, fidelidad e identidad (1750-1808)», *Cuadernos de Historia Moderna*, n° 41 (2016), pp. 467-495.
- CALVO SERRALLER 1978
Francisco Calvo Serraller (ed.), *Ilustraciones al Quijote de la Academia por varios dibujantes y grabadores, en la Imprenta de Joaquín Ibarra, Madrid 1780*, Madrid, 1978.
- CALVO SERRALLER 2009
Francisco Calvo Serraller, *Goya*, Milán, 2009.
- CAMÓN AZNAR 1980-1982
José Camón Aznar, *Francisco de Goya*, 4 vols., Zaragoza, 1980-1982.
- CANELLAS 1999
Magdalena Canellas Anoz, «Juan Agustín Ceán-Bermúdez en el Archivo General de Indias», en Nieves C. Álvarez Moro (coord.), *Juan Agustín Ceán-Bermúdez. Asturiano en Sevilla. 250 Aniversario de su nacimiento (1749-1829)*, Sevilla, 1999, pp. 35-58.
- CANO CUESTA 2005
Marina Cano Cuesta, *Catálogo de medallas españolas*, Madrid, 2005.
- CANO RIVERO 2003
Ignacio Cano Rivero, «Seville's Artistic Heritage during the French Occupation» en *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, ed. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, New Haven, 2003, pp. 93-114.
- CARDERERA 1835
Valentín Carderera, «Biografía de D. Francisco de Goya, pintor», *El Artista*, n° II (1835), pp. 253-255.
- CARDERERA 1838
Valentín Carderera, «Goya», *Semanario Pintoresco*, n° 120 (1838), pp. 631-633.
- CARDERERA 1857-1858
Valentín Carderera, *Letters to William Stirling*. Stirling of Keir Papers, Glasgow City Archives, T-SK 29/59/8 [s.a], T-SK 29/59/16 (26th November [1857]) and T-SK 29/59/17 (1st July [1858]).
- DE CARLOS y MATILLA 2014a
María Cruz de Carlos y José Manuel Matilla, «El Greco en blanco y negro: reflexiones en torno a las estampas de Diego de Astor» en *Simpósio Internacional El Greco*, Toledo / Madrid, 2014, pp. 171-191.
- DE CARLOS y MATILLA 2014b
María Cruz de Carlos y José Manuel Matilla, «El Greco y las estampas de Diego de Astor», en

Leticia Ruíz Gómez (ed.), *El Greco, arte y oficio*, Madrid, 2014, pp. 202-217.

CARO 2010

Diego Caro Cancela (dir.), *Diccionario biográfico de parlamentarios de Andalucía (1810-1869)*, Sevilla, 2010.

CARRETE 1976

Juan Carrete Parrondo, «José Vargas Ponce. Discurso histórico sobre el principio y progreso del grabado», *Revista de Ideas Estéticas*, nº 133 (1976), pp. 61-90.

CARRETE 1980

Juan Carrete Parrondo, «Personajes de la bibliofilia española: Juan Agustín Ceán Bermúdez, historiador del arte del grabado y coleccionista de estampas», *Cuadernos de Bibliofilia*, 1980, nº 3, pp. 57-68.

CARRETE 1982

Juan Carrete Parrondo, «Estampas, impresos y billetes», en *El Banco de España: dos siglos de historia, 1782-1982. Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos*, cat. exp., Madrid, 1982, pp. 131-138.

CARRETE 1989

Juan Carrete Parrondo, *El grabado a buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, cat. exp., Madrid, 1989.

CARRETE 1996

Juan Carrete Parrondo, *El grabado académico en la época de Goya*. cat. exp., Zaragoza, 1996.

CARRETE 2009

Juan Carrete Parrondo, *Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España. Siglos XV a XIX* [<https://sites.google.com/site/arteprocomun/diccionario-de-grabadores-y-litografos-que-trabajaron-en-espana-siglos-xv-xix-h---z>].

CARRETE, CHECA Y BOZAL 1987

Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bo-

zal, *El grabado en España (siglos XV al XVIII), Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. 31, Madrid, 1987.

CARRIAZO 1929

Juan de Mata Carriazo, «Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 134 (1929), pp. 157-183.

CATÁLOGO 1985-1989

Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid, Madrid, 1985-1989, 4 vols.

CEÁN 1776

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas, con los nombres de sus autores. Año de 1776*, ed. Ángel Custodio Vega (OSA), «Relación histórica de las pinturas de El Escorial por su orden riguroso de colocación hecha en 1776. Prólogo y notas por el P. Ángel Custodio Vega», en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, V, El Escorial, 1962, pp. 227-236 (prólogo y notas) y 237-270.

CEÁN 1778

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Reflexiones hechas sobre una pintura original (cuyo autor se ignora), que para en poder de un aficionado de [Sevilla] con el motivo de haverla despreciado un Profesor de esta facultad, teniéndola por copia, mal divu[ja]da, mal pintada, y otros defectos: es criviolas en esta misma Ciudad otro aficionado, en honor del Arte y de la Verdad. Año de 1778*, BNE, MSS/21454/8.

CEÁN 1779a

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Arte de Pintura de Mr. Carlos Alfonso du Fresnoy, traducido del verso latino à la Prosa española por D. J. A. C. B.* (1779), BNE, MSS/21454/7.

CEÁN 1779b

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Descripción de una estampa de Juan de Herrera* (1779), BNE, MSS/21454/3.

CEÁN 1791a

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias* (1791), BNE, MSS/21458/5.

CEÁN 1791b

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Ensayo para el arreglo por escuelas o reinos de una colección de estampas escogidas, con los nombres y marcas de sus grabadores, los de los pintores o escultores de quienes copiaron sus asuntos, el modo con que están grabadas y sus años y un índice alfabético de los nombres de todos los grabadores, pintores o escultores con el número de estampas que cada uno tiene en este arreglo, refiriéndose a los folios en donde se hallan* (1791), BNE, MSS/21457.

CEÁN 1794

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Copia de la Obra de Ceán en lo concerniente a Bellas-artes y sus profesores en Sevilla* (1794), RAH, sign. 9/4176, vol. III, fols. 279r-302v.

CEÁN 1799

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Plan de Estudios para la Academia de San Fernando propuesto por profesores en 1799 con objeciones del Sr. Ceán* (1799), BNE, MSS/21454/4.

CEÁN 1800

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., Madrid, 1800.

CEÁN 1804

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla*, Valencia, 1804.

CEÁN 1805a

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Apéndice a la Descripción artística de la catedral de Sevilla*, 1805.

CEÁN 1805b

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias*.

Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a su amigo Philo-ultramario sobre el discernimiento de las pinturas originales y de las copias. Sevilla a 22 de agosto de 1805 (1805), BNE, MSS/21454/1.

CEÁN 1806a

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Carta de D. Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana; y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo: cuya vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla*, Cádiz, 1806.

CEÁN 1806b

Juan Agustín Ceán Bermúdez, «Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo en Madrid, sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias», *Minerva o El Revisor General*, n° VI, IX y XII (21, 31 de enero y 4 de febrero de 1806), pp. 1-34.

CEÁN 1812

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Discurso de Juan Agustín Ceán Bermúdez ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando presentando el discurso preliminar a las Noticias de los arquitectos y arquitectura de España de Eugenio Laguno y Amírola* (1812), BNE, MSS/21456/7.

CEÁN 1814

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Memorias para la vida del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jove Llanos, y noticias analíticas de sus obras, por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1814.

CEÁN 1815a

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Biblioteca Nacional de España (1815), BNE, MSS/21458/6.

CEÁN 1815b

[Juan Agustín Ceán Bermúdez], «Necrología del grabador Pedro González de Sepúlveda»] *Gaceta de Madrid*, n° 155, 14 de diciembre de 1815, pp. 1404-1405.

CEÁN 1817a

[Juan Agustín Ceán Bermúdez], *Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la Catedral de Sevilla*, Madrid, 1817.

CEÁN 1817b

Juan Agustín Ceán Bermúdez, «Bellas Artes [las santas Justa y Rufina de Goya]», en *Crónica científica y literaria*, nº 73, 9 de diciembre de 1817, s. p.

CEÁN 1819a

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diálogo sobre el arte de la pintura*, Sevilla, 1819.

CEÁN 1819b

Juan Agustín Ceán Bermúdez, «Copia de la introducción general del Catálogo raciocinado de las estampas que posee don Agustín Ceán Bermúdez, formado por él mismo», en *Ocios de Don Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes escritos por él mismo [...] y que copia su hijo*, fols. 32-72 (1819) [1839], BNE, MSS/21458/1.

CEÁN 1819c

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *El grabado de estampas. Su invención en Alemania y su propagación en Europa en el siglo XV* (1819), BNE, MSS/21458/4).

CEÁN 1820

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Papeles inéditos y Libros curiosos sobre las Bellas Artes que posee D. Juan Agustín Ceán Bermúdez. Primera parte. Contiene los Manuscritos* (págs. 23-30). *Segunda parte. Trata de los impresos en diferentes idiomas* (págs. 31-63). Precedido de: *Noticias de los Autores y de las obras que escribieron sobre el Grabado en madera y cobre sacadas del Saggio litterario-bliografico-cronologico-critico que publicó el P. M. Luis de Angelis, religioso francisco-observante en el tomo IV de las Notizie degli Intagliatori, de Juan Gori Gandellini. Obra impresa en Siena, desde el año 1808 hasta el de 1816. Quince volúmenes en 8.º grande y ordenadas por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, quien*

posee los libros que llevan esta señal ()* (1820), BNE, MSS/22729/173.

CEÁN 1821

Juan Agustín Ceán Bermúdez, «Manifestación en la Academia de San Fernando de las obras pertenecientes a las Bellas artes, ejecutadas en este año de 1821», en *Ocios de D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes* (1821), BNE, MSS/21458/1.

CEÁN 1822a

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Ocios de Don Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes*, Madrid, 1822.

CEÁN 1822b

Juan Agustín Ceán Bermúdez, «Diálogo sobre la primacía entre la pintura y la escultura», *El Censor, periódico político y literario*, nº 89 (1822), pp. 321-350.

CEÁN 1822c

Juan Agustín Ceán Bermúdez «Diálogo sobre el origen, formas y progresos de la escultura en las naciones anteriores a los griegos», *El Censor, periódico político y literario*, nº 91 (1822), pp. 81-94.

CEÁN 1822d

Juan Agustín Ceán Bermúdez, «Diálogo sobre el estado de perfección a que llegó la escultura en Grecia», *El Censor, periódico político y literario*, nº 97 (1822), pp. 4-28.

CEÁN 1822e

Juan Agustín Ceán Bermúdez «Diálogo sobre la escultura en la dominación de los romanos», *El Censor, periódico político y literario*, nº 102 (1822), pp. 455-475.

CEÁN [1825a]

[Juan Agustín Ceán Bermúdez], *Necrología. Noticias de la vida y obras del arquitecto don Silvestre Pérez*, [¿Madrid?, 1825].

CEÁN [1825b]

Juan Agustín Ceán Bermúdez, «Necrológica [de

Silvestre Pérez]», en *Trazas, rasguños y diseños del célebre arquitecto D. Silvestre Pérez*, BNE, DIB/14/27.

CEÁN 1827

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs, escrito en italiano por Francisco de Milizia, y traducido al castellano con notas e ilustraciones por d. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, Madrid, 1827.

CEÁN 1832

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*, Madrid, 1832.

CEÁN 1863

Juan Agustín Ceán Bermúdez, «Carta de D. [...] a un amigo suyo de Madrid, sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias», *El arte en España: Revista quincenal de las Artes del Dibujo*, nº II (1863), pp. 148-163.

CEÁN 1867

Juan Agustín Ceán Bermúdez, «Noticias exactas y curiosas del cuadro original de Rafael de Urbino, llamado El Pasmo de Sicilia, que existe ahora en el Real Museo de Madrid», en *El Arte en España, Revista quincenal de las Artes del Dibujo*, nº VI (1867), pp. 202-208.

