

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 sirba 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 Tej^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. 21.1.

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 Jovelanos, 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.