

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 galo, 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.