

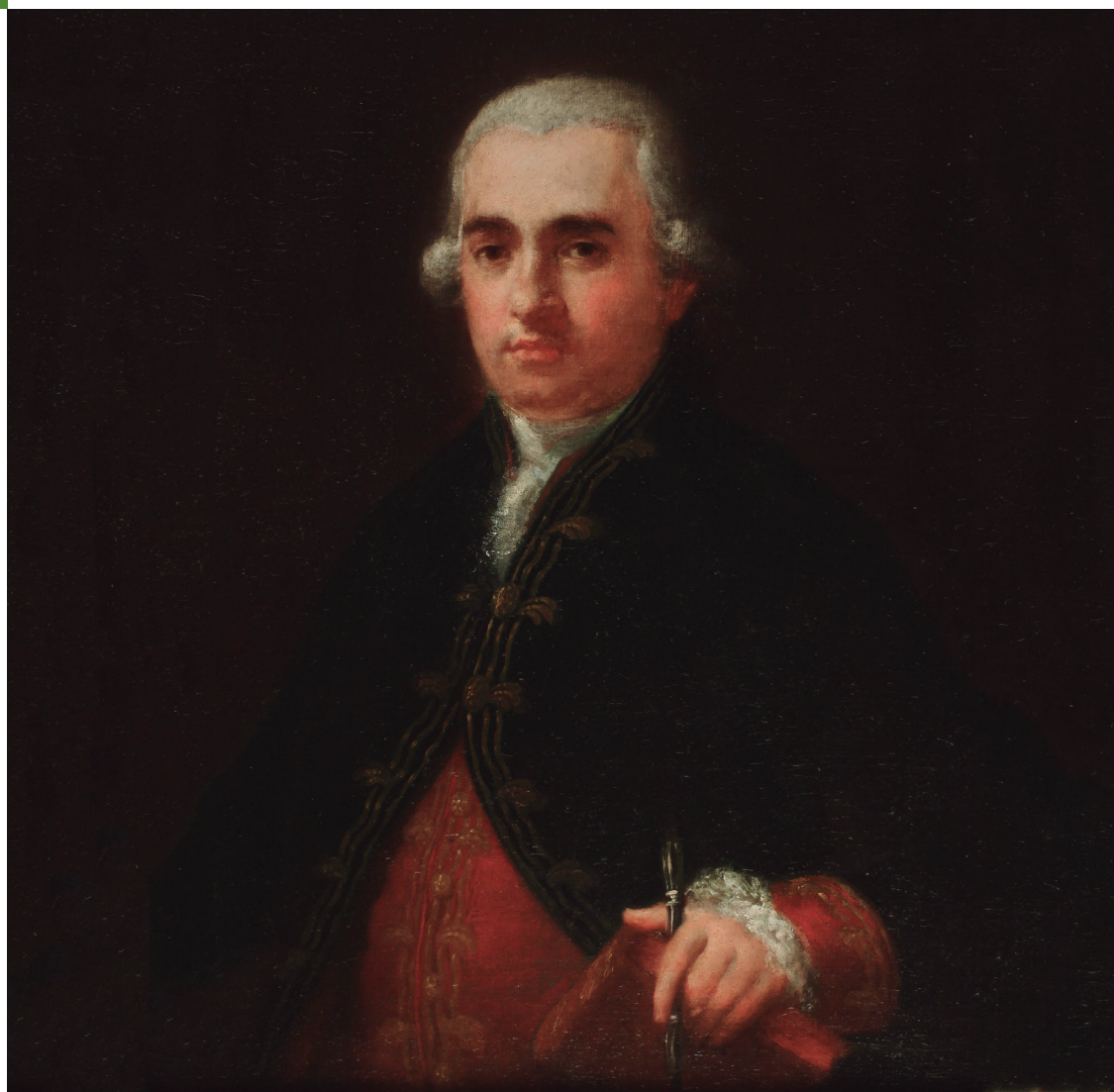
DAVID GARCÍA LÓPEZ
ELENA M.^a SANTIAGO PÁEZ
(dirs.)

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

Haciendo historia de las bellas artes entre el Antiguo Régimen y la modernidad

DAVID GARCÍA LÓPEZ

A primeros de marzo de 1825, al escribir la necrología de su amigo el arquitecto Silvestre Pérez, Ceán detallaba el proyecto del puente de Triana que el discípulo de Ventura Rodríguez había ideado en su visita a Sevilla el año anterior (fig. 92). A pesar de los grandes elogios que le merecía, explicaba que sería difícil que se llegase a realizar, puesto que «es ahora de moda que los puentes sean de hierro y colgados»¹. Al imaginarnos a Ceán, quien había comenzado a escribir sobre las artes en los años setenta del siglo anterior, se hace difícil pensar que todavía continuara trabajando como autor cuando en las construcciones ingenieriles ya primaba el hierro en nuestro país. Pero así fue y, como veremos, los avatares políticos de una época especialmente convulsa, repleta de dramáticos cambios sociales, terminarían influyendo decisivamente en las distintas modalidades de acercamiento de Ceán Bermúdez a la escritura sobre las artes².

Su dilatada trayectoria nos ilustra de cómo Ceán fue buscando su vocación alrededor de la literatura artística a la vez que esa misma actividad, la de escritor o historiador de las bellas artes, se iba conformando en nuestro país. De hecho, como veremos, él sería uno de sus más evidentes creadores y, a través suyo, llegaría a convertirse en un personaje admirado y útil para la nación, reivindicado de la misma manera a como lo habían sido los artistas que anteriormente él mismo había estudiado e historiado. A través de personalidades como Ceán, las bellas artes también ocuparon un espacio nuevo y cada vez más amplio en la sociedad, y su importancia fue en ascenso en un proceso que unió una multitud de factores,

¹ CEÁN 1825a, p. 6. Hasta ahora no se había incluido entre las obras de Ceán esta publicación que, con el título *Necrología. Noticias de la vida y obras del arquitecto don Silvestre Pérez*, había aparecido de forma anónima. El manuscrito preparatorio se conserva también en la Biblioteca Nacional de España (BNE, DIB/14/27, o CEÁN 1825b). Un resumen de este folleto apareció como necrológica del arquitecto en el *Diario Literario-Mercantil*, el 8 de abril de 1825, nº 8, pp. 30-31, indicándose que ya se había publicado la necrológica como publicación independiente. Véase SAMBRICIO 1975 y 1982.

² CRESPO 2016b.

desde la multiplicación de publicaciones de estudios histórico-artísticos y su cada vez más frecuente aparición en la prensa, hasta la habitual institucionalización de las exposiciones periódicas o la creación de ámbitos permanentes para mostrar obras de arte, como la aparición de los museos, en especial el caso del Museo del Prado. Ceán vivió estos cambios en primera persona y, a través de sus intereses, de la variedad de sus escritos e investigaciones, se puede vislumbrar también el profundo desarrollo de los estudios sobre las artes en nuestro país³.

El erudito asturiano explicaba que su vocación artística había surgido durante su infancia y, concretamente, provenía de su abuelo, «de quien hube yo de heredar esta insaciable pasión a las bellas artes», a través de la relación que su antepasado había establecido con el pintor asturiano Francisco Martínez Bustamante⁴. Pero es claro que ese interés, desde la práctica pictórica al desarrollo de una conciencia intelectual sobre las artes, surgió de manera madura durante su primera estancia en Sevilla, adonde llegó con apenas dieciocho años, acompañando a Jovellanos en marzo de 1768, cuando este fue nombrado alcalde del crimen de la Real Audiencia⁵. Ceán recordó en numerosas ocasiones el impacto que a ambos produjo el descubrimiento artístico de la ciudad, habiendo «visto, examinado y analizado muchas veces por espacio de diez años que residimos juntos en Sevilla» todas las pinturas importantes⁶. Ahora sabemos que en Sevilla primeramente acudió, en 1770, a la academia que había establecido el jerezano Pedro Miguel Guerrero, donde aprendió las proporciones del cuerpo humano dictadas por Alberto Durero, y la osteología y la miología según la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Valverde de Amusco, y también al taller del pintor Juan de Espinal, uno de los creadores de la Escuela de las Tres Nobles Artes de la ciudad⁷. Precisamente las conversaciones con Espinal sobre los pintores antiguos «inflamaron» su espíritu y afición a los atractivos que proporcionaban las artes⁸.

³ Sobre estos temas, véanse en este mismo volumen los ensayos de Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado.

⁴ CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 47.

⁵ CLISSON 1982, p. 43.

⁶ MADRAZO 1826-1832, vol. I, n° XLIII.

⁷ Ceán escribe con verdadero cariño sobre Guerrero, de quien admiraba «su celo patriótico en propagar sus luces a la juventud», por lo que pensó en incluir su biografía en el *Diccionario histórico*, aunque posteriormente desechó la idea, BNE, MSS/23290/2/15. Guerrero sería después director de arquitectura en la Escuela de Tres Nobles Artes hasta su muerte, sucedida en 1781, véase MURO 1961, pp. 5 y 28-29.

⁸ CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 48.