CEÁN 1870

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Ocios de Don Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes, hasta ahora inéditos*, Madrid, 1870.

CEÁN 1921

Juan Agustín Ceán Bermúdez, «El Churriguerismo. Discurso inédito», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, año III, nº 6 (1921), pp. 285-300.

CEÁN 2016

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del Arte de la Pintura en España*, ed. David García López y Daniel Crespo Delgado, Oviedo, 2016.

CEÁN 2020

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias (1791-1806)*, estudio preliminar de Elena M.^a Santiago Páez y edición crítica de Javier González Santos, Oviedo, 2020.

CEÁN [s. a.]

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Vida de Juan de Herrera, esforzado soldado de Carlos V, insigne arquitecto de Felipe II y uno de los mejores matemáticos de su tiempo, por don [...]*, escrita en Madrid el año 1812, [s. a.].

CELLÉS 1817

Antonio Cellés Azcona, *Discurso que en la abertura de la escuela gratuita de arquitectura establecida en la ciudad de Barcelona por la Real Junta de Comercio del Principado de Cataluña dixo el día 11 de setiembre de 1817*, Barcelona, 1817.

CERA 2014a

Miriam Cera Brea, «La biblioteca de Ceán Bermúdez», *Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando*, nº 116 (2014), pp. 201-221.

CERA 2014b

Miriam Cera Brea, «Jovellanos y Ceán Bermúdez, hacia una historia de las artes en España», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 26 (2014), pp. 55-68.

CERA 2016

Miriam Cera Brea, «La biblioteca de Ceán: manuscritos y libros de Bellas Artes», en Elena M.^a Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 293-306.

CERA 2018

Miriam Cera Brea, *La historia de la arquitectura en la construcción de la identidad nacional: las «Noticias de los arquitectos» de Llaguno y Ceán*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2018.

CERA 2019

Miriam Cera Brea, *Arquitectura e identidad nacional en la España de las luces: las «Noticias de los arquitectos» de Llaguno y Ceán*, Madrid, 2019.

CERVANTES 1780

Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, nueva ed. corregida por la Real Academia Española, 4 vols., Madrid, 1780.

CERVANTES 1783

Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas exemplares de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1783.

CHOCARRO 2007

Carlos Chocarro Bujanda, «De artistas e historiadores. Cicognara, Ceán y el programa escultórico para el Museo del Prado», en María del Mar Lozano Bartolozzi *et al.* (coords.), *Libros con arte, arte con libros*, Badajoz, 2007, pp. 185-195.

CHRIST 1762

J. F. Christ, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales, logoglyphes, rébus, &c Sous lesquels les plus célèbres peintres, Graveurs & Dessinateurs ont dessiné leurs Noms*, París, 1762.

CICERÓN 1788

Marco Tulio Cicerón, *Los Oficios de Cicerón con los diálogos de la vejez, de la amistad, las paradojas y el sueño de Escipión*, ed. Manuel de Valbuena, Madrid, 1788.

CIRUELOS 2018

Ascensión Ciruelos, «Los dibujos de la Academia. Origen y formación de las colecciones», en Antonio Bonet Correa (dir.), *La colección de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 2018, pp. 9-45.

CLEMENT 1980

Jean Pierre Clement, *Las lecturas de Jovellanos (ensayo de reconstrucción de su biblioteca)*, Oviedo 1980.

CLISSON 1982

José Clisson Aldama, *Juan Agustín Ceán-Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*, Oviedo, 1982.

CONCA 1793-1797

Antonio Conca, *Descrizione Odeporica della Spagna in cui specialmente si da notizia delle cose spettanti alle Belle Arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*, Parma, 1793-1797.

CORDEMOY 1714

Jean Baptiste Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture utile aux entrepreneurs, aux ouvriers, et à ceux qui font bâtir*, 2.^a ed., París, 1714.

CORTÉS 2002

Miguel Cortés Arrese, *El descubrimiento del arte bizantino en España*, Madrid, 2002.

COTARELO VALLEDOR 1948

Armando Cotarelo Valledor, *El Quijote académico*, Madrid, 1948.

COTARELO Y MORI 1924

Emilio Cotarelo y Mori, *Biografía de D. Antonio de Sancha*, Madrid, 1924.

COVARRUBIAS 1611

Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611.

CRESPO 2001

Daniel Crespo Delgado, «De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII», *Anales de Historia del Arte*, n° 11 (2001), pp. 269-290.

CRESPO 2006a

Daniel Crespo Delgado, «La arquitectura del Museo del Prado vista por sus contemporáneos (1789-1815)», *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, n° 8 (2006), pp. 327-358.

CRESPO 2006b

Daniel Crespo Delgado, «Martínez del Barran-

- co, Bernardo», en *Enciclopedia del Museo del Prado*, t. IV, Madrid, 2006, pp. 1489-1490.
- CRESPO 2007a
Daniel Crespo Delgado, *El Viage de España (1772-1792) de Antonio Ponz* [tesis doctoral], Universidad Complutense, Madrid, 2007.
- CRESPO 2007b
Daniel Crespo Delgado, «Lectura y lectores en la España de la Ilustración», *Cuadernos de Historia Moderna*, n° 32 (2007), pp. 31-60.
- CRESPO 2007c
Daniel Crespo Delgado, «Diario de Madrid 1787-1788. De cuando la historia del arte español devino una cuestión pública», *Goya*, n° 319-320 (2007), pp. 246-259.
- CRESPO 2008a
Daniel Crespo Delgado, *El paisaje del progreso: las obras públicas en el Viaje de España de Antonio Ponz*, Valencia, 2008.
- CRESPO 2008b
Daniel Crespo Delgado, «El gran mapa de la humanidad y las Bellas Artes prehistóricas durante la Ilustración», *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 65, n° 2 (2008), pp. 125-150.
- CRESPO 2012
Daniel Crespo Delgado, *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid, 2012.
- CRESPO 2015a
Daniel Crespo Delgado, «Lectores y noticias sobre bellas artes en los papeles periódicos españoles de la Ilustración», en José María Maestre, Manuel Antonio Díaz, Alberto Romero (ed.), *Francisco Mariano Nipho. El nacimiento de la prensa y de la crítica literaria periodística en la España del siglo XVIII*, Alcañiz / Madrid, 2015, pp. 199-217.
- CRESPO 2015b
Daniel Crespo Delgado, «Enseñanza de la Historia del Arte. Orígenes e Ilustración», *Imafron- te*, n° 24 (2015), pp. 43-72.
- CRESPO 2016a
Daniel Crespo Delgado, «Escribir la historia de la arquitectura en la España de las luces», *Cuadernos dieciochistas*, n° 17 (2016), pp. 113-145.
- CRESPO 2016b
Daniel Crespo Delgado, «Sin título», en Elena M.ª Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 71-87.
- CRESPO 2016c
Daniel Crespo Delgado, «Noticias desde Salamanca», en Elena M.ª Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, p. 265.
- CRESPO 2017
Daniel Crespo Delgado, «Una carta inédita de G. M. de Jovellanos a J. A. Ceán Bermúdez (1 de septiembre de 1795)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, n° 27 (2017), pp. 407-414.
- CRESPO 2018a
Daniel Crespo Delgado, «Dos cartas de Ceán Bermúdez para el origen de la historia de la arquitectura española», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, n° 28 (2018), pp. 419-428.
- CRESPO 2018b
Daniel Crespo Delgado, «Murillo en la literatura de la Ilustración», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n° 24 (2018), pp. 557-596.
- CRESPO Y CERA 2016
Daniel Crespo Delgado y Miriam Cera Brea, «Ceán y la arquitectura», en Elena M.ª Santiago Páez (dir.), *Juan Agustín Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 247-266.
- CRESPO Y CERA 2019
Daniel Crespo Delgado y Miriam Cera Brea, «Cuando el agua se hizo historia: primeros pa-

«La descripción artística de la Catedral de Sevilla (1804) de Ceán Bermúdez», en Alicia Cámara y Bernardo Revuelta (coords.), *Arquitectura hidráulica y forma urbana*, Madrid, 2019, pp. 111-130.

CRESPO, CERA Y GARCÍA LÓPEZ 2016

Daniel Crespo Delgado, Miriam Cera Brea y David García López, «Imprescindible Sevilla», en Elena M.^a Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 199-223.

CRESPO Y DOMENGE 2013

Daniel Crespo Delgado y Joan Domenge (ed.), Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, Madrid, 2013.

CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a

Daniel Crespo Delgado y David García López, «Ceán Bermúdez y la *Historia del Arte de la Pintura*», en Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del Arte de la Pintura en España*, ed. David García López y Daniel Crespo Delgado, Oviedo, 2016, pp. 11-213.

CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016b

Daniel Crespo Delgado y David García López, «Artistas, nuevos héroes para una nueva época», en Elena M.^a Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, 2016, pp. 281-283.

CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016c

Daniel Crespo Delgado y David García López, «Una casa para la memoria de las artes. La casa de Juan Agustín Ceán Bermúdez», *Quintana*, n.º 15 (2016), pp. 105-115.

CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2017

Daniel Crespo Delgado y David García López, «El *Ecce homo* que Ceán Bermúdez compró para Jovellanos y atribuyó a Francisco Frutet», *Archivo Español de Arte*, vol. XC, n.º 358 (2017), pp. 141-154.

CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2019

Daniel Crespo Delgado y David García López,

«La Descripción artística de la Catedral de Sevilla (1804) de Ceán Bermúdez», en Francisco Javier León y José María Goicolea (coords.), *La Catedral. Ingenium et aedificare*, Madrid, 2019, pp. 55-70.

CUMBERLAND 1787

Richard Cumberland, *Anecdotes of Eminent Painters in Spain in the xvith and xviiith Century, with Cursory Remarks upon the Present State of Arts in that Kingdom*, 2.^a ed., Londres, 1787.

DAVIES 1819

Edward Davies, *The Life of Bartolomé E. Murillo, Compiled from the Writings of Various Authors*, Londres, 1819.

DESCRIPCIÓN DE LOS ORNATOS 1789

Descripción de los ornatos públicos con que la corte de Madrid ha solemnizado la feliz exáltación al trono de los reyes nuestros señores don Carlos III y doña Luisa de Borbón, y la jura del serenísimo señor don Fernando, príncipe de Asturias, Madrid, MDCCCLXXXVIII [1789].

DESPARMET 1950

Xavière Desparmet Fitz-Gerald, *L'œuvre peint de Goya. Catalogue raisonné*, 2 vols. de texto y 2 vols. de láminas, París, 1928 y 1950.

DEXEUS MALLOL 2005

Mercedes Dexeus Mallol (ed.), *El Quijote, biografía de un libro, 1605-2005*, cat. exp., Madrid, 2005.

DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745

Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres [...]*, París, 1745.

DIARIO BALEAR 1830

«Biografía», *Diario Balear*, n.º 72 (13 de marzo de 1830), pp. 287-289; n.º 73 (14 de marzo), pp. 291-193.

DIARIO DE LAS CORTES 1868

Diario de las Sesiones de Cortes, Congreso de los Diputados, vol. I, Madrid, 1868.

DÍEZ 1999

José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, 1999.

DISTRIBUCIÓN 1778

Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 25 de Julio de 1778, Madrid, 1778.

DISTRIBUCIÓN 1832

Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 27 de marzo de 1832, Madrid, 1832.

DOCUMENTOS 1962

Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial, Prólogo y notas por el P. Ángel Custodio Vega, vol. V, San Lorenzo de El Escorial, 1962.

DURÁN LÓPEZ 1997

Fernando Durán López, *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, 1997.

ENCICLOPEDIA ESPASA 1911 (1989)

Enciclopedia Vniversal Ilvstrada Evropeo-Americana, Madrid, 1911 (reed. de 1989), t. XII.

