

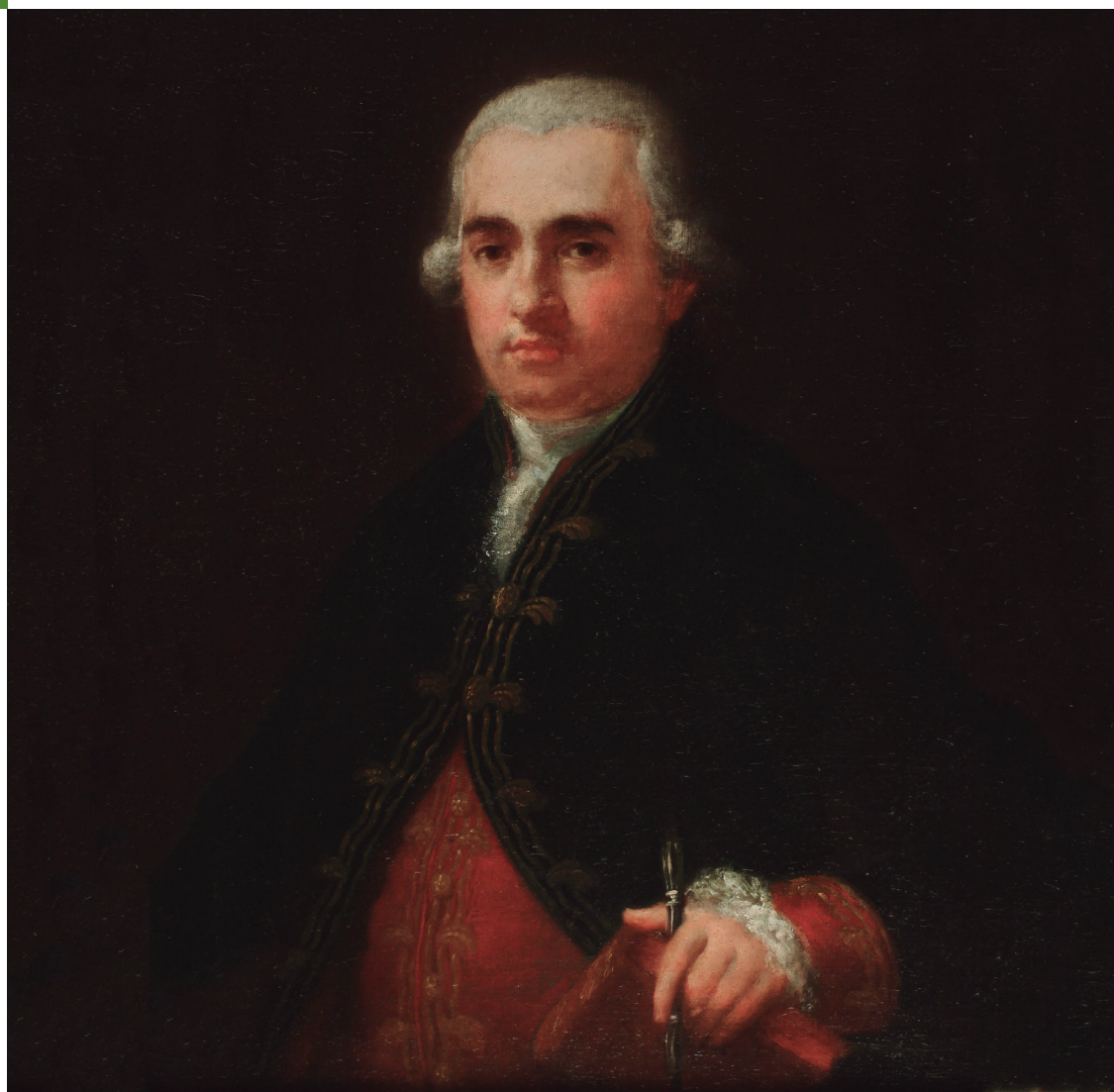
DAVID GARCÍA LÓPEZ
ELENA M.^a SANTIAGO PÁEZ
(dirs.)

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

La celebridad de Juan Agustín Ceán Bermúdez

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

No hablaré de los grandes trabajos de investigación histórica,
que nunca han rayado en España más alto; ni de la crítica
arqueológica y artística que entonces nació [en el siglo XVIII].
Menéndez Pelayo (2019, 328)

Fama, celebridad, genialidad, originalidad, son conceptos que comienzan a tomar forma moderna en el paso del siglo XVIII al XIX, vinculados al progresivo descubrimiento de la subjetividad, a los nuevos modelos sociales y de conducta. El hombre de bien, el que trabaja para la sociedad —término igualmente nuevo, como mostró Jeremy Bentham—¹, es una propuesta que encarnó en subjetividades tendentes a lograr el individuo perfecto. La aparición de necrológicas y de otros textos que recuperaban al desaparecido, junto a los elogios, daba cuenta de esta consideración de los individuos como elementos ejemplares y virtuosos, hombres de bien que lo son porque han desarrollado sus capacidades cuanto han podido en beneficio de los demás.

La virtud, sin despojarse de sus contenidos cristianos, se enriquecía con referencias laicas que la implicaban más en la sociedad y llevaban al virtuoso a distinguirse hasta alcanzar la categoría de famoso, célebre, gran hombre, incluso padre de la patria. Algunos de estos adjetivos se aplicaron a Ceán Bermúdez. La notoriedad, de este modo, se adquiría gracias a la dedicación continua y diligente a una actividad; la ejemplaridad hacía célebre y al mismo tiempo proporcionaba autenticidad, valor creciente en el Siglo de las Luces cuando, sin embargo, había tanta actividad falsaria. Ceán alertó sobre esa realidad y procuró explicar las diferencias entre original, copia y falsificación en lo relativo al mundo del arte. La ejemplaridad ilustrada, en lo moral, se vinculó con valores de la filosofía antigua retomados antes por los humanistas, a los que los estudiosos del periodo tuvieron en el retrovisor.

¹ NÚÑEZ 1835, p. 551.

En el XVIII pero sobre todo en el XIX se sintió la necesidad de tener héroes a los que admirar, individuos que producían un impacto emocional en el público (ahí están Voltaire, Rousseau, Johnson, Franklin, Goethe, Napoleón, Byron; en el plano español, Marchena, Quintana, Jovellanos, Juan Andrés, Jorge Juan), junto a un cambio en la consideración emocional de los espacios y paisajes en los que se rendía culto a las grandes figuras. El incremento de la cultura visual² dio lugar a la aparición de imágenes potentes que daban significado nuevo a la naturaleza, como la revalorización de los Alpes, dentro de la estética de lo sublime. El cuadro de Napoleón atravesándolos es síntesis de estos procesos. Pero también lo es, seguramente, el peso mayor que adquiere lo pintoresco y la invención del paisaje. Ambos elementos apuntan a la mayor presencia social del viaje (pronto del turismo), que a su vez se relaciona con la idea de la visita al hombre célebre. Este ámbito y estos procesos están en la aparición de las guías de viajes Baedeker, que ejemplifican desde el paisaje y el territorio la identidad y «el alma» nacionales³. El viaje y la peregrinación se volvieron turismo; el viajero buscó lo excepcional, lo único, ya fuera un panorama o un individuo y, por ahí, el interés por figuras referenciales a las que se llamó grandes hombres⁴. Pronto llegaron las reflexiones sobre estas figuras icónicas, aún no románticas, de la mano de Francisco Mariano Nifo y sus héroes, de Thomas Carlyle con los suyos y de Ralph Waldo Emerson con sus hombres representativos.