Los inicios en la escritura

Sin embargo, el primer escrito que conocemos de su mano lo realizó durante su estancia en la Corte en 1776 cuando, recomendado por Jovellanos, había acudido al taller de Anton Raphael Mengs y se inscribió en la Sala de Principios de la Real Academia de San Fernando⁹. Es necesario señalar, sin embargo, que Ceán estaba acostumbrado a escribir ya por esos años, puesto que se había dedicado a poner en limpio las exposiciones jurídicas de Jovellanos en la Real Audiencia de Sevilla¹⁰. Realmente no hubiera podido encontrar mejor maestro en el uso del castellano.

Fue entonces, desde Madrid, cuando decidió acudir al monasterio de El Escorial (fig. 93) —donde ya había estado con Jovellanos al menos en 1767¹¹—, con el tomo II del *Viaje de España* de Antonio Ponz (1773) en la mano, y escribir la «Relación histórica de las pinturas de El Escorial por su orden riguroso de colocación hecha en 1776»¹². Se trata de un primer escrito, poco conocido, que nos ofrece muchas pistas sobre los conocimientos, intereses y proyectos a futuro de un joven de veintisiete años. En primer lugar, porque va siguiendo el texto del citado *Viaje*, la obra que mayor impacto había causado entre los ilustrados por el rigor con el que el abate valenciano afrontaba la descripción y crítica de las bellas artes desde la aparición de su primer volumen en 1772¹³. Para mostrar la perenne admiración de Ceán a Ponz solo hay que recordar las palabras que le dedicó en su biografía manuscrita para el *Diccionario histórico* —que finalmente hubo de sacrificar en su versión impresa en aras a salvaguardar la objetividad y concisión de su texto—, cuando escribió que a «ningún sujeto particular deben tanto las [bellas artes] españolas en nuestros tiempos como a este su verdadero aficionado»¹⁴.

Precisamente un texto insertado por Ponz, las *Reflexiones sobre una pintura de Rafael [...] ó nuestra Señora del Pez, hechas por Mr. Henry*, llamó especialmente la atención de Ceán y le hizo exclamar: «¡Qué buen modelo para el que se quisiere dedicar a hacer descripciones de las mejores obras que tenemos en España!»¹⁵,

⁹ CLISSON 1982, pp. 50-52; PORTELA 1989, p. 452. Véase también el ensayo de Esperanza Navarrete en este mismo volumen.

¹⁰ CEÁN 1814, p. 16.

¹¹ CEÁN 1814, p. 10. En otras ocasiones situaría en 1777 una visita a El Escorial, cuando tanto le había impresionado la copia de *La última cena* de Leonardo, una pintura que también menciona en el manuscrito de 1776. Al hacerlo en la tardía *Historia del Arte de la Pintura* quizá confundiera las fechas. Véase GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 105 y CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2016a.

¹² Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, sign. Z-IV-17, fols. 18-48. Apareció transcrita como obra anónima en DOCUMENTOS 1962, pp. 227-270; fue atribuida a Ceán Bermúdez con acierto por BASSEGODA 2002, p. 74.

¹³ CRESPO 2012.

¹⁴ BNE, MSS/21455/8, fol. 122r, véase GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 93.

¹⁵ DOCUMENTOS 1962, p. 241.

manifestando su deseo de tener las fuerzas suficientes para llevar a cabo un trabajo similar, tan necesario para las bellas artes españolas. También alabó el criterio del folleto para el análisis de las pinturas, emanado de Roger de Piles, que se basaba en el estudio de una serie de puntos: la composición, el dibujo, el colorido y la expresión, a los que el autor irlandés sumaba la gracia. Serían unos criterios importantes para un Ceán en busca de modelos, que aplicará dos años después al analizar una pintura que él mismo había elegido para la colección de Jovellanos, el *Ecce homo*¹⁶, y que todavía están presentes en el análisis de *Las Santas Justa y Rufina* de Goya de la catedral de Sevilla, que escribirá en 1817¹⁷.

En este primer texto de 1776, el joven Ceán se muestra buen conocedor de las obras anteriores sobre El Escorial y las bellas artes, cita con soltura a Antonio Palomino, Antonio de la Puente, José de Sigüenza, Francisco de los Santos y fray Andrés Jiménez además de, lógicamente, a Antonio Ponz. Igualmente refiere información oral de su maestro Mengs. Prometiéndole una imparcialidad «propia de su ingenuidad», expone la importancia de la claridad para conformar un catálogo de las pinturas del monasterio, señalando su tema y autor, si se trata de un original o una copia (tema sobre el que profundizará años más tarde), escuela y tamaño, y añadiendo algunas palabras si Ponz no lo había hecho y las considerase merecedoras. Es decir, el gijonés muestra ya en ciernes muchas de sus habituales características como el escritor de bellas artes del futuro: está bien informado, es claro y preciso en sus apreciaciones, también reclama que se hagan estampas de los cuadros de El Escorial y que este sea visitado por los artistas en formación, es crítico con Ponz cuando lo cree necesario, incluso se muestra preocupado por la luz que ilumina las pinturas y ya señala que adquiere estampas para su propia colección. Es evidente, por lo tanto, que se postula como un aficionado con los conocimientos necesarios para seguir el ejemplo supremo de Ponz, pero también con el suficiente criterio para enmendarlo tan solo tres años después de la publicación del tomo dedicado a El Escorial. Es decir, un joven que, quizás al darse cuenta de que su futuro como pintor no parecía muy halagüeño, está madurando convertirse en autor y tratar de integrarse en el *establishment* literario del país con una temática, la de las bellas artes, que apenas venía esbozándose.

También en este temprano texto se muestra buen conocedor de las colecciones públicas y privadas que existían en Sevilla, con las que compara en ocasiones las pinturas de El Escorial. Por esos años, en todo caso antes de su regreso a Madrid junto a Jovellanos en 1778, compuso las «Piezas famosas de pintura, Escultura y

¹⁶ «Reflexiones hechas sobre una pintura original cuyo autor se ignora», fechado en 1778, BNE, MSS/21454/8 (CEÁN 1778); véase CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2017.

¹⁷ CEÁN 1817a y 1817b; GARCÍA LÓPEZ 2016b.

Arquitectura que hay en la ciudad de Sevilla», un repaso muy interesante de los pintores con obra en la capital andaluza, en el que a unas pinceladas biográficas extraídas mayormente de Palomino, añade una relación de obras que tiene como objetivo «dar razon de las Pinturas buenas que hay» en la ciudad¹⁸. Es un escrito que quizá estuviera relacionado con la visita de Ponz a Sevilla para afrontar el tomo de su viaje dedicado a la ciudad hispalense, lo que motivó la redacción de noticias sobre las artes por parte de varios de los ilustrados allí asentados¹⁹. Ceán tuvo trato directo con Ponz al intercambiarse noticias con él, primero informándole de una estampa de Juan de Herrera²⁰. Después, también en 1779, se reunieron para que el abate le leyera el tomo dedicado a Sevilla, indicándole algunas noticias que le faltaban²¹. Es significativo que Ponz recogiera en su texto la información sobre la estampa de Herrera pero no citara a Ceán, este todavía no era ni un autor ni un personaje lo suficientemente reconocido para aparecer en el *Viaje*. Sin embargo, su labor para conseguirlo ya había comenzado y, cuando en el prólogo de su primera obra impresa, el *Diccionario histórico* (1800), se refiera a que su labor en la recopilación de noticias sobre las bellas artes había comenzado hacía más de veinte años, no hay duda de que se refería a estos primeros escritos de la segunda mitad de los años setenta²².

En todos estos textos y los que realizará en los años siguientes, el *Viaje* de Ponz seguirá siendo el modelo más solvente para acercarse a las bellas artes. Tras acompañar a Jovellanos a Madrid en 1778, trabajó primeramente al servicio del duque de Losada, y en 1783 entró a formar parte del recién creado Banco de San Carlos: al comienzo en la Teneduría General, mientras en 1785 se le nombraba oficial mayor de la oficina de Secretaría del banco²³. Fue a través de los viajes ligados a esta institución como redactó dos escritos muy interesantes, que de nuevo fijan su horizonte en la obra del abate valenciano. El primero de ellos actuando como secretario del director de Provisiones al Ejército, Juan Piña, que tenía el objetivo de supervisar los suministros de los distintos destacamentos, y se desarrolló entre los meses de julio y noviembre de 1786. En esos meses ambos recorrieron un extenso territorio de Andalucía, Extremadura y Murcia. Ceán debió de pensar que por fin tenía la posibilidad de convertirse en autor de libros de viaje, quizás uno de los géneros de mayor éxito literario durante la centuria, y escribió un texto muy cuidadoso. Aun-

¹⁸ BNE, MSS/21454/9.

¹⁹ CARRIAZO 1929.

²⁰ «Descripción de una estampa de Juan de Herrera», en BNE, MSS/21454/3 (CEÁN 1779b).

²¹ CEÁN 1794, fol. 289r.; GARCÍA LÓPEZ 2016a, p. 90; CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2017.

²² CEÁN 1800, t. I, p. I.