ENCINAS 2020

Isabel Encinas Bodega, «El artista y su obra: el origen de las colecciones del Museo Casa de la Moneda», en *Roberto Michel, escultor del Rey*, cat. exp., Madrid, 2020, pp. 17-36.

ESCOBEDO 2006

Joana Escobedo, «La colección cervantina de la Biblioteca de Catalunya», en Elena M.^a Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2006, pp. 127-136.

ESPINÓS 1994

Adela Espinós Díaz, *Dibujos valencianos del siglo XVII*, cat. exp., Valencia, 1994.

ESPINOSA 2001-2002

Carmen Espinosa Martín, «Luis Eusebi (1773-1829), pintor miniaturista y primer conserje del Museo del Prado», *Goya*, n.º 285 (2001-2002), pp. 332-338.

ESTATUTOS 1757

Estatutos de la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1757.

EXPOSICIÓN GOYA 1955

Exposición Goya. Palacio de Carlos V, Enrique Lafuente Ferrari (dir.), cat. exp., Granada, 1955.

FÉLIBIEN 1706

André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes. Par Mr. Felibien [...]. Nouvelle édition revüë, corrigée & augmentée des Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, De l'Idée du Peintre parfait et des Traitez des Desseins, des Estampes, de la Connoissance des Tableaux & du Goût des Nations*, Amsterdam, 1706.

FERNÁN-NÚÑEZ 1898

Conde de Fernán-Núñez [Carlos Gutiérrez de los Ríos], *Vida de Carlos III [...], publicada con la biografía del autor, apéndices y notas por A. Morel-Fatio y A. Paz y Meliá, y un prólogo de D. Juan Valera*, 2 vols., Madrid, [1898] (hay reed. facsimilar: Madrid, 1988).

FERNÁNDEZ DURO 1900

Cesáreo Fernández Duro, *Correspondencia epistolar de d. José de Vargas y Ponce y otros en materias de Arte, colegida por d. Cesáreo Fernández Duro y publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1900.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN 1968

Leandro Fernández de Moratín, *Diario (mayo 1780-marzo 1808)*, edición de René y Mireille Andioc, Madrid, 1968.

FERRER DEL RÍO 1856

Antonio Ferrer del Río, *Historia del reinado de Carlos III de España*, 4 vols., Madrid, 1856.

FERNÁNDEZ Y CANTERO 1993

Francisco José Fernández de la Cigosa y Estanislao Cantero, *Antonio de Capmany (1742-1813): pensamiento, obra histórica, política y jurídica*, Madrid, 1993.

FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ 1988

M.^a Pilar Fernández Agudo y M.^a Ángeles Sánchez de León Fernández, «Índice de cargos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 67 (1988), pp. 371-458.

FLÓREZ 1757

Enrique Flórez, *Medallas de las colonias, municipios y pueblos antiguos de España: colección de las que se hallan en diversos autores, y de otras nunca publicadas, con explicación y dibujo de cada una*, 3 vols., Madrid, 1757, 1758, 1773.

FLÓREZ 1761

Enrique Flórez, *Memorias de las Reynas Catholicas de España: historia genealogica de la Casa Real de Castilla, y de León*, 2 vols., Madrid, 1761.

FLÓREZ (1761) 2002

Enrique Flórez, *Memorias de las reinas católicas*, prefacio de Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Valladolid, 2002 (reprod. de la ed. de Madrid, 1761).

FORD 1845

Richard Ford, *Hand-book for Travellers to Spain, and Readers at Home*, Londres, 1845.

FORD 1966

Richard Ford, *Hand-book for Travellers to Spain, and Readers at Home*, 3 vols., ed. Ian Robertson, Carbondale, IL, 1966.

GALLARDO 1845

Bartolomé José Gallardo, «Letter to Stirling»

(9th November 1845), Stirling of Keir Papers, Glasgow City Archives, T-SK 29/55/10.

GÁLLEGO 1988

Julián Gállego, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España» en José María Viñuela (ed.), *Colección de pintura del Banco de España*, Madrid, 1988, pp. 95-419.

GARCÍA-BAQUERO 1988

Antonio García-Baquero González, *Libro y cultura burguesa en Cádiz: La biblioteca de Sebastián Martínez*, Cádiz, 1988.

GARCÍA BROCARA 1991

José Luis García Brocara, *La Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País: (páginas de una gloriosa historia), con apuntes biográficos de sus presidentes*, 2.^a ed., Madrid, 1991.

GARCÍA CÁRCEL 2004

Ricardo García Cárcel, *La construcción de las historias de España*, Madrid, 2004.

GARCÍA LÓPEZ 2013

David García López, «Lectores de Vasari en la España de la Edad Moderna: en busca de un modelo para las vidas de artistas españoles», en *Goya. Revista de arte*, n.º 342 (2013), pp. 18-43.

GARCÍA LÓPEZ 2014

David García López, «De Palomino a Ceán Bermúdez: la biografía de artistas durante el siglo XVIII», *Imafronte*, n.º 23 (2014), pp. 103-135.

GARCÍA LÓPEZ 2016a

David García López, «“Más parece hecha por una sociedad de laboriosos yndividuos, que por uno solo.” El método de trabajo de Ceán Bermúdez», en Elena M.^a Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, 2016, pp. 89-109.

GARCÍA LÓPEZ 2016b

David García López, «Las Santas Justa y Rufina de Francisco de Goya y los escritos de Ceán Bermúdez», en Elena M.^a Santiago Páez (dir.), *Ceán*

Bermúdez: *historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 220-21.

GARCÍA LÓPEZ 2016C

David García López, «El Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España», en Elena M.^a Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 225-245.

GARCÍA LÓPEZ 2017-2018

David García López, «Juan Agustín Ceán Bermúdez al servicio de José I: la actividad en el Ministerio de Negocios Eclesiásticos durante la Guerra de la Independencia», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 119-120 (2017-2018), pp. 51-91.

GARCÍA LÓPEZ 2019A

David García López, «La *Descripción y traça de la custodia de la catedral de Sevilla* (1587) de Juan de Arfe ilustrada por Juan Agustín Ceán Bermúdez (1805)», *Archivo Español de Arte*, nº 366 (2019), pp. 175-190.

GARCÍA LÓPEZ 2019B

David García López, «Nobles practicantes de la pintura según el ideario de Juan Agustín Ceán Bermúdez: la educación y el fomento de las Bellas Artes», en Roberto González Ramos y Jesús María Ruiz Carrasco (eds.), *Arte y Nobleza. El Diletandismo artístico en la Edad Moderna*, Córdoba, 2019, pp. 273-278.

GARCÍA LÓPEZ 2020

David García López, «*Revuelvo archivos y me lleno de polvo siempre con Vuestra merced en la memoria*». *Los estudios sobre bellas artes de José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Correspondencia*, Gijón, 2020.

GARCÍA LÓPEZ 2021

David García López, «La *Colección litográfica y la literatura del Prado*», en Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado (ed.), *El Museo del Prado, 1819*, Madrid, 2021 [en prensa].

GARCÍA LÓPEZ Y CERA 2019

David García López y Miriam Cera Brea, «Cartas inéditas sobre la *Descripción artística de la catedral de Sevilla* de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1804)», *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, nº 29 (2019), pp. 539-557.

GARCÍA LÓPEZ Y CRESPO 2016

David García López y Daniel Crespo Delgado, «Obras crepusculares», en Elena M.^a Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 269-279.

GARCÍA LÓPEZ Y CRESPO 2018

David García López y Daniel Crespo Delgado, «Ceán Bermúdez, Lord Holland y Jovellanos: amistad y *Memorias*», *Goya. Revista de Arte*, nº 365 (2018), pp. 302-313.

GARCÍA LÓPEZ Y SANTIAGO PÁEZ 2018

David García López y Elena M.^a Santiago Páez, «“Para que sepa lo que hai por acá acerca de Murillo y sus copias, que todos quieren sean originales”: Ceán Bermúdez y Murillo, originales y copias», en Rafael Japón (ed.), *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*, Granada, 2018, pp. 179-199.

GARCÍA DE VALDEAVELLANO 1928

Luis García de Valdeavellano, «Apuntes para la biografía goyesca. Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXXVI (1928), pp. 56-65.

GASSIER 1975

Pierre Gassier, *Dibujos de Goya: estudios para grabados y pinturas*, Barcelona, 1975.

GASSIER Y WILSON 1970

Pierre Gassier et Juliet Wilson, *Vie et Œuvre de Francisco Goya*, edición de François Lachenal y prefacio de Enrique Lafuente Ferrari, París, 1978 [1.^a ed.: Friburgo, Suiza, 1970].

GAUTIER 1845

Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, 2.^a ed., París, 1845.

GÉAL 2005

Pierre Géal, *La naissance des musées d'Art en Espagne (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Madrid, 2005.

GERARD POWELL y MACARTNEY 2019

Véronique Gerard Powell y Hilary Macartney, «Plunder, Dissolution and Dodgy Dealing: The International Market for Spanish Art in the Nineteenth Century», en *Collecting and Provenance: A Multi-Disciplinary Approach*, Jane Milosch y Nick Pearce (ed.), New York, 2019.

GIJÓN 1998

Jovellanos, *ministro de Gracia y Justicia* (Gonzalo Anes, com.), cat. exp., Gijón, 1998.

GIL-DÍEZ 2014

Ignacio Gil-Díez Usandizaga, «Sebastián Martínez, el amigo de Goya», *Brocar*, n° 38 (2014), pp. 197-209.

GIL FILLOL 1946

Luis Gil Fillol, «Goya, Reynolds y el otro», *Gaceta de Bellas Artes. Revista quincenal ilustrada. Órgano de la Asociación de pintores y escultores*, Madrid, 1946.

GLENDINNING 1977

Nigel Glendinning, *Goya and his Critics*, New Haven / Londres, 1977.

GLENDINNING 1983

Nigel Glendinning, *Goya y sus críticos*, Madrid, 1983.

GLENDINNING 1992

Nigel Glendinning, *Goya: la década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*, Madrid, 1992.

GLENDINNING 2010

Nigel Glendinning, «Cross-cultural Contacts with Spain: A Broad Perspective», en Nigel Glendinning y Hilary Macartney (ed.), *Spanish*

Art in Britain and Ireland, 1750-1920: Studies in Reception in Memory of Enriqueta Harris Frankfort, Woodbridge, 2010, pp. 11-22.

GLENDINNING, HARRIS y RUSSELL 1999

Nigel Glendinning, Enriqueta Harris y Francis Russell, «Lord Grantham and the Taste for Velázquez: 'The Electric Eel of the Day'», *Burlington Magazine*, vol. CXXI, n° 1159 (1999), pp. 598-605.

GLENDINNING y MACARTNEY 2010

Nigel Glendinning y Hilary Macartney (ed.), *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920: Studies in Reception in Memory of Enriqueta Harris* Frankfort, Woodbridge, 2010.

GLENDINNING y MEDRANO 2005

Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*, Madrid, 2005.

GOLDSTEIN 1995

Carl Goldstein, «Le musée imaginaire de l'Académie aux XVII^e et XVIII^e siècles», en Édouard Pommier (dir.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, 1995, pp. 37-53.

GÓMEZ-CENTURIÓN 2003

Carlos Gómez-Centurión Jiménez, «Al cuidado del cuerpo del Rey: los sumilleres de corps en el siglo XVIII», *Cuadernos de Historia Moderna. Anejo II*, n° 28 (2003), pp. 199-239.

GÓMEZ DE LA SERNA 1969

Gaspar Gómez de la Serna, *Goya y su España*, Madrid, 1969.

GONZÁLEZ 2003

Manuel Jesús González (com.), *Campomanes y su tiempo*, cat. exp., Madrid, 2003.

GONZÁLEZ ECHEGARAY 1996

Carlos González Echegaray, «Reseña histórica de los emblemas de la Sociedad Matritense», *Torre de los Lujanes*, n° 31 (1996), pp. 257-260.