En la ola del giro visual, la representación de los líderes y héroes potenció la exhibición de aquellos aspectos que caracterizaban las distintas actividades. Así, en los retratos se presentaron los atributos de cada profesión; en el caso de los eruditos, sus despachos, sus utensilios y la soledad del estudio. A medida que avanza el periodo ilustrado y se entre en el siglo XIX artistas, escritores, profesores e historiadores, agrupados en instituciones como las academias, sienten que poseen la misma identidad, que pertenecen a un mismo mundo, que unos necesitan de los otros para explicar su actividad y función respectivas. De este modo, la identidad individual se proyectó en otra colectiva que les otorgaba legitimidad⁵. Esta identidad colectiva se expresaba mediante ritos e instrumentos que proporcionaban a una entidad aquellas características que la distinguían. Escribir la historia de su actividad, como hizo Ceán, fue una de las operaciones básicas para construir la identidad del grupo. Sus trabajos sobre la historia del arte y los artistas categorizaron a estos últimos.

Con su labor historiográfica, Ceán Bermúdez contribuyó, como otros, a convertir el pasado en historia y patrimonio, en su caso desde las bellas artes. Se unía,

² RODRÍGUEZ DE LA FLOR 2009.

³ BRAUDY 2010, p. 172.

⁴ BONNET 1998.

⁵ HEINICH 2005, p. 175.

por ejemplo, a Juan Sempere y Guarinos, que estableció el canon de escritores de la época (el *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*); a Martín Sarmiento, Luis José Velázquez y Juan José López de Sedano, que hicieron la historia de la poesía española; a Vicente García de la Huerta y Leandro Fernández de Moratín, que se ocuparon del teatro; a Joaquín Marín Mendoza, que hizo lo propio con el ejército, etc. Hay que situar esta labor de recuperación patrimonial y de clasificación como precedente de las casi contemporáneas «fisiologías» francesas: sobre el artista, el poeta, el paseante, el fumador, pronto traducidas. Eran trabajos costumbristas considerados sobre todo ocurrencias pero que en realidad catalogaban a la sociedad, eran formas de dar identidad y tradición a grupos en los que primaba una actividad que los unía (la escritura, la pintura, el arte de la guerra).

En este marco, elogios y necrológicas jugaron un papel protagonista a la hora de otorgar legitimidad y pertenencia a grupos sociales que se ocupaban de las ciencias y las letras; unos y otras fueron variantes de las biografías que en la época tuvieron un especial desarrollo. Proporcionaban tanto una imagen del individuo como del grupo al que pertenecía, desde los puntos de vista ético y estético, pues las cualidades morales nunca faltan junto a la valoración artística. La biografía y la fisiología, el elogio y la necrológica, fueron medios para que la sociedad tuviera un mayor conocimiento de esos grupos sociales, presentados al modo de la historia natural, divididos en clases, especies y subespecies.

La fama de un pequeño gran hombre

Ayer a las once de la mañana ha fallecido en esta corte el célebre don Juan Agustín Ceán Bermúdez, tan conocido por su vasta instrucción y constante laboriosidad, y por las muchas obras con que ha ilustrado las bellas artes⁶.

Como se ha insinuado, cuando Ceán muere en 1829 se encuentra relativamente asentada la costumbre de publicar necrológicas; los elogios fúnebres cuasi privados de las academias dieron el salto a los periódicos ampliando la presencia de intelectuales y artistas en la esfera pública, así como de un público de aficionados que se reconocía parte del grupo. Fue costumbre que en España comenzó, como en el resto de Europa, a finales del siglo XVIII y tuvo por protagonistas, junto a prácticos de las bellas artes, a actores, escritores, militares, religiosos y políticos. Con el Trienio Liberal se desarrolló otra costumbre nueva: la de pronunciar discursos en

⁶ *Gaceta de Madrid*, 5 de diciembre de 1829, 632b.

los entierros de figuras famosas, que se puede interpretar como una apropiación secular del espacio religioso: si el sacerdote reconocía el paso del difunto a la otra vida, el amigo que decía unas palabras glosaba lo que había sido en ésta para presentarlo como modelo ejemplar, utilizado en ocasiones para reivindicar opciones políticas, como hicieron los liberales con personajes tan destacados y maltratados como Isidoro Máiquez (actor) y José Marchena (político y escritor).

Prácticas como estas señalan el inicio del culto al gran hombre, la conversión de simples profesionales en figuras públicas heroicas. Esta condición hasta entonces propia solo del militar y del santo se secularizaba para extenderse a científicos, artistas y a quienes se ocupaban de la cultura. Desde ese momento, gran hombre podía ser un político, un erudito, un cómico, cualquiera que destacara, hasta alcanzar la condición de padre de la patria y figurar en el Parnaso o en el Panteón nacional. Cuando Ceán fallece ya ha habido intentos de crear un Panteón de Hombres Ilustres español en el XVIII y luego con José I. Mesonero Romanos estuvo a punto de lograrlo y el mismo Juan Agustín pergeñó en diversas ocasiones el suyo propio centrado en el ámbito de los artistas, propuesta que llegó más o menos alterada a la fachada del Museo del Prado⁷.

Como individuo destacado en su tiempo fue objeto de diferentes estrategias que lo convirtieron, si no en un padre de la patria, sí en un personaje público calificado a menudo de insigne y, lo que es más importante, señalado como «conocido» (evidentemente, en el mundo de la cultura y de la política en sentido lato). Ese reconocimiento se percibe en especial en sus años finales, cuando él mismo da noticias sobre su vida en la *Colección Litográfica de los cuadros del rey de España* y cuando, tras dejar de colaborar en ella, José Musso, su sustituto, informa sobre sus obras y dónde se pueden adquirir, sobre su estado de salud y posterior muerte. Estas noticias, su reiteración y las alusiones en ellas a sus servicios, reconocían su popularidad entre los aficionados y eran tácticas para convertirlo en un gran hombre, lo mismo que las necrológicas y los elogios que Casimiro Gómez Ortega, Félix José Reinoso, Martín Fernández de Navarrete y otros estamparon en los periódicos. Daban la medida del personaje y conformaban su imagen virtuosa de persona entregada a la causa patriótica de la civilización, la cultura y el bien público, lo que habría hecho mediante su condición de «funcionario» del Estado y de explorador y estudioso del patrimonio artístico.

⁷ AZCUE 2012. Véase así mismo el capítulo de Miriam Cera Brea en este volumen. Por otra parte, comisionado por la Academia de la Historia, Ceán preparó en 1815 un catálogo con el lugar de fallecimiento de distintos artistas ante la posibilidad de ubicar placas conmemorativas en iglesias (CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a). Este *Catálogo de los profesores más distinguidos de las bellas artes en España, acreedores a que se graben inscripciones en los templos* es una acción más dirigida a elaborar panteones de hombres ilustres, espacios simbólicos de reconocimiento de la actividad artística, ya mencionados.

Tanto las referencias en la *Colección Litográfica*, como sus enfrentamientos con Isidoro Bosarte, figura en cierto modo paralela, con poder en la Academia de San Fernando, que quería actualizar el texto historiográfico y teórico de Antonio Palomino —lo que significaba una competencia en su campo de actuación—, muestran la conciencia de Ceán respecto a la creación de un espacio reconocido que tenía a las bellas artes por objeto. Un área de estudio naciente que quería liderar él, como figura máxima. Sus altercados con el secretario de la Academia son ejemplo de ambiciones personales pero también de cómo se avanzaba en la formación de esa esfera culta y pública de reconocimiento del arte y de la figura del historiador, dentro de la estructura social. Al mismo tiempo esa esfera pública y ese saber servían para el reconocimiento, la legitimación y la identidad del individuo y del grupo.

Por otro lado, y entre paréntesis, en no pocas necrológicas se reivindicó la labor de intelectuales como él y Silvestre Pérez, es decir, el trabajo de un grupo de afrancesados con indudable influencia sobre la cosa pública durante el reinado de Fernando VII. La del arquitecto Pérez, a cargo precisamente de Ceán en el *Diario Literario-Mercantil* del 8 de abril de 1825, es una reconstrucción biográfica desde ese punto de vista, que muestra la excelencia y la entrega al servicio público de estos hombres, ajustada a ciertos tópicos mitificadores de las vidas de artista, conocidos desde antes de los tiempos de Plinio, que se actualizan. En el caso de Silvestre Pérez, la reivindicación de los servidores de José I se vincula con Juan de Herrera, al que veneraba como «su primer maestro» y ejemplo de arquitecto nacional⁸.

