JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ
Edición
David García López | Miriam Cera Brea

Ocios y escritos sobre bellas artes y arquitectura

TREA
PIEDRAS ANGULARES

Ocios y escritos sobre bellas artes y arquitectura

Juan Agustín Ceán Bermúdez

Ocios y escritos sobre bellas artes y arquitectura

Edición:
David García López y Miriam Cera Brea

Ediciones Trea

Este trabajo se ha desarrollado en el seno del Proyecto de Investigación I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación PID2019-107170GB-I00, titulado *La creación de un nuevo relato: críticos e historiadores de arte (1772-1838). Escritos e imágenes;* y de las Ayudas a la realización de proyectos para el desarrollo de investigación científica y técnica por grupos competitivos de la Fundación Séneca, 21936/PI/22, titulado *Cultura y nación. Las bellas artes entre la Ilustración y el Liberalismo.*

ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

Primera edición: diciembre de 2023

© Edición: David García López y Miriam Cera Brea, 2023

Motivo de cubierta: Dibujo de Juan Agustín Ceán Bermúdez, BNM Mss. 21455/4, fol. 2r.

© 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

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici
Producción: Patricia Laxague Jordán
Correción: Almudena Zapatero
Maquetación: Almudena Zapatero
Impresión: Podiprint

D. L.: AS 00844-2023
ISBN: 978-84-19525-76-5

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. Diríjase 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).

Felices nosotros, que desnudos de carne, de las pasiones y deseos, gozamos de este descanso y vagar eterno, que nos proporciona solazarnos con tan dulces e instructivos coloquios.

Juan Agustín Ceán Bermúdez

Índice

Ceán Bermúdez, hombre de letras en una época de revoluciones (1812-1822). 11
David García López

Ceán Bermúdez y sus Ocios arquitectónicos. 85
Miriam Cera Brea

Criterios de edición 101

Agradecimientos 103

Ocios y escritos sobre bellas artes y arquitectura 105
Juan Agustín Ceán Bermúdez

Vida de Juan de Herrera. 107

Necrológica de Pedro González de Sepúlveda 149

Discurso sobre el nombre, origen, forma, progresos y decadencia del churriguerismo 153

Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la catedral de Sevilla 169

Diálogos de los artistas muertos (1818-1822) 175
Diálogo entre el cardenal D. Gaspar de Borja y D. Juan Carreño de Miranda. 177
Diálogo sobre el arte de la pintura. 189
Diálogos sobre la escultura entre Alonso Cano y Alonso Berruguete (1818-1822). 203
Diálogo sobre la primacía entre la pintura y la escultura. 205
Diálogo sobre el origen, formas y progresos de la escultura en las naciones anteriores a los griegos 221

Diálogo sobre el estado de perfección al que llegó la escultura en Grecia 229
Diálogo sobre la escultura en la dominación de los romanos 243
La escultura en España desde el tiempo de los romanos 253
Escultura en España, su historia 269
Diálogo primero 271
Diálogo segundo 279
Diálogo tercero 289
Tres diálogos entre Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II, y Battista Antonelli, su ingeniero, ... 299
Diálogo primero 301
Diálogo segundo 311
Diálogo tercero 321

Otros escritos sobre bellas artes y arquitectura 333
Noticias exactas y curiosas del cuadro original de Rafael de Urbino, llamado *El Pasmo de Sicilia,* que existe ahora en el Real Museo de Madrid 335
Respuesta de don Juan Agustín Ceán Bermúdez a *Monsieur* H. Le Bas 339
Manifestación en la Academia de San Fernando de las obras pertenecientes a las bellas artes ejecutadas en este año de 1821 357
Análisis de un bajorrelieve 365

Bibliografía 373

Ceán Bermúdez, hombre de letras en una época de revoluciones (1812-1822)

David García López

La importancia de los *Ocios*

Ceán Bermúdez ha sido considerado el gran historiador de las bellas artes de la Ilustración, prácticamente el fundador de la historiografía artística española. Sus importantes tratados constituyen una especie de trinidad que puso las bases para el estudio de las bellas artes, la arquitectura y la arqueología en España durante las décadas siguientes y, todavía hoy, alrededor de doscientos años después de publicadas, siguen siendo fundamentales, necesarias y útiles.[1] Con el *Diccionario histórico* (1800) sacó a la luz un tipo de estudio historiográfico realmente novedoso para la época, basado en la recopilación de documentos, el estudio de las fuentes literarias y la observación de las obras de arte, sin dejar de lado la tradición oral.[2] En los años siguientes trabajó con similares métodos sobre la obra previa de Eugenio Llaguno para publicar las *Noticias de los arquitectos y la arquitectura* (1829).[3] Además, desde la segunda década del siglo XIX, su estrecha vinculación con Real Academia de la Historia le llevaría a trabajar intensamente en su archivo, donde se recogía la información sobre los distintos hallazgos arqueológicos de la península ibérica. De esta tarea saldría el póstumo *Sumario de Antigüedades* (1832).[4] De este modo, los estudios sobre pintura, escultura, arquitectura y arqueología en nuestro país tuvieron su primera base de investigación en estas tres obras de Ceán.

En los últimos años, la recuperación de la figura y estudios de Ceán Bermúdez han revalorizado también otros de sus trabajos, no solo por la constatación documental que ofrecieron, sino también por la novedad y profundidad de sus enfoques.[5] Así por ejemplo se ha valorado su *Historia del Arte de la Pintura* (1822-1828), sin

[1] Clisson 1982; Santiago, 2016; García López y Santiago 2020.
[2] García López 2016a.
[3] Cera 2019.
[4] Baena y Berlanga 2006; Maier 2020.
[5] Santiago 2016.

duda la primera historia de la pintura europea realizada en castellano.[6] Igualmente, un texto como la *Carta… sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana* (1806) es en realidad la primera monografía dedicada a Murillo.[7] Su escrito sobre la catedral de Sevilla supuso la primera descripción de una catedral española con el apelativo de *artística*. Un texto que, además, pretendía ser un modelo de trabajo para la realización de este tipo de estudios por el resto de las sedes episcopales españolas, auténticas depositarias de los tesoros artísticos españoles.[8] En el mismo grado, se ha llamado la atención sobre la novedad y profundidad de sus estudios sobre la historia del grabado, siendo él un sobresaliente coleccionista de estampas.[9]

Con este bagaje textual, con libros que se han convertido en clásicos y fundacionales de una disciplina de los estudios histórico-artísticos, es razonable que otros escritos de Ceán quedaran en el olvido y fueran desatendidos al considerarlos como obras menores o de escaso empeño, o donde no se podían hallar iguales noticias documentales sobre los artistas del pasado. Así se han venido valorando estos *Ocios* y los escritos que los acompañan y que ofrecemos en este volumen. Por el contrario, en realidad constituyen una aportación igualmente novedosa y plagada de informaciones para el lector actual. En primer lugar, porque estos escritos de Ceán, más breves, suponen también un intento de llegar a un tipo de público diferente al de sus manuales, adaptando sus saberes eruditos, incluso a través del humor y la ironía. Es decir, Ceán consideró de utilidad estos textos sobre pintura, escultura y arquitectura para la educación de profesores y curiosos, y buscó un nuevo camino para llegar a ellos. Y esa novedad motivó que varios de estos escritos se publicaran en la prensa periódica, lo que a la vez es muestra de la curiosidad que un público más amplio estaba mostrando por las bellas artes. Además, como veremos más adelante, ya llamaron la atención de estudiosos decimonónicos como Valentín Carderera y Manuel Remón Zarco del Valle, quienes propusieron a la Academia de San Fernando la edición de un volumen con varios de estos escritos que, parece, no interesó lo suficiente a la institución.[10] Así, algunos de ellos aparecieron posteriormente por iniciativa de Zarco en diferentes publicaciones periódicas, otros han quedado manuscritos e inéditos hasta hoy.

Durante los años anteriores, en la guerra de Independencia y, especialmente tras el proceso desamortizador llevado a cabo por el gobierno de José I, se había vivido un gran trasiego de obras de arte y el proyecto de creación de un pionero museo

[6] Crespo y García López 2016a.
[7] García López y Santiago 2018; Crespo 2018a y 2019.
[8] Crespo y García López 2019.
[9] Santiago 1996, 1997, 2016b, 2020a y 2020b.
[10] Hidalgo 2016 y 2020; Navarrete Martínez 2020.

público.[11] Todo ello lo vivió Ceán en primer plano por su trabajo en el Ministerio de Negocios Eclesiásticos.[12] El asturiano siempre denunció el poco aprecio que en España se tenía a las bellas artes y la pérdida patrimonial que suponía la salida de nuestro país de tantas pinturas de los grandes artistas españoles. No dejará de repetirlo en estos textos y, además, reivindicará la memoria de esos profesores a los que ya había rendido homenaje en su *Diccionario histórico,* rescatando su recuerdo de entre los archivos y las noticias dispersas. Además, si había redactado el primer texto sobre Murillo, en estos años redactará la que puede ser considerada la primera monografía sobre un arquitecto español, Juan de Herrera, y en ella llega a reivindicar el traslado de sus cenizas para la erección de un mausoleo de mármol y una estatua conmemorativa que ensalzaran su figura. Una consideración, la de que se homenajease a los hombres de letras y a los artistas en las calles a través de estatuas, que tardaría algunos años en llevarse a cabo.[13]

A pesar de la situación de marasmo político que supuso el sexenio absolutista que se vivió a partir de 1814, no faltaron actividades artísticas. En la Real Academia de San Fernando se siguieron realizando exposiciones anuales con fluida asistencia de público.[14] En la misma institución se planteó la creación de un museo con sede en el Palacio de Buenavista que terminó considerándose inviable, pero que fue un importante precedente para el impulso que llevaría a la inauguración del Museo del Prado en noviembre de 1819. Los años siguientes, iría aumentando el volumen de cuadros que llegarían al edificio Villanueva, como muestran sus primeros catálogos.[15] Solo hay que echar un vistazo a publicaciones como la *Crónica científica y literaria* de aquellos años para encontrar la gran cantidad de noticias artísticas internacionales que pueblan sus páginas.

Ceán también fue un furibundo crítico del arte barroco, denunció los excesos que había provocado alejarse del estudio de la Antigüedad por parte de artífices como José de Churriguera y Narciso Tomé. En este sentido, desarrolló una historia de las artes de fuertes raíces ilustradas, que consideraba la segunda mitad del siglo XVII un periodo de decadencia en la historia española que se había enmendado con la llegada de la dinastía Borbón y la puesta en marcha de las Academias reales. Una línea de pensamiento que, en los aspectos artísticos, habían desarrollado especialmente Jovellanos y Llaguno.[16] Con estos escritos breves, en su mayoría diálogos, Ceán llevó a cabo un auténtico repaso de la historia de la pintura, la escultura

[11] Antigüedad 1999; Puyol 2020.

[12] García López 2017-2018.

[13] Reyero 1999; Álvarez Barrientos 2009; Pérez-Magallón 2015.

[14] Navarrete Martínez 1999: 297-327; Úbeda 2001: 113-129; Molina 2020.

[15] Matilla y Portús 2004.

[16] Portús 2014; Cera 2019.

y la arquitectura españolas. Comenzados por entretenimiento, en principio solo publicó el diálogo entre Mengs y Murillo en 1819. Pero al llegar el Trienio Liberal (1820-1823) y gracias a sus buenas relaciones con los editores de *El Censor,* se fueron publicando en esta cabecera los diálogos redactados a partir de 1818, lo que a su vez motivó que emprendiera otros más.

Así, los escritos de Ceán se difundieron con el auge de la prensa durante este periodo constitucional, una época realmente singular de nuestra historia patria, de la que cumplimos precisamente doscientos años sin que, desgraciadamente, nuestras autoridades culturales y políticas pretendan recuperarla del olvido.[17] En esos breves años de libertad de imprenta, se publicaron un amplio número de periódicos, pero existe un consenso en considerar que fue precisamente *El Censor,* el medio en el que publicó Ceán, la más importante cabecera política del momento. El periódico contaba con tres redactores principales: Sebastián de Miñano, Alberto Lista y José Mamerto Gómez Hermosilla, los tres afrancesados y con buenas relaciones con Ceán, sobre todo el primero, que utilizaría varias obras de Ceán en su *Diccionario geográfico.*[18] En las páginas de *El Censor* se hicieron varias apreciaciones positivas sobre la erudición del autor asturiano, seguramente preparando su desembarco en la publicación. Por ejemplo, se alabaron las *Memorias… [de] Jovellanos* escritas por Ceán: «uno de los sabios que más honor hacen a las ciencias y a las bellas artes en España», se decía de él ya en 1820. En febrero de 1822 se alababan varios textos del asturiano y se escribía: «Hace ya muchos años que el señor Ceán Bermúdez está ocupando el primer lugar entre los aficionados filosóficos a las nobles artes», y se hacía referencia a su entrada en la nueva Academia Nacional que se promovía por aquellos años.[19] De este modo, sus textos sobre bellas artes fueron bien recibidos en la publicación y, de hecho, supusieron el intento más sostenido por intervenir en la prensa periódica del erudito asturiano. Esa buena recepción, como veremos, motivó la realización de más textos, que también recogemos aquí y que no llegaron a publicarse en *El Censor,* precisamente por el cierre al que se vio abocado este periódico tras los sangrientos sucesos del 7 de julio de 1822.

Si nuestra primera intención fue recoger solamente los escritos denominados como *Ocios* y que fueron compuestos de forma dialogada, después comprendimos que tenía un mayor sentido recopilar los escritos de Ceán desde el final de la guerra de la Independencia hasta 1822, cuando el citado cierre de *El Censor* llevó al autor gijonés a dejar los textos breves y embarcarse en una obra monumental, como fue la

[17] Gil Novales 1980. Una visión más crítica sobre el Trienio en el reciente Moreno Alonso 2021.

[18] Crespo y García López 2016a.

[19] Morange 2019: 131.