GONZÁLEZ ECHEGARAY 1999

Carlos González EcheGARAY, *Los emblemas de las Sociedades Económicas de Amigos del País*, Madrid, 1999.

GONZÁLEZ PALENCIA 1947

Ángel González Palencia, *Las ediciones académicas del «Quijote»*, Madrid, 1947.

GONZÁLEZ DE POSADA 1794 (1980)

Carlos González Posada, *Biblioteca asturiana o notica de los autores asturianos* (ms. de hacia 1794), ed. José María Fernández-Pajares, Gijón, 1980.

GONZÁLEZ SANTOS 1994

Javier González Santos, *Jovellanos: aficionado y coleccionista*, cat. exp., Gijón, 1994.

GONZÁLEZ SANTOS 1996 y 2006

Javier González Santos, *La casa natal de Gaspar Melchor de Jovellanos en Gijón: apuntes histórico-artísticos*, Gijón, [1996] (2.ª ed.: Gijón, 2006).

GONZÁLEZ SANTOS 2012

Javier González Santos (ed.), *Jovellanos y su entorno en las colecciones de Museo de Bellas Artes de Asturias. Contribución del Museo de Bellas Artes de Asturias al segundo Centenario de la muerte de don Gaspar Melchor de Jovellanos (1811-2001)*, cat. exp., Oviedo, 2012.

GONZÁLEZ SANTOS 2016a

Javier González Santos, «Cronología. Los trabajos y los días: Ceán en el tiempo», en Elena M.ª Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 23-38.

GONZÁLEZ SANTOS 2016b

Javier González Santos, «Juan Agustín Ceán Bermúdez, una biografía intelectual», en Elena M.ª Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 41-69.

GONZÁLEZ SANTOS 2016c

Javier González Santos, «Apuntes biográficos», en Elena M.ª Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 159-197.

GORI GANDELLINI 1771

Giovanni Gori Gandellini, *Notizie istoriche degli intagliatori. Arrichita di notizie interessanti la vita dell'autore col proseguimento dell'opera fino ai nostri giorni*, 3 vols., Siena, 1771.

GOYA 1900a

Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1900.

GOYA 1900b

Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1900 (reed. [Jesusa Vega]), *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 2 vols., Madrid, 2002).

[GOYA] 1832

[Javier Goya], en *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor [...] hecha por la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1832, pp. 91-93.

GOYA 1995-1996

Goya en las colecciones españolas, Juan J. Luna (com.), cat. exp., Madrid, 1995-1996.

GOYA 2003

Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, ed. Mercedes Águeda Villar y Xavier de Salas, Madrid, 2003.

GOYA AND HIS TIMES 1963-1964

Goya and his Times, cat. exp., Londres, 1963.

GOYA NELLE COLLEZIONI 1986

Goya nelle collezioni private di Spagne (Marta Medina, com.), cat. exp., Lugano, 1986.

GRAVES 1906

Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary for Contributors and their Work, from its Foundation in 1769 to 1904*, 8 vols., Londres, 1905-1906.

GUDIOL 1970

José Gudiol, *Goya (1746-1828): biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, 4 vols., Barcelona, 1970.

GUDIOL 1980

José Gudiol, *Goya (1746-1828): biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, 2 vols., Barcelona, 1980.

GUILLÉN 2007

Esperanza Guillén, *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, 2007.

HAMILTON 1970

Earl J. Hamilton, «El Banco Nacional de San Carlos, 1782-1829», en *El Banco de España. Una historia económica*, Madrid, 1970, pp. 197-231.

HARRIS 1964

Tomás Harris, *Goya: Engravings and Lithographs*, 2 vols., Oxford, 1964.

HARRIS 1999

Enriqueta Harris, «Velázquez and his Works, by William Stirling», en *Estudios completos sobre Velázquez / Complete Studies on Velázquez*, 1999, Madrid, pp. 311-326.

HARRIS ET AL. 1999

Enriqueta Harris, Nigel Glendinning y Francis Russell, «Lord Grantham and the taste for Velázquez: 'The electrical eel of the day'», en *Estudios completos sobre Velázquez / Complete Studies on Velázquez*, Madrid, 1999, pp. 293-310.

HEAD 1834

[Sir Edmund Head, «Spanish Painters»], *Foreign Quarterly Review*, vol. 13, nº 26 (1834), pp. 237-271.

HEAD 1848

Sir Edmund Head, *Hand-book of the History of the Spanish and French Schools of Painting, Intended as a Sequel to «Kugler's Hand-books of the Italian, German, and Dutch Schools of Painting»*, Londres, 1848.

HEAWOOD 2016

Edward Heawood, *Watermarks, Mainly of the 17th and 18th Centuries*, Eastford, Connecticut, 2016.

HEINICH 2005

Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, 2005.

HIDALGO CALDAS 2016a

Beatriz Hidalgo Caldas, «Ceán, "verdadero aficionado" y coleccionista de dibujos», en Elena M.ª Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 109-135.

HIDALGO CALDAS 2016b

Beatriz Hidalgo Caldas, «El coleccionismo ilustrado de dibujos en Sevilla y Madrid durante el último tercio del siglo XVIII y comienzos del XIX a la luz de la colección de Ceán Bermúdez», en Elena M.ª Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 309-339.

HOLLAND 1910

Elizabeth Vassall Fox, lady Holland, *The Spanish Journal of Lady Holland*, ed. Earl of Ilchester, Londres, 1910.

HUMBERT 1752

Abraham von Humbert, *Abregé historique de l'origine et des progrès de la gravure et des estampes en bois et en taille douce*, Berlin, 1752.

HVATTUM 2003

Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge, 2003.

IZQUIERDO y MORENO 2000

Isabel Izquierdo Peraile y Margarita Moreno Conde, *Los dioses lares*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Pieza del mes, mayo 2000.

J. D. B. 1935

J. D. B., copista, «Diario del grabador González Sepúlveda», *Archivo Español de Arte*, nº 31 (1935), pp. 315-317.

JIMÉNEZ 2000

Juan Carlos Jiménez, «El nacimiento de una moneda» en José Luis García Delgado y José María Serrano Sanz (dir.), *Del real al euro. Una historia de la peseta*, Barcelona, 2000, pp. 28-44.

JIMÉNO 2005-2006

Frédéric Jiménez, «Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pasqual Pere Moles en París», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San-Jordi*, nº XIX (2005-2006), pp. 153-185.

JORDÁN DE URRÍES 1975

Ramón Jordán de Urríes, *Cartas entre Campomanes y Jovellanos*, Madrid, 1975.

JOVELLANOS 1781

Gaspar Melchor de Jovellanos, «Elogio de las bellas artes», *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 14 de Julio de 1781*, Madrid, 1781, pp. 35-102.

JOVELLANOS 1790

Gaspar Melchor de Jovellanos, *Elogio de D. Ventura Rodríguez, leído en la Real Sociedad de Madrid*, Madrid, 1790.

JOVELLANOS 1986

Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas*, t. III, *Correspondencia*, ed. José Miguel Caso González, Oviedo, 1986.

JOVELLANOS 1999

Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas*,

t. VII, *Diario*, ed. María Teresa Caso Machicado y Javier González Santos, Oviedo, 1999.

JOVELLANOS 2005

Gaspar Melchor de Jovellanos, *Cartas del viaje de Asturias, Obras completas*, t. IX, *Escritos asturianos*, ed. Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña, Oviedo, 2005.

JOVELLANOS 2013

Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, edición de Daniel Crespo Delgado y Joan Domenge Mesquida, Madrid, 2013.

KASL y STRATTON 1996-1997

Ronda Kasl y Suzanne L. Stratton. *Painting in Spain in the Age of Enlightenment. Goya and his Contemporaries*, cat. exp., Nueva York, 1996-1997.

KRIS y KURZ 1995

Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, 1995.

KUNZE y MAIER 2014

Max Kunze y Jorge Maier Allende (ed.), *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España / Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien*, Mainz und Ruppolding, 2014.

LABORDE 1812

Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, 1812.

LAFOND 1902

Paul Lafond, *Goya*, (Les Artistes de Tous les Temps. Série C. — Les temps modernes), París, [1902].

LAFUENTE FERRARI 1928

[Enrique Lafuente Ferrari], *Catálogo ilustrado de la exposición de pinturas de Goya celebrada para conmemorar el primer centenario de la muerte del artista*, cat. exp., Madrid, 1928.

LAFUENTE FERRARI 1928a

[Enrique Lafuente Ferrari], *Centenario de*

Goya. *Exposición de pinturas*, cat. exp., Madrid, 1928.

LAFUENTE FERRARI 1951

Enrique Lafuente Ferrari, «Una obra inédita de Ceán Bermúdez: la *Historia del arte de la pintura*», *Academia. Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, III época, vol. 1, nº 2, Madrid (segundo semestre de 1951), pp. 149-180; y «Apéndice II», pp. 148-208 y 209-243.

LAFUENTE FERRARI 1952

Enrique Lafuente Ferrari, «Una antología del grabado español. I. Sobre la historia del grabado en España», *Clavileño*, nº 18 (1952) pp. 35-44.

LANTOS 2017

Adriána Lantos, «Historia de las relaciones históricas entre España y Hungría y la formación de la colección de pintura española del Museo de Bellas Artes de Budapest», y «Cat. 52», en Guillermo Solana y Mar Borobia (coms.), *Obras maestras de Budapest: del Renacimiento a las vanguardias*, cat. exp., Madrid, 2017, pp. 21-27 y 148-149.

LANZAROTE 2019

José María Lanzarote Guiral, *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, cat. exp., Madrid, 2019.

LASSO DE LA VEGA 1945

Miguel Lasso de la Vega, marqués del Saltillo, «Casas madrileñas del pasado», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, nº 51, cuad. I, Madrid (1945), pp. 25-102.

LAVIT 2017

Orine Lavit, «La colección de dibujos franceses de Isidoro Brun (1819-1898) en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, nº 53 (2017), pp. 98-112.

LE COMTE 1699-1700

F. Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure, ou In-*

troductioñ à la connoissance des plus beaux Arts, figurés sous les Tableaux, les Statues & les Estampes, París, 1699-1700.

LEFORT 1869

Paul Lefort, *Catalogue de la Collection, de dessins anciens des Maitres Espagnols, Flamands, Français, Hollandais et Italiens. Pièces rares de l'oeuvre de Goya. Composant le cabinet de M. Paul Lefort. Hôtel des Commissaires-Priseurs, Les Jeudi 28 & Vendredi 29 Janvier 1869*, París, 1869.

LEFORT 1888

Paul Lefort, *Velázquez*, París, 1888.

LEFORT 1893

Paul Lefort, *La Peinture espagnole*, París, 1893.

LENAGHAN 2003

Patrick Lenaghan, *Imágenes del Quijote: modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, cat. exp., Madrid, 2003.

LESÉN Y MORENO 1863

José Lesén y Moreno, *Historia de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid*, Madrid, 1863.

LLAGUNO Y CEÁN 1829

Eugenio Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, por Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, 4 vols., Madrid, 1829.

LLORENS CASTILLO 1954

Vicente Llorens Castillo, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, México, 1954.

LOGA 1903

Valerian von Loga, *Francisco de Goya*, Berlín, 1903 (2.ª ed.: Berlín, 1921).

LÓPEZ ORTEGA 2014

Jesús López Ortega, *El pintor madrileño José del*

Castillo (1737-1793). [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid, 2014.

LÓPEZ SUÁREZ 1996

Luis López Suárez, «Jovellanos, Herrera y El Escorial», en Francisco Javier Campos (coord.), *Literatura e imagen en El Escorial*, Madrid, 1996, pp. 405-432.

LÓPEZ TABAR 2001

Juan López Tabar, *Los famosos traidores. Los afrancesados durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*, Madrid, 2001.

LÓPEZ-VIDRIERO 1999

María Luisa López-Vidriero Abelló (coord.), *Los libros de Francisco de Bruna en el Palacio del Rey*, Sevilla, 1999.