Volviendo a Ceán, su conversión en padre de la historiografía artística se logró destacando sobre todo su consagración a esos estudios, mientras su actividad funcional quedaba en segundo plano. Se construyó una imagen basada en bastante de lo ya señalado, en tópicos biográficos empleados para acentuar la inevitabilidad de su dedicación, su ejemplaridad, su enorme afición desde pequeño, mientras Sevilla adquiere un protagonismo especial, pues no solo es el lugar donde aprende sino aquel en el que da un paso adelante en su compromiso con las bellas artes y su papel en la educación ciudadana al contribuir con su peculio a la creación y mantenimiento de una Escuela de Dibujo⁹. El héroe que es Ceán

⁸ El texto reproducido en el periódico es un resumen del que Ceán había publicado antes, de forma anónima y sin datos de impresión, con el título *Necrología. Noticias de la vida y obras del arquitecto don Silvestre Pérez*. En el ámbito de la construcción de espacios públicos de reconocimiento y de identidades colectivas, interesa también recordar, entre otras, la necrológica de 1815 del grabador Pedro González de Sepúlveda en la *Gaceta de Madrid* (CEÁN 1815b), donde se destacan sus trabajos y distinciones, su esfuerzo y destreza, su colección de medallas, azules, dibujos, estampas y vaciados, y «su celo patriótico». Además de la bibliografía sobre los afrancesados, para el caso Ceán, véase GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

⁹ «Unido con otros estudiosos de las artes, establecieron una Academia de ellas en dicha ciudad, alquilando casa para sus Juntas, haciendo todos los gastos y el de un modelo vivo a sus expensas, reuniendo las estampas y di-

se forja en artículos como el publicado en la *Gaceta de Madrid* del 26 de enero de 1830 y en el discurso leído por Martín Fernández de Navarrete en la sesión académica correspondiente, aunque donde mejor se lo convierte en héroe es en el artículo periodístico. Los motivos de la dedicación, de la entrega, la mencionada virtud, están bien perfilados, así como los de su paso de apasionado a experto, de aficionado a historiador:

Diez años y medio que estuvo por aquel tiempo en Sevilla, no fueron perdidos para su aprovechamiento ni para el futuro lustre de las artes. Además de la atención que daba a su Academia, se dedicó al estudio de las humanidades y de las lenguas cultas, a la lectura de los mejores libros escritos en ellas, al trato de los profesores y personas inteligentes, a la observación de las excelentes obras artísticas, que entonces, mucho más que después de tantos trastornos y pérdidas, abundaban por doquiera en aquella ciudad. Esta constante aplicación a todos los medios de saber, le hizo adelantar extraordinariamente en la teoría de las artes y aun ejecutar varias obras¹⁰.

La enumeración de sus trabajos y destinos tiene como fin elevar al aficionado Ceán a la condición de «esclarecido español, el que más ha ilustrado, de todos nuestros escritores, la historia y la filosofía de las bellas artes en su patria», y hay que enfatizar que siempre los elogios fueron más allá de su condición de ilustrador e insistieron en su dimensión de teórico o filósofo del arte, de modo que lo distanciaban de modelos historiográficos anteriores ya desprestigiados, identificados con el mero coleccionista que no discriminaba y con el erudito que solo amontona datos. Además de en otros textos, fue filósofo de manera especial en el «Plan de la disertación de la tabla de Barrabás» (1778), precisamente en las muchas cuartillas que escribió y tachó porque no se ajustaban a lo que quería ser un escrito defensivo y polémico pero se había desbordado en reflexión sobre teoría del arte, y en el *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias*, de 1791¹¹. Esas reflexiones pretendieron poner orden a la hora de atribuir y valorar las obras, al proporcionar criterios de conocimiento del original y de la copia, y mejorar el comercio de arte, mientras explicaba los métodos de trabajo de los pintores. Nuevamente, un intento de clasificación de la actividad artística. Trató de dar rigor al análisis de los lienzos para convertir la afición en una disciplina de estudio tan digna como otras. De ahí sus valiosas páginas sobre la estampa y el

bujos que pudieron adquirir entre todos, e invitando, para que hiciesen de maestros, a dos pintores de más crédito que se conocían en la ciudad» (*Gaceta de Madrid* del 26 de enero de 1830, p. 47; cit. en LAFUENTE FERRARI 1951, 193.

¹⁰ LAFUENTE FERRARI 1951, p. 193.

¹¹ El «Plan de la disertación de la tabla de Barrabás» [1778], BNE, ms. 21454/ 8, y en el *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias*, de 1791 (BNE, ms. 21458/5).

dibujo, en las que explica el papel de éste en la elaboración de los cuadros y el valor intrínseco de ambos como obras de arte¹².

La necrológica de la *Gaceta* se cierra con palabras que se ajustan al modelo del gran hombre, al elogiar su saber y su condición moral como ejemplo para los demás, de modo que su grandeza y su carisma, que se revelan en todas sus acciones, inducen a la imitación:

Las Academias de que fue individuo le honraron con los oficios y encargos de más confianza; S. M. le nombró consiliario de la de Nobles Artes de San Fernando; los profesores e inteligentes le oyeron como al oráculo de ellas; los estudiosos de la historia y del mérito de nuestros eminentes artistas consultarán siempre sus obras como el archivo donde se conservan más auténticas y copiosas noticias y como el código del buen gusto donde se encuentran reglas más exactas y juicios más atinados sobre esta parte importantísima de la opulencia, de la cultura e ilustración de los pueblos. El Sr. Ceán-Bermúdez fue de un juicio firme y severo, como todos los bien instruidos; pero comedido siempre en sus escritos, como los bien educados. Religioso en sus prácticas, rígido en sus costumbres, inflexible en la veracidad y honradez, constante en la amistad de los buenos, adquirió merecidamente la estimación y el respeto de cuantos le trataron, y en su dilatada y laboriosa carrera ofreció a todos, entre las luces de su deber, frecuentes ejemplos de sus virtudes¹³.

Se trataba, por tanto, mientras se engrandecía y reconocía al amigo, de conformar unos referentes a los que recurrir para crear una tradición cultural prestigiosa. Poco importa que estos testimonios se dieran en un molde literario a la postre convencional, lo destacable es que se usaron para transmitir contenidos que creaban tradición y justificaban una actividad, además de que proporcionaban criterios de valoración e identificación. Como consecuencia necesaria, se trasladaba a la opinión pública que el estudio y práctica de las bellas artes formaba buenos ciudadanos (hombres de bien), razón por la que debían ser apoyadas y potenciadas, y sus historiadores aceptados en la República¹⁴.

¹² Sobre su interés en las estampas y el dibujo, SANTIAGO PÁEZ 2016 e HIDALGO CALDAS 2016.

¹³ *Gaceta de Madrid* del 26 de enero de 1830, p. 48a; en LAFUENTE FERRARI 1951, p. 195.

¹⁴ Esperanza Guillén lo resumió: «los ilustrados del siglo XVIII intentaron desarrollar un proyecto utópico que pretendía hacer mejores a los hombres a través del conocimiento y la belleza [...]. La educación estética era un componente decisivo de esta aspiración, y por ello pintores, escultores, arquitectos, músicos o literatos comenzaron a ser valorados como personas que ayudaban a redimir a sus conciudadanos de la ignorancia [...]. Este proceso de reconocimiento de los artistas condujo a su apreciación desde una nueva perspectiva: la de quienes mediante su obra alcanzaban la libertad. Como espíritus independientes de cualquier tipo de sometimiento doctrinal, desde el Romanticismo los artistas hubieron de hacer frente a una situación inédita: [construirse una identidad como individuos diferentes del resto, cuyo trabajo se reconociera]. A este empeño de construcción de su identidad se sumaron historiadores, críticos, filósofos y literatos y a esa estrategia obedece el culto a la personalidad artística» (GUILLÉN 2007, p. 291).