²³ Véanse los ensayos de Javier González Santos y Teresa Tortella en este mismo volumen.

que su función como secretario de Piña le dejaba muy poco tiempo para atender otras cuestiones, se esforzó por reflejar todo lo que veía tocante al arte, arquitectura u obras públicas, con especial atención a los complejos militares que eran objeto de su viaje y, en especial, el puerto de Cartagena. Pero también realizó una interesante crítica de las costumbres y las dotaciones de las poblaciones que iba recorriendo. Nunca estuvo tan cercano a la pluralidad de intereses ilustrados del *Viaje* de Ponz²⁴. Un ejemplo es su llegada a Córdoba a finales de julio. A pesar de la buena impresión que le produjo la mezquita y algunas de las pinturas que adornaban las capillas (fig. 94), su juicio crítico se extendió a otras cuestiones de la ciudad:

Las muchas ocupaciones del objeto de nuestro viaje no nos permitieron salir de casa el tiempo de nuestra estancia en esta ciudad, pero algún paseo que hemos dado por ella nos proporcionó las siguientes observaciones. Que es un pueblo de mala policía: que no tiene una escuela pública para la enseñanza de las primeras letras. Que hay en él mucha superstición, devoción mal entendida²⁵.

Sin embargo, su ojo se mantenía siempre alerta para visitar capillas e iglesias donde encontrar obras de mérito. Especialmente decepcionante le pareció su paso por Fuente de Cantos, donde esperaba encontrar pinturas de Zurbarán. En Málaga disfrutó de la catedral, de su arquitectura y de las pinturas de sus retablos, incluso pudo admirar allí la colección privada del cónsul de Holanda. Es decir, de nuevo visitó obras de arte en colecciones tanto públicas como privadas. La cercanía a Ponz también se percibe en su intento de utilizar el género epistolar. Así, al llegar a Granada, escribe que su catedral necesita de una «descripción arquitectónica» (otro de los temas que desarrollará años después) al ser una de las mejores obras de Siloé, pero añade que la «Descripción de esta ciudad consta de una carta escrita al Señor Jovellanos que se recogerá en Madrid»²⁶. Es decir, pensaba en recopilar todo el material en un futuro para dar a luz un escrito en el que, como en el *Viaje*, se incluyese una correspondencia con personajes de prestigio.

En 1788 surgió para Ceán un nuevo viaje, en este caso para acompañar al recién designado director de Provisiones, Salvador María de Mena, cuyo fin era realizar un trabajo similar al que había llevado a cabo con Juan Piña dos años antes. En este caso se trataba de visitar Valencia, Alicante y Cartagena. Sin embargo, la enfermedad de Mena, que terminaría falleciendo en diciembre de ese mismo año, dejó a Ceán en Valencia durante varios meses²⁷. Aunque el gijonés comenzó igualmente

²⁴ CRESPO 2012.

²⁵ «Viaje a Extremadura, Andalucía y Murcia», BNE, MSS/21454/5a fol. 2r.

²⁶ «Viaje a Extremadura, Andalucía y Murcia», BNE, MSS/21454/5a fol. 10r.

²⁷ CLISSON 1982, pp. 57-58; véase también el ensayo de Teresa Tortella en este mismo volumen.

un relato pormenorizado del viaje, que partía de Aranjuez en mayo de 1788, pronto se interrumpió. Por el contrario, lo que dejó escrito fueron unos interesantes apuntes sobre bellas artes en la ciudad de Valencia, especialmente de sus visitas a las iglesias y conventos, esta vez con el tomo IV del *Viaje* de Ponz en la mano, pero criticando a este junto a Palomino en numerosas ocasiones.

Para comprender las intenciones de Ceán en ese momento, es interesante relatar lo que ocurre cuando descubre un crucifijo que le parece podría ser obra de Alonso Cano, pero que no había sido citado por Ponz. Apunta que debe avisarle, pues debería volver a verlo para que «no deje de comunicarlo al público en sus adiciones»²⁸. Es decir, sigue pensando en colaborar con el importante escrito del abate. Si esta era la primera intención, desaparecido Ponz en 1792, varias de las anotaciones de ese viaje se terminarán convirtiendo en material para su futuro *Diccionario histórico*. Y así preguntará a un corresponsal valenciano si dicho crucifijo que «yo creí ser de Alonso Cano, y como tal lo apunté en dichos papeles, se ha confirmado por suyo»²⁹. O al visitar el convento de la Merced Calzada, cuando examina los lienzos de Pablo Pontons y comprueba que un retrato realizado por este pintor valenciano aparece firmado y fechado en 1688, por lo que escribe: «prueba que este Pintor no murió en el [año] de 1666 como dicen Ponz y Palomino»³⁰, lo que trasladará literalmente a la biografía de Pontons en 1800³¹. Quizá lo más interesante de estas líneas es cómo Ceán advierte las numerosas piezas de interés que Ponz no cita en su texto, y las ocasiones en las que no está de acuerdo con sus atribuciones ni juicios. Sin duda debió de empezar a pensar que de colaborador podría pasar a autor y volar con luz propia.

Es interesante tener en mente esa idea cuando vemos cómo continuó su manuscrito valenciano con los materiales que venía recogiendo. En este caso, desarrollando los argumentos desde un punto de vista diferente: relatando algunos hechos biográficos de cada pintor para después ir citando las distintas obras que había encontrado en la ciudad. Es decir, un método más cercano al del futuro *Diccionario*. Aunque finalmente solo trató a cuatro pintores, Juan de Juanes, Francisco Ribalta, Jerónimo Jacinto Espinosa y, muy brevemente, a Pedro de Orrente, y realizó básicamente esquemas de los escultores y arquitectos, es un claro testimonio, primero de la intensidad con la que miraba, buscaba e investigaba sobre las bellas artes allí donde iba, explicando cómo se subía a los retablos o cerraba sus puertas exteriores para contemplarlas adecuadamente, pero también de la distinta metodología

²⁸ «Viaje a Valencia», BNE, MSS/21454/5b, fol. 24v.

²⁹ Carta de Ceán a un corresponsal desconocido en Valencia, entre 1795 y 1797, BNE, MSS/23290/2/35, fols. 1r-2v.

³⁰ «Viaje a Valencia», BNE, MSS/ 21454/5b, fol. 21v.

³¹ CEÁN 1800, t. IV, p. 107.

que aplicaba a sus escritos, entre Ponz y Palomino, y buscando más allá de lo que ningún otro lo había hecho. Desde el viaje o paseo donde se citan las obras por su lugar de ubicación a la biografía de cada artista y la asignación de las obras. Este último será finalmente el método elegido para el *Diccionario histórico* y, quizás, en estos manuscritos tengamos una primera fase de ese planteamiento futuro que todavía estaba muy lejos de ser concluyente. Sin duda, era un escritor que seguía madurando convertirse en autor y definiendo el método para conseguirlo.

Ceán fue felicitado y recompensando por las comisiones que realizó en estos viajes por cuenta del Banco de San Carlos, donde se valoraba su trabajo hasta el punto de ser ascendido. Sin embargo, es interesante comprobar que, a pesar de haber comenzado una vida laboral ligada a lo que podríamos llamar administración pública, cada vez mejor remunerada, y de cierto ascenso social, que por ejemplo le permitieron contraer matrimonio en 1786, Ceán no perdió nunca de vista su labor como escritor de las bellas artes, ni dejó pasar la oportunidad de tomar apuntes o vislumbrar futuras obras que lo ubicaran dentro de la república literaria, aunque estuviera todavía lejos de poder definir una metodología u objetivo concretos.

En septiembre de 1790, Antonio Porlier, secretario de Estado de Gracia y Justicia e Indias, contactó con Ceán para que estudiase las ordenanzas que se debían seguir en la catalogación del recientemente creado Archivo General de Indias. A continuación, fue nombrado comisionado para «coordinar los papeles, formar sus inventarios, manuales, tablas e índices» en diciembre y se desplazaría con su familia a Sevilla a principios de 1791³². En octubre de ese año acabará su manuscrito del «Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibuxos y estampas, originales de las copias»³³, sin duda su escrito más original y acabado hasta la fecha. Ceán, que había asesorado a Jovellanos y a Francisco de Cabarrús en compras de pinturas³⁴, y siendo ya él mismo un notable coleccionista de dibujos y estampas³⁵, demuestra en este escrito su conocimiento del mercado artístico y parece preocupado por la confusión e incluso el fraude que existía a menudo en dicho mercado, concretamente en el sevillano y especialmente en relación a las pinturas de Murillo³⁶. En este texto de nuevo refleja su conocimiento de las fuentes literarias, citando a Giorgio Vasari, Pacheco o Milizia, pero también sus conversaciones con pintores contemporáneos y su propia experiencia en el mercado, para lo que reclama «la necesidad absoluta

³² CLISSON 1982, pp. 65-68.

³³ BNE, MSS/21458/5 (CEÁN 1791a). Véase ahora la edición de Elena M.ª Santiago Páez y Javier González Santos en CEÁN 2020.

³⁴ GLENDINNING 1992, p. 52.

³⁵ En ese mismo 1791 redactará su «*Ensayo para el arreglo por Escuelas ò Reynos de una colección de estampas escogidas*», BNE, MSS/21457 (CEÁN, 1791b); véanse HIDALGO CALDAS 2016a y SANTIAGO PÁEZ 2016b.

³⁶ GARCÍA LÓPEZ y SANTIAGO PÁEZ 2018.

de saber ver, de ver mucho»³⁷. A pesar de la madurez del escrito, Ceán no se sentía todavía seguro de su texto y, aunque lo hizo circular entre algunos amigos, no se atrevió a franquearlo ni siquiera a Jovellanos cuando regresó a Madrid a finales de 1797³⁸. Incluso desestimó la idea de José Vargas Ponce, quien pensaba que podría hacerse una mención de él en el Prólogo del *Diccionario histórico*, donde tendría «un bello lugar», puesto que de lo que se trataba era de «facilitar al aficionado la noticia de cuanto hay y adónde está: Pues lleve también con ello la lección de cómo lo ha de ver»³⁹. Como veremos, solo se atrevería a publicarlo en 1806, después de reformularlo totalmente.