MACARTNEY 1999a

Hilary Macartney, «The Nobility of Art: The Seville Academy Founded by Murillo and a Portrait of Philip IV at Pollok House», *Journal of the Scottish Society for Art History*, n° 4 (1999), pp. 48-56.

MACARTNEY 1999b

Hilary Macartney, «Sir William Stirling Maxwell: Scholar of Spanish Art», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, n° 12 (1999), pp. 287-316.

MACARTNEY 2003

Hilary Macartney, «Sir William Stirling Maxwell as Historian of Spanish Art», doctoral dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, Londres, 2003.

MACARTNEY 2007

Hilary Macartney, «Stirling, Ford, and Nineteenth-Century Reception of Goya: The Case of the Santa Justa and Santa Rufina: “Abomination” or “Appropriate Composition”?», *Hispanic Research Journal*, n° 8 (2007), pp. 425-444.

MACARTNEY 2010

Hilary Macartney, «Writing the History of Spanish Art in Nineteenth-century Britain and Ire-

land», en Nigel Glendinning y Hilary Macartney (ed.), *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920: Studies in Reception in Memory of Enriqueta Harris Frankfort*, Woodbridge, 2010, pp. 86-102.

MACARTNEY 2016

Hilary Macartney, «Stirling, the *Annals*, and the Reproduction of Spanish Art», en Hilary Macartney y José Manuel Matilla (ed.), *Copied by the Sun: Talbotype Illustrations to the Annals of the Artists of Spain by Sir William Stirling Maxwell*, Madrid, 2016, vol. I, pp. 21-45.

MACARTNEY 2020

Hilary Macartney, «Accessing Murillo: Stirling Maxwell's Contribution to Scholarship, Collecting and Taste», en *Collecting Murillo in Britain and Ireland*, Xavier Bray, José Luis Colomer e Isabelle Kent (ed.), Londres, 2020 (en prensa).

MACARTNEY Y MATILLA 2016

Hilary Macartney y José Manuel Matilla (ed.), *Copied by the Sun: Talbotype Illustrations to the Annals of the Artists of Spain by Sir William Stirling Maxwell*, 2 vols., Madrid, 2016.

MADRAZO 1826-1832

José de Madrazo y Agudo, *Colección litográfica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando VII: obra dedicada a S. M. litografiada por hábiles artistas*, Madrid, 3 vols., 1826-1832.

MAIER 1998

Jorge Maier Allende, «La Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia», en Jorge Maier Allende, *Comisión de Antigüedades. Comunidad de Madrid: catálogo e índices*, Madrid, 1998, pp. 11-60.

MAIER 2000

Jorge Maier Allende, «Introducción», en Jorge Maier et al., *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Andalucía: catálogo e índices*, Madrid, 2000.

MAIER 2003a

Jorge Maier Allende, «II Centenario de la Real

Cédula de 1803: la Real Academia de la Historia y el inicio de la legislación sobre el patrimonio arqueológico y monumental en España», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 200 (2003), pp. 439-473.

MAIER 2003b

Jorge Maier Allende, *Noticias de antigüedades de las actas de sesiones de la Real Academia de la Historia (1792-1833)*, Madrid, 2003.

MAIER 2006

Jorge Maier Allende, «Las antigüedades en la España de Fernando VII: de la anticuaría a la arqueología (1814-1833)», *Revista de Historiografía*, nº 5 (2006), pp. 95-111.

MAIER 2010a

Jorge Maier Allende, «Las antigüedades en Palacio: ideología y función de las colecciones reales de arte antiguo en el siglo XVIII», *Reales Sitios*, nº 183 (2010), pp. 6-29.

MAIER 2010b

Jorge Maier Allende, «Ceán Bermúdez, Juan Agustín», en *Diccionario Biográfico Español*, vol. XIII, Madrid, 2010, pp. 29-31.

MAIER 2010c

Jorge Maier Allende, «Juan Agustín Ceán Bermúdez», *Corona y arqueología en el Siglo de las Luces*, Madrid, 2010, pp. 464-466.

MAIER 2010d

Jorge Maier Allende, «Sumario de las antigüedades romanas que hay en España», en Martín Almagro-Gorbea y Jorge Maier (ed.), *Corona y arqueología en el Siglo de las Luces*, Madrid, 2010, 466-467.

MAIER 2011

Jorge Maier Allende, *Noticias de Antigüedades de las Actas de Sesiones de la Real Academia de la Historia (1738-1791)*, Madrid, 2011.

MAIER 2013

Jorge Maier Allende, «Rui Bamba, Ambrosio»,

en *Diccionario Biográfico Español*, vol. XLIV, Madrid, 2013, pp. 623-624.

MAIER 2014a

Jorge Maier Allende, «La huella de Winckelmann en España / Die Winckelmann-Rezeption im Spanien des 18. Jahrhunderts», en Max Kunze y Jorge Maier (ed.), *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España / Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien*, Mainz / Ruppolding, 2014, pp. 21-46.

MAIER 2014b

Jorge Maier Allende, «Karl Bourbon Farnese, König und Archäologe. Die Anfänge der modernen Archäologie im Konigreich beider Sizilien», *Akzidenzen* 20, Stendal, 2014.

MAIER 2015a

Jorge Maier Allende, «Continuidad y ruptura de la arqueología española en el Siglo de las Luces», en Annick Fenet y Natacha Lubtchansky (ed.), *Pour une histoire de l'archéologie XVIII^e siècle-1945. Hommage de ses collègues et amis à Ève Gran-Aymerich*, Burdeos, 2015, pp. 127-142.

MAIER 2015b

Jorge Maier Allende, «Expediciones en el siglo XVIII a las ruinas de Palenque, la Pompeya americana», en Martín Almagro-Gorbea y Cristina Esteras Martín (ed.), *Itinerario de Hernán Cortés*, Madrid, 2015, pp. 343-348.

MAIER 2016a

Jorge Maier Allende, «Carlos III y la arqueología americana», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº CCXIII (2016), pp. 527-542.

MAIER 2016b

Jorge Maier Allende, «La Real Expedición Anticuaría de México (1805-1808), novedades bibliográficas e historiográficas», *Anales del Museo de América*, nº XXIV (2016), pp. 60-70.

MAIER 2016c

Jorge Maier Allende, «Leonardo López Luján, *El capitán Guillermo Dupaix y su álbum arqueoló-*

- gico» (recensión), *Revista de Historiografía*, nº 25 (2016), pp. 432-436.
- MAIER 2018.
Jorge Maier Allende, *Jerónimo Antonio Gil*, Madrid, 2018 [<http://dbe.rah.es/biografias/21967/jeronimo-antonio-gil>].
- MAIER 2019
Jorge Maier Allende, «Leonardo López Luján, *Arqueología de la arqueología: ensayos sobre los orígenes de la disciplina en México*» (recensión), *Revista de Historiografía*, nº 30 (2019), pp. 321-325.
- MANO 2011
José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella [1739-1819]. Dibujos. Catálogo razonado*, Santander, 2011.
- MANUEL 1790
Miguel de Manuel, *Exercicios públicos de historia literaria que tendrán en los Estudios Reales de Madrid [...]*, Madrid, 1790.
- MAÑAS 2015
Irene Mañas Romero, «El mosaico perdido de las Musas o del Circo de Itálica: el paradigma de un infortunio», en *Navigare necesse est: estudios en homenaje a José María Luzón Nogué*, Madrid, 2015, pp. 311-319.
- MARCOS VALLAURE 1988
Emilio Marcos Vallauré, *Personajes asturianos: retratos para la historia (1750-1936)*, cat. exp., Oviedo, 1988.
- MARÍAS 1979
Fernando Marías, «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 48 (1979), pp. 173-216.
- MARÍAS 1989
Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989.
- MARÍAS 1999
Fernando Marías, «Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias», en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, pp. 87-112.
- MARÍAS 2005
Fernando Marías, «Cuando El Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 17 (2005), pp. 21-32.
- MARQUÉS DE SEOANE 1905
Marqués de Seoane [Ramón de Seoane y Ferrer], «Correspondencia epistolar entre don José de Vargas y Ponce y don Juan Agustín Ceán Bermúdez durante los años de 1803 á 1805, existentes en los Archivos de la Dirección de Hidrografía y de la Real Academia de la Historia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 47, pp. 5-60.
- MARTI 1995
Marc Martí, «Emblemas y lemas de las Sociedades Económicas de Amigos del País, análisis de un discurso de intenciones», *Brocar*, nº 19 (1995), pp. 189-209.
- MARTÍN ABAD 1991
Julián Martín Abad, «Obras manuscritas y papeles de Ceán Bermúdez en la Biblioteca Nacional», *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, nº 1 (1991), pp. 3-42.
- MARTÍNEZ AMORES 2015
Juan Carlos Martínez Amores, «Ceán Bermúdez, cofrade de la Sacramental del Sagrario», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 676 (junio de 2015), pp. 438-441.
- MARTÍNEZ PÉREZ 2018
Alejandro Martínez Pérez, *Dibujos de Luis Paret y Alcázar (1746-1799). Catálogo razonado*, Madrid, 2018.
- MARTÍNEZ PLAZA 2018
Pedro J. Martínez Plaza, *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid, 2018.

MARTÍNEZ DE LA TORRE Y ASENSIO 1800

Fausto Martínez de la Torre Josef Asensio, *Plano de la Villa y Corte de Madrid, en sesenta y cuatro láminas, que demuestran otros tantos barrios en que está dividida; con los nombres de todas sus plazuelas y calles, números de las manzanas, y casas que comprehenden cada uno; con otras curiosidades útiles á los naturales y forasteros. Nueva edición, etc.*, Madrid, 1800.

MARTÍN-VALDEPEÑAS YAGÜE 2017

Elisa Martín-Valdepeñas Yagüe, «Los estatutos de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País de 1775 y sus intentos de reforma (1775-1808)», *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, n° 27 (2017), pp. 219-250.

MATILLA 2004

José Manuel Matilla, «Pedro Fernández Durán: apuntes para la biografía de un aficionado a las artes», en *Dibujos italianos del siglo XVI. Museo del Prado. Catálogo de dibujos*, vol. V, Madrid, 2004, pp. 31-49.

MATILLA 2006

José Manuel Matilla, «Papeletas para un diccionario. A propósito de unos documentos de la Biblioteca Cervelló del Museo del Prado y la historiografía del grabado español en el siglo XIX», en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CLXXXII, n° 717 (enero-febrero 2006), pp. 75-82.

MATILLA 2016

José Manuel Matilla, «Reproduction as Interpretation of Art: The Visual Sources for the Illustrations to the *Annals*», en Hilary Macartney y José Manuel Matilla (ed.), *Copied by the Sun: Talbotype Illustrations to the Annals of the Artists of Spain by Sir William Stirling Maxwell*, 2016, vol. I, pp. 47-67.

MAURER 2006

Gudrun Mühle-Maurer, «Biografías enlazadas: Goya y los duques de Alba», en Manuela B. Mena Marqués y Gudrun Mühle-Maurer, *La duquesa de Alba, «musa» de Goya. El mito y la historia*, cat. exp., Madrid, 2006, pp. 165-259.

MAURER 2008

Gudrun Maurer, en Manuela B. Mena Marqués (ed.), *Goya en tiempos de guerra*, cat. exp., Madrid, 2008.

MAYER 1925

August Liebmann Mayer, *Francisco de Goya*, Barcelona / Buenos Aires, 1925 [1.ª ed.: Múnich, 1923].

MCKIM-SMITH 1980

Gridley McKim-Smith, «The problems of Velázquez's drawings», *Master Drawings*, n° XVIII (1980), pp. 3-24, 65-70.

MEADE 1959

Mercedes Meade de Angulo, «Don Gerónimo Antonio Gil Pérez, apuntes para su biografía», en *La R. S. B. A. P.*, IV Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Donostia / San Sebastián, 1959, pp. 765-772.