Historia del Arte de la Pintura.[20] Como la mayoría de sus antiguos correligionarios afrancesados, Ceán se adhirió al liberalismo conservador, que en esos días rompió amarras con los exaltados que llegaron al poder en 1822.[21] Muchos de ellos prefirieron la vuelta al orden que trajo el regreso de Fernando VII como rey neto. La *década ominosa* supuso la creciente influencia de un buen número de afrancesados cercanos a Ceán, quien también gozó de un buen aprecio por parte del monarca, lo que facilitó la publicación de las últimas obras del asturiano.[22]

Ceán había nacido en Gijón en 1749 y desde muy joven se había vinculado con Jovellanos, a quien acompañó en una primera etapa sevillana (1768-1778) que fue muy formativa para ambos.[23] Después, Ceán trabajaría en el Banco de San Carlos, en el Archivo General de Indias y en la Secretaría de Gracia y Justicia. Publica su primer gran trabajo sobre el estudio de las bellas artes españolas en 1800: el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*.[24] Tras una tercera etapa sevillana (1801-1808), en la que Ceán compaginó su trabajo en las *Noticias de los arquitectos,* con textos de tamaño medio y alguna incursión en la prensa, su regreso a Madrid en mayo de 1808 cambió definitivamente su trayectoria. No solo decidió permanecer en la capital a pesar de la llegada de José I, sino que su gran implicación en el gobierno del hermano de Napoleón prácticamente le alejó del estudio de las bellas artes hasta finales de 1811.[25] Las fricciones que vivió en el seno de la Real Academia de San Fernando quizá propiciaran que nuestro protagonista tratara de convertirse en académico supernumerario de la Academia de la Historia al año siguiente, un momento en el que la dirección de esta institución llegó a manos de Vicente González Arnao, un prohombre del régimen josefino.[26]

Ceán Bermúdez había sido nombrado académico correspondiente de la Real Academia de la Historia en 1802, cuando se encontraba en Sevilla. No fue hasta noviembre de 1811 cuando presentó a la institución el trabajo de edición de las *Noticias de los arquitectos* de Llaguno junto al discurso preliminar, que leyó durante varias sesiones hasta finales de diciembre. A primeros de enero solicitó ser promovido a la clase de supernumerario con base en dicho discurso y por «tener destino fijo en Madrid» y, así, fue admitido el 10 de enero de 1812. Fue en los meses siguientes cuando compuso la *Vida de Juan de Herrera,* y empezó a leerla en la academia durante varias sesiones del mes de mayo. En junio fue juzgada positivamente por

[20] Ceán 2016.
[21] Busaall 2014.
[22] García López 2020b.
[23] Clisson 1982: 43-52. Crespo y García López 2017.
[24] García López 2016a y 2016b.
[25] García López 2017-2018.
[26] Urquijo 2019.

Navarrete y Juan Crisóstomo Ramírez Alamanzón, «con unos leves defectos fáciles de corregir», y se consideró digna de insertarse en las *Memorias* de la Academia. Aunque después, como veremos, no se incluyó en dicha publicación.

Con esta obra, Ceán Bermúdez no solo retomaba su carrera como historiador, sino que conseguía formar parte de la Real Academia de la Historia, a la que estaría vinculado muy estrechamente durante el resto de su vida. Y esta será una característica realmente unificadora para los textos de los años siguientes, pues prácticamente la totalidad de ellos tendrían relación con dicha institución y serían leídos y comentados en sus juntas. La cercanía de la Academia de la Historia fue en paralelo a su alejamiento de la Academia de San Fernando, a la que prácticamente no regresó hasta 1820.

De este modo, los escritos que recogemos en este volumen abarcan la producción de Ceán desde 1812 hasta 1822. Un decenio realmente tumultuoso en la historia española que abarca desde los años postreros de la guerra de la Independencia, la fugaz implantación de la Constitución de Cádiz, su eliminación por parte de Fernando VII en mayo de 1814 y su coronación como rey neto, hasta el alzamiento de Riego en 1820 y el desarrollo del Trienio Liberal. Por mucho que el rey y parte de la sociedad más intransigente quisieran retroceder en el tiempo y regresar al Antiguo Régimen, no cabe duda de que durante esos agitados años el devenir histórico cambió para siempre, dando forma a una nueva sociedad y a los orígenes del nuevo Estado español.[27] A la vez, las vivencias de Ceán durante esos años —varias de ellas muy presentes en los escritos de este volumen— son también representativas del hombre de letras durante la llamada «Revolución española», como cada vez más a menudo se denomina este periodo. Para el autor asturiano también fue un tiempo de mudanzas, retos y sinsabores. Como muchos otros de sus contemporáneos que pasaron de la administración borbónica a la napoleónica, si no contempló con simpatía la llegada de José I, tampoco le debió de disgustar el impulso reformista que adquirió el nuevo gobierno, de la mano de la Constitución de Bayona, pues esta tomaba iniciativas que los ilustrados habían reclamado desde los tiempos de Carlos III. De ahí que los *afrancesados,* como se les denominó, constituyesen una verdadera élite intelectual en el gobierno napoleónico.[28]

Apartado de su puesto en el ministerio en 1813, ya no se le permitió regresar a la administración, como era su deseo, a pesar de haber sido depurado positivamente en 1814. Al menos se le dotó de una pensión suficiente en enero de 1815 y, desde entonces, su universo se repartió entre su gabinete de la calle del Estudio, donde se había instalado con su familia en 1808, y la Real Academia de la Historia, que

[27] Pro 2019.

[28] López Tabar 2001.

tenía su sede entonces en la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor. En varios de sus escritos y correspondencia dejó testimonio del placer que le proporcionaba el estudio y la escritura sobre bellas artes, rodeado de los buenos libros de su biblioteca.[29] Tras escribir estos textos, caminaría menos de diez minutos hasta la Academia, donde leería muchos de ellos en las juntas que tenían lugar los viernes, rodeado de varios amigos académicos que dejaron muestra de la cálida recepción de la que disfrutaban. Estos mismos sentimientos supo trasladarlos a los escritos, personalizando en sus personajes sus propios deseos, como cuando hacía decir a Alonso de Berruguete:

> Felices nosotros, que desnudos de carne, de las pasiones y deseos, gozamos de este descanso y vagar eterno, que nos proporciona solazarnos con tan dulces e instructivos coloquios.

Los escritos que traemos aquí tienen, en su mayoría, una gran coherencia y características comunes, lo que les otorga una personalidad propia y distintiva. Primero por la época de escritura, que abarca desde los años finales de la guerra de la Independencia hasta la llegada al poder de los denominados liberales exaltados en 1822. Aunque no todos fueron diálogos, sí comparten varias características comunes: son escritos breves que abordan un tema crítico sobre las bellas artes, pero enfocándolo con un desenfado que en muchos casos llegan hasta la ironía o la crítica más descarnada, sin que por ello se desmereciera el rigor intelectual. También hemos incluido dos textos que se salen un tanto de esas características comunes, pero que fueron incluidos por los editores decimonónicos en su edición de los *Ocios* de 1870, la *Vida de Juan de Herrera* (1812) y la *Respuesta de don Juan Agustín Ceán-Bermúdez a M. H. Le Bas* (1819). El segundo fue la consecuencia de la no publicación del primero, cuando González de Arnao pidió desde París la defensa de la españolidad de los arquitectos que habían creado el monasterio de El Escorial. Además, estos textos también comparten elementos comunes con los anteriores, especialmente su creación en relación con la Real Academia de la Historia y son, por tanto, muy significativos en el quehacer del asturiano de aquellos años, como veremos más adelante con más detalle.

A todos estos hemos querido añadir otros escritos de más variada significación, con la intención de completar la creación de Ceán durante esos años. Por ejemplo, dos breves textos que aparecieron en la prensa y trataron sobre dos artistas amigos suyos, la *Necrológica de Pedro González de Sepúlveda* (1815) y el *Análisis de un cuadro que pintó Francisco de Goya* (1817). De 1819 fue el *Estudio sobre el cuadro* El Pasmo de Sicilia *de Rafael,* que nació de la documentación inédita que recibió

[29] BNE Mss. 21458/1: 33.

del Archivo General de Simancas y de la restitución de la gran pintura de Rafael tras su paso por Francia, para formar parte del nuevo Museo del Prado. La *Manifestación en la Academia de San Fernando,* de 1821, es una crítica de la exposición de ese año en la Real Academia de Bellas Artes, de enorme interés para conocer ese tipo de manifestaciones en la época, su impacto y su público, que hasta hoy ha permanecido manuscrita.

Sin embargo, hemos optado por dejar de lado en esta edición tres importantes escritos que Ceán compuso en el periodo y que cuentan con la suficiente entidad propia como para reclamar estudios independientes. En primer lugar, las *Memorias para la vida del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos,* escrita entre finales de 1813 y comienzos de 1814. Es un texto que ha tenido varias reediciones y que, desde antiguo, ha contado con una serie de estudios específicos en relación con la investigación sobre Jovellanos.[30] Después, los manuscritos que Ceán compuso sobre la historia del grabado y, sobre todo, sobre su propia colección de estampas: *El grabado de estampas. Su invención en Alemania y su propagación en Europa en el siglo XV* (1819),[31] y el *Catálogo raciocinado de las Estampas que posee D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez* (1819-1820) y que conocemos por la copia de su hijo Joaquín.[32] Ambos, junto al realizado en Sevilla en 1791, *Ensayo para el arreglo por Escuelas o Reinos de una colección de estampas escogidas,*[33] demandan una edición propia, centrada en la importante contribución de Ceán a la historia del grabado,[34] quizá como se llevó a cabo en relación con sus textos sobre la distinción entre los originales y las copias.[35] Igualmente, Ceán terminó la traducción y edición del *Arte de ver* de Francisco Milizia a comienzos de 1821, aunque no llegaría a publicarla hasta 1827. La obra, sin embargo, es de un gran desarrollo y constituye un escrito de consolidada autonomía dentro de la teoría artística española.[36]

Los manuscritos de Ceán durante el siglo XIX

Ya en el obituario que la *Gaceta de Bayona* dedicó a Ceán, se indicaba el crecido número de obras que el asturiano dejaba inéditas, «testimonio de su continuo estudio y

[30] García López y Crespo 2018.
[31] BNE Mss. 21458/4.
[32] BNE Mss. 21458/1.
[33] BNE Mss. 21457.
[34] Santiago 2016b, 2020b y 2022.
[35] Santiago 2020a.
[36] Clisson 1982: 249-255; García López y Crespo 2016.

meditación».[37] Igualmente quedará reseñado en las *Memorias* de la Real Academia de la Historia[38] e incluso Félix José Reinoso hizo mención de alguna de ellas al encabezar su *Oda* a Ceán en 1831.[39] También su hijo, Joaquín Ceán, como veremos seguidamente, consideró importante realizar una copia de varios de estos textos para formar un volumen que evitara su pérdida o estravío.[40] Lo que no se logró totalmente.

Poco después de la muerte del erudito, las listas de sus libros y estampas comenzaron a circular entre los aficionados. Tenemos, por ejemplo, el testimonio de José Musso Valiente, literato y buen amigo de Ceán, a quien sustituyó en la redacción de los textos de la *Colección Litográfica de Cuadros del Rey de España* a partir de marzo de 1828.[41] Musso había visitado la casa del asturiano y admirado sus colecciones, especialmente las de estampas, e incluso había recibido el presente de algunas de ellas. Este polígrafo lorquino era un empedernido coleccionista de estampas y creó también una extraordinaria biblioteca.[42] Él mismo reconoció que ambas aficiones le llevaron, en ocasiones, a severas dificultades económicas. Su propia esposa censuró su elevado gasto en la compra de libros, y puso el ejemplo de lo ocurrido con Ceán Bermúdez, cuyos hijos habían puesto inmediatamente en venta su biblioteca tras su muerte.[43]

Musso, que debió abandonar Madrid unos meses después de la muerte de Ceán, trató desesperadamente de hacerse con la lista de libros del erudito que había realizado su hijo Joaquín Ceán, pues quería adquirir alguno que consideraba especialmente adecuado para redactar los textos de la *Colección Litográfica* que debía realizar desde Lorca.[44] Martín Fernández de Navarrete, secretario de la Real Academia de San Fernando, había propuesto a Joaquín Ceán que vendiese los libros de arte de su padre a la Academia.[45] Tiempo después, Musso logró entrar en contacto epistolar con el propio Joaquín y comenzar una negociación sobre los artículos puestos a la venta: estampas y libros, quizá también manuscritos. Así, en junio de 1833 anotaba en su diario: «*Correspondencia literaria. Ceán Bermúdez*. Con dicha fecha me remite listas de las estampas que fueron de su padre, libros de otras y varias obras, todo con sus precios. Le contesto que lo veré y diré de ello, y le pregunto si son los últimos precios o si hay rebaja y cuál».[46] Finalmente, en febrero de 1834, adquirió

[37] *Gaceta de Bayona,* n.º 144: 4, 15 de febrero de 1830.

[38] *Memorias,* 1832: VI.

[39] *Estafeta de San Sebastián,* n.º 33: 2, 21 de febrero de 1831.

[40] BNE Mss. 21458/1: 2.

[41] García López 2020c y 2022b.

[42] Molina Martínez 1999: 43-75; García López 2022a.

[43] Carta de Concepción Fontes a Musso del 5 de diciembre de 1833, en Molina Martínez 2010.

[44] García López 2022b y 2023.

[45] García López 2022a.

[46] AMC, *Diario de Musso,* 18 de junio de 1833. El 9 de julio del mismo año anotaba: «*Correspondencia literaria. Ceán Bermúdez*. Madrid 28 de junio. Últimos precios de las estampas y de ciertos libros de su padre. Contesto en

varias «vistas y pinturas de Venecia» y varios tomos sobre los monumentos sagrados y profanos de las cuatro edades de Roma.[47]

Recordemos brevemente que Joaquín Ceán había nacido en Madrid el 21 de noviembre de 1790. Fue bautizado en la parroquia de San Justo y Pastor, cuando sus padres vivían en el número 13 de la calle Juanelo.[48] Mientras su padre era jefe de división del Ministerio de Negocios Eclesiásticos, consiguió colocar a Joaquín como escribiente en dicho ministerio en 1810.[49] Tras la expulsión de José I Bonaparte de España, Joaquín Ceán no volvería a trabajar en un empleo público hasta 1819, momento en el que aparece como escribiente 4.º de la Contaduría General del ramo de juros. En 1825 pasó a la Dirección General del Real Tesoro y en octubre de 1836 cesó como oficial 2.º de la misma entidad. Finalmente, en 1841 se le reconocieron 8000 reales en concepto de pensión.[50] Falleció el 29 de enero de 1850.[51] En este sentido, es interesante recordar la labor de Joaquín Ceán como copista de los manuscritos de su padre durante los años posteriores a su muerte. En agosto de 1833, indicaba que iniciaba la copia de diferentes opúsculos sueltos que habían quedado a la muerte de su padre, para reunirlos en un tomo por el temor a que pudieran extraviarse.[52] Entre ellos también estaba la copia de la *Vida de Juan de Herrera.*[53] No sabemos si esas copias manuscritas también formaban parte de las listas que ofrecía a los aficionados y posibles compradores, como ocurría con Musso ese mismo año de 1833.