Y, por fin, autor

Sin embargo, fue durante esos primeros años noventa pasados de nuevo en Sevilla, cuando Ceán Bermúdez encontró la senda definitiva para hacerse autor. Primeramente, hay que tener en cuenta su trabajo en el Archivo General de Indias durante esos años, realizando sucesivos inventarios y afianzando una manera de investigar entre la documentación de archivos que era nueva para él y que sería fundamental para el futuro⁴⁰. Lo que se sumaba a su labor en la Secretaría del Banco de San Carlos. Además, en ese periodo también se procedió a la revisión del archivo de la catedral de Sevilla, y Ceán tuvo una cercana relación con los autores de la misma, como reconoció en los agradecimientos del *Diccionario histórico*⁴¹. El archivo catedralicio sería una cantera fundamental para los estudios histórico artísticos que abordaría Ceán en el futuro. Y no solo para el *Diccionario*, pues en la *Guía artística de la catedral de Sevilla* (1804) destacaría que su trabajo en el archivo era lo que distinguía especialmente su texto de otros anteriores, haciéndolo mucho más fiable y certero, es decir, los archivos otorgaban las pruebas para lograr la verdad histórica⁴².

Durante el verano de 1794, cuando José Vargas Ponce (fig. 95) se encontraba en Sevilla, hicieron juntos lo que el gaditano llamaría «el viaje artístico» a la ciudad,

³⁷ CEÁN 1791a, fol. 23v.

³⁸ Así lo escribe él mismo en 1805: «El año de 1791 en que vine por la segunda vez a esta ciudad, escribí un discurso sobre lo mismo que vm me pide ahora. Pensé entonces remitírsele, pero tuve tal desconfianza, que me obligó a abandonarle, sin embargo de haber merecido la aprobación de los pocos aficionados e inteligentes que aquí había. Alguno de ellos hubo de avisarlo a Vm, porque me acuerdo, que cuando nos vimos en Madrid el año de 1797 me preguntó por él, y no quise entregársele por la misma razón», BNE, MSS/21454/1 (CEÁN 1805b), p. 8.

³⁹ Carta de José Vargas Ponce a Ceán, 25 de abril de 1795, BNE, MSS/23290/2/3, fols. 3r-4v. Ahora también en GARCÍA LÓPEZ 2020, n° 2.

⁴⁰ CLISSON 1982, pp. 68-71; CANELLAS 1999.

⁴¹ GARCÍA LÓPEZ 2016a.

⁴² CEÁN 1804, pp. XII-XIII. Véase CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2019.

de donde surgiría la idea del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes de España*⁴³. Mientras recorrían los lugares públicos y admiraban los objetos artísticos, tanto Ceán como Vargas redactaron unos manuscritos en los que fueron tomando notas sobre los diferentes lugares de la ciudad de Sevilla, recopilando la información artística siempre con el tomo IX del *Viaje* de Ponz en la mano. El de Ceán, más elaborado, no ahorra críticas a la obra del valenciano, añadiendo especialmente noticias sobre los lugares que Ponz no llegó a visitar ni mencionó. El manuscrito es, además, interesante porque se añaden noticias biográficas sobre los artistas, por lo que se sitúa de nuevo a medio camino entre el método de Ponz y lo que posteriormente será el *Diccionario*⁴⁴. Ceán estaba decidido a hacerse un hueco en el panorama de los autores de las bellas artes y llevar por fin una obra a la imprenta, y el momento no podía ser más oportuno después del fallecimiento de Antonio Ponz en 1792 y la publicación del último tomo del *Viaje de España* ese mismo año de 1794. Ahora estaba claro que no se podía ofrecer a nadie más esa información. Muerto el abate, no existía mayor aficionado que Ceán para llevar a cabo ese trabajo, tal y como le repetiría José Vargas Ponce⁴⁵.

El asturiano se lanzó de inmediato a recopilar las informaciones de las fuentes impresas de los tratados de Francisco Pacheco, Vicente Carducho y Antonio Palomino durante el mes de septiembre de 1794⁴⁶, y en noviembre Jovellanos estaba ya informado de que había iniciado «una obra de artes»⁴⁷. Así desarrollaba el primero de los argumentos del prólogo al *Diccionario* entre los cuatro puntos que formarían la base de su novedosa investigación: la recopilación de las fuentes literarias, el descubrimiento y utilización de los documentos de los archivos, la contemplación directa de las obras de arte y la información oral que, sobre todo, podían facilitar los propios artistas en la visita a sus obradores⁴⁸. Como hemos visto, Ceán llevaba tiempo visitando y escudriñando obras de arte, también conversaba frecuentemente con los artistas que tenía alrededor, desde su maestro Juan de Espinal, a grandes pintores como Mengs o Francisco de Goya, con el que además había recorrido Sevilla viendo las mejores pinturas de la ciudad⁴⁹. El conocimiento de las fuentes bibliográficas ya estaba presente en Ceán desde sus primeros escritos, solo le falta-

⁴³ GARCÍA LÓPEZ 2020.

⁴⁴ «Copia de la Obra de Ceán en lo concerniente a Bellas-artes y sus profesores en Sevilla, Real Academia de la Historia, 9/4176, vol. III, fols. 279r-302v (CEÁN 1794). Véase GARCÍA LÓPEZ 2016a y el reciente GARCÍA LÓPEZ 2020.

⁴⁵ GARCÍA LÓPEZ 2020.

⁴⁶ «Colección de Papeles y manuscritos preciosos sobre las Bellas Artes en España», Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CCHS-CSIC, RESC/937, fols. 35r-44r. Véase GARCÍA LÓPEZ 2016a.

⁴⁷ JOVELLANOS 1999, t. VII, p. 50.

⁴⁸ CEÁN 1800, t. I, pp. V-XXV.

⁴⁹ CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2017.

ba la recopilación documental que otorgaría a su trabajo un marchamo científico muy por encima de los estudios anteriores. Una metodología que había podido perfeccionar en el Archivo General de Indias y que, aplicada al archivo catedralicio, le habría revelado las ingentes posibilidades de sus noticias inéditas para las bellas artes. Solo le faltaba llegar a la conclusión de que las biografías de artistas tomaran la forma de un *Diccionario* al modo enciclopédico en el que, como le aconsejó Jovellanos, fuesen redactadas con una información mínima imprescindible centrada en analizar de manera crítica el estilo y los méritos de cada artista, y cuya estructura alfabética proporcionaría una rápida consulta⁵⁰. Cada biografía estaría acompañada del listado de las obras y las referencias documentales. De esta forma, la biografía de artistas, una de las formulaciones fundacionales del estudio tradicional de las bellas artes, pasaba de ser un género literario a una disciplina científica⁵¹.

Gracias a documentación reciente, ahora conocemos que en los meses sucesivos comenzaría a redactar el importante prólogo del *Diccionario*, que Vargas Ponce le fue corrigiendo desde su barco, fondeado en la bahía de Cádiz durante la primavera de 1795, desde donde también le iba informando de la llegada de nuevos libros dirigidos a él a través del amigo Sebastián Martínez. «Entrando en el Prólogo —escribía Vargas— digo que lo he releído hasta 12 o 15 veces y en el total me parece muy bien: lacónico y claro, sin nada que le huelgue (que es grandísima ventaja) y en estilo propio y lenguaje castizo»⁵². El marino gaditano fue un fervoroso partidario del proyecto del *Diccionario* y un apoyo inestimable para el asturiano: «no conozco otro que vuestra merced que esté en estado de hacerlo —le escribía al año siguiente—. Y el todo será una cosa completa, y ya me estoy gozando en ella. Animo pues y veámosle el cabo»⁵³. También se pondría en marcha la gran campaña de recogida de documentación por toda España gracias a las influencias de amigos y conocidos. Por ejemplo, a través del citado Sebastián Martínez se redactaba un «Catálogo de las pinturas de mayor mérito que se hallan colocadas en los sitios públicos de la ciudad de Granada»⁵⁴, mientras las noticias de la catedral de Jaén se recopilaban a través de Martín Fernández de Navarrete, todo para el «amigo, el señor D. Juan Ceán»⁵⁵.

La decisión del erudito gijonés de convertirse en autor no se detuvo tampoco ante la oposición de Isidoro Bosarte, quien tenía la intención de que sus investiga-

⁵⁰ JOVELLANOS 1986, t. III, pp. 155-160 y 170-171.

⁵¹ ÚBEDA 2001, pp. 40-67; GARCÍA LÓPEZ 2013 y 2014.

⁵² Carta de José Vargas Ponce a Ceán, 25 de abril de 1795, BNE, MSS/23290/2/3, fols. 5r-6v. Véase ahora GARCÍA LÓPEZ 2020, nº 2.

⁵³ Carta de José Vargas Ponce a Ceán, 1 de octubre de 1796, BNE, MSS/23290/2/3, fols. 25r-25v. GARCÍA LÓPEZ 2020, nº 10.

⁵⁴ BNE, MSS/23290/1/12. Véase también SALAS 1965a y 1967.

