

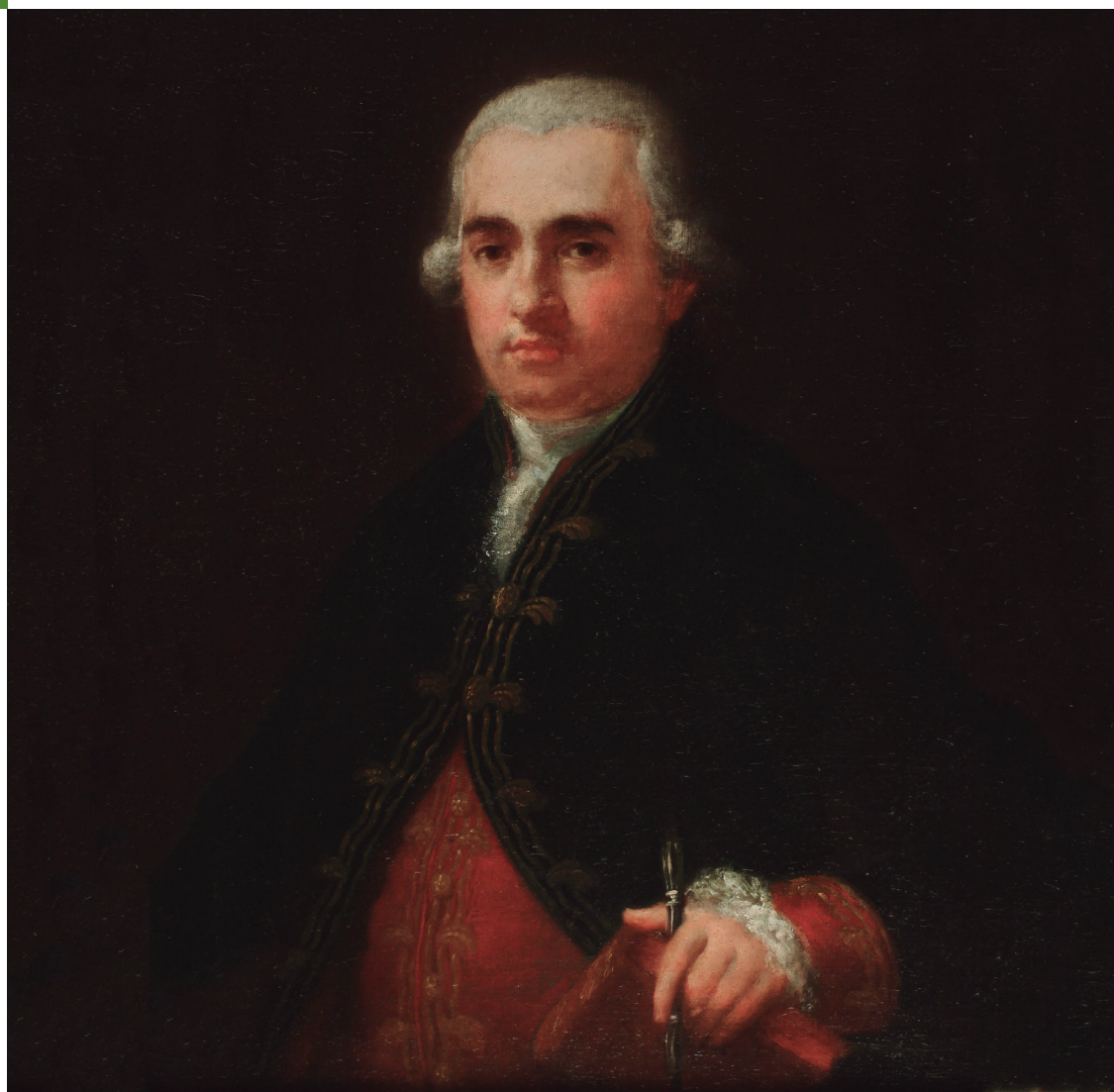
DAVID GARCÍA LÓPEZ
ELENA M.^a SANTIAGO PÁEZ
(dirs.)

Ceán Bermúdez

y la historiografía de las bellas artes

TREA

PIEDRAS ANGULARES



CEÁN BERMÚDEZ
Y LA HISTORIOGRAFÍA
DE LAS BELLAS ARTES

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

CEÁN BERMÚDEZ
Y LA HISTORIOGRAFÍA
DE LAS BELLAS ARTES



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

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

ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA

COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

Primera edición: noviembre de 2020

© del texto: los autores de cada capítulo, 2020

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

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

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

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

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

Impreso en España. *Printed in Spain*

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

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

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

*Para Héctor y Claudia,
futuros ilustrados*

Índice

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

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

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

ISABEL CLARA GARCÍA-TORAÑO

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

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

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

¹ CEÁN 1800, t. I, pp. I y XX.

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

³ BNE, DIB/18/1/1914 y DIB/18/1/1915.

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

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

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

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

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

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

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

⁴ REAL CÉDULA 1775, III, p. 42.

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

⁶ SOCIEDAD 1775b.

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

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

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

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

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

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

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

⁹ SOCIEDAD 1775b.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ BÉDAT 1960.

¹⁸ TESOROS 2003, p. 20.

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

²⁰ AUDRAN 1780, p. II.

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

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

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

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

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

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

²² COTARELO Y MORI 1924, p. 60.

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

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

Biografía de Gil

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

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

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

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

²⁵ CEÁN 1800, t. II, p. 187-189.

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

²⁷ CEÁN 1800, t. II, p. 187.

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

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

³⁰ AZCÁRATE LUXÁN 1994, p. 64.

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

³² ARABASE, *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.



INSTITUTO FELJOO DE
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

www.trea.es

Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) fue pionero a la hora de aplicar al estudio de las bellas artes los nuevos criterios críticos que estaban comenzando a desarrollar las ciencias históricas durante la Ilustración, fundamentalmente a través del cotejo de los archivos y los fondos documentales. Así, desplegó una enorme capacidad de trabajo y discernimiento para abordar una temática extensísima, desde la arqueología a la pintura y la escultura, desde la historia de la arquitectura hasta la primera monografía escrita sobre Murillo, o el primer texto crítico sobre la pintura de Francisco de Goya. De ahí que su figura sea fundamental para entender el nacimiento de la historiografía artística en nuestro país, pues cualquier estudio en estas disciplinas todavía se inicia acudiendo a unos textos que, tantos años después, siguen resultando fundamentales.

Ligado al Ceán Bermúdez historiador, está su pasión como coleccionista de libros, estampas y dibujos, pues en sus escritos hizo patente que componía sus textos con la ayuda de los elementos visuales de su colección. Esta incluía dibujos y estampas de artistas como Francisco de Goya, Durero, Jacques Callot, Van Dyck, Rembrandt o Ribera entre muchos otros.

En los trabajos del presente volumen, dirigido por David García López y Elena M.^a Santiago Páez, se reúnen las últimas aportaciones de un reconocido grupo de especialistas, que muestran un panorama completo y renovado de su vida, su obra y su legado.