MELÉNDEZ VALDÉS 1981 y 1983

Juan Meléndez Valdés, *Obras en verso*. Edición crítica, prólogo y notas por Juan H. R. Polt y Jorge Demerson, 2 vols., Oviedo, 1981 y 1983.

MELVILLE 2005

Jennifer Melville, *Phillip of Spain*, Aberdeen, 2005.

MENA 2008

Manuela B. Mena Marqués (ed.), *Goya en tiempos de guerra*, cat. exp., Madrid, 2008.

MENA 2015

Manuela B. Mena Marqués, *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): dibujos: catálogo razonado*, Santander, 2015.

MENA 2017

Manuela B. Mena Marqués, «La amistad y el éxito», en Manuela B. Mena y Gudrun Maurer (dirs.), *Goya y la corte ilustrada*, cat. exp., Barcelona, 2017, pp. 166-182 y cats. 183-197.

MENA Y MAURER 2017

Manuela B. Mena y Gudrun Maurer (dirs.), *Goya y la corte ilustrada*, cat. exp., Barcelona, 2017.

MENÉNDEZ PELAYO 1962

Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. III, Madrid, 1962.

MENÉNDEZ PELAYO 2019

Marcelino Menéndez Pelayo, *Literatura y nación. Preliminares de historia literaria (Una antología)*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Pamplona, 2019.

MENGES 1780

Anton Raphael Mengs, *Obras de D. Antonio Raphael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey*, ed. José Nicolás de Azara, Madrid, 1780.

MESA GARCÍA 1996

José Antonio Mesa García (dir.), *Sevilla recuerda a Asturias en los nombres de sus calles*, Sevilla, 1996.

MESA GARCÍA 2001

José Antonio Mesa García, «Notas para la última edición del siglo XX», en *Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829): algo más que una calle*, Sevilla, 2001, pp. 13-18.

MESEGUER Y ARRUFAT 1793

Francisco Meseguer y Arrufat, «Memorias para la vida y escritos del P. Esteban de Terreros», en Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, IV, Madrid, 1793, pp. V-XIV.

MESONERO ROMANOS 1853

Ramón de Mesonero Romanos, «Las calles y casas de Madrid. Recuerdos históricos (1). Cuartel del Centro», *Semanario Pintoresco Español*, nº 44 (30 de octubre de 1853), pp. 345-349.

MESONERO ROMANOS 1861

Ramón de Mesonero Romanos, *El antiguo Ma-*

drid, paseos históricos-anecdóticos por las calles y casas de esta villa, Madrid, 1861.

MEYER 1872

Julius Meyer (dir.), *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig, 1872 (reed. 1878 y 1885).

MICHEL 2020

Roberto Michel, *escultor del Rey*, Isabel Encinas Bodega (com.), cat. exp., Madrid, 2020.

MILIZIA 1768

Francesco Milizia, *Le vite de' piu celebri architetti d'ogni nazioni e d'ogni tempo, precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma, 1768.

MILIZIA 1792

Francesco Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*, Venecia, 1792.

MILIZIA 1797

Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno: estratto in gran parte dalla Enciclopedia Metodica da Francesco Milizia*, Bassano, 1797.

MILIZIA 1827

Francesco Milizia, *Arte de ver en las bellas artes del diseño segun los principios de Sulzer y Mengs. Escrito en italiano por Francisco de Milizia, y traducido al castellano con notas é ilustraciones por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, Madrid, 1827.

MILIZIA 1992

Francesco Milizia, *Arte de ver en las bellas artes del diseño*, estudio preliminar de C. de la Peña, Madrid, 1992.

MIÑANO 1826-1829

Sebastián Miñano y Bedoya, *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, 11 vols., Madrid, 1826-1829.

MIÑANO 1830

«Necrología [de Juan Agustín Ceán Bermúdez]», *Gaceta de Madrid* (26 de enero de 1830), pp. 47-48.

MORALES Y MARÍN 1984

José Luis Morales y Marín, *Pintura española del siglo XVIII (Summa Artis. Historia general del Arte, vol. XXVII)*, Madrid, 1984.

MORÁN 2001

Miguel Morán Turina, «De Palomino a Ceán: los orígenes de la historia del arte español», en Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Madrid, 2001, pp. 5-17.

MURO 1961

Antonio Muro Orejón, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO 1996

Museo Nacional del Prado. Catálogo de las pinturas, Madrid, 1996.

MUSO 1829 (2004)

José Musso Valiente, «Diario de 1829», en *Obras*, ed. José Luis Molina Martínez, Murcia, 2004, vol. I, pp. 75-230.

NAGLER 1835-1845

Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, 15 vols., Múnich, 1835-1845.

NAVARRETE 1999

Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, 1999.

NAVARRETE 2013

Esperanza Navarrete Martínez, «La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando Goya era profesor (1785-1797)», en *Goya y su contexto*, Zaragoza, 2013, pp. 317-341.

NAVARRETE 2015

Esperanza Navarrete Martínez, «La participación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en la recuperación de las obras de arte “extraídas” por José I», en Espe-

ranza Navarrete Martínez y Alejandro Martínez Pérez (ed.), *Patrimonio en conflicto: memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*, Madrid, 2015, pp. 65-97.

NAVARRETE 2017

Esperanza Navarrete Martínez, «Goya, la conveniencia de la Academia», en Frédéric Prot (ed.), *Goya, la imagen inquieta*, Burdeos, 2017, pp. 33-54.

NAVARRETE 2019

Esperanza Navarrete Martínez, «El Diccionario de Ceán Bermúdez y su publicación por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 121 (2019), pp. 35-70.

NAVARRETE PRIETO 1998

Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998.

NAVARRETE PRIETO 2017

Benito Navarrete Prieto, *Murillo y su estela en Sevilla*, cat. exp, Sevilla, 2017.

NAVARRETE PRIETO Y PÉREZ SÁNCHEZ 2009

Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Álbum Alcubierre, dibujos: de la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la colección Juan Abelló*, Madrid, 2009.

NECROLOGY. CEAN-BERMUDEZ 1831

«Necrology. Cean-Bermudez», *The Foreign Quarterly Review*, vol. 7, n° 13 (1831), pp. 272-273.

NOTICIA DE LOS QUADROS 1828

[Luis Eusebi] *Noticia de los Quadros que se hallan colocados en la Galería del Rey Nuestro Señor*, Madrid, 1828.

NÚÑEZ 1835

Toribio Núñez, *Ciencia social según los principios de Bentham*, Madrid, 1835.

OCERÍN 1959

Enrique de Ocerín y García, conde de Abasolo, Índice de los expedientes matrimoniales de militares y marinos que se conservan en el Archivo General Militar (1761-1865), t. I, Madrid, 1959.

OLLERO 2008

Francisco Ollero Lobato, «Ceán Bermúdez, Itálica y las artes en Sevilla», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 106-107 (2008), pp. 49-64.

OLLERO Y QUILES 1991

Francisco Ollero Lobato y Fernando Quiles García, «La teoría arquitectónica de Ceán Bermúdez y su plasmación en una obra inédita», *Goya. Revista de arte*, n° 223-224, Madrid (1991), pp. 26-34.

O'NEIL 1833

A. O'Neil, *A Dictionary of Spanish Painters, Comprehending Simply that Part of their Biography Immediately Connected with the Arts; from the Fourteenth Century*, 2 vols., Londres, 1833.

OSSORIO Y BERNARD 1868

Manuel Ossorio y Bernard, *Galería Biográfica*, 2 vols., Madrid, 1868 y 1869.

PÁEZ 1981-1985

Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, 4 vols., Madrid, 1981-1985.

PALOMINO 1715-1724

Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, 3 vols. en 2 tomos, Madrid, 1715-1724.

PARDO CANALÍS 1951

Enrique Pardo Canalís, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951.

PARDO CANALÍS 1954

Enrique Pardo Canalís, «Los diálogos de Ceán Bermúdez», *Revista de Ideas Estéticas*, t. XII, n° 47 (1954), pp. 219-233.

PARDO CANALÍS 1962

Enrique Pardo Canalís, «Dos Diálogos de Ceán Bermúdez sobre la escultura en España», *Revista de Ideas Estéticas*, t. XX, n° 80 (1962), pp. 351-377.

PARDO CANALÍS 1967

Enrique Pardo Canalís, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967.

PARDO CANALÍS 1972

Enrique Pardo Canalís, «La Colección litográfica de cuadros del Rey de España», *Revista de Ideas Estéticas*, n° XXX (1972), pp. 49-70.

PASCUAL CHENEL Y RODRÍGUEZ REBOLLO 2015

Álvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo, *Vicente Carducho. Dibujos. Catálogo razonado*, cat. exp., Madrid, 2015.

PAUL 2012

Carole Paul (ed.), *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th and 19th century Europe*, Los Ángeles, 2012.

PEMÁN 1992

María Pemán Medina, «Estampas y libros que vio Goya en casa de Sebastián Martínez» *Archivo Español de Arte*, n° 65 (1992), pp. 303-320.

PERALES PIQUERAS 1981

Rosa María Perales Piqueras, *Juan de Espinal*, Sevilla, 1981.

PÉREZ ALCORTA 1985

M.^a Cruz Pérez Alcorta, «Un proyecto de medalla española del siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*, n° 231 (1985), pp. 287-295.

PÉREZ GARCÍA 2011

César Pérez García, «La maja del Jiloca en Budapest y Dublín», *Heraldo de Aragón* (15 de enero de 2011).

PÉREZ SÁNCHEZ 1964

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Inventario de las pin-*

turas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1964.

PÉREZ SÁNCHEZ 1972

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Catálogo de dibujos I. Dibujos españoles. Siglos XV-XVII*, Museo del Prado, Madrid, 1972.

PÉREZ SÁNCHEZ 1975

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Catálogo de dibujos II. Dibujos españoles. Siglo XVIII, A-B*, Museo del Prado, Madrid, 1975.

PÉREZ SÁNCHEZ 1977

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Catálogo de dibujos III. Dibujos españoles. Siglo XVIII, C-Z*, Museo del Prado, Madrid, 1977.

PÉREZ SÁNCHEZ 1978

Alfonso E. Pérez Sánchez, «Introducción» a Isidoro Bosarte, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1978, pp. VII-LXX.

PÉREZ SÁNCHEZ 1986

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España: de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ 1988

Alfonso E. Pérez Sánchez, «Pintura de los siglos XVI al XVIII en la colección del Banco de España», en José María Viñuela (ed.), *Colección de pintura del Banco de España*, Madrid, 1988, pp. 15-91.

PÉREZ SÁNCHEZ 1999

Alfonso E. Pérez Sánchez, *El dibujo europeo en tiempo de Velázquez*, cat. exp., Madrid, 1999.

PERINAT 2000

Luis Guillermo Perinat y Elío, «Breves notas de una colección de arte privada», *Arbor*, nº 649, CLXV, Madrid (enero de 2000), pp. 77-81.

PERNETY 1757

A.-J. Pernet, *Dictionnaire portatif de peinture*,

sculpture et gravure: avec un traité pratique des différentes manieres de peindre, dont la Théorie est développée dans les Articles qui en sont susceptibles. Ouvrage utile aux Artistes, aux Eleves & aux Amateurs, Paris, MDCCLVII [1757].

PERRAULT 1761

Claude Perrault, *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, escrito en francés por Claude Perrault y traducido al castellano por don Joseph Castañeda, Madrid, 1761.

PIQUERO LÓPEZ Y SALINERO MORO 1988

María A. Blanca Piquero López y María del Carmen Salinero Moro, «Inventario de la colección de medallas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 66 (1988), pp. 257-362.

PONTE 1796

Vicente de Ponte, *Ensayo de Arquitectura Civil*, 1796, Colegio Oficial de Arquitectura de Madrid, Ms. Sig. 1796-PON Ens.

PONZ 1772-1794

Antonio Ponz, *Viaje de España*, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella, 18 vols., Madrid, 1772 -1794.