⁵⁵ BNE, MSS/23290/2/2.

ciones convergiesen en su proyecto de reeditar el *Museo Pictórico* de Palomino⁵⁶. Y eso que, en ocasiones, se le negó la documentación para que no se publicase antes en su «libro» que en el proyecto de Bosarte⁵⁷. Finalmente, mientras la reedición de Palomino salió «pelada», como escribió el propio Ceán, es decir, sin estudio ni añadido alguno a la edición anterior, el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes de España* se publicó por fin en 1800 y supuso un hito para los estudios histórico-artísticos, que todavía hoy es tremendamente útil⁵⁸.

Ceán Bermúdez no solo era por fin un autor con obra impresa, sino de un texto de una novedad e importancia incontrastables. Esta nueva posición en la sociedad de los literatos le confirió una seguridad que se verá reflejada en la extraordinaria producción de los años siguientes. De vuelta a Sevilla en junio de 1801, tras la caída en desgracia y detención de Jovellanos, aunque oficialmente trabajaba en el manuscrito de Eugenio Llaguno de las *Noticias de los arquitectos y la arquitectura*, Ceán redactó una serie de textos de gran interés por la novedad de su formato, planteamiento y temática. Incluso no dudó, en ocasiones, en pagar la impresión de sus propias obras. Una vez convertido en autor reconocido y apartado de la Corte, no quería que su figura pudiera caer en el olvido, máxime cuando el campo había quedado libre a autores tan poco afectos como el citado Isidoro Bosarte, de quien el asturiano consideraba que quería aprovechar su ausencia de Madrid para disminuir su mérito, y que en esos años publicaría su *Viaje artístico á varios pueblos de España* (1804)⁵⁹.

La posición de Ceán en esta tercera estancia sevillana, que se desarrolló entre junio de 1801 y mayo de 1808, estaba lo suficientemente asentada incluso como para enfrentarse a buena parte del cabildo catedralicio cuando publicó la *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (1804). Se había convertido en una autoridad sobre las bellas artes y, mientras los coleccionistas le pedían su opinión e incluso su autenticación sobre las obras de arte que adquirían, los viajeros distinguidos se le disputaban como guía en la ciudad. De hecho, explicó que, en realidad, redactaba la *Descripción artística* para que la utilizaran y dejaran de pedirle ser su *cicerone* al visitar la catedral⁶⁰. El gijonés también supo sacar rédito a esa nueva posición y añadir los máximos reconocimientos posibles para prestigiarse como autor. De ahí que reclamara a su amigo Bernardo de Iriarte que moviese sus contactos para que la

⁵⁶ SALAS 1965b; PÉREZ SÁNCHEZ, 1978; GARCÍA LÓPEZ 2014.

⁵⁷ Así se lo hacía saber Agustín Esteve en carta a Ceán de 11 de marzo de 1797: «El sr [José] Vergara (mi maestro de dibujo) los papeles que tiene en su poder y ha enviado copia al sr Bosarte, no quiere franquearlos porque no salgan primero en vuestro libro que en la reimpresión de Palomino», BNE, MSS/23290/2/33, fol. 11r.

⁵⁸ GARCÍA LÓPEZ 2016c.

⁵⁹ PÉREZ SÁNCHEZ 1978; CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2019, pp. 61-62.

⁶⁰ Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, 11 de abril de 1804, BFN, MSS B101-A-15, p. 122.

Real Academia de San Carlos de Valencia le hiciera académico⁶¹. Su bien calculada estrategia pretendía que en la portada de la *Descripción artística* quedara reflejada su posición como académico de San Fernando, de San Luis y de San Carlos, además de la de Historia. Asimismo, y ante los reparos de algunos canónigos, no dudó en solicitar informes a las academias de San Fernando y de la Historia para reforzar su posición y exhibirlos en el *Apéndice* publicado al año siguiente⁶². Todo ello con el apoyo del siempre cercano José Vargas Ponce, quien se había convertido en director de la Real Academia de la Historia⁶³.

Cercano, como vimos, al archivo de la catedral de Sevilla desde los años noventa, sus investigaciones en esta institución se plasmaron en la citada *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (1804), una obra que, a causa de la comentada crítica de varios miembros del cabildo catedralicio, debió completarse con un *Apéndice* al año siguiente por «la necesidad de poner á cubierto su buen nombre»⁶⁴, una muestra más de la confianza que Ceán tenía ya en sí mismo y en su nueva profesión como escritor artístico. En su texto la catedral ya no se configura como un lugar de admiración religiosa, sino artística —como indica desde su título—, en el que Ceán propone una «descripción exacta, crítica y verdadera» que sirva como un paseo didáctico en el que el aficionado pueda hacer un recorrido por la historia de la arquitectura española, a la vez que contempla algunas de las más bellas obras de pintura y escultura allí depositadas, como si de un museo se tratara. Incluso reclama que este tipo de escritos tendría que hacerse habitual para todas las catedrales españolas, y propone su libro como ejemplo a seguir⁶⁵. Él mismo siguió ese formato en la *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla* (1804). Como en el *Diccionario*, pero en distinto formato, se trataba de escribir y valorar las bellas artes con criterios científicos, críticos, del que adolecían las obras anteriores de este tipo. Significativamente, no solo envió sus obras a las academias, sino que pidió que sus escritos se despachasen en la de San Fernando. Que sus obras fuesen conocidas y leídas en la Corte era fundamental, más estando él ausente.

Otro formato novedoso fue el que empleó en la *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo: sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana: y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo*, publicada en 1806 (fig. 96). En este caso se pretendía figurar un género epistolar que evocara al amigo distante, Jovellanos, y que recordara los mencionados paseos

⁶¹ Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, 7 de julio de 1804, BFBM, MSS. B101-A-15, pp. 131-134.

⁶² CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2019.

⁶³ GARCÍA LÓPEZ 2020.

⁶⁴ CEÁN 1805a, p. IV; GARCÍA LÓPEZ y CERA 2019.

⁶⁵ CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2019.

de juventud en una Sevilla por descubrir a los encantos de las bellas artes. Tras una breve reflexión sobre la escuela sevillana, en realidad se trataba de realizar una monografía sobre Murillo, la primera escrita sobre este artista, que era cada vez más admirado por toda Europa, de ahí que este texto tuviera una repercusión internacional⁶⁶. En este caso, Ceán también aprovechaba para añadir apéndices documentales que no había podido incluir en el *Diccionario histórico*, como los manuscritos sobre la llamada «Academia de Murillo» que tenía en su poder Francisco Bruna, y que Ceán ya tenía preparada en la ficha manuscrita del *Diccionario*, pero que, sin duda por temor a la falta de espacio en una obra tan densa, decidió eliminar de la edición impresa⁶⁷.

A principios de 1806 por fin dio a la imprenta su *Carta [...] sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias*, tras escribir de nuevo el argumento sobre el que ya había trabajado en 1791. Pero si en el último manuscrito de esta obra datado en 1805 quería dirigir esta carta de nuevo a Jovellanos, tal y como había hecho con la dirigida a estudiar a Murillo, finalmente prefirió publicarla de forma anónima y dirigiéndola a un corresponsal imaginario en Madrid. Quizá influyó que se publicara como anejo en una revista —de gran prestigio— como *Minerva*. Pero lo cierto es que Ceán temió que su acerada crítica a coleccionistas poco inteligentes, apasionados por la posesión de cuadros más por ostentación que por un entendimiento verdadero de las bellas artes, le supusiera la enemistad de algunos⁶⁸. De hecho, se vio en la necesidad de aclarar a su amigo Bernardo de Iriarte que en ningún caso se encontraba entre los criticados poseedores de cuadros. Al contrario, le escribía, «ojalá que todos los que tienen pinturas en España fueran como vuestra merced y tuviesen su inteligencia»⁶⁹. El asturiano defendía la necesidad de la educación en las bellas artes, tal y como se realizaba en otros países, exponiendo un didáctico programa de aprendizaje en el dibujo y en la lectura de libros teóricos para la que ofrecía una completa biografía, siempre apoyado en el coleccionismo de estampas y dibujos⁷⁰.

Otras obras del periodo quedaron manuscritas, como la que tituló *Primeras expediciones que los españoles hicieron al Maluco* (1804), realizada sobre documentos del propio Archivo General de Indias y del que él mismo se sorprendió por haberse convertido en «escritor de Indias»⁷¹. Durante esos años también fue determinan-

⁶⁶ CRESPO 2018b. Véase también el ensayo de Hilary Macartney en este mismo volumen.

⁶⁷ BNE, MSS/22491, fols. 106-123; sobre las fichas preparativas del *Diccionario* véanse ALBARRÁN 2005 y 2005b.

⁶⁸ GARCÍA LÓPEZ y SANTIAGO PÁEZ 2018.

⁶⁹ Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, 22 de marzo de 1806, BFBM, MSS. B101-A-15, p. 231.

⁷⁰ GARCÍA LÓPEZ 2019b. Véase la introducción de Elena M.ª Santiago Páez a CEÁN 2020.