Tenemos noticias de la venta de esas colecciones manuscritas bastantes años más tarde. A comienzos de 1851 se llegó al acuerdo de compra de los once tomos manuscritos de la *Historia del Arte de la Pintura* por 3000 reales.[54] Durante 1850 y una vez fallecido Joaquín Ceán, fue su cuñado Juan Manuel Ruiz de Arana quien facilitó la revisión de los tomos de la *Historia.* Este se había casado con Beatriz Ceán en 1830 y, tras pasar varios años cesante por su relación con el gobierno constitucional del Trienio, pudo recuperar su puesto en el Tribunal Mayor de Cuentas, así, se jubiló como contador de primera clase de dicho tribunal en 1852.[55] Durante 1850

términos convenientes, ofreciéndole para más adelante respuesta positiva y haciendo algunas reflexiones sobre las decadencias de las casas en sus intereses». Debo estas noticias a la generosidad de José Luis Molina Martínez.

[47] AMC, *Diario de Musso,* 15 de febrero de 1834. Estas compras llegaron a Murcia al mes siguiente.

[48] Certificado de su partida de bautismo en su expediente personal, AHN, Hacienda, 1623, Exp. 18. Véase también González Santos 2020.

[49] García López 2017-2018.

[50] AHN, Hacienda 1623, Exp. 18.

[51] González Santos 2020: 28.

[52] BNE Mss. 21458/1: 2.

[53] Al comienzo de la versión de la *Vida de Juan de Herrera* de la Biblioteca Municipal de Santander, aparece escrito: «Saqué una copia en 31 de agosto de 1833 / Ceán Bermúdez», AMS Ms. 254.

[54] Navarrete Martínez 2020.

[55] AHN, Hacienda, 3297, Exp. 261. AGA, Topográfico, 12, 51-60, CA 21176, Pensión del Tesoro 879, de D.ª Asunción de Arana y Ceán Bermúdez.

se entrevistó con José de Madrazo y Valentín Carderera para facilitarles los once tomos de la *Historia del Arte de la Pintura* con el que los dos pintores y eruditos elaboraron su informe positivo sobre el amplio tratado, en el que destacaron «cuan vasto era el plan de la obra, la primera, puede decirse, que hasta el día se haya concebido por abrazar toda la Historia de la Pintura en Europa». Entonces señalaron el especial interés que contenían los dos volúmenes dedicados a la pintura española, por los añadidos que había realizado el asturiano sobre lo trabajado en el *Diccionario histórico.*[56] Una vez adquiridos, dichos tomos se depositaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde todavía se conservan.[57]

En 1863, Valentín Carderera presentó a la misma Academia de Bellas Artes una lista de manuscritos de Ceán que todavía poseía su hija Beatriz, ya viuda. Se proponía su adquisición por 4000 reales. La propuesta se completaba con el proyecto de publicar un volumen con dichas obras a cargo del futuro bibliotecario real Manuel Remón Zarco del Valle (1833-1922).[58] Este proponía encabezarlo con una «extensa biografía de Ceán (de que tengo trabajado largo artículo)». La obra podría titularse, según Zarco, *Obras póstumas de don Juan Agustín Ceán Bermúdez* y llegaría a las 300 páginas en 8.º mayor. Las obras que incluiría serían la *Vida de Juan de Herrera, Respuesta a Mr. Le Bas, Discurso sobre el churriguerismo, Tres diálogos sobre Juan de Herrera y Antonelli, Análisis del cuadro de Santa Justa y Rufina de Goya, Noticias exactas del cuadro de Rafael de Urbino del Pasmo de Sicilia, Manifestación de la Academia de San Fernando de las obras pertenecientes a las bellas artes en el año 1821, Tres diálogos sobre la escultura en España, Catálogo raciocinado de las estampas que poseía el Sr. Ceán formado por él mismo* y el *Ensayo para el arreglo por escuelas o reinos de una colección de estampas.*[59] Hay que recordar que ese mismo año, Zarco fue premiado con el primer premio del concurso bibliográfico de la Biblioteca Nacional de España por su escrito *Ensayo de un catálogo biográfico-bibliográfico de escritores españoles de bellas artes,*[60] una obra desconocida en la actualidad pero que, sin duda, parece muy relacionada con el volumen expuesto a la Real Academia.

Sin embargo, la propuesta de la publicación fue rechazada por la Academia, pues se consideró que algunos de los manuscritos ya habían sido publicados y otros les parecían poco interesantes. Aun así, se negoció con Beatriz Ceán para la adquisición de los manuscritos, sin que —parece— se llegara a un acuerdo. Ese mismo año 1863, Beatriz Ceán puso a la venta la colección de dibujos y grabados

[56] BNE, todavía sin asignar signatura. Es documentación que entró en la institución tras la adquisición del fondo Xavier de Salas en el año 2018. Los volúmenes sobre la pintura española se publicaron en Ceán, 2016.

[57] ARABASF, Sig. 3-377/3-387; véase Crespo y García López 2016a.

[58] Hidalgo 2016; Navarrete Martínez 2020.

[59] ARABASF, Sig. 2-58-20. Véase también Hidalgo 2020.

[60] Delgado 2001: II 906-910.

de su padre. Una buena parte acabaría en manos del historiador y crítico francés Paul Lefort al año siguiente.[61] Beatriz era viuda desde 1853 y se trasladó después a Pozuelo de Alarcón, donde falleció el 9 de noviembre de 1878 «a consecuencia de un derramamiento cerebral agudo».[62]

Los manuscritos debieron de quedar finalmente en poder de Manuel Remón Zarco del Valle y Valentín Carderera, de ahí que una buena parte llegara posteriormente a la Biblioteca Nacional de España.[63] En 1871 se hacía referencia a que Zarco poseía «la mayor parte de los papeles que dejó a su muerte Ceán».[64] Ante la negativa de la Academia de San Fernando a publicar el volumen con los escritos del asturiano, se encargó de editar varios de los textos en distintas publicaciones periódicas, como *El Arte de España* o *El Tiempo,* y publicar en una edición reducida a veinticinco ejemplares los *Ocios de don Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre bellas artes (hasta ahora inéditos)*, un volumen que era lo más parecido a lo propuesto a la Real Academia unos años antes. Todo lo veremos con detalle más adelante, cuando estudiemos los textos de Ceán. Zarco, además, utilizó otros manuscritos de Ceán en sus *Documentos inéditos para la Historia de España* publicados en 1870.

Entre los que poseyeron manuscritos de Ceán de los que trataremos aquí, hay que incluir a Carlos José Ortiz de Tarranco, fallecido en 1856 y poseedor de la primera versión manuscrita de los diálogos.[65] Era miembro del Ateneo de Madrid y en 1845 fue nombrado académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Amigo de Federico de Madrazo, este le regaló un retrato en miniatura que ahora se conserva en el Museo Nacional del Prado.[66] También el coleccionista y bibliófilo Eduardo de la Pedraza Fernández de Samaniego (1839-1917) poseyó la versión de la *Vida de Juan de Herrera* que Zarco utilizó para su edición, junto a otra documentación que manejó Ceán para llevarla a cabo, que venimos de hallar en la Biblioteca Municipal de Santander.[67] El interés por estos manuscritos llegó también al extranjero. Paul Lefort solicitó a Zarco y Carderera noticias sobre ellos, pues el historiador y crítico francés los consideraba muy interesantes, en especial los ya citados tomos de la *Historia del Arte de la Pintura* dedicados a la

[61] Baticle 1962; Hidalgo 2016 y 2020.

[62] AGA, Topográfico, 12, 51-60, CA 21176, Pensión del Tesoro 879, de D.ª Asunción de Arana y Ceán Bermúdez.

[63] Hidalgo 2016 y 2020; Navarrete Martínez 2020.

[64] *El Averiguador. Correspondencia entre curiosos, literatos, anticuarios &*, n.º 7, Primero de abril de 1871: 100; véase Hidalgo 2020.

[65] BNE Mss. 21450, donde figura su exlibris.

[66] MNP P007876. Véase Díez, 1994: 462 n.º 23 y Díez, Gutiérrez y Martínez Plaza 2015: 364.

[67] BMS, Ms. 263 y Ms. 254. Agradezco al personal de dicha biblioteca su ayuda en la consulta de la documentación. Ya Menéndez Pelayo señalaba a Fernández de Samaniego como poseedor del manuscrito en su tiempo (Menéndez Pelayo 1994: 1542). Quizá esta versión de la *Vida de Juan de Herrera* fuera la que ofreció José María Huet a la Academia de San Fernando el 3 de diciembre de 1866 (véase Hidalgo, 2016). En todo caso, Joaquín Ceán indicó en el ejemplar, ahora en Santander, que había sacado una copia del mismo en agosto de 1833.

escuela española.[68] En esto coincidía, como vimos, con las apreciaciones del propio Carderera y José de Madrazo, y de ahí que se llegara a realizar una copia de esos tomos.[69] Menéndez Pelayo también reseñó exhaustivamente las obras manuscritas que conocía de Ceán, algunas de las cuales acabaron en su biblioteca.[70] El conde de la Viñaza, por su parte, una vez que Carderera entregó a la Real Academia de San Fernando las papeletas en las que Ceán había ido recopilando informaciones para reeditar su *Diccionario,* las utilizó para llevar a cabo sus propias *Adiciones al Diccionario histórico* (1889-1894), que ponían el colofón a un siglo muy pendiente de los manuscritos del erudito gijonés.[71]

La *Vida de Juan de Herrera*

A finales de 1811, Ceán llevaba ya más de dos años como jefe de División del Ministerio de Negocios Eclesiásticos en el gobierno de José I.[72] Fue entonces cuando decidió involucrarse de manera mucho más profunda en la Real Academia de la Historia. En esta decisión, como dijimos, seguramente influyó que el año anterior había sostenido una dura polémica con la Real Academia de San Fernando sobre la venta de los ejemplares del *Diccionario histórico*. Consiguió, con el apoyo del ministro del Interior, que la Academia le entregase un gran número de ejemplares para que él pudiera venderlos. De hecho, entonces se publicitó en la prensa periódica y se distribuyó por el resto de academias y escuelas de dibujo, con el objetivo de que los ejemplares llegaran al público.[73] Pero, una que vez que el gobierno napoleónico hubo huido de la capital en 1813, la Academia de Bellas Artes le demandó que devolviera los ejemplares. El secretario Munárriz, a través de la junta académica, amenazó a Ceán con una demanda judicial, y este se vio obligado a restituirlos en octubre de 1813.[74] El asturiano estuvo sin acudir a las juntas de la Real Academia de San Fernando desde 1812 hasta abril de 1820, y a esta última acudió porque se trataba de la jura de la recuperada Constitución de 1812.[75]

Seguramente, esta mala relación con las autoridades de San Fernando influyó en que Ceán estuviera más ligado en sus últimos años con la Real Academia de la

[68] Hidalgo 2020.
[69] BNE Mss. 21456/1-2; véase Crespo y García López 2016a.
[70] Menéndez Pelayo 1994: 1560-1562.
[71] Crespo y García López 2016a.
[72] García López 2017-2018.
[73] ARABASF, Sig. 8-80-5.
[74] Navarrete Martínez 2019.
[75] Navarrete Martínez 2020.

Historia, donde se implicó en varios trabajos y comisiones y ocupó diversos cargos: tesorero, revisor general y censor. La institución había vivido serias divergencias entre sus miembros en 1808. Tras la toma de postura de algunos académicos a favor de José I y la posterior huida del rey tras la batalla de Bailén, fueron varios los académicos excluidos. Entre ellos se encontraba Vicente González Arnao pero, una vez regresó a Madrid el monarca francés, Arnao no solo fue restituido, sino que terminó tomando posesión como director de esta academia en abril de 1811. El político madrileño era un auténtico hombre fuerte del régimen josefino, había participado en la Junta de Bayona y ya en marzo de 1809 había sido nombrado secretario general del Consejo de Estado.[76] En el nuevo rumbo que se quiso infundir a este cuerpo académico, la llegada de Ceán como supernumerario debió de ser vista con agrado.

El gijonés había sido nombrado académico correspondiente en 1802, cuando se encontraba en Sevilla y envió noticias y un dibujo sobre un mosaico de Itálica. Decidió pedir su ascenso a académico supernumerario tras leer el prólogo que debía acompañar a las *Noticias de los arquitectos* durante varias sesiones de las juntas que tuvieron lugar entre noviembre y diciembre de 1811. Tras empezar la lectura el 22 de noviembre, lo concluyó el 27 de diciembre, y presentó su petición el 3 de enero del año siguiente: «Leí un memorial del Sr. Ceán en que solicita ser promovido a la clase de académico supernumerario mediante a tener destino fijo en Madrid, acompañando una copia del discurso preliminar que ha leído en las juntas anteriores». Tras los informes positivos del censor (Ortega) y el revisor general (Francisco Martínez Marina) y la correspondiente votación, Ceán «quedó admitido en la clase de los demás supernumerarios» el 10 de enero de 1812.[77] A partir de ese día, Ceán acudió con regularidad a las juntas académicas que tenían lugar en la Casa de la Panadería.

Poco tiempo después, se debatió en la Academia sobre la realización de la biografía de alguno de los hombres ilustres de la nación, que se leería en la junta pública de la institución. Entre otras propuestas, Sanz Romanillos presentó la del rey Alfonso V de Aragón, mientras Ceán lo hizo sobre el arquitecto Juan de Herrera. Ambas fueron las más votadas, resultaron empatadas a siete votos y, finalmente, la balanza se decidió a favor del arquitecto por el voto del director, González Arnao.[78]

Es especialmente significativo de la novedad de los tiempos que la Academia de la Historia prefiriese la biografía de un arquitecto sobre la de un monarca de tan gran relevancia histórica como Alfonso V, lo que es una muestra más de cómo los

[76] Urquijo 2019.

[77] RAH, tomo XV de las Actas.