En los años inmediatamente posteriores a su muerte, pocos pero ajustados textos lo convirtieron en reputado historiador y vincularon el estudio de las bellas artes a valores asociados a la nueva ciudadanía, unas veces a principios afrancesados y otras moderadamente liberales, pero, en todo caso, ejemplos contrarios al Absolutismo. Así, en la *Gaceta de Bayona* que dirigía Alberto Lista, el 15 de febrero de 1830, y en el *Diario Balear* de los días 13 y 14 de marzo de 1830. Este último es copia textual del anterior¹⁵. En él se crea el imaginario referencial que fue de uso corriente durante mucho tiempo al hablar de Ceán: se pone de relieve la importancia de Sevilla en su educación de «aficionado» y en la elección de su interés predominante. Al mismo tiempo, se defiende a afrancesados y liberales como grupo y no se pierde la oportunidad de erigir a los amigos fallecidos en representantes de la justicia y la virtud, aquí mediante las alusiones a los abusos absolutistas padecidos por Jovellanos y el mismo Ceán. Las injusticias de que son objeto se presentan como ejemplo de un régimen caduco frente al modelo liberal-afrancesado. El periódico pertenecía al liberalismo moderado y presenta a ambos como representantes de los valores de rectitud, honradez, amor al trabajo y ciudadanía, que se quieren identificar con el progreso liberal frente a la arbitrariedad absolutista, valores que son propios de la excelencia y virtud ya señaladas para los hombres ejemplares. Esa etapa de su vida se reivindica con palabras notables que recuperan a otros como él: cuando fue sorprendido

por la invasión de los franceses continuó en su desempeño con la sublime probidad y honradez que fueron la esencia de su vida política, como tantos españoles beneméritos, que en el cumplimiento de sus destinos mantuvieron el orden, disminuyeron los males y derramaron los alivios en aquella época de amargura, entre los cuales transmitirá la historia y repetirá la posteridad muchos nombres esclarecidos¹⁶.

La posteridad, por tanto, daba cabida a individuos que se comprometían con su tiempo y procuraban la felicidad pública; su biografía era, a la vez, excusa para divulgar valores como el reconocimiento del mérito frente a «las pasiones y los intereses»¹⁷. La reivindicación de los afrancesados y de Ceán llegaba hasta hacer que

¹⁵ La *Gaceta de Bayona* del 15 de febrero de 1830, pp. 2-4, es el texto que un mes después reproduce el *Diario Balear*. REINOSO 1872, pp. 199-200, no dejó de señalarlo así. En el periódico colaboraban, además de Lista y Reinoso, Miñano, Gómez Azaola y Hermosilla. Todos afrancesados pertenecientes al sector moderado del absolutismo fernandino.

¹⁶ *Diario Balear* 1830, p. 289b. No estará de más comparar estas palabras de 1830 con las que se pudieron leer en el *Diario de Mallorca* del 19 de septiembre de 1812: «Aquí no se dejan impunes [...] los terribles daños causados a la patria por los indignos hijos que la abandonaron y vendieron para servir a un extranjero. Se van haciendo prisiones, como hemos dicho, y asegurando las personas para imponerles el correspondiente castigo, sin reparar en clases ni distinciones». Y uno de ellos es «D. Juan Ceán, jefe de división de negocios eclesiásticos».

¹⁷ *Diario Balear* 1830, p. 291a.

Fernando VII los compartiera, al destacar que aceptó la dedicatoria de su *Arte de ver*. Por otra parte, se trataba de aspiraciones bastante difundidas desde el Trienio.

Pero esta biografía compone también su figura como profesional de las bellas artes, como historiador, pues lo califica en términos modernos y diferencia su manera de trabajar de los modelos anteriores. De este modo, Ceán «discierne» el valor de los documentos y de las obras, aunque la consulta de sus fichas y de la *Historia del arte de la pintura en España* no pocas veces desdiga esta observación. Frente a los antiguos, que solo enseñaban «hechos», la nueva historia crítica en la que se encuadra al asturiano proporciona «filosofía y buen gusto»¹⁸. Lo mismo encontramos en la «Necrology» de *The Foreign Quarterly Review*, redactada por alguien que conocía bien su trayectoria¹⁹.

Para terminar de perfilar su imagen virtuosa, la biografía de la *Gaceta de Bayona* y del *Diario Balear* se acoge a los tópicos ya consolidados de construcción de los hombres de letras: trabajador constante y perseverante, tanto en la salud como en la enfermedad, al que en los últimos años «era necesario separarle a la fuerza de su bufete», pues se entregaba a su labor como si fuera su misión, consciente de la falta de tiempo para culminar su gran obra²⁰. Tópico que ha persistido en formulaciones románticas posteriores. Por último, y para humanizar al héroe, los libros y sus amigos, en tópico horaciano, fueron su delicia, enlazado así a modelos prestigiados de la antigüedad romana y del Humanismo. Refugiarse en las letras fue un socorrido tópico, como se sabe, independientemente de cómo fueran los tiempos que tocaba vivir. Él mismo reactivó, como tantos, el motivo del *beatius ille*:

Bienaventurados los que son dueños de su tiempo [y] se ocupan en honestas recreaciones, sin mezclarse en negocios públicos, y se encierran en su cuarto, rodeados de buenos libros, entretenidos con los muertos, gente más honrada que los vivos, porque ya no hablan, y procuran averiguar y explicar las buenas obras que hicieron y nos dejaron para nuestro aprovechamiento²¹.

En necrológicas y elogios fúnebres se eligieron aquellos elementos que legitimaban la actividad intelectual, así fue modélico funcionario y entregado hombre de letras, ejemplar en lo moral y personal. Para conmemorarlo se adaptaron a su actividad y a él se lo insertó en el cuerpo de intelectuales vinculados al Poder mediante instituciones culturales. El grupo debía seguir sus rituales de afirmación

¹⁸ *Ibid.* p. 291b.

¹⁹ «Necrology», *The Foreign Quarterly Review* (VII, 13, 1831, pp. 272-273). Fue una revista de carácter liberal fundada en 1823 por Jeremy Bentham. El primer número apareció al año siguiente. Colaboraron en ella John Stuart Mill, Mary Shelley, George Eliot y Herbert Spencer.

²⁰ *Ibid.*

²¹ BNE, ms. 21458/ 1, fol. 33; cit. por CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 86.

y exposición pública, además de ponerse al día en el uso de los medios que la sociedad ofrecía para producir sus efectos de legitimación. Para conquistar su reconocimiento social y alcanzar la celebridad usaron la prensa, en la que se presentaban como justos y necesarios, pues elaboraban desde la cultura los discursos de identidad nacional mientras daban forma histórica al patrimonio, en lo que Ceán fue obstinado trabajador.

Por lo mismo, para redondear su imagen y en ejemplo de la ascendente cultura visual, la biografía alude a otro factor esencial en la conformación del gran hombre: a las imágenes que lo recuerdan (bustos, retratos, estampas). Si al morir en 1820 el muy famoso actor Isidoro Máiquez se reclamó un busto que finalmente se le hizo, pues era una de las maneras más nobles de homenajearlo²², ahora, el periodista recuerda la iconografía que reproduce, inmortaliza y conmemora a Ceán, incluido el busto realizado por José Álvarez Cubero²³.

El mismo camino transitó al año siguiente, 1831, su amigo y también afrancesado Félix José Reinoso, que publicó en la *Estafeta* de San Sebastián del 21 de febrero una oda junto a una carta que explicaba las alusiones del poema. Convertía de nuevo al amigo y, por extensión, a los otros afrancesados en representantes de lo mejor de España: «Aún muestra allí tu voz al genio ibero / de la gloria el sendero», pero sobre todo consideraba su trabajo como el «templo levantado» a las artes, lo igualaba a artistas importantes como Velázquez, Murillo y Herrera (iconos del arte nacional), y sobre todo lo calificó explícitamente de «historiador filósofo»²⁴. Es quizá una de las primeras veces que así se lo denomina, si no la primera; senda que siguió *The Foreign Quarterly Review* en una necrológica anónima —resumen de lo escrito por Miñano en la *Gaceta de Bayona*— en la que es «one of the most ingenious critic and industrious historian of arts, whose labours have opened to the inquirer highly interesting and valuable stores of hitherto inaccessible information»²⁵.