⁷¹ GARCÍA LÓPEZ 2020, nº 52; «Primeras expediciones que los españoles hicieron al Maluco para traer especiería», RAH, 11/8234, núm. 11. Copia y borrador en BNE, MSS/5622. Véase GONZÁLEZ SANTOS 2016a, p. 29.

te su relación con una serie de literatos en la capital hispalense, creadores en la década anterior de la Academia de Letras Humanas. Uno de ellos, el historiador Justino Matute y Gaviria, ya le había ayudado con materiales para el *Diccionario* y continuaría transfiriéndole informaciones histórico artísticas durante los años siguientes⁷². Además, fundó el *Correo de Sevilla* en 1803 del que Ceán Bermúdez se hizo inmediatamente suscriptor (fig. 97). A pesar de que la mayoría de los artículos del periódico eran anónimos, tenemos al menos la certeza de un artículo suyo que firmó como «Doña Mariquita de las Virtudes». Escrito en un tono jocoso, Ceán se mostraba muy satisfecho de que hubiera hecho «mucho ruido en el publico, porque se describe el carácter de las mujeres sevillanas, y mereció la aprobación de todos, sin que nadie haya sabido quien era el autor»⁷³. Además, en el mismo periódico, se mencionaron en ocasiones sus escritos, incluso para señalar que los beneficios de la *Carta sobre la pintura sevillana* se entregarían a la Junta de Caridad de la Parroquia de Santa Cruz —lugar en el que estaba enterrado Murillo—, que estaba dirigida por otro de los literatos amigos de Ceán, Félix José Reinoso, con el que el gijónés colaboraba como diputado secretario de dicha Junta y de la que llegó a escribir sus estatutos⁷⁴. Fue el primer acercamiento conocido de Ceán a la prensa periódica, un medio que, a la vez, le servía para difundir sus propias obras y los proyectos de la Junta de Caridad. Que su situación como autor y experto en las bellas artes en la Sevilla del momento fuese incontestable lo demuestra que se le solicitara la redacción de los estatutos de la propia academia hispalense. Era un autor que ya podía dictar las normas académicas⁷⁵.

Guerra y afrancesamiento

En mayo de 1808 Ceán Bermúdez abandonó Sevilla y regresó a Madrid, donde retomó su puesto en la Secretaría de Gracia y Justicia, de la que había sido depuesto en 1801. Al tomar el poder José I Bonaparte, se le destinó al Ministerio de Negocios Eclesiásticos, convirtiéndose en jefe de división y, por lo tanto, responsable de toda su administración por debajo del ministro. En ese importante puesto pasó toda la Guerra de Independencia, hasta que los ejércitos anglo-españoles tomaron definitivamente el control de la capital en el verano de 1813. Aunque Ceán no dejó de

⁷² GARCÍA LÓPEZ 2019a.

⁷³ Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, 7 de julio de 1804, BFBM, MSS. B101-A-15, p. 134.

⁷⁴ RÍOS 1989, p. 92.

⁷⁵ «Estatutos para el gobierno de la Real Escuela del Diseño de Sevilla y para el estudio de las tres Bellas Artes en ella», BNE, MSS/21454/10. Ya en 1799 la Real Academia de San Fernando le había solicitado que corrigiese el plan de estudios de su institución (CEÁN 1799).

recopilar informaciones sobre artistas y entró como académico de número en la Real Academia de la Historia con un discurso sobre la vida de Juan de Herrera⁷⁶, el exasperante trabajo en el ministerio durante la contienda, frenó el ritmo de sus publicaciones⁷⁷.

Sin embargo, mientras permanecía en arresto domiciliario durante el otoño de 1813⁷⁸, comenzó un texto en un nuevo género, el de una biografía de mayor extensión, en el que adaptó algunas de las características de las biografías de artistas en las que había trabajado. Se trataba de las *Memorias para la vida del Exmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos* que, aunque terminó a principios de 1814, un largo proceso judicial impidió que realmente se distribuyesen hasta 1820⁷⁹. Tras la extensa biografía se incluía también un importante aparato documental, en este caso con numerosas obras de Jovellanos que permanecían manuscritas y que Ceán conservaba en su poder. Pero, además, es importante advertir que el autor asturiano se mimetizaba con el protagonista de su escrito y aprovechaba la reivindicación del perseguido patriota Jovellanos para vincular para sí su memoria, cuando él mismo era objeto de persecución y arresto. En un momento en el que permanecía detenido por su colaboración con el Gobierno josefino, es significativo que tratara de recordar su cercanía a uno de los líderes más respetados del bando patriota⁸⁰.

Estas circunstancias también le obligaron a desarrollar un nuevo género: la autobiografía. Fue un modelo muy repetido en su tiempo por los afrancesados que quisieron justificar su conducta de colaboración con el gobierno josefino. Ceán, por su parte, aprovechó el borrador de una introducción a las *Noticias de los arquitectos* para explicar su actuación en el Ministerio de Negocios Eclesiásticos⁸¹. Pero, como veremos, una vez aceptado en la sociedad fernandina, desechó dicho prólogo para siempre y no necesitó volver a justificarse⁸². Tras superar el proceso de depuración y conseguir el retiro del servicio activo a comienzos de 1815, Ceán pudo dedicarse más libremente a sus investigaciones y escritos. También se vinculó cada vez más con la Real Academia de la Historia y se mostró más alejado de la de San Fernando, con la que vivió una agria polémica en 1813 tras la caída del régimen Josefino⁸³ y de la que no logró ser nombrado secretario a pesar de estar incluido en la terna

⁷⁶ BNE, MSS/21454/2.

⁷⁷ GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

⁷⁸ Del que escapaba de tanto en tanto como le confesaba a Vargas Ponce en octubre de 1813, véase ABASCAL y CEBRIÁN 2010, pp. 445-446. Ahora también en GARCÍA LÓPEZ 2020, n° 62.

⁷⁹ GONZÁLEZ SANTOS 2016a, p. 34.

⁸⁰ GARCÍA LÓPEZ y CRESPO 2018.

⁸¹ CEÁN 1815a.

⁸² GARCÍA LÓPEZ 2017-2018.

⁸³ Véase en este mismo volumen el ensayo de Esperanza Navarrete y NAVARRETE 2019.

de candidatos en 1815⁸⁴. Lo cual, en todo caso, indica que su depuración había sido completa y su actuación política nunca más iba a ser puesta en duda.

En su correspondencia de esos años se retrata como celoso trabajador en su gabinete, alejado de un mundo del que no espera recompensa alguna, pero es evidente que sus intereses seguían siendo la redacción de un gran número de textos y su puesta en circulación en muy diferentes formatos. Ese mismo año aparecía la necrológica de su amigo, el grabador Pedro González de Sepúlveda, en la *Gaceta de Madrid*⁸⁵ y en 1817 el *Análisis del cuadro que pintó D. Francisco Goya para la catedral de Sevilla* (fig. 98) se publicaría en la *Crónica Científica y Literaria*, muestras de que quería seguir estando presente en medios de gran difusión como la prensa periódica. En el caso del texto de la pintura de Goya, además de constituirse en el primer escrito en que se analiza la obra del maestro aragonés⁸⁶ —de nuevo basado en los esquemas de Henry—, su deseo de trascender lo llevó a publicar el mismo texto en un folleto independiente, una estrategia que repetirá en los años siguientes.

Durante este periodo no olvidó tampoco sus intereses sobre el grabado y la historia de la estampa. En 1819 comenzó la redacción del *Catálogo raciocinado de las Estampas y El grabado de estampas. Su invención en Alemania y su propagación en Europa en el siglo xv*, unas obras que a través de la propia colección de grabados de Ceán, constituyen una auténtica historia del grabado⁸⁷. Poco después, con la llegada del llamado Trienio Liberal en marzo de 1820, y la legislación de libertad de prensa, la cantidad de periódicos y publicaciones de todo tipo se incrementó exponencialmente. Ceán también aprovechó para aparecer de manera más habitual en la prensa, especialmente a través de la considerada mejor publicación de esos años, el periódico *El Censor*, que estaba capitaneado por antiguos afrancesados, algunos tan amigos del gijonés como Sebastián de Miñano⁸⁸. Aquí pudo publicar un nuevo tipo de escrito que venía practicando en los años anteriores, unos textos en forma de diálogo en los que, de manera desenfadada, Ceán discutía diversos aspectos de las bellas artes, algunos realmente novedosos en su producción, como los dedicados a la escultura⁸⁹. La introducción del humor fue ciertamente un buen método para acercarse y ganarse al público lector de periódicos, tal y como había hecho en Sevilla.

⁸⁴ SÁNCHEZ CANTÓN 1945.

⁸⁵ CEÁN 1815b. El borrador manuscrito se conserva en la BNE, MSS/21455/1.

⁸⁶ GLENDINNING 1983, pp. 70-72 y 294-297.

⁸⁷ BNE, MSS/21458/1 y MSS/21458/4. Véanse SANTIAGO PÁEZ 2016b y el ensayo de Elena M.^a Santiago Páez en este mismo volumen.

⁸⁸ Así, Alberto Lista escribía en enero de 1821: «pasa por el mejor [periódico] de todos entre la gente que sabe leer», en LÓPEZ TABAR 2001, p. 236.

⁸⁹ PARDO 1954. Véase el capítulo de Jorge Maier en este mismo volumen.