[78] RAH, tomo XV de las Actas, junta del 7 de febrero de 1812.

hombres de cultura cada vez ocupaban un espacio mayor dentro del imaginario social y se iban convirtiendo en modelos a seguir.[79] De este modo, al ser elegida la propuesta de «la vida de Juan de Herrera, se nombró al Sr. Ceán para desempeñar este encargo, quien la aceptó y ofreció escribirla y presentarla a la academia para su examen y aprobación».[80] Dos días después, el 16 de febrero, Ceán envió una orden desde el Ministerio de Negocios Eclesiásticos al gobernador de la Diócesis de Santander «a fin de que se hallasen [noticias] en los lugares de Movellán y de Maliaño del célebre arquitecto y aposentador mayor de Felipe II Juan de Herrera».[81] Así pues, Ceán comenzó a trabajar sobre la biografía a mediados de febrero de 1812, si bien ya tenía recogido un importante material relacionado con el arquitecto cántabro para las *Noticias de los arquitectos,* sobre las que venía trabajando desde hacía más de diez años. Y en el manuscrito de Llaguno ya se desarrollaba una amplia información sobre Juan de Herrera.[82]

Lo cierto es que una primera redacción de la *Vida de Juan de Herrera* comenzó a leerla Ceán en la junta de la Academia del primero de mayo de 1812 y la concluyó el 22 del mismo mes. El 5 de junio se extendía la censura favorable al texto de Ceán por parte de Martín Fernández Navarrete y Juan Crisóstomo Ramírez Alamanzón:

> […] porque las notas contienen noticias muy nuevas concernientes a los arquitectos coetáneos de Herrera, apoyadas en documentos inéditos que deben incluirse en el apéndice, juzgan que esta obra o un resumen de ella merece ocupar la atención de la junta pública con cuyo objeto se ha escrito e insertarse íntegramente en el lugar que la corresponde entre las memorias de la academia; y esta conformándose con el dictamen de los sres censores previa votación pública declaró digna la vida de Juan de Herrera escrita por el Sr. Ceán de leerse en la junta pública y de imprimirse a su tiempo entre las memorias de la Academia.[83]

Seguidamente, en atención a este trabajo, «suficiente para calificar a su autor de individuo útil», se promovió a Ceán para que ascendiese a convertirse en académico de número. Así, en poco más de seis meses, el asturiano había recorrido el camino para entrar a formar parte del núcleo dirigente de una Academia de la Historia que sufría las circunstancias de la guerra de la Independencia.

Eso no significó que el asturiano no siguiese indagando y reclamando noticias en los meses sucesivos sobre Juan de Herrera, y también reelaborando la vida del

[79] Álvarez Barrientos 2009.

[80] RAH, tomo XV de las Actas, junta del 14 de febrero de 1812.

[81] Carta de Ceán a Pedro de Isla, 13 de julio de 1812, BMS, Mss. 263: 7-8.

[82] Llaguno y Ceán 1829: II 117-150.

[83] RAH, tomo XV de las Actas, junta del 6 de junio de 1812. La censura contenía algunas apreciaciones sobre la posible mejora del texto que se entregaron a Ceán y se conservan en BNE Mss. 21454/2: 6-6v.

arquitecto, como veremos seguidamente. Fueron unos meses especialmente difíciles para Ceán, pues su hijo mayor, Manuel, falleció el 26 de abril. Formado como clérigo, y al que el erudito pudo involucrar también en el Ministerio de Negocios Eclesiásticos, seguramente sucumbió por su trato con los enfermos, víctimas de la terrible plaga que supusieron las hambrunas en Madrid de 1811 y 1812.[84] En las actas de la Academia, se hacía mención de las «particulares circunstancias» de Ceán en la junta del 10 de abril, seguramente en referencia a la enfermedad de Manuel Ceán.

El erudito asturiano no dejó por ello de ejercer su labor de cortesano en el gobierno josefino. Cuando desde la Real Academia de la Historia se fomentó el escrito de Juan Antonio Llorente *Memoria histórica sobre cuál ha sido la opinión nacional de España acerca del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición* (1812) —abolido en España, no lo olvidemos, por el propio Napoleón en diciembre de 1808—, se decidió que los ejemplares fueran distribuidos entre los diferentes ministerios. Ceán fue el encargado de llevar uno de ellos al ministro de Negocios Eclesiásticos, mientras una comisión académica lo debía presentar al rey.[85] Sin embargo, el ministro del Interior indicó que José I no solo recibiría a la comisión, sino también a cuantos académicos gustasen concurrir al acto, que tuvo lugar el 7 de mayo de 1812, y entre los que estuvo presente Ceán Bermúdez.[86] En la *Gaceta de Madrid* se explicaba que la Real Academia de la Historia había decidido que el escrito de Llorente, si bien en un principio destinado a aparecer en el tomo 6.º de las *Memorias* académicas, fuera publicado en edición separada debido a su importancia histórica. Así se defendía que la Inquisición había sido introducida en España por los Reyes Católicos «contra la voluntad de la nación»;[87] una clara campaña de propaganda acerca de la abolición de la Inquisición que se manifestó, entre otras, con la publicación igualmente del *Auto de fe celebrado en Logroño* de Fernández de Moratín.[88]

Sin embargo, las circunstancias de la guerra motivaron que José I tuviera que abandonar la capital, que pronto caería en manos del ejército anglo-español. Junto a las tropas francesas, muchos de los colaboradores de la administración de José I partieron camino de Valencia a finales de julio de 1812. Los que se quedaron en la capital, estuvieron al albur de ser llamados por los tribunales de Apelación y Vigilancia que se establecieron para depurar las responsabilidades de los colaboracionistas. El comandante de Madrid, el noble francés conocido como Carlos de España o conde de España, sembró el terror en la capital con su fuerte represión hacia los considerados colaboracionistas del gobierno del hermano de Napoleón. Como

[84] BNE, Mss. 21458/6: 12r; Martín Abad 1991.

[85] RAH, tomo XV de las Actas, junta del 24 de abril de 1812.

[86] RAH, tomo XV de las Actas, junta del 8 de mayo de 1812.

[87] *Gaceta de Madrid,* n.º 132: 536, 11 de mayo de 1812.

[88] Dufour 2010.

describiría uno de los afectados, los miembros de dichos tribunales «cubrieron la capital de espanto y desolación. Los conventos, las casas particulares se convirtieron en cárceles, porque las cárceles públicas no bastaban a contener las víctimas».[89]

Ceán entregó las llaves del Ministerio de Negocios Eclesiásticos a las nuevas autoridades y siguió participando en las juntas de la Real Academia de la Historia hasta el 18 de septiembre de 1812. Sin embargo, fue detenido en la madrugada del 26 y conducido hasta las caballerizas del Buen Retiro, donde permaneció encarcelado junto a otros 36 reos durante 20 días, hasta que fue entrevistado por el juez.[90] En ese momento se hizo pública su detención a través del *Diario de Madrid,* donde se solicitaban testigos de su conducta política para llevar a cabo su enjuiciamiento.[91] Después de 34 días de detención, se le permitió volver a su casa y se le devolvieron los libros y papeles que se le habían requisado. El 2 de noviembre, la capital estuvo de nuevo bajo el control de las tropas francesas. Según Ceán, entonces se le echó en cara que hubiera dado las llaves del ministerio a las autoridades nacionales, pero lo cierto es que el asturiano siguió a la cabeza del Ministerio de Negocios Eclesiásticos hasta la definitiva caída del régimen josefino y la toma de la capital en el verano de 1813. Entonces debió retirarse a su domicilio y esperar la resolución del proceso de infidencia que, abierto el año anterior, se resolvería a finales de abril de 1814.[92]

La *Vida de Juan de Herrera,* por lo tanto, sirvió a Ceán para convertirse en académico de número de la Real Academia de la Historia y se gestó totalmente en su seno. Elegido el arquitecto como hombre ilustre de la nación y sujeto digno de memoria, un resumen del texto debía leerse en la junta pública de la institución, que no llegó a celebrarse por los avatares de la guerra. Tampoco su escrito se llegó nunca a publicar en las *Memorias* académicas a pesar de que, como hemos visto, así se aseguraba en las actas y el mismo Ceán igualmente dejó escrito que así estaba previsto.[93] En el tomo V de las *Memorias* de la Real Academia de la Historia, publicadas en 1817, solo se hace referencia a la lectura de la *Vida de Juan de Herrera* en las juntas y al título de académico numerario que le valió a su autor.[94] Como veremos más adelante, González Arnao, en 1819, desde su exilio parisino, preguntará si el texto sobre Herrera se había publicado finalmente, lo que demuestra una vez más que ese era el objetivo en 1812.

[89] Fernández Pardo 2001: 646.

[90] BNE, Mss. 21458/6: 15r-15v; Martín Abad 1991.

[91] *Diario de Madrid,* n.º 291, 19 de octubre de 1812, p. 481: «En la causa formada a D. Juan Cean Bermúdez, oficial mayor o jefe de división del Ministerio de Negocios eclesiásticos en el gobierno intruso, en razón de su conducta política se cita con término de 9 días, contados desde el 16 del corriente, a las personas que tengan que decir sobre ello, lo hagan ante el Sr. D. Pedro de Castro González, presidente del tribunal de Apelaciones y Vigilancia, que tiene su posada en la casa del conde de Miranda».

[92] González Santos 2016 y 2020; García López 2017-2018.

[93] BNE, Mss. 21458/6: 11v. Martín Abad 1991.

[94] *Memorias,* 1817: LVII.

Incluso en el Archivo de la Real Academia de la Historia se conserva el manuscrito que quizá estaba destinado a servir para su publicación. El escrito, de letra del asturiano, tiene algunas enmiendas posteriores de su propia mano.[95] Algunas bastante tardías, como veremos seguidamente. Lo cierto es que los editores que publicaron el texto en 1870 no utilizaron este manuscrito, sino otro que venimos de hallar en la Biblioteca Pública de Santander.[96] Como ya se apuntó, este texto perteneció al coleccionista y bibliófilo Eduardo de la Pedraza Fernández de Samaniego (1839-1917), a quien ya citaba Menéndez Pelayo como poseedor del manuscrito.[97] A su muerte, sus libros impresos y manuscritos pasaron a la citada biblioteca santanderina. De esta versión se publicó la *Vida* en el periódico *El Tiempo* y, después, según Zarco del Valle, veinticinco ejemplares como tirada aparte en 1870.[98] Esta publicación también estaba acompañada de la *Respuesta de don Juan Agustín Ceán Bermúdez a M. H. Le Bas* y de los *Diálogos entre Juan de Herrera y Antonelli* —si bien estos últimos no aparecen en todos los ejemplares—.[99] Estos tres textos se publicaron como *Ocios de Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre bellas artes (hasta ahora inéditos).* A Fernández de Samaniego debió de llegarle una de las versiones que Ceán había guardado para sí mismo, que estaría entre los papeles que se vendieron posteriormente y que, en su mayoría, acabaron repartidos entre Valentín Carederera y Zarco del Valle. Además, Ceán trabajó en otra, quizá una primera versión, que ahora se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.[100]

También preparó una versión más reducida, sin notas ni apéndices, que debía servir para leerse en la mencionada junta pública de la Real Academia, tal y como estaba previsto en un principio. Y así lo escribía él mismo en uno de sus papeles de preparación: «por haber salido larga la exposición, a causa de las muchas noticias que contiene, acordó [la Academia] también que yo formase un extracto, y es el que ahora voy a leer».[101] Sabemos que en la propia biblioteca de Ceán, se inventariaba un manuscrito que se titulaba *Vida de Juan de Herrera.*[102] No sabemos con certeza por

[95] Véase el escrito de Miriam Cera en este mismo volumen.

[96] Biblioteca Pública de Santander, Mss. 254. Detrás de la portada del mismo se anota: «Saqué una Copia en 31 de agosto de 1833 / Cean Bermudez [rúbrica]». Como se ha dicho anteriormente, debe atribuirse al hijo Joaquín Ceán Bermúdez, que, por aquellos años, realizó varias copias de escritos del padre. Véase BNE Mss. 21458/1. El texto sin embargo es de letra de Juan Agustín Ceán Bermúdez.

[97] Menéndez Pelayo 1994: 1542. Quizá esta versión de la *Vida de Juan de Herrera* fuera la que ofreció José María Huet a la Academia de San Fernando el 3 de diciembre de 1866; véase Hidalgo 2016.

[98] Ceán 1870. Así lo declara el propio Zarco del Valle en la dedicatoria del ejemplar de la University of California, disponible en línea en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b256081&view=1up&seq=8>.

[99] Por ejemplo en el ejemplar de la BNE ER/5662.

[100] BNE Mss. 22727/3, «Apuntamientos para la vida de Juan de Herrera».

[101] BNE Mss. 21454/2: 7r. Desarrolla después el extracto entre los fols. 8r-21v.

[102] BNE Mss. 22729/173: 28, «Vida de Juan de Herrera que compuso y legó a la Real Academia de la Historia el año de 1812». En el índice de la biblioteca también se anota al lado: «Resumen de esta obra por Ceán Bermúdez»,

qué finalmente el texto sobre Herrera no se publicó en el ya citado tomo V de las *Memorias* de la Academia, impresas, como dijimos, en 1817. Quizá Ceán prefiriese seguir trabajando sobre el tema al no tener claros algunos puntos de la biografía del arquitecto.

Al menos así lo demuestra su correspondencia con Tomás González, canónigo de la catedral de Plasencia y comisionado por el gobierno para el arreglo y restauración del Archivo General de Simancas. Desde este puesto, González se puso al servicio de varios miembros de la Academia de la Historia y les facilitó un buen número de noticias históricas. Ceán las consideró tan útiles que, a finales de 1818, se planteó viajar él mismo hasta Simancas.[103] Agradeció la ayuda de Tomás González, proponiéndolo como académico correspondiente en junio de 1815.[104] En julio de ese año, Ceán le escribía: «todo lo que sea relativo a Juan de Herrera es muy precioso», y todavía en agosto de 1818 le aseguraba: «la época de la juventud de Herrera es un misterio grande y obscuro para mí». En los siguientes meses, octubre y noviembre, le manifestaba sus dudas sobre si algunas de las informaciones que le hacía llegar González se referían efectivamente al Herrera arquitecto.[105] Es decir, durante esos años seguiría trabajando en la *Vida*.