Así pues, con Ceán Bermúdez se cumplió el rito de convertirlo en gran hombre, quizá en un gran hombre menor, de poca estatura frente a otros que la tuvieron mayor como Jovellanos, a cuya sombra siempre aparece. El contraste sirve a los historiadores y, así, figuras que se pretenden luminosas como Jovellanos, Feijoo, el doctor Johnson y Goethe llevan anejas sus correspondientes sombras: Ceán, Martín Sarmiento, Boswell, Eckermann. Desde luego, en el caso de los dos españoles este bosquejo ha de ser revisado, pues si Sarmiento está a la altura de Feijoo y en

²² ÁLVAREZ BARRIENTOS 2019b.

²³ También se representó así a su amigo Jovellanos en 1809, imagen que quiso difundir mediante estampas, colocando una al frente de la biografía que escribió sobre su amigo. GARCÍA LÓPEZ Y CRESPO 2018, p. 303.

²⁴ REINOSO 1872, p. 102. Antes, la *Gaceta* madrileña del 26 de enero de 1830 había referido que con Mengs estudió «más filosóficamente el arte», p. 47.

²⁵ *The Foreign Quarterly Review* 1831, p. 272.

aspectos lo sobrepasa, Ceán posee su propia iniciativa y es mayor —por utilizar esos términos— que su amigo gijonés en asuntos relacionados con las bellas artes, siendo él quien lo aconseja, le compra obras y transmite el interés por ellas, según reivindica en las memorias para la vida de Jovellanos²⁶.

El patrimonio artístico expuesto en escuelas y biografías

Si Ceán Bermúdez fue convertido en gran hombre y en héroe de las letras, él hizo lo propio con los artistas, en general, para reivindicar las bellas artes españolas, y con Juan de Herrera en particular, seleccionado para ello por la Academia de la Historia con claras implicaciones políticas, dada la fecha en que se le encomienda el trabajo, 1812. Él mismo señaló que «la elección del héroe no pudo ser más acertada en las actuales circunstancias», y desde el título reivindicó al arquitecto por «insigne», «esforzado soldado» y «uno de los mejores matemáticos de su tiempo»²⁷. Aprovechó para reclamar, como hizo en otros textos, el reconocimiento de los grandes artistas como figuras relevantes de la patria mediante su entierro con honores, igual que en Francia, al contrario de lo que sucede en España, donde se desconocen las tumbas de los pintores importantes (y las de los literatos, cabe añadir). Su petición era similar a la que hacían los cómicos desde el siglo XVIII, recordando que en Westminster se inhumaba a los grandes actores, a aquellos que se habían convertido en figuras referenciales²⁸.

Para exponer su material, junto a la biografía, utilizó las escuelas. Fueron un instrumento empleado en otras áreas de conocimiento, y manifestaban un sentido político, nacional y didáctico de la actividad, gracias a la continuidad que ponían de relieve. A veces vinculadas con los reinados, fueron un esquema que funcionó dentro y fuera de España para organizar el conocimiento, y eran proyección de los criterios científicos del siglo, modernizados gracias a Linneo y Buffon, cuyos planteamientos, en especial las del primero, se aplicaron a la taxonomía de la naturaleza pero también de la cultura, con la pretensión de ordenar y clasificar de la forma más racional posible la experiencia humana. También ordenaron las colecciones de curiosidades y de pinturas en museos como el del Prado o el Louvre, siendo útil para establecer conocimientos y comparar los patrimonios y escuelas de los diferentes reinos.

Naturalmente, la visión de la historia de Ceán Bermúdez lleva implícita la noción de progreso. No figura en los títulos de sus obras, pero lo está en su espíritu y

²⁶ CEÁN 1814, pp. 315-316. Véase también CRESPO 2016b, y CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2017.

²⁷ CEÁN [s. a.], p. 5.

²⁸ ÁLVAREZ BARRIENTOS 2019b.

en los de otros como Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*; Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, etc.²⁹. Fue una característica de la historiografía del momento, de carácter organicista, que incluía momentos de apogeo y decadencia. Esos episodios de la historia del arte de Ceán coinciden con los de la historia literaria, por ejemplo³⁰.

Servirse de la biografía como instrumento para comunicar el conocimiento fue propio de aquellos años que descubren y exaltan la subjetividad del individuo, de manera que tanto se redactaron memorias y biografías de personajes contemporáneos como de antiguos. Que Ceán Bermúdez utilizara preferentemente ese formato explica algunas de sus ideas sobre cómo debía ser la historia de las artes españolas, que tienen que ver con una visión individualista de la actividad, aunque ordene el material por escuelas. Unas bellas artes que se definen por un estilo naturalista, realista, por tanto, costumbrista, común a todos los artistas españoles. En esto no hace más que aplicar la interpretación del momento, que caracterizaba a las diferentes expresiones artísticas (literatura, declamación teatral) de ese mismo modo. Se transmitía así una interpretación unitaria, política y nacional de la cultura.

Valerse de la biografía, la denominara así o no, hasta el punto de que a veces parece que siempre quiere escribir un diccionario, apunta a la visión individual de la práctica artística. Conoce la experiencia de los talleres, sabe que pueden ser varios los que participen en una obra —él mismo tiene una tupida red de corresponsales que le proporcionan información, siguiendo un modo de trabajar habitual entonces y después cercano a lo que se ha llamado «sociedades literarias»—, pero su esquema de organización dentro de la escuela es el de la vida, género prestigiado históricamente y de mucho aprovechamiento en la literatura artística desde tiempo atrás, renovado en el XVIII, apenas empleado por los historiadores de la literatura. Si Luis José Velázquez y Martín Sarmiento no lo usaron en sus historias de la poesía, sí lo hicieron autores de antologías como López de Sedano, historiadores del teatro como Casiano Pellicer, Sempere y Guarinos en su *Ensayo de una bibliografía de los mejores escritores del reinado de Carlos III* y otros como Manuel José Quintana cuando dio forma al proyecto propiciado por la Secretaría de Estado sobre *Vidas de los españoles célebres*, iniciado en 1807.

²⁹ La explicitó en sus *Árboles históricos de las vidas de los pintores españoles*, iniciados hacia 1797, que define como «obra original y de gran trabajo que presenta a un golpe de vista la no interrumpida progresión de todos los pintores [por escuelas] hasta el fin del siglo XVIII». Cit. en CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 75.

³⁰ Auge en el XVI, decadencia en el XVII-XVIII, mejora en la segunda mitad del Setecientos. Sobre las variaciones que el esquema sufre a medida que los historiadores dan cabida al siglo XIX, ÁLVAREZ BARRIENTOS 2019a, pp. XLI-LXXXII.

El recurso a la biografía permitía organizar la información de modo más cómodo y seguramente lo hizo así ante la imposibilidad de gestionar la documentación de forma articulada y analítica, a pesar de que en ocasiones presenta su trabajo bajo esos adjetivos. Pero no obvió los problemas cronológicos, como muestran sus árboles históricos, que dan precisamente cuenta de este aspecto, y su ordenación de la historia de la pintura. Palomino también había organizado su obra mediante el modelo biográfico cronológico, dado el prestigio del formato, pero Ceán sobrepasó ese patrón al aceptar los criterios metodológicos de la nueva historiografía, de lo que deja constancia, por ejemplo, al criticar el método de su predecesor, que aceptaba «fábulas y cuentecillos»³¹.

Al artista se lo estaba convirtiendo en héroe seguramente desde los tiempos de Plinio el Viejo, al adaptar al relato historiográfico de las artes los modelos de la historia seguidos por Plutarco. En esos relatos primeros se basan muchos de los que vinieron después convirtiendo la actividad artística en una especie de carrera de obstáculos. Así, el relato de las vidas de artista se ajusta a tópicos como la incompreensión, las dificultades para llegar a ser pintor y otros que aún es posible encontrar en las biografías de Fortuny, Pinazo, Sorolla y en no poca filmografía reciente sobre artistas.