Pero otro elemento importante de estos escritos fue el convertirse él mismo en personaje de sus propias obras, como ocurrió en el primero que publicó en *El Censor*, en septiembre de 1820, el *Diálogo entre el cardenal D. Gaspar de Borja y [...] Juan Carreño de Miranda*⁹⁰. Se trata del diálogo entre los dos cuadros que adornaban el gabinete de su casa madrileña y que había heredado de Jovellanos⁹¹. Carreño de Miranda, que representa el personaje amante de las bellas artes, se da por contento por haber caído en las manos de un aficionado tan singular de la pintura, «muy amante de las bellas artes, de su decidida afición y conocimiento tiene el público buenas pruebas en diferentes obras que publicó en Madrid, Sevilla, Valencia y Cádiz, relativas á la historia de estas mismas artes». Por su parte, el cardenal Borja, que representa las ideas anticuadas de aquellos que valoran poco las artes, declaraba: «Este hombre está loco, ¿no conoce que tales obras en nada pueden contribuir al desempeño y felicidad de la nación, y que por tanto no tendrán despacho alguno en el reyno?»; a lo que Carreño respondía: «Demasiado conoce lo segundo; pero hace su gusto, tiene vagar, y le aprovecha, sin interés, en descubrir noticias, que él solo cree son importantes para la historia y progresos de las bellas artes en España».

Además, en la publicación se indicaba que en la exposición que esos días del mes de septiembre se realizaba en la Real Academia de Bellas Artes, colgaban dos copias de dichos retratos «ejecutadas por una señorita académica de mérito», por lo que la noticia venía relacionada con la más cercana actualidad⁹². Realmente, había pocos métodos de presentarse al público de una manera más simpática y desenfadada, sin que se dejase de señalar la seriedad y trascendencia de su trabajo como historiador de las bellas artes. El diálogo debió de concitar el suficiente éxito para que se publicaran los siguientes.

En su correspondencia de aquellos años, Ceán consideraba estos diálogos un pasatiempo que obtenía muy buena aceptación cuando los leía en la Real Academia de la Historia. En su continua búsqueda de publicaciones, Ceán ya había impreso en Sevilla, en 1819, un *Diálogo del arte de la Pintura* entre Mengs y Murillo, en el que analizaba las corrientes idealistas y naturalistas de la pintura, distanciándose significativamente de las primeras y valorando las obras del pintor sevillano⁹³. Pero, con la publicación de los diálogos en un periódico tan a la moda como *El Censor*, su repercusión como autor de bellas artes creció y debió de llegar a un público que no era el de sus lectores habituales. Además, de nuevo Ceán recopiló

⁹⁰ *El Censor*, n° 8, 23 de septiembre de 1820, pp. 97-117.

⁹¹ GONZÁLEZ SANTOS 1994, pp. 158-159; CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2016c.

⁹² *El Censor*, núm. 8, 23 de septiembre de 1820, p. 96.

⁹³ CEÁN 1819a.

estos escritos, que habían sido publicados en la prensa, para publicar un volumen autónomo —publicado en la misma imprenta donde se publicaba *El Censor*, en la del también antiguo afrancesado León Amarita, en 1822— que tituló significativamente *Ocios de Don Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes*⁹⁴. Es decir, en el título se indicaba el nombre del autor y su contenido: tal y como señalaba el *Diccionario de la Real Academia* de 1817, el ocio era una «diversión ú ocupación quieta, especialmente en obras de ingenio, porque estas se toman regularmente por descanso de mayores tareas», y el público debió de disfrutar de este divertimento de un autor tan conocido ya en el mundo de las bellas artes.

No podía ser de otra manera cuando, también en *El Censor*, se realizaban críticas elogiosas a algunos de sus textos, considerando que Ceán ocupaba «el primer lugar entre los aficionados filosóficos a las nobles artes, y su voto en estas materias ha pasado a ser una autoridad que respetan y citan con satisfacción hasta los mas célebres profesores de dentro y fuera del reino»⁹⁵. En ese mismo artículo ya se daba cuenta de que el autor asturiano formaba parte de la Academia Nacional, el proyecto liberal que trataba de aunar a la Española y la de la Historia, y que incluía a Ceán en la sección de artes y literatura, un nombramiento que, además de a su trabajo, no debió de ser ajena la continua publicación de sus textos y que, en todo caso, muestra la reputación adquirida⁹⁶.

Durante esos años ensayó varios formatos, como el que por ejemplo puso en marcha al realizar la crítica de la exposición anual de la Real Academia de San Fernando de 1821 que, en realidad, se convertía de nuevo en una crítica de costumbres. Una vez más se atacaba la escasa preparación del público local para acudir a las exposiciones, donde se iba más por dejarse ver que por un interés real por las bellas artes. En palabras de Ceán «además de las figuras pintadas, las hay vivas de ambos sexos, que son las que más interesan»⁹⁷. El escrito parece concebido una vez más para formar parte de alguna publicación periódica, pero quedó inacabado. Aún así es muestra de la versatilidad que nuestro autor había adquirido durante el periodo.

⁹⁴ CEÁN 1822a. Cada uno de los diálogos debió de imprimirse por separado tras publicarse en *El Censor*, pues cada uno de ellos tiene numeración propia y en el primero aparece la fecha de 1820, para después reunirse en el volumen conjunto de los *Ocios* de 1822.

⁹⁵ *El Censor*, núm. 80, 9 de febrero de 1822, pp. 104-105.

⁹⁶ GARCÍA LÓPEZ 2017-2018, p. 57.

⁹⁷ «Manifestación en la Academia de San Fernando de las obras pertenecientes a las Bellas Artes ejecutadas en este año de 1821», BNE, MSS/21458/1 (CEÁN 1821), fol. 5r.

Fernando VII y el Museo del Prado

El ascenso de los denominados exaltados al Gobierno y las disputas políticas sucedidas durante el verano de 1822, llevaron consigo el cierre de *El Censor*. Es significativo que Ceán mostrara entonces su desencanto con el devenir político de la nación y comenzara un nuevo texto con un enfoque y características completamente diferentes. Pasó del escrito ligero al ensayo de gran alcance⁹⁸. Una vez se le cerró la posibilidad de publicar en este importante periódico, se lanzó a escribir un trabajo que debía de haber valorado durante largo tiempo, sin que quizá las anteriores ocupaciones le permitieran centrarse en él. Ahora se dispuso a redactar un trabajo de gran hondura historiográfica, como fue la *Historia del Arte de la Pintura* que, como él mismo escribió, se comenzó para «apartar mi negra imaginación de las convulsiones en que estaba envuelta España con la variedad de opiniones políticas»⁹⁹.

Tras el impacto de lo ocurrido en 1822 se dispuso a realizar una *Historia* que estudiase las distintas escuelas de pintura europeas en un desarrollo cronológico. Fue una obra de unos planteamientos absolutamente novedosos y de una ambición extraordinaria. Hay que tener en cuenta que en ese mismo año Luis Eusebi, conserje del Museo del Prado y autor de sus primeros catálogos, publicaba el *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura*, que utilizaba como introducción el prólogo del *Diccionario histórico*, y desarrollaba en noventa páginas un somero análisis de las diferentes escuelas europeas. El trabajo de Ceán tendría un objetivo mucho más ambicioso. En apenas tres años el autor gijonés completó siete tomos —terminó el último en mayo de 1825— que recorrían la historia y el desarrollo de la pintura europea desde la Antigüedad hasta mediados del siglo XVIII. Tras el análisis de la fundamental escuela italiana, Ceán pasaba a estudiar el desarrollo de la flamenca y holandesa, alemana, francesa e inglesa, para acabar con dos tomos dedicados a las escuelas españolas. Posteriormente, seguiría trabajando hasta 1828 y completó otros cuatro tomos de apéndices a la escuela italiana¹⁰⁰.

Ceán venía recogiendo información durante los años precedentes sobre artistas españoles en distintas papeletas. De hecho, nunca había abandonado la idea primigenia de, algún día, realizar apéndices a su *Diccionario histórico* con las noticias que fuera descubriendo¹⁰¹. En 1822 decidió recuperar esas informaciones para añadirlas a los tomos dedicados al desarrollo de la pintura española, en los que, si bien no

⁹⁸ De hecho, Ceán tenía redactados varios diálogos en 1822 que no llegaron a la imprenta sino muchos años después; véanse CEÁN 1870 y PARDO 1962.

⁹⁹ «Historia del Arte de la pintura» t. III, p. 317, ARABASF, sign. 3/379; ya citado en LAFUENTE FERRARI 1951, pp. 166-167.

¹⁰⁰ CRESPO Y GARCÍA LÓPEZ 2016a; CEÁN 2016.

¹⁰¹ Carta de Ceán a Vargas Ponce, 25 de septiembre de 1802; ahora en GARCÍA LÓPEZ 2020, n° 20.

consiguió zafarse enteramente de los componentes biográficos, sí que pudo ubicar a estos autores en las distintas fases históricas, en las que analizaba el devenir de las artes junto a aspectos políticos, sociales y económicos, que enriquecieron enormemente su discurso histórico-artístico, a la vez que proporcionaron nuevas noticias¹⁰².