Lo cierto es que, como veremos, Ceán recogió algunos de los argumentos de la *Vida de Juan de Herrera* para realizar la *Respuesta de don Juan Agustín Ceán-Bermúdez a M. H. Le Bas* de 1819. Además, la nueva documentación también la volcó en las notas y apéndices documentales de las *Noticias de los arquitectos,* publicadas finalmente en 1829. Las distintas versiones de la *Vida* del arquitecto, sin embargo, quedaron manuscritas, y solo en 1870, a través de la iniciativa de Zarco del Valle y el manuscrito que entonces pertenecía a Eduardo de la Pedraza Fernández de Samaniego, se pudo publicar finalmente, con más de cincuenta años de retraso, una de las versiones redactadas por el literato asturiano.

En la *Vida de Juan de Herrera,* Ceán recoge la tradición que durante el siglo XVIII había convertido al artista cántabro en el paladín de nuestra arquitectura. Ante todo, por haberse hallado en la arquitectura de El Escorial un modelo de clasicismo severo que lo convertía en el gran ejemplo nacional, frente al estilo barroco posterior que se trató de combatir y eliminar. Quizá este argumento encuentre su mejor visualización en el frontispicio del *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio,* que realizó José de Castañeda en 1761, en el que la alegoría de las bellas artes entrega a la monarquía española una planta de El Escorial, contemplándose

que podría tratarse de esta versión más reducida prevista para leerse en la junta pública de la Academia. Véase Cera 2014.

[103] Serrano y Sanz 1899: 112-113.

[104] RAH, tomo XV de las actas, junta del 9 de junio de 1815.

[105] Serrano y Sanz 1899.

al fondo la fachada del Real Monasterio.[106] Frente a los Churriguera, Tomé o Pedro de Rivera, que eran el enemigo a batir por parte de los ilustrados, el edificio de El Escorial se convirtió en un referente estético ineludible y la atribución sin fisuras a Herrera de su culminación, una cuestión de Estado.

Así como en la literatura se habían tomado las creaciones del siglo XVI como modelo —y en especial la poesía—, tal y como proclamaba, entre otros, Jovellanos, y se enfrentaba al barroquismo de autores como Góngora, del mismo modo se acudía a idéntico siglo para obtener un modelo de arquitectura depurada que pudiera entroncar con el ejemplo de la Antigüedad. De esta manera, la arquitectura española tendría en su seno el clasicismo que entonces se trataba de recuperar, y los excesos del barroco tan solo habrían sido una muestra más de un periodo decadente de nuestra historia, por fin superado. Ceán se encontró estas ideas bien asentadas en nuestra cultura a través de autores del siglo anterior de tanto peso como Antonio Ponz, Jovellanos o Llaguno.[107] La especie tenía tal arraigo en la cultura ilustrada que cuando un literato del prestigio de Tomás de Iriarte se acercó en 1781 a las afueras de Madrid y describió la iglesia de Gascueña, pudo hablar de su estructura como propia del siglo de Felipe II, de buena arquitectura, al igual que su retablo mayor, construido según su opinión con el ejemplo de El Escorial. Sin embargo, otros altares del templo le parecieron modernos y «del gusto de Churriguera y demás escayolistas y garambaineros, a quienes debemos el retablo del Buen Suceso, la Puerta del Hospicio, etc.».[108] De este modo, la efigie de Juan de Herrera había podido aparecer ya en el proyecto de la serie de *Retratos de españoles ilustres,* que dio comienzo en 1791.[109]

Lo verdaderamente novedoso y trascendente en la elaboración de Ceán es que supo recoger estas ideas, que llevaban décadas circulando entre los miembros de la *intelligentsia* ilustrada, para otorgarles un componente científico. Lo logró principalmente gracias a la búsqueda, encuentro y reproducción de una serie de documentos sobre el arquitecto cántabro. Fue un método de trabajo que Ceán había utilizado con gran éxito en el *Diccionario histórico,* al trasladar al estudio de las bellas artes unas máximas de veracidad que venían demandándose para el estudio de la Historia por parte de los autores del siglo XVIII, y en las que la consulta de los archivos era un paso fundamental. En el prólogo del *Diccionario,* Ceán definió que los dos puntos principales para su estudio fueron el cotejo de las obras escritas anteriormente —tanto impresas como manuscritas— y el estudio de los archivos, donde «dormían» tantas noticias inéditas sobre el pasado de los artistas.[110]

[106] Rodríguez Ruiz 2002 y 2003; Marías 2005.

[107] Crespo 2002 y 2012: 255-272.

[108] Cotarelo 1897: 472.

[109] Molina 2016.

[110] García López 2016a.

Con idéntico método se acercó a desarrollar la *Vida de Juan de Herrera,* en cuyas primeras páginas hace un repaso de los textos donde pudo encontrar informaciones sobre el arquitecto y expone un apéndice de documentos que debían compartirse posteriormente en las *Noticias de los arquitectos*. La historiografía ilustrada no solo demandó una veracidad en las fuentes, rechazando los falsos cronicones y las noticias legendarias, sino que optó por un giro radical en los temas y argumentos hacia los que debían orientarse los estudiosos, obviando de una vez por todas las listas de reyes, guerras y batallas, la historia «bañada en sangre» de la que hablaba Vargas Ponce, o el reclamo por parte de Jovellanos de una verdadera historia civil de la nación.[111] Esa historia anterior, ya añeja, no buscaba sino la exaltación de esos personajes poderosos, que eludían así la necesaria crítica; un punto al que igualmente hace referencia Ceán al separarse de los objetivos de los autores del pasado y observar que «los coetáneos [de Herrera] engolfados en la narración de guerras, hazañas, paces y otras cosas ruidosas, cuidaban poco o nada de referirnos las obras de los artistas». Al contrario, el asturiano prometía «no un elogio o un panegírico, sino una sencilla y exacta narración de su vida».

El cambio de rumbo era por lo tanto completo, tanto en las formas como en el contenido. Eran otros los personajes que merecían la memoria de la nación, hombres útiles como los artistas, quienes, a través de sus obras, servían también de ejemplo a los conciudadanos del futuro. Así, Ceán señala que el fin del escrito es presentar a Herrera a los literatos y a los artistas, para que pudieran juzgar su mérito. Quizá lo más significativo es que este nuevo modelo ejemplar se había ganado el favor de las instituciones, y era la propia Academia de la Historia, como vimos, la que había preferido a Herrera como español ejemplar por encima de poderosos reyes. Todo un síntoma de los nuevos tiempos. De ahí que el asturiano concibiese por vez primera en nuestro país una biografía autónoma para celebrar a un arquitecto.[112] Entronca, como dijimos, con la *Carta… sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana,* pues, en realidad, se trataba de una biografía y estudio pormenorizado de la obra de Murillo, junto a unos apéndices documentales que el asturiano no había podido adjuntar en el *Diccionario histórico.*[113]

La tercera parte de la creación de Ceán entronca de nuevo con otra de las ideas más arraigadas durante el siglo XVIII en España: la defensa de la cultura nacional de los ataques de literatos extranjeros y los intentos de creación de una identidad propia. Fue una corriente que tuvo lugar durante toda la centuria, con momentos especialmente críticos como la furia que desató el artículo «Espagne» de Masson

[111] Jovellanos 1858: 288-298.

[112] Véase el estudio de Miriam Cera en este mismo volumen.

[113] Clisson 1982: 183-192; Crespo 2018 y 2019.

de Morvilliers en la *Encyclopédie méthodique,* en 1782, y que propició los escritos de defensa de Cavanilles o Forner.[114]

Entre estos «ataques», tal y como los percibían los miembros de la ilustración española, uno de los que tuvo más repercusiones artísticas fue el que ponía en duda la intervención de los arquitectos españoles en la construcción de El Escorial, adjudicando su traza al francés Louis de Foix o al italiano Jacomo Vignola, derivadas de la primera edición de las *Vite de più celebri architetti* (1768) de Francesco Milizia. Unas aseveraciones que habían servido de acicate para el proyecto de las *Noticias de los arquitectos* de Eugenio Llaguno y que ya habían sido contundentemente denunciadas por Antonio Ponz en el tomo II de su *Viaje de España*.[115] Ceán también alude a esta cuestión del mismo modo que en el *Diccionario* había defendido la españolidad, por ejemplo, de Jusepe Ribera. Con Herrera no había duda de que «la elección del héroe no pudo ser más acertada en las actuales circunstancias […] por pertenecer al sujeto más distinguido de la historia de las bellas artes españolas», es decir, digno de ser reivindicado sin fisuras frente a las críticas de los autores extranjeros, ya que «se lo quieren apropiar italianos y franceses», escribirá. Y para realizar esa defensa, explica que su estudio se basa «en documentos y cédulas» irrefutables.

Como decíamos, El Escorial fue considerado una arquitectura que se podía parangonar con las mejores obras realizadas en Italia, de una incuestionable raíz grecolatina. Por ello la defensa de su españolidad como buque insignia de las artes españolas no era cuestionable. Para Ceán, además, El Escorial no solo era un ejemplo arquitectónico, pues, como escribe en esta *Vida de Juan de Herrera,* fue el «depósito un tiempo de las preciosidades de España», aludiendo a las colecciones de pintura que había conservado el edificio y empezaba a perder por aquellos años de guerra, exclaustraciones y gran trasiego de obras artísticas.[116] Ya Antonio Palomino había aludido a que con las colecciones de pintura que se conservaban en España, y especialmente en la Corte y El Escorial, no se hacía necesario el viaje a Italia para la instrucción de los pintores. Ceán, por su parte, había recomendado a los artistas visitar El Escorial para que pudieran formarse antes de ir a Italia.[117] El mismo había visitado el monasterio en sucesivas ocasiones, una de las más fructíferas en 1776, cuando era un artista en formación en el taller de Mengs y pudo realizar un completo catálogo crítico de las pinturas que contenía.[118]

Pero la raíz clásica de la arquitectura de El Escorial se reforzaba al hacer referencia Ceán a Vitruvio. Se conseguía de este modo poner de relieve la variedad de

[114] Mestre 2003.

[115] Crespo 2012: 259; Cera 2019: 30.

[116] Antigüedad 1985 y 1999.

[117] Lo repitió también en su *Historia del Arte de la Pintura,* Ceán 2016: 567.

[118] Documentos 1962: 227-270; Bassegoda, 2002: 74.

cualidades de Herrera y que se parangonasen a las que recomendaba el arquitecto romano para los de su profesión al comienzo de su libro I. El ejemplo de la Academia de Matemáticas servía para destacar a Herrera como modelo de aplicación en las ciencias útiles. Además, contenía un sentido docente que entraba dentro del decálogo más querido por los ilustrados. De ahí que el asturiano llegase a hablar del ejemplo patriótico que suponía el arquitecto cántabro, quien, según sus palabras, «sin conseguir ninguna de las gracias que deseaba […] sirvió a Felipe II por honor». Remataba diciendo que había trabajado «por ser útil al rey, a la patria y a las nobles artes». Ese desinterés material, como veremos, será uno de los contrastes necesarios que utilizará contra los arquitectos barrocos.

Como decíamos, la *Vida de Juan de Herrera* quedó manuscrita, y solo a través de una de sus copias se pudo publicar en 1870. Ceán partió del texto de Llaguno, con el que venía trabajando desde la publicación del *Diccionario histórico,* y utilizó sus investigaciones para apuntalar lo estudiado por el político vasco, ofreciendo nuevos datos que se publicaron finalmente en la edición de las *Noticias de los arquitectos* de 1829. Así el estudio de Herrera pudo contar con un apéndice documental que aumentaba considerablemente las noticias de los archivos que había citado Antonio Ponz en 1772.[119]

Es interesante señalar las variantes que Ceán fue introduciendo a lo largo del tiempo en la *Vida* y que se reflejan en el manuscrito de la Real Academia de la Historia. De ahí que las hayamos introducido en la versión que aquí reproducimos. Una de las más interesantes se sitúa al final de la biografía, donde se recuerda que los restos de Herrera permanecían depositados en la iglesia de San Nicolás de Madrid, un templo que había sido cerrado al culto y que solo tras cederse a la Orden Tercera de los Servitas, en 1825, volverá a abrirse. El asturiano hace referencia a un proyecto de 1815, que veremos seguidamente, para colocar placas en memoria de los artistas allí donde fueron enterrados o en iglesias que contuvieran un gran número de sus obras. De este modo aprovecha Ceán para reivindicar que se trasladen los restos de Herrera a las iglesias de San Salvador o San Sebastián y se le rinda homenaje a través de la construcción de un mausoleo de mármol, que sirva a la vez para recuerdo del artista y de estímulo para los alumnos de bellas artes del futuro. Será un tema al que volverá en los *Diálogos entre Juan de Herrera y Battista Antonelli,* redactados durante el verano de 1822, por lo que podemos hacernos así una idea de las avanzadas fechas en las que realizó estos añadidos.