El género literario de la vida se relaciona con los relatos de la excepcionalidad mitológica de autores como Vasari, Palomino y otros³², puestos al día en el marco señalado al comienzo de estas páginas, y de ellos se sirvieron los artistas, pero también los historiadores, para presentarse en sociedad. Ahora bien, si el modelo adoptado por Ceán tiene una tradición, en la que la dramatización de los hechos o la invención no desentona³³, pues, con un criterio narrativo se llenan los huecos —mostrando que aún no están separados los territorios de la creatividad y los del rigor crítico—, Ceán lo superó al utilizar documentación de archivo y procurar que sus afirmaciones estuviesen respaldadas por datos. Fue un positivista que se insertó en la corriente que otorgaba al artista una posición especial, como sucedía así mismo con los científicos. Pero, si se situó en la nueva manera fiable de hacer historia, tampoco dudo, cuando le convino, en «falsificar», y así inventó la figura de Francisco Frutet para adjudicarle una serie de obras de un pintor del que dice haber hallado, precisamente, «documentos auténticos en el archivo de la Merced», si bien en ningún momento, en contra de su costumbre, los relaciona³⁴. A Frutet le asimiló la vida de Antonio Flores, artista que pensó no había existido. Su conducta

³¹ CEÁN 1800, p. III.

³² GARCÍA LÓPEZ 2014.

³³ KRIS Y KURZ 1995.

³⁴ ROJAS-MARCOS 2012, p. 36.

en este caso se ajusta perfectamente a la de muchos falsarios de la época, que fueron grandes eruditos³⁵.

Ahora bien, al valerse de la biografía también daba cuenta de un proceso contemporáneo, según el cual los hombres de ciencia y de la cultura llamaban la atención del público. Por eso, dejar constancia de la propia vida fue en el siglo un empeño bastante generalizado, de manera que los relatos biográficos y las memorias se escribieron en muy alto número, al igual que se hicieron muchos retratos³⁶. La redacción de biografías se demandó desde distintos frentes: por un lado, desde las academias, para tener correcta información sobre sus miembros, poder hacer los elogios cuando correspondiera y evitar atribuciones erradas³⁷, como piden Martín Sarmiento en 1743 en sus *Reflexiones literarias para una Biblioteca Real*, en 1751 la Academia Española y en 1776 Campomanes. Sus observaciones sobre este particular están inspiradas en las que en 1773 publicó Antoine-Léonard Thomas, que fue especialista en este género de escritos junto con D'Alembert³⁸. Por otro lado, desde la prensa, mostrando la dimensión pública de los hombres de letras. Francisco Mariano Nifo en su periódico *El Noveler de los Estrados y Tertulias* convocaba en 1764 «a los sabios españoles bienintencionados [a] recoger memorias y noticias de nuestros sabios difuntos en este siglo, para formar la historia de nuestros héroes»³⁹.

Estas memorias y biografías serían, además de necesarias para realizar la historia de la cultura, de utilidad pública. De ellas, lo que «excita más poderosamente la atención del lector son las [noticias] que ofrecen al héroe [al erudito, al artista, al científico] en una situación crítica y donde él prueba los trastornos de la suerte». Los hombres de letras y de ciencias son gente popular, al menos algunos, y sus vidas y tribulaciones, para parte del público, son «acciones gloriosas del heroísmo de nuestra edad»⁴⁰. Nifo comprende el valor de los detalles del mismo modo que lo entendería Ceán, con lo que entra en el campo del fetichismo y en la concepción mítica del artista: «las cosas al parecer triviales de los grandes pintores suelen ser interesantes»⁴¹.

El uso de la biografía tuvo implicaciones diferentes dentro del proceso de construcción del campo cultural. En el caso de la historia del arte sirvió para dar legi-

³⁵ ÁLVAREZ BARRIENTOS 2014.

³⁶ DURÁN LÓPEZ 1997.

³⁷ Ceán escribió en su *Historia del arte de la pintura* (VII, p. 263) que «muchos [artistas] no merecen que se nombren aquí sus obras pero para que no se confundan con las obras de sus maestros y para seguir la cronología de esta escuela, lo haremos en obsequio a los aficionados, que se deleitan con la historia de la pintura» (cit. en CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016A, p. 80).

³⁸ ÁLVAREZ BARRIENTOS 2006, pp. 179-191.

³⁹ NIFO 1764, p. 170.

⁴⁰ NIFO 1764, pp. 165 y 168.

⁴¹ En GARCÍA LÓPEZ Y CRESPO 2016, p. 179

timidad a esa actividad y dotarle de un estatuto distinto, en momentos en que la polémica por diferenciarse del artesano alcanzaba gran intensidad.

Método historiográfico y recursos literarios para llegar al público

En diferentes lugares Ceán señaló la importancia de las bellas artes y la necesidad de hacer la historia de las «glorias de España», en lo que no estuvo solo⁴². Esta reflexión iba acompañada de otra de carácter didáctico, propia de la época ilustrada y después del tiempo revolucionario. Robespierre, por ejemplo, consultó con Vivan Denon sobre el modo en que las bellas artes podían contribuir a la reforma de la moral y al fomento de la virtud⁴³, y Ceán explicó en la *Descripción artística de la catedral de Sevilla* que los conocimientos artísticos eran convenientes a la población y deberían enseñarse y divulgarse porque crearían ese nuevo individuo que necesita la patria⁴⁴, al tiempo que ésta contaría con expertos, aficionados y con un cuerpo de historiadores capaces de apreciar y explicar su propio pasado, porque

vergonzoso es por cierto que vengan los extranjeros a España a manifestarnos los tesoros de las bellas artes que tenemos en ella, con más gusto, inteligencia y perfección que nosotros lo hacemos, a pesar de las luces que nos prestan nuestras academias. Pero, ¿de qué sirven estas luces, cuando las apaga un solo rasgo de pluma, dictado por la arbitrariedad de los mismos a quienes está encargada la protección y gobierno de esas academias?⁴⁵

La queja por el desinterés nacional hacia la cultura fue constante. Una queja que caracterizaba a las élites y se renovaba con cada dificultad o momento de cansancio. Ceán Bermúdez, como bastantes contemporáneos suyos, compaginó sus labores oficiales con el estudio, pues en gran parte fueron funcionarios, junto a clérigos, quienes elaboraron nuestras historias. El método de trabajo de casi todos ellos fue el mismo: contar con una buena red de corresponsales a los que solicitar información, investigar en archivos, conocer la bibliografía y hacer trabajo de campo, es decir, observar directamente aquello de lo que trataban, a diferencia de los que antes basaban su actividad en lo libresco. En las descripciones de la catedral sevillana y del Hospital de la Sangre defiende este procedimiento como el único útil y solvente. A ello ha de unirse la imparcialidad, que es lo mismo que decir la crítica. Contempo-

⁴² ÚBEDA DE LOS COBOS 2001, pp. 341-391.

⁴³ BLOM 2013, p. 154.

⁴⁴ CEÁN 1804, p. VI.

⁴⁵ CEÁN 1814, pp. 319-320.

ráneos suyos destacaron esta forma de trabajar⁴⁶, que, en realidad, fue característica de gran parte del trabajo por entonces realizado. Así, Esteban de Terreros, mientras preparaba su diccionario, además de escribir a sus amigos recabando información, acudía a los artesanos y especialistas para saber de ellos y de su propia observación los usos y definiciones⁴⁷, práctica que contemporáneamente llevó a cabo Diderot al preparar las planchas de la *Enciclopedia*⁴⁸.