En esta citada *Historia* reafirmaba su optimismo, al comienzo de 1824, tras los tiempos precedentes, plenos de «sustos, temores y peligros, causados por las facciones, alarmas y venganzas que abortaron los partidos, el orgullo, la ambición y otros monstruos sediciosos que prostituyeron el reino en una sangrienta anarquía»¹⁰³. La recuperación del poder absoluto por parte de Fernando VII el año anterior, supuso una excelente noticia para Ceán, quien fue muy beneficiado por el nuevo régimen, en paralelo a lo sucedido a muchos de sus amigos afrancesados. En primer lugar, fue premiado con un importante cargo: en enero de 1824 fue nombrado consiliario de la Real Academia de San Fernando y, al año siguiente, censor en la de la Historia. En esta última debió presidir varias de las comisiones académicas durante estos años convulsos de la *década ominosa*, en la que varios de los académicos más antiguos fueron expulsados de la Corte, como Diego Clemencín¹⁰⁴. Ceán estaba a salvo de cualquier persecución política y su prestigio como historiador de las bellas artes no haría sino aumentar durante sus últimos años de vida, gracias al apoyo real que se plasmó en la publicación de importantes escritos.

La fundación del Museo Real de Pintura no solo fue importante en la *Historia del Arte de la Pintura*, sino que fue también decisiva para otros textos de los últimos años de Juan Agustín Ceán Bermúdez¹⁰⁵. Muestra del interés que suscitó en el asturiano el nuevo museo es la comunicación que entabló con el director del mismo, el marqués de Santa Cruz, en enero de 1819, cuando todavía no se había inaugurado, para comunicarle sus nuevos descubrimientos sobre la pintura de *El Pasma de Sicilia* de Rafael, para «cuando se traslade al Museo del Prado»¹⁰⁶.

En 1826 y por iniciativa del pintor José de Madrazo, se ponía en marcha una publicación de lujo y gran formato que pretendía prestigiar la colección del Real Museo aplicando la nueva técnica del grabado litografiado: la *Colección litográfica de los cuadros del rey de España*¹⁰⁷. Madrazo proyectó la publicación como una sólida contribución al esplendor del monarca, situándose a la cabeza de uno de los

¹⁰² CRESPO y GARCÍA LÓPEZ 2016a.

¹⁰³ «Historia del Arte de la Pintura», t. IV, p. 1, ARABASE, sign. 380; ya citado en LAFUENTE FERRARI 1951, pp. 167-168.

¹⁰⁴ MAIER 2011, p. 36.

¹⁰⁵ GARCÍA LÓPEZ y CRESPO 2016.

¹⁰⁶ CEÁN 1867.

¹⁰⁷ PARDO 1972; VEGA 1990.

proyectos áulicos más sugestivos de la monarquía fernandina (fig. 99). El prestigio de la publicación requería que las láminas, que se entregaban en cuadernos periódicamente a los suscriptores, fueran acompañadas de «una disertación artística e instructiva» por parte de una «persona inteligente y literata» que no podía ser otra que Ceán Bermúdez. No solo se elegía al viejo autor del *Diccionario histórico*, sino a un personaje bien visto por las autoridades, consiliario de San Fernando, censor de la Real Academia de la Historia y acostumbrado a escribir en la prensa. El asturiano completó los textos de varias decenas de estampas, desarrollando todo el saber acumulado durante tantos años en el estudio de la pintura con una calculada mezcla entre la erudición y la divulgación sobre las bellas artes que ya había ensayado en otras publicaciones periódicas¹⁰⁸.

La traducción y edición del *Arte de ver en las bellas artes del diseño* de Francesco Milizia era un viejo proyecto de Ceán, que quedó entusiasmado cuando conoció en Sevilla su reedición de 1792. Era un trabajo que había realizado en 1821 pero que, seguramente por las circunstancias políticas que se desencadenaron al año siguiente, no pudo publicar. Ahora podía sacarlo a la luz con el apoyo real, también vinculando su texto al Museo del Prado al entenderlo como una guía especialmente apta para ver y entender las obras que se exponían en la nueva institución. A los sólidos principios para el análisis artístico ofrecidos por Milizia, Ceán añadió cientos de notas en las que añadía comentarios sobre el vocabulario artístico, las pinturas, los grabados y los dibujos —haciendo especial referencia a los de su propia colección— con los que el espectador pudiera aprender «a ver los objetos, porque quien no sabe ver, no puede sentir, y el que no siente, no goza»¹⁰⁹.

Otros dos importantísimos proyectos de Ceán verían la luz en los años siguientes¹¹⁰. Entre septiembre y diciembre de 1829, también con el decidido apoyo real, Ceán conseguía publicar uno de sus proyectos historiográficos más ambiciosos, en el que venía trabajando desde hacía casi treinta años, desde que Eugenio Llaguno le había ofrecido su manuscrito en 1799. Así verían la luz al fin los cuatro tomos de las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*. La fervorosa dedicatoria a Fernando VII ilustra cuánto agradecimiento debió de sentir Ceán hacia el monarca en sus últimos años. El asturiano no solo había trabajado para completar las noticias documentales de Llaguno gracias a sus propias pesquisas y a la red de informadores que había ya utilizado en el *Diccionario*, añadiendo notas, adiciones y apéndices documentales, sino que compuso un novedoso discurso preliminar

¹⁰⁸ GARCÍA LÓPEZ 2021.

¹⁰⁹ CEÁN 1827, p. 155.

¹¹⁰ Nos referiremos brevemente a ellos a pesar de su importancia, pues en este mismo volumen se les dedican los ensayos de Jorge Maier Allende y Miriam Cera Brea.

en el que creaba un relato cronológico por la historia de la arquitectura española dividido en diez «edades» de una absoluta novedad creativa. Si con su *Diccionario* había puesto las bases del estudio de la historia de la pintura y escultura españolas, con las *Noticias* ampliaba la base de sus investigaciones hasta la arquitectura, «la principal y más excelente de las tres bellas artes»¹¹¹.

El último proyecto de Ceán, que vio la luz póstumamente, en 1832, fue el *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*¹¹². Era un proyecto aprobado por la Real Academia de la Historia en 1818 para ser publicado a sus expensas. El asturiano venía trabajando en él desde al menos dos años antes, cuando más estaba implicado en dicha academia, aprovechando las colecciones documentales que se conservaban en su archivo¹¹³. Ordenada a partir de las tres provincias romanas y sus principales yacimientos, se trata de una de las primeras recopilaciones sistemáticas del patrimonio hispanorromano. Aunque intenta abarcar todas las manifestaciones artísticas, el patrimonio arquitectónico ocupa el papel principal; de hecho, Ceán esperaba que se publicase en paralelo a las *Noticias de los arquitectos*, pues en cierto modo se complementaban¹¹⁴. Pero ante el fallecimiento de Ceán el 3 de diciembre de 1829, una Real Orden de 21 de diciembre de ese mismo año comunicaba a la academia que su publicación se costearía por el real erario, una muestra más de la consideración que los trabajos del gijonés tenían en Palacio. De nuevo Ceán creaba un corpus que sería la base de los estudios posteriores, en esta ocasión en el campo de la arqueología¹¹⁵.

Todas estas obras muestran la gran importancia que Ceán tuvo para el devenir de los estudios histórico-artísticos en España, pero también de lo apreciada que fue su figura durante sus últimos años. Quizá donde mejor se pueda vislumbrar esa estima social e incluso popular sea en los textos de la citada *Colección litográfica*, pues al ser una publicación periódica, iba poniendo al día a sus lectores no solo sobre las pinturas del Real Museo, sino también sobre las obras de Ceán Bermúdez e incluso sobre algunos detalles de su vida, lo que es significativo sobre su fama contemporánea. El gijonés aprovechó estas páginas para hablar de sus paseos sevillanos, sus visitas a las antigüedades de Itálica, su amistad con Jovellanos, sus libros y estudios pasados y recientes, en qué librerías de Madrid podían ser hallados, su biblioteca y su colección de estampas. Y no se recató de reproducir sus máximas y

¹¹¹ LLAGUNO y CEÁN 1829, t. I, p. XIII. Véase CERA 2018 y 2019, y también el ensayo de la autora en este mismo volumen.

¹¹² OLLERO 2008.

¹¹³ Véase el ensayo de Jorge Maier Allende en este mismo volumen.

¹¹⁴ LLAGUNO y CEÁN 1829, t. I, p. XVIII. Véanse CRESPO y CERA 2016.

¹¹⁵ BAENA y BERLANGA 2006.

sentencias. Pero su sustituto en la publicación, su amigo José Musso, le mencionó también a menudo como autoridad, refirió obras inéditas como la citada *Historia del Arte de la Pintura*, reivindicó su erudición y su legado contra ataques foráneos y, finalmente, mencionó sus achaques, su enfermedad y muerte, sobre la que realizó un largo panegírico que terminaba «Permítaseme esta digresión, como desahogo de la amistad, y atendiendo a la justicia que se debe al buen nombre del Sr. Ceán»¹¹⁶. El asturiano se había convertido en un personaje de relevancia social y su vida, al igual que su obra, eran seguidas con interés por los lectores. De ahí que en 1828, en un par de artículos dedicados al Museo del Prado en la *Gaceta de Bayona*, se le mencionara como el «sabio académico»¹¹⁷. Hablar del Museo Real y sus tesoros era también hablar de Ceán Bermúdez. Las necrológicas y biografías que se le dedicaron a su muerte destacaron igualmente su labor esencial en el estudio de las artes españolas, pues tras decenas de años de trabajo se había revelado como un erudito y autor útil a la nación, de ahí que incluso a pesar de su fallecimiento, sus obras debieran seguir publicándose y hacerse imperecederas.

¹¹⁶ GARCÍA LÓPEZ 2021.

¹¹⁷ *Gaceta de Bayona*, nº 19, viernes 5/12/1828, p. 3.



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.