A pesar de sus palabras preliminares y la exhaustiva relación de fuentes, Ceán no se apartó de la línea ilustrada que abogaba por convertir a Herrera en héroe nacional. Al contrario, su experiencia y sus contribuciones documentales sirvieron

[119] Llaguno y Ceán 1829: II 117-150.

para afianzar esta tendencia hagiográfica. A pesar de estos excesos, que han sido matizados e incluso censurados por la crítica posterior,[120] no cabe duda de que la *Vida de Juan de Herrera* no solo supone la primera monografía sobre el arquitecto cántabro y su obra, sino también un cuidadoso estudio sobre el propio edificio de El Escorial que, junto a las *Noticias,* se convirtieron en una primera base ineludible para su estudio.[121]

Los años de retiro y los escritos sobre González de Sepúlveda, Goya y el *Discurso sobre el churriguerismo*

En noviembre de 1813 se reanudaron las juntas de la Real Academia de la Historia y Ceán estuvo presente en ellas a pesar de que entonces se llevaba a cabo su proceso de infidencia y debía guardar arresto domiciliario. A comienzos de octubre de 1813, escribía a José Vargas Ponce, que se disponía a regresar a Madrid desde Cádiz, convidándole a su vivienda, donde decía que tenía buen despacho dispuesto para el trabajo. Dedicado en esos días a la redacción de las *Memorias* de Jovellanos, indicaba cuánto le podría ayudar el literato gaditano a ello. También le contaba que, a pesar del arresto que sufría, escapaba igualmente a la tertulia de la marquesa de Villafranca, «pienso seguir saliendo a cencerros tapados, porque así lo exige la salud».[122] El proceso de infidencia contra Ceán no se resolvió hasta el 30 de abril de 1814, y lo hizo favorablemente, como él mismo se encargó de detallar.[123] Igualmente, en su «Hoja de servicios» de la Administración pública, se consignaban los cuatro años que «sirvió al Gobierno intruso» y el tiempo que duró el proceso del que fue absuelto, que se dilató durante un año y diez meses; finalmente fue «purificado en primera instancia».[124]

Entre finales de 1813 y comienzos de 1814, Ceán compuso las citadas *Memorias* de Jovellanos, seguramente influido por dos motivos: el primero que el sobrino del antiguo magistrado, Baltasar Cienfuegos, había reclamado los papeles de su tío, que estaban en custodia del asturiano desde 1808. Antes de perderlos, el literato gijonés decidió componer un escrito sobre su antiguo mentor y amigo. Este libro le costó un pleito de Cienfuegos, que secuestró los ejemplares hasta 1820.[125] Seguramente también tuvieron influencia para que se dedicara a este objetivo las especiales cir-

[120] Cera 2020a y 2020b.
[121] Bustamante 1993.
[122] Abascal y Cebrián 2010: 445-446; García López 2020a: 265-266.
[123] BNE, Mss. 21458/6: 16-16v. Martín Abad 1991.
[124] AGA, 12-21176, Exp. 87.
[125] González Santos 2016 y 2020.

cunstancias que sufría Ceán en esos momentos: apartado de la Administración por su colaboración con el régimen josefino, en medio de un juicio por infidencia y en arresto domiciliario. Él mismo escribió en dichas *Memorias* que se sentía perseguido políticamente y privado de libertad, al igual que le había sucedido a Jovellanos años atrás. No hay duda de que, en esa difícil tesitura, vincularse a una figura tan respetada como la del antiguo magistrado era también una buena estrategia para defender la inocencia de su conducta política.[126]

De ahí que se preocupara por detallar por escrito la resolución positiva de su juicio por infidencia como «ejemplo no común de honradez y patriotismo» y, si bien no se le permitió regresar a la Secretaría de Gracia y Justicia, como era su deseo, al menos consiguió que se le consignaran 15 000 reales de sueldo anual a partir de enero de 1815.[127] Una cantidad mayor de la que le correspondía como pensión por su trabajo como funcionario público desde 1790.[128] Lo cual refuerza la idea de lo bien que siempre fue considerado Ceán por algunos sectores del gobierno o por el propio Fernando VII, que en años posteriores fue un firme apoyo para la publicación de los trabajos del asturiano.[129] Ceán, además, pudo aumentar un tanto sus cortos ingresos en los años siguientes al ocupar los citados puestos en la Real Academia de la Historia: tesorero, revisor general y censor.

El asturiano estuvo ausente de la Real Academia de la Historia desde enero de 1814 hasta marzo del año siguiente. Debió de ser un periodo especialmente atribulado para él. Seguramente fue a comienzos de 1815 cuando debió de redactar un escrito donde defendía su conducta política y que tenía la intención de situar como introducción a las *Noticias de los arquitectos,* una idea que, una vez superado ese momento de crisis, descartó, pues en 1829 ya nadie censuraba a los afrancesados, al contrario, muchos de ellos eran protegidos por el monarca al igual que a Ceán.[130]

«Es preciso que yo vuelva a estas amadas artes para hacer mi vida más tolerable y para separarme de los hombres, donde cada encuentro es un tropiezo», le escribió a Tomás González a comienzos de mayo de 1815,[131] sin duda toda una declaración de intenciones después de un periodo de amargura y profunda decepción. Pues si

[126] García López y Crespo 2018; García López 2020b.

[127] BNE, Mss. 21458/6: 19v; Martín Abad 1991.

[128] Las pensiones en la época se solían calcular asignando la mitad del sueldo más alto obtenido en la Administración. Así, el sueldo obtenido por Ceán como oficial 3.º en la Secretaría del Despacho llegó a ser de 25 000 reales en 1808, (AGA) 12-21176, Exp. 87. De hecho, se hace referencia a que, para el Monte Pío, la pensión que recibirían sus deudos sería de 12 500 reales. En esta hoja de servicios no se tienen en cuenta los haberes ni puestos desempeñados por Ceán en el Ministerio de Negocios Eclesiásticos del gobierno de José I, en el que como jefe de División llegó a percibir 50 000 reales (García López 2017-2018).

[129] García López 2020b.

[130] García López 2020b.

[131] Sánchez Cantón 1919.

bien había conseguido una pensión mayor de la que le correspondía, no se le permitió regresar a la Secretaría, como era su deseo. Además, en noviembre de ese año su salud se resintió. En octubre de 1816, Fernández de Navarrete escribía a Tomás González diciéndole que Ceán estaba con cuidado «para precaverse del ataque que tuvo el año pasado, no sale de su casa desde que el tiempo está destemplado».[132] En enero de 1816, en la Academia se indicaba que Ceán estaba restableciéndose y, como decíamos, no acudió a la institución hasta marzo.[133]

Aun así, durante algunos meses de 1815, Ceán regresó a la actividad académica y llevó a cabo comisiones tan interesantes como la que desde el gobierno solicitaba el estudio de lugares de recuerdo para los españoles ejemplares cuyos enterramientos hubieran sido destruidos durante la reciente guerra, lo que dio lugar a su *Catálogo de los profesores más distinguidos de las bellas artes en España, acreedores a que se les graben inscripciones en los templos*.[134] Este trabajo, sobre el que volveremos más adelante, le permitía sacar a relucir su ironía en la correspondencia personal: «Yo sigo metido en mi casa —escribía de nuevo a Tomás González— entretenido con mis artistas difuntos, buena gente, que ni hablan, ni delatan, ni hacen ninguna cosa mala».[135] Lo cierto es que, en ese momento, su conducta política ya no se miraba con sospecha por el régimen fernandino, de ahí que en 1815 se le incluyera en la terna para elegir al secretario general de la Real Academia de San Fernando —que finalmente obtendría Martín Fernández Navarrete—[136] y que en noviembre se le nombrase tesorero de la Real Academia de la Historia.[137]

En diciembre se publicó de forma anónima, en la *Gaceta de Madrid*, la «Necrológica de Pedro González de Sepúlveda (1744-1815)», su gran amigo grabador, que había fallecido en abril de ese año.[138] Su relación debió de ser estrecha y se prolongó durante muchos años, de ahí que en las anotaciones manuscritas que nos han llegado de González de Sepúlveda aparezcan varios pasajes con noticias de Ceán, como su labor como asesor artístico de Francisco Cabarrús o la visita que, junto al arquitecto Pedro Arnal, los dos amigos realizaron a la colección de Manuel Godoy en noviembre de 1800.[139]

Afortunadamente, conservamos el manuscrito original del texto del asturiano que, además de servir para reivindicar a su pluma la anónima necrológica, nos

[132] Clisson, 1982: 96.

[133] RAH, tomo XV de las Actas, juntas del 5 de enero y 15 de marzo de 1816.

[134] BNE Mss. 21458/12; Santiago 2016a: 291 n.º 6.9.

[135] Sánchez Cantón 1915.

[136] Sánchez Cantón 1945.

[137] RAH, tomo XV de las Actas, junta del 24 de noviembre de 1815, se nombró a Ceán a pesar de que se encontraba enfermo y no regresaría a las juntas hasta el 15 de marzo del año siguiente.

[138] *Gaceta de Madrid,* n.º 155: 1404-1405, del 14 de diciembre de 1815.

[139] Pardo 1979; Rose de Viejo 1983: 173; Glendinning 1992: 52

ayuda a rescatar algunos importantes pasajes que fueron recortados en la versión impresa. Entre estos, especialmente destacable es el sentido final con el que el asturiano hacía homenaje a su larga amistad con el artista y le consideraba como varón ejemplar para la nación a través de su actividad como grabador —siguiendo el modelo de Herrera—, tal y como se estaba ponderando desde el gobierno y él estaba llevando a cabo en su comisión para la Academia de la Historia:

> Este es el ejemplar que presenta a la Nación un señalado amante de las bellas artes, ahora que se piensa en recobrarles el lustre y esplendor, como un tributo debido a la justicia y a la estrecha amistad que le profesó Sepúlveda por espacio de más de treinta años, para que sirva de modelo a los profesores y a los que deben premiar sus virtudes y el mérito de sus obras.[140]

De hecho, en el referido *Catálogo* para distinguir a los artistas con placas en los templos, el artista más contemporáneo que aparece es el propio Sepúlveda, recién fallecido.[141] Naturalmente, Ceán no hizo ninguna referencia a la colaboración de González de Sepúlveda con el gobierno josefino. José I le había nombrado grabador general y de cámara en 1809 y, en marzo de 1811, le condecoró con la Orden de España, la misma que recibió Ceán. Sin embargo, la purificación de González de Sepúlveda resultó negativa. En marzo de 1814 se le privó de su empleo y se jubiló en agosto.[142] Tampoco citó Ceán sus trabajos conjuntos, pues desde su puesto en el Ministerio de Negocios Eclesiásticos, cuando creó distintos equipos de inspección para visitar algunos conventos desamortizados durante la guerra de la Independencia, incluyó a algunos amigos, como el arquitecto Silvestre Pérez y el propio González de Sepúlveda.[143]

En la necrológica, Ceán diseña una trayectoria biográfica completa de la vida artística de González de Sepúlveda, reseñando su nacimiento, maestros, puestos oficiales ocupados, el gran número de medallas realizadas para las más importantes personas e instituciones del Estado y los logros que fue sumando a su trayectoria, entre los que figura de forma importante su condición de artista con una importante cultura libresca —significativamente fue uno de los párrafos suprimidos de la versión de la *Gaceta*—. También menciona la protección que le proporcionaron Carlos III y la Academia de San Fernando, pues fue uno de los discursos más repetidos por Ceán y otros ilustrados para lograr el ansiado desarrollo de las artes: contar con el mecenazgo de los reyes, aristócratas y las instituciones creadas por ellos.

[140] BNE, Mss. 21455/1.
[141] Crespo y García López 2016b.
[142] Martín-Valdepeñas 2015: 267.
[143] García López 2017-2018.

También se mencionan aspectos que resaltan su carácter ejemplar, como su celo patriótico, su dedicación al trabajo y el modelo que suponía para sus compañeros; o la generosidad con la que recibía a todos en su casa, que se había convertido en verdadera academia para artistas y aficionados. Igualmente consideró destacar su estilo artístico en clave neoclásica: corrección del dibujo, buen gusto de la composición y limpieza del grabado. Especial relieve tiene también la faceta de coleccionista de González de Sepúlveda, sobre todo de dibujos y estampas, una afición compartida con el propio Ceán. Sabemos que el grabador también había enviado dibujos a Jovellanos, quizá a través del propio Ceán Bermúdez.[144] Este mencionaría al artista extremeño en otras obras, como en su edición del *Arte de ver* de Milizia, donde señalaba el importante papel que podían jugar algunos aficionados aleccionando a los artistas, y resaltaba el ejemplo de Jovellanos con González de Sepúlveda y Goya.[145] En definitiva, el texto demuestra la estrecha relación que unió a Ceán y Sepúlveda durante años, pero también es significativo que se le atribuyan características que ya habían aparecido para presentar a Juan de Herrera. Es decir, Ceán estaba ofreciendo una serie de pautas para crear un carácter modélico con el que presentar a los artistas como sujetos ejemplares para la nación.

Al año siguiente, Ceán presentó a la Academia de la Historia uno de sus escritos más interesantes de esos años, el titulado *Discurso sobre el nombre, origen, forma, progresos y decadencia del churriguerismo,* que el asturiano llevó a leer a la junta de la institución el 15 de noviembre de 1816.[146] Años después, en octubre de 1822, volvió a presentarlo en la Academia: «Es papel que el sr. Ceán escribió años pasados y que ahora ha refundido y ordenado de nuevo, añadiéndole las noticias propias de su erudición y conocimientos en este asunto».[147] El manuscrito, que poseyó Manuel Remón Zarco del Valle, no se publicó hasta 1921 y debió de ser uno más de los manuscritos que los estudiosos decimonónicos adquirieron a Beatriz Ceán,[148] sin que sepamos si el texto editado corresponde a la primera o a esa

[144] Hidalgo 2016.

[145] Milizia y Ceán 1827: 172.

[146] RAH, tomo XV de las Actas.

[147] RAH, tomo XVI de las Actas, junta del 4 de octubre de 1822. Es interesante recoger el apunte de las actas académicas: «El Sr. Ceán presentó para que se leyera un discurso sobre el origen del depravado gusto en la arquitectura, que se conoce con el nombre de *churriguerismo*. En él prueba que este vicio no tuvo origen en España sino en los países extranjeros, y para ello describe y extracta la obra que publicó en Estrasburgo el año de 1596 Vendelino Dieterlin en que se ven grabadas todas las extravagancias y delirios que varios arquitectos redujeron a la práctica, primero en Italia y después en España, señalándose entre ellos d. José Churriguera, natural de Salamanca, que se estableció, vivió y murió en Madrid, y d. Pedro Ribera, que fue quien construyó las fachadas del cuartel de guardias de corps, de Sto Tomás, del Hospital y S. Sebastián. Es papel que el sr. Ceán escribió años pasados y que ahora ha refundido y ordenado de nuevo, añadiéndole las noticias propias de su erudición y conocimientos en este asunto. Por esto y por las gracias de su estilo oyó su lectura con mucho placer y satisfacción la Academia y dio gracias a su autor, a quien devolvió el manuscrito».