A pesar de que casi todos los eruditos viajaron reconociendo su materia de estudio (Vargas Ponce, Velázquez, Sarmiento, Bosarte, Floranes, Ortiz y Sanz, Ponz, Ceán) y proporcionando materiales a los demás, la idea que ha quedado —en parte por las representaciones gráficas— es la de hombres sedentarios, amarrados al banco de trabajo desde el que reconstruían el pasado. Sin embargo, no fueron solo arqueólogos sino que indagaron en lo pretérito para proyectar el futuro.

En el caso de Ceán, esta actitud se percibe en que se interesó por llegar a un público más amplio que el de los entendidos y aficionados, y así se valió de géneros más modernos como el ensayo, en forma de diálogo, algunos publicados en la prensa. El conocimiento hacía tiempo que había salido de universidades y monasterios y se debatía en tertulias y cafés, de modo que se dirigió a quienes frecuentaban esos lugares. Si fue partidario de que el arte se estudiara en las escuelas⁴⁹, con afán didáctico se sirvió de los periódicos. Sus diálogos exploraron otro lenguaje, otra forma de comunicación y otro formato; fueron como un alto en el camino de un Ceán acostumbrado a los modelos del erudito. Con el uso del diálogo se instaló en una tradición humanista prestigiada e incluso en los sueños de Luciano, pero escribirlos para la prensa implicaba un objetivo diferente, ya señalado, y otra técnica: menos erudición, facilidad comunicativa, humor, ironía, emplear un tono epistolar, que los alejaba de esos referentes.

Sueños y diálogos se habían empleado en abundancia en la prensa dieciochesca, y se acogió a ese uso. Los suyos fueron publicados sobre todo durante el Trienio en

⁴⁶ Por ejemplo, en la necrológica de la Academia de San Fernando: «coordinando las noticias que había recogido, ya reconocimiento archivos, ya con su vasta y juiciosa lectura, ya con sus propias observaciones, ya por medio de la correspondencia con sus amigos» (en LAFUENTE FERRARI 1951, p. 192).

⁴⁷ «Por lo que toca a fábricas, manufacturas y oficios de dentro de Madrid, donde residía, y de los lugares de su contorno, las visitó y reconoció por sí mismo, viajando con este objeto muchas veces a Toledo, Talavera de la Reina, Segovia, Guadalajara y otros pueblos cercanos». MESEGUER Y ARRUFAT 1793, pp. IX-X, continúa describiendo su método de trabajo, verdaderamente de campo, el uso de papeletas, etc.

⁴⁸ BLOM 2007, p. 325.

⁴⁹ Por ejemplo, en la carta en que enseña a diferenciar las pinturas originales de las copias indica las muchas ventajas que se obtiene al saber de arte, como ocurre en Alemania, Inglaterra y Francia. Solo había beneficios, desde los personales, por el placer estético, a los económicos y sociales; además, se evitarían expolios, atentados contra el buen gusto, etc. En ella plantea el conocimiento artístico como una cuestión de Estado, pues serviría para la creación del nuevo ciudadano.

el semanario *El Censor*, dirigido y redactado por afrancesados moderados como Miñano, Lista y Hermosilla, entre otros. Así, pues, aprovechó el momento de más libertad, mayor apertura de la opinión pública, de reconocimiento del mérito y reivindicación del arte en un periodo que quiso dejar atrás la vieja España⁵⁰, con la intención y la esperanza de que el nuevo tiempo, el nuevo espacio ideológico y gubernamental, hicieran suyos sus pensamientos sobre la utilidad política de conocer el arte, es decir, el pasado nacional. Del mismo modo, con la ilusión del nuevo tiempo que fue el Trienio, repitió la queja por la falta de apoyo a las artes y al estudio —que era similar en el mundo de las letras—⁵¹, con la esperanza de conseguir mejor acogida.

En estos diálogos hace una crítica más abierta de los asuntos, mediante el anonimato o al situarlos en el sueño. Por lo general, son los personajes quienes dan su opinión, no él, salvo en el que confiesa un cambio en su forma de entender el arte (*Diálogo sobre el arte de la pintura*, 1819). Utiliza otros registros para acercarse al lector, comunes en la prensa, como denominar «cuento» a algunos de ellos (así, el que escribe sobre pintura y escultura). Los lectores de periódicos estaban acostumbrados a encontrarse con cuentos y anécdotas, de manera que no era un marchamo extraño. Su intención al servirse de este género literario fue ser útil a profesionales, curiosos y aficionados, dirigirse a ellos en «estilo llano y sencillo» mediante «diálogos familiares»⁵².

Con sus escritos trazó el mapa del campo literario del arte como espacio y asunto de trascendencia nacional; reclamó la implicación del público en la valoración de las bellas artes, así como la independencia de los sabios y especialistas respecto del Poder, demanda que recorre de forma insistente la segunda mitad del siglo XVIII, evidenciando las tensiones entre los políticos que controlaban las instituciones culturales y los científicos, escritores y artistas que demandaban mayor independencia. Si en 1814 se había quejado de la «arbitrariedad» con que se trataba a las academias, en varios momentos de la *Historia del arte de la pintura* defiende que no se entrometan nobles ni protectores que desconocen la materia⁵³. No era una novedad: era otro reflejo de la crisis en que se encontraba el sistema cortesano de la ciencia y la cultura⁵⁴. Y seguramente hay que entender en el mismo sentido su comentario, en la necrológica de Silvestre Pérez, de que «artistas» y amigos del arquitecto «echaron de menos los que están señalados con el honorífico título de aficionados a las bellas

⁵⁰ CLISSON 1982, p. 213.

⁵¹ ÁLVAREZ BARRIENTOS 2006, pp. 94-95.

⁵² ÁLVAREZ BARRIENTOS 2006, p. 230.

⁵³ CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 177.

⁵⁴ ÁLVAREZ BARRIENTOS 2006, pp. 274-280.

artes», es decir, los protectores de la Academia, para añadir después que «esta falta es la prueba más evidente de que no lo son»⁵⁵.

¿Cuándo «empieza» España?

Pero, antes de llegar a estos propósitos comunicativos y didácticos, a estas soluciones, Juan Agustín hubo de enfrentarse a un problema que quizá no le asaltó cuando preparaba su *Diccionario*, pero con el que sí tuvo que lidiar en algún momento al medirse con la *Historia del arte de la pintura* y en especial de la española. Era una cuestión capital, en la base de todos los estudios. Un debate que no fue exclusivo español, al que se enfrentaron cuantos escribieron sobre sus respectivos países. Baste recordar la correspondencia entre David Hume, Adam Smith y otros sobre cuándo comenzar la *Historia de Inglaterra* del primero, si con los Tudor o con los Estuardo. La pregunta era sobre la identidad, y tras dudas y cambios de criterio, Hume «empezó» con la invasión de Julio César⁵⁶. Si se utilizaron políticamente la historia y la literatura, también se utilizó el arte.

Entre el XVIII y el XIX se fijó un discurso sobre el pasado cuyos objetivos pedagógicos fueron políticos, lo que en el caso de la literatura supuso decidir, además del momento de inicio, qué lenguas debían ser incluidas y qué territorios. Martín Sarmiento, Luis José Velázquez, los hermanos Mohedano, Juan Andrés y otros jesuitas expulsos ofrecieron sus respuestas coherentes con la idea de España que se tenía en su tiempo; soluciones similares a las de otros países, por las que sus trabajos se remontaron en el tiempo, como Hume, y a menudo se hicieron desde la perspectiva religiosa, pues la institución eclesiástica daba unidad y continuidad a la nación. Ahí están la *Gallia christiana* (1715-1785), la *Italia sacra* (1717-1722), la *España sagrada* iniciada en 1747.

Ceán se preguntó por el momento en que podía hablarse de España, es decir, cuándo debía iniciar su relato. A fin de cuentas, hacer la historia de la pintura española era hacer la de España desde esa perspectiva. Situó los orígenes de la «escuela española» en la época de los «antiguos romanos, cuando dominaron la Península», para precisar que se hicieron lentos progresos «en España desde el siglo V»⁵⁷. Progresos que se estacan hasta entrar en contacto en el siglo XVI con

⁵⁵ CEÁN [1825a], p. 7. Como se señaló ya, antes de aparecer extractada en el diario, la publicó exenta, anónima, entera y sin datos de impresión. Las palabras recogidas aquí no aparecen en el periódico. La pieza se conservada manuscrita en la BNE, sign. DIB 14/27.