PORTELA 1976

Francisco José Portela Sandoval, «Nuevas adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, nº 42 (1976), pp. 365-375.

PORTELA 1978

Francisco José Portela Sandoval, «Sobre la correspondencia de Ceán Bermúdez con Francisco Durán», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 46 (1978), pp. 191-208.

PORTELA 1981

Francisco José Portela Sandoval, «Varias noti-

cias de artistas comunicadas por Justino Matute a Ceán Bermúdez», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 53 (1981), pp. 183-192.

PORTELA 1989

Francisco José Portela Sandoval, «Noticias sobre algunos artistas que estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en tiempos de Carlos III», en *IV Jornadas de Arte: El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, 1989, pp. 451-455.

PORTÚS 1994

Javier Portús Pérez, *Museo del Prado. Memoria escrita, 1819-1994*, Madrid, 1994.

PORTÚS 2012

Javier Portús Pérez, *El concepto de pintura española: historia de un problema*, Madrid, 2012.

PORTÚS 2014.

Javier Portús Pérez, «Jovellanos: una historia moral de la pintura española», en Gaspar Melchor de Jovellanos, *Elogio de las Bellas artes*, Madrid, 2014, pp. 7-41.

PORTÚS 2016

Javier Portús Pérez, «Definiciones y redefiniciones de la escuela española de pintura», en Álvaro Molina (ed.), *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid, 2016, pp. 175-197.

QUATREMÈRE DE QUINCY 1788

Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, vol. I., París, 1788.

QUILLIET 1816

Frédéric Quilliet, *Dictionnaire des Peintres espagnols*, París, 1816.

QUINTANA 1872

Obras inéditas del Excmo. Señor D. Manuel José Quintana precedidas de una biografía del autor por su sobrino D. M. J. Quintana y de un juicio

crítico por el Ilmo. Señor Don Manuel Cañete de la Academia Española, Madrid, [1872].

RASMUSSEN 2018

Dennis C. Rasmussen, *El infiel y el profesor. David Hume y Adam Smith. La amistad que forjó el pensamiento moderno*, Barcelona, 2018.

REAL CÉDULA 1775

Real Cédula de S. M. y señores del Consejo, en que se aprueban los estatutos de la Sociedad Económica de Amigos del País, con lo demás que se expresa, a fin de promover la agricultura, industria y oficios, Madrid, 1775.

REAL SOCIEDAD 2013

Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, Madrid, 2013.

REINOSO 1831

Félix José Reinoso, «Artículo recibido. Madrid, 4 de febrero de 1831 [Necrología de Juan Agustín Ceán Bermúdez], *Estafeta de San Sebastián. Periódico político, literario é industrial*, n.º 33 (21 de febrero de 1831), pp. 2-3.

REINOSO 1872

Félix José Reinoso, «En la muerte del Sr. D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, historiador filósofo de las artes españolas», *Obras, Poesías*, vol. I, Sevilla, 1872, pp. 102-106 y 196-200.

RÍOS 1989

Antonio Rafael Ríos Santos, *Vida y poesía de Félix José Reinoso*, Sevilla, 1989.

ROBERTSON 2004

Ian Robertson, *Richard Ford, 1796-1858: Hispanophile, Connoisseur and Critic*, Norwich, 2004.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR 2009

Fernando Rodríguez de la Flor, *Giro visual. Primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura posmoderna*, Salamanca, 2009.

RODRÍGUEZ DE MARIBONA 2007

Manuel M.ª Rodríguez de Maribona y Dávila, *Don Gaspar de Jovellanos y Ramírez de Jove,*

caballero de la Orden de Alcántara: genealogía, nobleza y armas, Gijón, 2007.

RODRÍGUEZ MOÑINO 1953-1954

Antonio Rodríguez Moñino, «Charles de la Traversé, pintor francés en España, noticia sobre su vida y sus obras», *Academia. Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1953-1954), pp. 377-395.

RODRÍGUEZ MOÑINO 1971

Antonio Rodríguez Moñino, *La imprenta de don Antonio de Sancha (1771-1790): primer intento de una guía bibliográfica para uso de los coleccionistas y libreros*, Madrid, 1971.

RODRÍGUEZ RUIZ 1992

Delfín Rodríguez Ruiz, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, Madrid, 1992.

RODRÍGUEZ RUIZ 2002

Delfín Rodríguez Ruiz, «La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la renovación de las artes», en Antonio Bonet Correa y Beatriz Blasco Esquivias (coms.), *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759*, cat. exp., Madrid, 2002, pp. 219-243.

RODRÍGUEZ Y SAMBRICIO 1998

Delfín Rodríguez Ruiz y Carlos Sambricio, «El Conde de Aranda y la arquitectura española de la Ilustración» en José Antonio Ferrer Benimeli (com.), *El Conde de Aranda*, cat. exp., Zaragoza, 1998, pp. 149-171.

ROETTGEN 2001

Steffi Roettgen (ed.), *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, Venecia, 2001.

ROJAS-MARCOS 2012

Jesús Rojas-Marcos González, *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*, Sevilla, 2012.

ROMERO MARÍN 1991

Anselmo Romero Marín, «Un artista olvidado:

Bernardo Martínez del Barranco, pintor soriano del siglo XVIII», *Celtiberia*, n° 81-82 (1991), pp. 299-319.

ROMERO MURUBE 1965

Joaquín Romero Murube, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1965.

ROMERO DE TERREROS 1948

Manuel Romero de Terreros, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, 1948.

RUEDA 2004

Francesc-Josep Rueda Roigé, «El mosaico del circo documentado en Itálica», *Locus Amoenus*, n° 7 (2004), pp. 7-25.

SALAS 1931

Xavier de Salas, «Lista de cuadros de Goya hecha por Carderera», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n° VII (1931), pp. 174-178.

SALAS 1946

Xavier de Salas Bosch, «Cuatro cartas de Azara a Llaguno y una respuesta de éste», *Revista de Ideas Estéticas*, vol. IV, n° 13 (1946), pp. 99-104.

SALAS 1964

Xavier de Salas, «Portraits of Spanish artists by Goya», *The Burlington Magazine*, n° 730 (1964), pp. 14-19.

SALAS 1965

Xavier de Salas, «Sobre la segunda edición del libro de Palomino», *Archivo Español de Arte*, n° 38 (1965), pp. 327-330.

SALAS 1967

Xavier de Salas, «Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez», *Cuadernos de Arte y Literatura*, n° 1 (1967), pp. 139-143 y 144-262.

SAMBRICIO 1961

Valentín de Sambricio, *Exposición Francisco de Goya. IV Centenario de la capitalidad*, cat. exp., Madrid, 1961.

SAMBRICIO 1975

Carlos Sambricio, *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración*, San Sebastián, 1975

SAMBRICIO 1976

Carlos Sambricio, «Las “Oraciones” en la Academia de San Fernando», *Revista de Ideas Estéticas*, nº 136, vol. XXXIV (1976), pp. 341-366.

SAMBRICIO 1982

Carlos Sambricio, «Noticia sobre Silvestre Pérez a través de unas notas de Ceán Bermúdez», en *Miscelánea de arte*, Madrid, 1982, pp. 220-223.

SAMBRICIO 1986

Carlos Sambricio, «Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica de la Academia de San Fernando de Madrid», en *La Arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.

SAMBRICIO 2017

Carlos Sambricio, «¿Por qué escribió Jovellanos el *Elogio de D. Ventura Rodríguez?*», en Delfín Rodríguez Ruiz (com.), *Ventura Rodríguez, arquitecto de la Ilustración*, cat. exp., Madrid, 2017, pp. 73-89.

SÁNCHEZ CANTÓN 1931

Francisco Javier Sánchez Cantón, «Le legs Fernández Durán au Musée du Prado», *Museion*, nº 16 (1931), pp. 94-98.

SÁNCHEZ CANTÓN 1933

Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, t. II, *Siglo XVII*, Madrid, 1933.

SÁNCHEZ CANTÓN 1945

Francisco Javier Sánchez Cantón, «Don Martín Fernández de Navarrete en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *Primer centenario de don Martín Fernández de Navarrete*, Madrid, 1945, pp. 9-17.

SÁNCHEZ CANTÓN 1950

Francisco Javier Sánchez Cantón, «En el cente-

nario de Ceán Bermúdez», *Archivo Español de Arte*, vol. XXIII, nº 90 (1950), pp. 89-113.

SÁNCHEZ CANTÓN 1951a

Francisco Javier Sánchez Cantón, «En el centenario de Ceán Bermúdez», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 1 (1951), pp. 121-148.

SÁNCHEZ CANTÓN 1951b

Francisco Javier Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya*, Madrid, MCMLI [1951].

SÁNCHEZ CANTÓN 1965

Francisco Javier Sánchez Cantón, *Escultura y pintura del siglo XVIII (Ars Hispaniae, vol. 17)*, Madrid, 1965.

SANTIAGO PÁEZ 1996a

Elena M.ª Santiago Páez (coord.), *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional*, cat. exp., Madrid, 1996.

SANTIAGO PÁEZ 1996b

Elena M.ª Santiago Páez, «El Gabinete de Ceán Bermúdez, un capítulo en la historia de las colecciones de la Biblioteca Nacional» en Elena M.ª Santiago Páez y Juliet Wilson-Bareau, *Ydionia universal: Goya en la Biblioteca Nacional*, cat. exp., Madrid, 1996, pp. 53-96.

SANTIAGO PÁEZ 1997

Elena M.ª Santiago Páez, *El gabinete de Ceán Bermúdez: dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*, cat. exp., Gijón, 1997.

SANTIAGO PÁEZ 1998

Elena M.ª Santiago Páez, «Papeles varios impresos y manuscritos con noticias y documentos sobre Velázquez, reunidos por don Manuel Remón Zarco del Valle», *Noticias de la Real Biblioteca*, vol. 2, nº 11 (1998) p. 1.

SANTIAGO PÁEZ 2005

Elena M.ª Santiago Páez, «Ilustraciones para el Quijote en la Biblioteca Nacional de España», en

El Quijote: biografía de un libro, 1605-2005, cat. exp., Madrid, 2005, pp. 79-116.

SANTIAGO PÁEZ 2006a

Elena M.^a Santiago Páez (ed.), *De la palabra a la imagen: el «Quijote» de la Academia de 1780*, Madrid, 2006.

SANTIAGO PÁEZ 2006b

Elena M.^a Santiago Páez, «El proceso de ilustración del “Quijote” de la Academia», en *De la palabra a la imagen: el «Quijote» de la Academia de 1780*, Madrid, 2006, pp. 23-35.

SANTIAGO PÁEZ 2012

Elena M.^a Santiago Páez, «144 años de historia de las colecciones de materiales gráficos en la BNE (1868-2012)», en Dario Villanueva (dir.), *Tricentenario: Biblioteca Nacional de España*, Madrid, 2012, pp. 185-221.

SANTIAGO PÁEZ 2016a

Elena M.^a Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016.

SANTIAGO PÁEZ 2016b

Elena M.^a Santiago Páez, «La historia del grabado a través de la colección de Ceán Bermúdez» en Elena M.^a Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 137-154.

SANTIAGO PÁEZ 2020

Elena M.^a Santiago Páez «Ceán Bermúdez o cómo distinguir las pinturas originales de las copias» en Carla Mazzarelli y David García Cueto (coords.), *Leggere le copie. Critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII secolo)*, Roma, 2020.

SANTIAGO PÁEZ e HIDALGO 2021

Elena Santiago Páez y Beatriz Hidalgo Caldas, «Provenienza di disegni spagnoli e italiani del XVI secolo dalla Biblioteca Nazionale di Spagna. Alcuni contributi», en Benito Navarrete (dir.),

Disegni spagnoli e italiani del cinquecento della Biblioteca Nazionale di Spagna, Roma, 2021 (en prensa).