[148] Ceán 1921.

supuesta segunda versión revisada. Eso sí, en la biblioteca de Ceán solo aparecía reseñado con fecha de 1816.[149]

El texto parece nacer del hallazgo por parte de Ceán de una edición de la *Architectvra* u *Ornamenta architecturae* de Vredeman de Vries, concretamente la edición publicada en Ámsterdam en 1647 tal y como aparece en el inventario de su biblioteca.[150] El asturiano lo creyó un antecedente de esa disolución de los órdenes de la Antigüedad que se extremó durante el barroco y que, en España, llegó a denominarse con desprecio como churriguerismo por los trabajos de la gran familia de escultores y arquitectos.[151]

Ceán, que por esos años seguía trabajando en las *Noticias de los arquitectos,* decidió escribir un breve relato que incluye un muy interesante resumen del progreso de la arquitectura española: su desarrollo, decadencia y renacimiento, que recoge argumentos ya ofrecidos por Jovellanos en su *Elogio de Ventura Rodríguez* y el mismo Ceán en la *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (1804).[152]

El escrito es especialmente sugestivo porque su tono y características abren la vía a los escritos que Ceán irá presentando en la Academia de la Historia durante los años siguientes. Como dirá posteriormente sobre los diálogos, parece un texto destinado en primer lugar a un divertimento personal, que compartía con sus colegas académicos. A pesar de no ser este un texto dialogado, sí que contendrá puntos en común con la mayoría de ellos: escritos breves sobre artes donde se combinan la erudición y el humor. En noviembre de 1816, Ceán presentaba dicho escrito para su lectura en la sesión académica, tal y como consta en sus actas:

> […] leí un papel intitulado *Origen del churriguerismo,* en el que su autor el Sr. Dn. Juan Agustín Ceán, nuestro académico, después de referir con tanta inteligencia y erudición como gracia la historia de la corrupción de la Arquitectura en España a fines del siglo XVII y principios del siguiente, da noticia de un libro publicado por Vendelino Dietterlin a fines del XVI en Estrasburgo, de donde conjetura con mucho fundamento pudieron tomar y copiar sus extravagancias nuestros arquitectos, contribuyendo a ello también los malos ejemplos que algunos de ellos tomaron en Roma del Borromini y otras causas que el Sr Ceán indica con mucha verosimilitud y juicio. La Academia oyó con singular complacencia y aplaudió unánimemente la lectura de este papel, en que se liberta a nuestra nación del borrón de haber producido los abortos y extravíos del churriguerismo. Y habiéndosele devuelto a su autor, se concluyó la junta.

[149] BNE Mss. 22729/173: 29, «Discurso sobre el nombre, origen forma, progresos y decadencia del churriguerismo… Madrid. 1816. Un tomo en 12º grande». Cera 2014: 207.

[150] Cera 2014: 210.

[151] Blasco 2006 y 2013.

[152] Crespo y García López 2019.

Como se incide en las actas académicas e igualmente en las *Memorias* de la institución, el objetivo del texto de Ceán era que la explicación del mal por el que se corrompió la arquitectura en España a finales del siglo XVII y principios del siguiente vino del extranjero, «justificando de esta suerte a nuestra nación de la tacha que se le atribuye vulgarmente de haber adulterado arte tan noble y útil».[153] Por lo que, en el fondo, seguía latiendo la misma intención que había surgido en la *Vida de Juan de Herrera* y continuará con la *Respuesta… a M. H. Le Bas*: a través del estudio de la arquitectura española y la narración de su historia, se la absolvía de las críticas extranjeras y se reivindicaba su pujanza en la línea clasicista. El churriguerismo, de esta manera, no sería sino una desviación de la línea creada por Herrera en El Escorial, especialmente viva en los años siguientes y recuperada por Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva tras los estragos de los Hurtado Izquierdo, Pedro de Ribera, José de Churriguera o Narciso Tomé. A partir de estos artistas, su estilo degenerado se había expandido por toda España y en Sevilla era el lugar donde más había arraigado, como escribía al año siguiente, en 1817: «donde más que en ninguna parte fijó últimamente su asiento el torpe y ridículo churriguerismo».[154]

Además de estas líneas de discusión arquitectónica procedentes de la Ilustración, es interesante que Ceán, una vez más, intercale su pensamiento estético con otras vías de comparación que ya venían gestándose desde el siglo anterior. Nos referimos, por ejemplo, a las críticas ilustradas a los estudios universitarios, al funcionamiento de las órdenes monásticas y a la necesidad de reforma de la Iglesia, especialmente en el desarrollo de muchas prácticas religiosas. En el texto del asturiano es clara la dualidad entre el clasicismo, que proviene de la Antigüedad como triunfo de la razón, y el barroco o churriguerismo, presentados como sinónimos de la arbitrariedad, donde reinan los veleidosos sentidos. La decadencia de las artes del Barroco a través de la perspectiva ilustrada es paralela a la degeneración moral de la sociedad.

Ceán comienza hablando de Francisco Hurtado Izquierdo, quien con sus obras exuberantes «tenía admirados todos los doctores, catedráticos, consejeros, obispos, dignidades, canónigos y padres maestros de todas las religiones, que eran entonces los primeros votos en las materias artísticas», escribe con sorna, y remata: «obras que todavía veneran algunos de estos señores, como unos restos de la ilustración de aquel tiempo y del buen gusto en las bellas artes». En este sentido es elocuente que relacione a José de Churriguera, a quien en ese momento se creía nacido en Salamanca,[155] con su ilustre universidad. Ceán habla de la relación del mal gusto de su arquitectura con la preferencia por los paralogismos y los retruécanos de pro-

[153] *Memorias,* 1821: XXI.

[154] Ollero 2008: 61.

[155] Así lo había expuesto Ceán en su *Diccionario,* Ceán 1800: I 328-330.

fesores y escolares, «donde estaba recibida la máxima de que el ingenio humano más se perfecciona cuando más se sutiliza sobre ideas abstractas», una referencia elocuente a los estudios universitarios plagados de saberes escolásticos que se consideraban totalmente inadecuados desde la óptica ilustrada, inútiles para el necesario progreso del país y causantes del retraso español en tantas disciplinas científicas. Solo hay que recordar a Feijoo cuando escribía: «Mientras en el extranjero progresan la física, la anatomía, la botánica, la geografía, la historia natural, nosotros nos quebramos la cabeza y hundimos con gritos las aulas sobre si el ente es unívoco o análogo; sobre si trascienden las diferencias; sobre si la relación se distingue del fundamento, etc.»;[156] o Jovellanos, quien indicaba que entre las causas de la decadencia del país estaban las sutilezas escolásticas que nos apartaron de los verdaderos progresos del dogma y la moral, mientras los juristas se empeñaron en disquisiciones que solo lograron el abandono de las ciencias naturales de utilidad práctica.[157]

Una de las características más definitorias del escrito y que ya fue apuntada en las actas de la Academia en el momento de su lectura es el tono humorístico e irónico con el que Ceán ejerce su crítica. Uno de los momentos donde este tono es más acusado se encuentra al hablar del «alborozo» con el que España entera recibió el Transparente de la catedral de Toledo, obra de Narciso Tomé, ya duramente criticado en el *Diccionario histórico,* donde se escribía con sorna: «Esta octava maravilla del mundo alborotó la España con su soñado mérito».[158] En este caso el erudito gijonés incide en el tema con mayor mordacidad:

> No hubo clérigo ni fraile, calzado ni descalzo, sacristán ni deán andador, que aturdido con tanta grandeza, no encareciese la inimitable habilidad de Tomé.
> Todos juntos en sus respectivos cónclaves juraron unos de hinojos y otros en cuclillas ante la deidad […] de no mandar, ni aún permitir hacer para sus templos, ermitas y sacristías ninguna obra grande, mediana ni pequeña […] que no fuese por el gusto, traza y estilo del transparente de Toledo.

Esta acerada crítica de humor anticlerical o, al menos, antimonástico recuerda también la polémica que enfrentó a Ceán con parte del cabildo de la catedral de Sevilla tras la publicación de su *Descripción artística de la catedral* en 1804 y que le obligó a publicar un *Apéndice* al año siguiente, que atribuyó a la falta de gusto estético y capacidad crítica de varios de sus miembros.[159] Así, especialmente los monjes de varias órdenes religiosas eran considerados por el pensamiento ilustra-

[156] Feijoo 1745: II 220.
[157] Jovellanos 2008: 674.
[158] Ceán 1800: V 54.
[159] Crespo y García López 2019; García López y Cera 2019.

do y, después, por el primer liberalismo, como personas de escaso juicio, lo que se reflejaba igualmente en su poco raciocinio para entender sobre bellas artes. Su falta de entendederas les hacía víctimas fáciles para ser engatusados por esa llamada a los sentidos que proponían, según Ceán, los artistas de la «secta churrigueresca», tan alejados de la mesura y racionalidad con la que se veneraban entonces los templos y la arquitectura clásica. De ahí las frecuentes críticas con las que eran igualmente observadas muchas prácticas de la Iglesia, que se entendían como cultos barrocos por la superstición y los vestigios más cercanos a una magia irracional, todavía presentes en muchas celebraciones religiosas.[160] La necesaria reforma de la Iglesia española y algunas de sus prácticas desde muchos ámbitos ilustrados son temas retomados por Ceán en clave artística. De este modo, su mesurado racionalismo debía ser acompañado por las formas de la arquitectura grecolatina. De ahí la condena de estos artistas, que creaban máquinas «capaces de deslumbrar y de robar la atención de los que oían la palabra de Dios».

Otra de las diferencias que Ceán contrapone en su texto es el carácter y la moralidad de los diferentes artistas. Ya vimos cómo Juan de Herrera trabajaba por el honor y por ser útil a su patria, incluso «a sus propias expensas», llegó a escribir el asturiano. Por el contrario, José de Churriguera, según su interpretación, eludía en lo posible las obras públicas para centrarse en las de particulares, donde podía aumentar su lucro personal, como resultaba gracias a los catafalcos de los «funerales de todos los que podían costearlos». Además, señalaba, el edificio de la Academia de San Fernando —su obra pública más representativa en la capital—, «con su horrenda portada», debió ser picado para «poner en su lugar la noble y sencilla que ahora tiene».[161] Como otros ilustrados, en su impulso transformador, Ceán abogaba por la destrucción de ejemplos de arquitectura barroca, que se percibían como bárbaras muestras de equivocada y perniciosa estética.

En realidad, Ceán proyectaba la avaricia de José de Churriguera como corruptor de la arquitectura española, tal y como anteriormente lo había hecho sobre Luca Giordano, causante por su parte de la fatal caída de la pintura en nuestro país. Era una construcción histórica forjada por Jovellanos en el *Elogio de las bellas artes*.[162] En este texto, el magistrado asturiano había sabido rebatir con habilidad las palabras de Mengs, quien aludía a la *verdad* de la pintura de Velázquez como pintor

[160] La Parra 2014.

[161] Ya Ponz fue especialmente crítico con la portada de la Academia: «Cuando se construyó este edificio, reinaba en Madrid gusto tan perverso, que en materia de arquitectura no había cosa que tanto se celebrase como la fachada del Estanco del Tabaco […] pero al tiempo de prepararla para el uso que ahora tiene, se picaron todos aquellos soñados adornos, y se redujo en lo posible a una forma que del todo no repugna a las mismas bellas Artes, que se alojan en él», Ponz 1772-1794: V 282-283.

[162] Portús 2014.

naturalista. Jovellanos otorgó una dimensión moral a esa *verdad* velazqueña, contraponiéndola con el fácil beneficio económico de Luca Giordano. Si Mengs había considerado que Giordano se había desviado hacia unas máximas más fáciles que buenas, Jovellanos consideró que la facilidad y rapidez del artista napolitano tenían que ver con su codicia, lo que le convertía en uno de los destructores de nuestras artes.[163] Ceán asumió estas ideas y consideró que la gran capacidad de trabajo del pintor solo provenía de su desmedida afición al dinero.[164] De hecho, en varias ocasiones el asturiano contrapuso el lucro personal de los artistas a la consecución del bello ideal y el progreso de la nación a través de su arte. De ahí que hiciera tanto hincapié en el desprendimiento económico de Juan de Herrera y lo contrapusiera al carácter vicioso y ávido de ganancias de otros artistas, que terminaba manifestándose en sus obras. Ceán nunca olvidó la máxima de Cicerón que incluyó en el Prólogo del *Diccionario histórico,* según la cual «el honor es el alimento de las Artes».

Como era habitual en la historiografía ilustrada, Ceán también sitúa el inicio de la decadencia de las artes en España a mediados del siglo XVII, y en este escrito hace hincapié en el viaje a Roma de Francisco de Herrera el Mozo y José Jiménez Donoso y su conocimiento de las obras de Borromini, como paso previo para la alteración de «los cauces de la arquitectura vitruviana». El asturiano siempre fue crítico con estos pintores que también ejercieron la arquitectura. Tras su figura se encuentra la alusión presente en la introducción a las *Noticias de los arquitectos,* cuando señaló lo costoso que fue eliminar «la ignorancia de tanto seudo-arquitecto».[165] Sin embargo, el encuentro del tratado de Dietterlin le hizo vislumbrar una temprana fuente en la senda de la destrucción de los cánones arquitectónicos de la Antigüedad: «No dejó hueso sano —escribió con humor— a ninguno de los miembros de las cinco órdenes de arquitectura, que no moliese, rompiese y despedazase […], este gran tomo fue el pilón en que bebió de bruces el churriguerismo».

En el relato que había creado Jovellanos, Ventura Rodríguez se convertía en el paladín de la restauración de la arquitectura, precisamente sin tener que salir de España, sino siguiendo el ejemplo de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera.[166] Ya en 1803, mientras escribía su biografía para las *Noticias,* Ceán consideraba al arquitecto madrileño el «restaurador del buen gusto en arquitectura», por lo que no quería «omitir nada» de su vida.[167] Para Ceán, las reales academias, la protección de las ciencias y las artes de monarcas como Carlos III y Carlos IV o personalidades como Ponz y el citado Jovellanos, consiguieron desterrar el barroco de las artes

[163] Úbeda 2017: 15-20; García López, 2022c.

[164] Ceán 1800: II 337-340.

[165] Llaguno y Ceán 1829: I XXXVIII.

[166] Sambricio 2017.

[167] Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, 19 de enero de 1803, BBM B101.A.15: 13-15.

españolas e hicieron posible el desarrollo de la arquitectura de Juan de Villanueva, «cuyas obras cerraron del todo la puerta al mal gusto en la arquitectura, y nos confirmaron en el bueno».