⁵⁶ RASMUSSEN 2018, p. 88.

⁵⁷ CEÁN 2016, pp. 213 y 221.

las obras de Miguel Ángel, Leonardo, Rafael y sus discípulos. La escuela española adquiere entonces, a comienzos del Quinientos, sus rasgos característicos. En este punto su narración coincide con la de manifestaciones culturales como la literaria, que, sin despreciar la Edad Media, coloca el apogeo igualmente en ese siglo, el de Oro, y explica su despegue por el conocimiento de los modelos literarios italianos.

Los ilustrados quisieron probar que la historia española estaba inserta en la europea pero que tenía identidad propia, y demostrar así mismo, con afán patriótico, que en la Península hubo arte y cultura. Al hacer la historia del arte, Ceán creaba un sentimiento de identidad y pertenencia nacional. De lo contrario, ni él ni otros habrían reivindicado la autoría española de El Escorial, ni se habrían defendido de los ataques extranjeros, ni habrían identificado una escuela nacional, ni habrían denunciado el expolio y la exportación del patrimonio artístico.

Historia del arte, falsificación y comercio

La actividad estudiosa de Ceán Bermúdez no se quedó solo en la construcción histórica del pasado artístico español, tuvo una aplicación práctica sobre el presente en su actividad como comprador y marchante de obras de arte, cuyo valor y autenticidad pudo discriminar dado su mucho saber. Así, a este respecto, es de gran interés su carta «sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias», pues dedica las páginas finales a hablar con libertad del negocio de la falsificación de obra de arte y de su impacto en las colecciones. Como tantos eruditos a los que la crítica sitúa solo como gestores del pasado, él también se ocupó de que sus estudios, además de utilidad civilizadora, tuvieran sentido práctico. Historia y comercio se unían por el análisis y la investigación. Dada la gravedad de los hechos tratados: el tráfico de obras de arte, su copia y falsificación, publicó la epístola, fechada en 1805, en un periódico, la *Minerva*, una vez más para llegar a cuantos más mejor⁵⁸.

Antes de centrarse en la actividad falsaria establece el perfil que debían tener los aficionados a la pintura para desempeñarse con soltura en ese mundo y no ser engañados, a sabiendas de que «en ningún arte hay tanta charlatanería como en este, ni tanto engaño en la compra de pinturas»⁵⁹. Lo que propone como modelo es su propia experiencia y sus propios conocimientos, que le sirven para delimitar el campo específico de estudio y avanzar en su profesionalización. En diferentes ocasiones se había referido a ello, como tantos otros en una época que persiguió

⁵⁸ Se reimprimió en 1863, edición por la que cito.

⁵⁹ CEÁN 1863, p. 163.

ese objetivo. Militares, arquitectos, ingenieros, actores, escritores, archiveros, pretendieron conseguir un estatus profesional digno, y Ceán lo hizo con los estudiosos de las bellas artes.

Según su propuesta, los conocimientos teóricos —gracias a los cuales el estudio del arte alcanzaba el mismo nivel que el de otras materias— se complementaban con los prácticos, así, como hizo él, los curiosos debían relacionarse con los artistas e incluso pintar ellos mismos, y poseer una colección de dibujos.

Tras definir al aficionado y diferenciar las pinturas originales de las copias⁶⁰, se centra en la falsificación o «género promiscuo», más conocido como *pastici* o pastiche. Sin ser «copias ni originales, tienen de uno y otro [...], son un compuesto de diferentes estilos y maneras» que hacen algunos para poseer «obras que pasan por originales entre los ignorantes [aunque el inteligente o experto las] desprecia en el momento que conoce la superchería». Objeto predilecto de ese mercado era Murillo, «imitado» por muchos, que cometían «raterías» para sustituir los originales por copias que luego vendían. El pintor sevillano era uno de los más plagiados, su *San Francisco de Padua* fue muchas veces reproducido ante la demanda del mercado. Domingo Martínez era el mayor «imitador», que en la capital andaluza enseñó a otros a pintar de este modo. Sus «plagios» se encuentran en la catedral sevillana, en la Academia de San Fernando y en otros templos⁶¹.

Al identificar plagio con pastiche o falsificación muestra cierta falta de léxico para hablar de estas prácticas, terminología que en el campo literario estaba más desarrollada. Pero, si es escaso el léxico, no le falta experiencia en pintura apócrifa, lo que le permite referirse a otro tipo de imposturas: a aquellos cuadros cuya «invención es del que la ejecuta, mas composición, el dibujo y el colorido corresponden al estilo y gusto de aquel a quien se procura imitar, con el fin de hacerlas pasar por originales suyas, para darles más valor y estimación». Esta forma de «contrahacer» a un pintor requiere conocer muy bien su manera, pero un experto percibe la «falsedad» porque aprecia el «estilo del impostor». A pesar de ello, concluye, en Inglaterra y España hay muchas pinturas falsas traídas desde Italia porque «siempre ha habido [allí] pintores sagaces y astutos, que se dedicaron a pintar este género de obras en lienzos y tablas viejos, para sorprender y engañar a los aficionados noveles, que andaban a caza de originales»⁶². Por esa razón termina señalando que la pintura es el arte de la charlatanería, en cuya compra más se engaña.

⁶⁰ «Es necesario que concurren el pensamiento y las manos de un solo artífice para que se pueda llamar original». Una «pintura copia es la que se hace imitando una original u otra copia», CEÁN 1863, pp. 159 y 160.

⁶¹ CEÁN 1863, pp. 161 y 162.

⁶² Todas las citas de este párrafo en CEÁN 1863, p. 162.

«Todo es mentira; no quedan sino los nombres de las cosas»

Ceán Bermúdez situó al arte en la esfera pública, no estuvo solo en este empeño pero sí fue seguramente el más destacado adalid. Al colocarlo en la esfera pública lo convertía también en asunto público, de ahí sus escritos, no solo sobre historia sino también sobre teoría y cuestiones de actualidad. Procedió a la escritura de la historia del arte español, para convertir a los artistas en figuras destacadas de nuestra cultura, en sintonía con los procesos de nacionalización de la cultura que se daban en la Europa del momento, y lo hizo con criterio histórico moderno, crítico y empírico; un método de trabajo calificado como filosófico. Fue ejemplar por muchos motivos, siendo el más relevante su actividad historiográfica, aunque su labor como funcionario de la Monarquía no deba ser olvidada pues prestó importantes servicios.

Si elaboró los discursos, los valores, los repertorios acerca de la pintura, la arquitectura y las antigüedades, destacando a héroes como Juan de Herrera y Murillo, él mismo fue objeto de conversión en referente moral y profesional, en ejemplo para los contemporáneos y los venideros. Su entrega casi obsesiva al estudio, su virtud, su excelencia, su originalidad, le hicieron merecedor de figurar entre los elegidos en un Panteón que tanto buscaba legitimar conductas políticas (de afrancesados) como éticas que encarnaban en un nuevo ciudadano; se necesitaba un friso honrado del que la nación pudiera sentirse orgullosa. Y si de él formaron parte políticos, militares, actores, ingenieros, inventores, científicos, exploradores y artistas, también alcanzaron esa distinción historiadores como Ceán. Todos ellos mostraron las aspiraciones nacionales de sus reinos y sirvieron para definir su grandeza. La desencantada sentencia de Ceán: «Todo es mentira; no quedan sino los nombres de las cosas», muy en sintonía con cierta tradición clásica, es seguramente verdad, aunque quizá solo en parte, pues de él nos queda bastante más que su nombre, y no fueron precisamente su desengaño, su melancolía, ni la sombra del pasado, lo que le llevó a emplear su vida en levantar el edificio de la historia de las bellas artes españolas.



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.