SANTIAGO PÁEZ, HUIDOBRO y SANTOS 2016

Elena M.^a Santiago Páez, Concha Huidobro Salas y Ángeles Santos Almendros, «Ceán Bermúdez coleccionista de estampas», en Elena M.^a Santiago Páez (dir.) *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, pp. 341-487.

SANTIAGO PÁEZ Y WILSON-BAREAU 1996

Elena M.^a Santiago Páez y Juliet Wilson-Bareau, *Ydioma universal: Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1996.

SANTOS 1657, 1667, 1681, 1698

Francisco de los Santos (O. S. H.). *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial única maravilla del Mundo. Fábrica del Prudentissimo Rey Philippo II. Ahora nuevamente coronada por el catholico Rey Philippo Quarto el Grande con la magestuosa obra de la capilla insigne del Pantheon [...]*, Madrid, 1657, 1667, 1681, 1698.

SELGAS 1883

Fortunato de Selgas, «Jovellanos considerado como crítico en Bellas Artes», *Revista de España*, nº 92 (1883), pp. 3-47.

SESEÑA 2004

Natacha Seseña, *Goya y las mujeres*, Madrid, 2004.

SOCIEDAD ECONÓMICA MATRITENSE 1775a

«Estatutos para la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País», en *Real Cédula de S. M. y señores del Consejo, en que se aprueban los estatutos de la Sociedad económica de amigos del país, con lo demás que se expresa, a fin de promover la agricultura, industria y oficios*, Madrid, 1775, pp. 5-49.

SOCIEDAD ECONÓMICA MATRITENSE 1775b

Libro de actas, Manuscrito, 1775, sign. A110/2.

SOCIEDAD ECONÓMICA MATRITENSE 1776

Instrucción para las Escuelas Patrióticas, Madrid, 1776.

SOCIEDAD ECONÓMICA MATRITENSE 1780

Memorias de la Sociedad Económica, Madrid, 1780.

SOMOZA 1889

Julio Somoza de Montsoriú, *Las amarguras de Jovellanos: bosquejo biográfico (con notas y setenta y dos documentos inéditos)*, Gijón, 1889.

SOMOZA 1891

Julio Somoza, «Documento del ilustrado jovellanista D. Julio Somoza», suelto de *El Musel*, Gijón (8 de agosto de 1891), 1 h.

STIRLING MAXWELL 1845

William Stirling Maxwell, *Travel Journal*, 1845. Stirling of Keir Papers, Glasgow City Archives, T-SK 28/11.

STIRLING MAXWELL 1848

William Stirling Maxwell, *Annals of the Artists of Spain*, 3 vols., Londres, 1848.

STIRLING MAXWELL 1855

William Stirling Maxwell, *Velázquez and His Works*, Londres, 1855.

SUÁREZ FERNÁNDEZ 1955

Constantino Suárez Fernández (Españolito), *Escritores y artistas asturianos. Índice bio-bibliográfico*, ed. José María Martínez Cachero, t. IV, Oviedo, 1955.

SUBIRANA 1990

Rosa María Subirana i Rebull, *Pasqual Pere Moles i Coronas. València 1741-Barcelona 1797*, Barcelona, 1990.

SUDRIÀ 2017

Carles Sudrià Triay, «Pluralidad de emisión y formación de un sistema bancario moderno. Europa y España», en Daniel Díaz Fuentes, Andrés Hoyo Aparicio y Carlos Marichal Salinas

(ed.), *Orígenes de la globalización bancaria. Experiencias de España y América Latina*, Madrid, 2017, pp. 31-80.

SYMMONS 2010

Sarah Symmons, «Mantillas, Majas, Murillo and Moors: A Feminine Perspective from Ann Fanshawe to Gwen John», en Nigel Glendinning y Hilary Macartney (ed.), *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920: Studies in Reception in Memory of Henriqueta Harris Frankfurt*, Woodbridge, 2010, pp. 23-36.

TEDDE 1988

Pedro Tedde de Lorca, *El Banco de San Carlos, (1782-1829)*, Madrid, 1988.

TERÁN 1961 (2004)

Manuel de Terán Álvarez, «Dos calles madrileñas: las de Alcalá y Toledo», *Estudios geográficos*, vol. XXII, n° 84-85 (1961), pp. 375-476 (reed. en *Ciudades españolas [estudios de geografía urbana]*, ed. Daniel Marías Martínez, Madrid, 2004, pp. 261-385).

TESOROS 2003

Tesoros del Gabinete numismático, las 100 mejores piezas del monetario del Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 2003.

TORMO 1900

Elías Tormo, «Las pinturas de Goya y su clasificación y distribución cronológicas (con motivo de la exposición de sus obras en Madrid)», artículos publicados en la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 1900; ahora en Jesusa Vega, «Goya 1900. Visión crítica», en *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, 2002, vol. I, pp. 257-278.

TORO Y DURÁN 1892

Ramón del Toro y Durán, *Jovellanos y la reforma del teatro español en el siglo XVIII*, Gijón, 1892.

TORTELLA 1986

Teresa Tortella, *Índice de los primitivos accionis-*

tas del Banco Nacional de San Carlos, Madrid, 1986.

TORTELLA 1997

Teresa Tortella, *Los primeros billetes españoles: las cédulas del Banco de San Carlos*, Madrid, 1997.

TORTELLA 2010

Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*, Madrid, 2010.

TURNER 2004

Nicholas Turner, «Pedro Fernández Durán, coleccionista de dibujos», en *Dibujos italianos del siglo XVI. Museo del Prado. Catálogo de dibujos*, vol. V, Madrid, 2004, pp. 23-30.

TURNER 2008

Nicholas Turner, «Isidoro Brun, Pedro Fernández Durán, and the Formation of the Prado's Collection of Old Master Drawings», en *A Century of Italian Drawings from the Prado*, cat. exp., Madrid, 2008, p. 23-30.

ÚBEDA 1995

Andrés Úbeda de los Cobos, «La prehistoria de la historia del arte», en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, 1995, pp. 123-137.

ÚBEDA 2001

Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, 2001.

URREA 1987

Jesús Urrea, «Un boceto de Bernardo Martínez del Barranco en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, nº 8 (1987), pp. 117-124.

VARGAS PONCE 1787

José de Vargas Ponce, *Descripciones de las islas Pithiusas y Baleares*, Madrid, 1787.

VARGAS PONCE 1790

José de Vargas Ponce, «Discurso histórico sobre el principio y progresos del grabado», en *Distri-*

bución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 4 de agosto de 1790, Madrid [1790], págs. 35-82.

VARGAS PONCE 1976

José de Vargas Ponce, «Discurso histórico sobre el principio y progreso del grabado». Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de san Fernando. 1790», ed. Juan Carrete Parrondo, *Revista de ideas estéticas*, nº 133 (1976), pp. 61-90.

VASARI 1791-1794

Giorgio Vasari, *Vite de più eccellenti pittori, scultori et architetti* arrichite in questa edizione di rami, di giunte e di correzioni, pero opera sel P. M. Guglielmo della Valle, 11 vols., Siena, 1791-1794.

VEGA 1989

Jesusa Vega González, «Los inicios del artista: el dibujo base de las artes», en *La formación del artista de Leonardo a Picasso: aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las bellas artes*, Madrid, 1989, pp. 1-29.

VEGA 1990

Jesusa Vega, *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, 1990.

VEGA 2000

Jesusa Vega, «Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor» en *Velázquez en blanco y negro*, Madrid, 2000, pp. 25-74.

VEGA 2002a

Jesusa Vega, «Goya 1900. La exposición» y «Goya 1900. Visión crítica», en *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, 2002, vol. I, pp. 87-116 y 117-296.

VEGA 2002b

Jesusa Vega, *Goya 1900. Catálogo ilustrado. En Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, vol. II, Madrid, 2002.

VEGA 2010

Jesusa Vega, *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, Madrid, 2010.

VEGA RODRÍGUEZ 1962

Ángel Custodio Vega Rodríguez (OSA), «Relación histórica de las pinturas de El Escorial por su orden riguroso de colocación hecha en 1776. Prólogo y notas por el P. Ángel Custodio Vega», en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, V, El Escorial, 1962, pp. 227-270.

VELÁZQUEZ 2015

Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores, *Viaje de las antigüedades de España (1752-1765)*, Jorge Maier Allende (edición y estudio); Carmen Manso Porto (catálogo de dibujos y mapas), Madrid, 2015.

VÉLIZ 2007

Zahira Véliz, «Alonso Cano's Drawings for the Life of St. Dominic in Santa Cruz la Real, Granada», *Master Drawings*, vol. VL, n° 3 (2007), pp. 325-344.

VÉLIZ 2011

Zahira Véliz, *Alonso Cano (1601-1667). Dibujos. Catálogo Razonado*, Santander, 2011.

VILLENA 2013

Elvira Villena, «El nacimiento de una tipografía española en el siglo XVIII: Eudald Pradell, Antonio Espinosa de los Monteros y Jerónimo Antonio Gil», en *Pruebas de imprenta: estudios sobre la cultura editorial del libro en la España moderna y contemporánea*, Gabriel Sánchez Espinosa (ed.), Madrid, 2014, pp. 83-121.

VIÑAZA 1887

Conde de la Viñaza [Cipriano Muñoz y Manzano], *Goya: su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887.

VIÑAZA 1889-1894

Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de*

D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, 4 vols., Madrid, 1889-1894.

VITRUVIO 1787

Marco Vitruvio Polion, *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polion*, ed. José Ortiz y Sanz, Madrid, 1787.

WARBURTON 1757

William Warburton, *The works of Alexander Pope, esq., with his last corrections, additions, and improvements; as they were delivered to the editor a little before his death; together with the commentaries and notes of Mr. Warburton*, Londres, 1757.

WATELET Y LÉVESQUE 1792

C.-H. Watelet y P.-C. Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, París, 1792.

WETHEY 1983

Harold E. Wethey, *Alonso Cano pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983.

WINCKELMANN 1779

Johann Joachim Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, Milán, 1779.

WINCKELMANN 2014

Johann Joachim Winckelmann, *Historia de las artes de los antiguos por Johann Joachim Winckelmann, obra traducida del alemán al francés y de este al castellano en 1784 e ilustrado con algunas notas por Diego Antonio Rejón de Silva, académico de honor de la Real de San Fernando*, Madrid, 2014.

YRIARTE 1867

Charles Yriarte, *Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, París, 1867.

ZARCO DEL VALLE 1870

Manuel Zarco del Valle, «Letter to William Stirling», *Stirling of Keir Papers*, Glasgow City Archives, T-SK 29/51/197 (5 June 1870).



Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) fue pionero a la hora de aplicar al estudio de las bellas artes los nuevos criterios críticos que estaban comenzando a desarrollar las ciencias históricas durante la Ilustración, fundamentalmente a través del cotejo de los archivos y los fondos documentales. Así, desplegó una enorme capacidad de trabajo y discernimiento para abordar una temática extensísima, desde la arqueología a la pintura y la escultura, desde la historia de la arquitectura hasta la primera monografía escrita sobre Murillo, o el primer texto crítico sobre la pintura de Francisco de Goya. De ahí que su figura sea fundamental para entender el nacimiento de la historiografía artística en nuestro país, pues cualquier estudio en estas disciplinas todavía se inicia acudiendo a unos textos que, tantos años después, siguen resultando fundamentales.

Ligado al Ceán Bermúdez historiador, está su pasión como coleccionista de libros, estampas y dibujos, pues en sus escritos hizo patente que componía sus textos con la ayuda de los elementos visuales de su colección. Esta incluía dibujos y estampas de artistas como Francisco de Goya, Durero, Jacques Callot, Van Dyck, Rembrandt o Ribera entre muchos otros.

En los trabajos del presente volumen, dirigido por David García López y Elena M.^a Santiago Páez, se reúnen las últimas aportaciones de un reconocido grupo de especialistas, que muestran un panorama completo y renovado de su vida, su obra y su legado.