El texto que dedicó Ceán al cuadro *Santas Justa y Rufina* de Francisco de Goya apareció en la *Crónica científica y literaria* del 9 de diciembre de 1817.[168] Era una de las pocas publicaciones autorizadas durante el primer periodo absolutista fernandino y, ante la prohibición de realizar artículos políticos, el periódico estaba consagrado a la edición de artículos literarios, científicos y artísticos. Posteriormente, el texto de Ceán apareció, con algunas enmiendas, en un opúsculo suelto reimpreso por el cabildo de la catedral de Sevilla,[169] si bien en todas las versiones apareció sin el nombre de su autor. Uno de estos ejemplares fue el que Ceán guardó en su casa y sobre el que corrigió algunas erratas. Años más tarde fue adquirido por Zarco del Valle y regalado a William Stirling Maxwell, como muestra su dedicatoria: «A Mr. Stirling / Recuerdo de M.R. Zarco del Valle / NB / Este ejemplar está anotado de la propia mano del autor D. Agustín Ceán Bermúdez — en cuya casa le compré en Madrid».[170]

Este escrito de Ceán se ha reivindicado como el primer texto crítico sobre una pintura del maestro aragonés.[171] Pero también constituye una especie de consumación de los años de amistad entre estos dos personajes y de la admiración de Ceán por el artista, al que debió de conocer en el taller de Anton Raphael Mengs en el lejano 1776. Durante los años del trabajo del asturiano en el Banco de San Carlos, la relación era ya muy estrecha.[172] Más tarde, Goya no solo retrató a Ceán y su esposa,[173] sino que visitó al asturiano en Sevilla durante los años noventa y conoció junto a él los tesoros artísticos de la ciudad —algo que queda reflejado en el texto—. Sirva como testimonio el fervor del pintor por las obras de Murillo, especialmente del *San Francisco abrazado al crucifijo,* que se encontraba entonces en el convento de los capuchinos de Sevilla.[174] La pasión de Ceán por el arte de Goya era suficientemente conocido como para que Vargas Ponce pudiera chancear al escritor asturiano en 1801, diciendo que prefería el pincel de Vicente Salvador Maella.[175]

También es necesario señalar la importancia del papel de Ceán en la primera

[168] *Crónica científica y literaria,* n.º 73, 9 de diciembre de 1817.

[169] Carta de Ceán a Tomás Verí de 14 de enero de 1818, en Ariany 1820: 115.

[170] Univesity of Glasgow, Library, Sp Coll S.M. 1701; agradezco a Hilary Macartney que me haya facilitado dicha información; véase García López, 2016c. Stirling también regaló a Zarco alguno de sus libros, que ahora se encuentran en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Sig. VIII/4121.

[171] González Palencia 1946; Glendinning 1982: 70-72 y 294-297.

[172] Tortella 2020.

[173] González Santos 2020.

[174] RAH 9/4176 vol. III: 279r-302v.

[175] García López 2020a: 138.

edición de la *Tauromaquia,* que se puso a la venta a finales de octubre de 1816.[176] Al asturiano se han atribuido los títulos que acompañaron a los grabados, quien se los dictó a su hijo según recogió Valentín Carderera sobre los ejemplares que poseyó de Ceán y que ahora se encuentran en el British Museum.[177] Precisamente, en relación con la serie de la *Tauromaquia,* se han puesto de relieve los problemas económicos que sufriría Goya desde 1814, momento del fallecimiento de su esposa y de la liquidación de la herencia de su hijo Javier, así como la falta de encargos oficiales durante los años siguientes.[178] De ahí que sea interesante reseñar que Ceán, según señaló en su correspondencia, fue quien recibió el encargo de la pintura por parte del cabildo de la catedral de Sevilla y quien contactó con Goya. En este contexto se entendería mejor el comentario de Ceán sobre el contento que produjo al artista el cobro de los 28 000 reales por el cuadro.[179]

Según contaba Ceán, el cabildo de la catedral de Sevilla se había puesto en contacto con él para que se realizase un cuadro sobre las santas, aunque dejando que el asturiano decidiese su configuración final. Él entendió que se debían representar ambas santas a tamaño natural y realizó una «instrucción» escrita para el pintor, por tratarse de un trabajo con características «tan opuestas a su carácter». De ahí que sugiriera en su texto que lo que debía hacer todo pintor que no quisiese caer en anacronismos era realizar una investigación histórica sobre el relato de sus cuadros que, en este caso, debió llevar a cabo él mismo para Goya. Ceán indicaba que el pintor había visitado junto a él las pinturas de la catedral en el pasado y explicaba cuánto se había esforzado por inspirar a Goya «el decoro, modestia, devoción, respetable acción, digna y sencilla composición» que debían poseer las figuras.[180]

El asturiano también explicaba que Goya había realizado algunos bocetos antes de afrontar la pintura, del que tenemos un ejemplo en el conservado en el Museo del Prado.[181] Pero, ante todo, Ceán quiso resaltar en su texto que Goya, que era admirado fundamentalmente como retratista y grabador, también era un gran pintor religioso. Para él, la catedral de Sevilla era un auténtico museo de pintura española, donde colgaban cuadros de los grandes artistas de los siglos XVI y XVII. La pintura de Goya se podía situar a la par de todas ellas e, incluso, podía servir para compensar las pérdidas sufridas por la catedral durante la invasión francesa. Además, resaltó el estudio previo del lugar donde el cuadro iba a ser expuesto, la luz y los puntos de distancia que iba a recibir por los visitantes que acudieran al lugar, pre-

[176] Matilla y Medrano 2001: 30-35.

[177] Sayre 1973 y 1974; Wilson, 1981.

[178] Martínez Novillo 1992.

[179] Carta de Ceán a Tomás Verí del 14 de enero de 1818, en Ariany 1820: 119.

[180] Carta de Ceán a Tomás Verí del 27 de septiembre de 1817, en Ariany 1820: 111.

[181] MNP P02650; véase García López 2016c.

ocupaciones que ya había expuesto en su *Guía artística de la catedral de Sevilla* que publicó en 1804.[182] Ceán analizó la pintura a través de la composición, el dibujo, la expresión, el colorido y el claroscuro, para concluir en la originalidad del genio de Goya.[183] De lo que no hay duda es de que se trataba de un relato verdaderamente reivindicativo de las habilidades del pintor aragonés, una apuesta personal de Ceán ante el requerimiento del cabildo catedralicio que no dudó en publicitar por escrito para reforzar lo acertado de su elección.

Con este proyecto junto a Goya, Ceán pudo desarrollar un papel que siempre reivindicó para el desarrollo de las artes, el del «aficionado» que instruye al artista. Por ejemplo, en su escrito *Sobre el conocimiento de los originales y de las copias,* Ceán defendía el importante papel que podían jugar estos aficionados, pues muchos pintores debieron sus mayores progresos a los sabios que frecuentaban sus casas.[184] Su opinión sobre el saber intelectual de los artistas no era muy positiva y, en ocasiones, la manifestaba sin tapujos: «nuestros profesores son por lo regular lo mismo que los menestrales, piensan poco sobre su arte y no tratan más que buscar obras y adular a aquellos que se las pueden proporcionar»,[185] de ahí que la colaboración con «los sabios» se hiciera más necesaria. Ya vimos cómo otorgó ese papel a Jovellanos, recordando su instrucción sobre Goya y González de Sepúlveda, y volvió a subrayar el buen gusto como «aficionado» del magistrado asturiano en el diálogo entre el cardenal Gaspar de Borja y Juan Carreño de Miranda.

De ese modo pudo actuar Ceán con Goya, consiguiendo un encargo para el pintor, redactándole una memoria instructiva y verificando los pasos del artista a través de sus bocetos. Por último, había compuesto un escrito que verificaba los logros del pintor a través de sus conocimientos intelectuales y del manejo de los pinceles para trasladar las ideas al lienzo a través de logradas imágenes. Sin duda se trató de un ideal en la relación entre «aficionado» y artista que no pudo volver a repetir.

Los diálogos de artistas muertos

Fue en 1818 cuando Ceán comenzó a escribir diálogos entre personajes fallecidos, todos artistas menos el cardenal Gaspar de Borja (1580-1645), que aparece como un sujeto retratado por el pincel de Diego Velázquez de Silva. Desde algunos años

[182] Crespo y García López 2019.
[183] Glendinning 1982: 70-72.
[184] Ceán 2020: 377.
[185] Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, 7 de abril de 1804, Biblioteca Bartolomé March, Sig. B101.A.15: 101-108.

antes, el erudito asturiano venía trabajando intensamente sobre los restos mortales de los artistas y su memoria. Como hemos apuntado anteriormente, fue en mayo de 1815 cuando el gobierno preparaba un real decreto para que se recogiesen y colocaran decentemente los huesos de los españoles ilustres que, por haberse arruinado las iglesias donde habían sido enterrados durante la guerra de la Independencia, carecieran de un lugar de sepelio adecuado a su recuerdo. Por ello el primer secretario, Pedro Cevallos, pidió un informe a la Real Academia de la Historia y se formó una comisión integrada por dos de sus miembros: Francisco Martínez Marina y el propio Ceán Bermúdez.[186]

Aprovechando que la minuta del real decreto hacía mención expresa al caso del pintor Bartolomé Esteban Murillo y la destrucción de la iglesia de Santa Cruz, donde había sido enterrado, la comisión académica estudió la situación de otros profesores de bellas artes en España y propuso los sitios donde pudieran colocarse con el honor correspondiente.[187] Fue una iniciativa que no tuvo consecuencias, pero de ahí derivó el manuscrito de Ceán *Catálogo de los profesores más distinguidos de las bellas artes en España, acreedores a que se les graben inscripciones en los templos*.[188] Aquí se recogía de manera minuciosa la noticia del lugar de sepultura de los artistas y dónde honrar su memoria con las respectivas placas, ya fuese por ser el lugar donde se produjo el enterramiento o por contener sus mejores obras. Se recopilaban las noticias de más de mil artistas hispanos de toda la geografía española, incluidas las islas y las colonias americanas, entre arquitectos, pintores, escultores, ingenieros y grabadores. El último artista que se consideraba en esta tabla era al amigo de Ceán, el citado grabador Pedro González de Sepúlveda, fallecido como vimos en 1815.[189] Durante los años siguientes, el asturiano fue indicando en su correspondencia que sus diferentes trabajos se compaginaban con el estudio de «los artistas difuntos». Y en el escrito que pensó colocar como prólogo a las *Noticias de los arquitectos*, redactado también sobre 1815, hacía referencia a su trabajo «con los muertos (cuales son los arquitectos antiguos), gente harto más honrada, pacífica y callada que los vivos».[190]

El recuerdo de los diálogos de Luciano de Samosata debió de surgir entonces en Ceán. Recordemos que Luciano, un autor recuperado por los humanistas del Renacimiento, especialmente Erasmo y Tomás Moro, había sido desde entonces uno de los autores de la Antigüedad con más prestigio e influencia en Europa. También

[186] RAH, tomo XV de las Actas, junta del 26 de mayo de 1815.

[187] RAH, tomo XV de las Actas, junta del 9 de junio de 1815. Ceán también hace mención a este trabajo en las cartas a Tomás González del 6 y 17 de junio de 1815. Serrano y Sanz 1899 y Sánchez Cantón 1919.

[188] BNE Mss. 21458/12.

[189] Crespo y García López, 2016c.

[190] BNE, Mss. 21458/6, fol. 20v. Martín Abad, 1991.

llegó con prontitud a España y su presencia en nuestra literatura del Siglo de Oro fue constante, con hitos importantes como los de Alfonso de Valdés o Cervantes.[191] Sus *Diálogos de los muertos,* que se entendieron entonces como ejemplos morales, hicieron surgir todo un género literario, que siguieron otros autores clásicos como Fontenelle o Fénelon. En España, una de las mejores traducciones de sus *Diálogos morales* fue la realizada por Francisco Herrera Maldonado en 1621, un volumen que fue reeditado en tiempos de Ceán, en 1796. En esta última publicación, el editor reseñaba:

> […] todos los literatos de todas las naciones, y de todos los siglos están de acuerdo en conceder a este grande hombre la primacía de este género de escribir: y es constante que después de tan brillantes ingenios como han ejercitado su pluma en el estilo dialógico en todas las lenguas, todavía es el modelo para todos los que se dediquen al mismo género.[192]

En el ámbito de las publicaciones políticas, el diálogo lucianesco de personajes fallecidos estaba también de plena actualidad en los tiempos en los que escribía Ceán. En *La Minerva Française,* Jouy publicó seis *Dialogues des vivants et des morts,* entre 1819 y 1820, poco antes de que el asturiano publicara su primer diálogo —el que protagonizaban el cardenal Borja y el pintor Carreño de Miranda— en *El Censor*. En ese mismo número de la publicación, le acompañaba otro diálogo escrito por Alberto Lista, en el que conversaban Sila y Robespierre.[193]

El carácter lucianesco de los diálogos de Ceán no pasó inadvertido y se reflejó en las *Memorias* de la Real Academia de la Historia, donde se reseñaba la relación con el filósofo griego y se subrayaba la sabia conjugación de erudición y diversión que tanto había satisfecho a los concurrentes de las juntas académicas que escucharon los diálogos: «compite la gracia y festividad del estilo con lo exquisito de las noticias históricas relativas a las bellas artes».[194] De hecho, en los años en los que se leyeron los diálogos de Ceán en la Academia, también lo hicieron otros a la manera de Luciano, como el que había compuesto Diego Hurtado de Mendoza entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnese, que había recuperado de un manuscrito parisino el académico Ramón Cabrera.[195]

La primera idea de Ceán al afrontar este nuevo género para él debió de surgir como un entretenimiento erudito, unos textos breves donde cupiese el humor y hasta la ironía, con los que el autor pudiese escapar por un breve tiempo de los

[191] Zappala 1982.

[192] Luciano 1796: 3.

[193] Morange 2019: 149.

[194] *Memorias,* 1821: XLIX.

[195] RAH, tomo XV de las Actas, 13 de noviembre de 1818.

estudios de más largo alcance que tenía entre sus manos en ese momento. En primer lugar, el que desde la consecución del *Diccionario histórico* venía dedicando a la historia de la arquitectura en España, que conformarían las *Noticias de los arquitectos,* y el que versaba sobre las obras de la Hispania romana, que verían la luz de forma póstuma, en 1832, como *Sumario de Antigüedades*. En este último caso, la primera referencia a este estudio se realizó en septiembre de 1816, cuando Ceán leyó un prefacio en el que «estaba trabajando», titulado entonces *Sumario de los monumentos de antigüedad romana que hay en España pertenecientes a la Arquitectura y a otras bellas artes.*[196] Además, desde noviembre de 1816, el asturiano también ostentó el cargo de revisor general de la Academia de la Historia.[197]

La correspondencia que por aquellas fechas mantenía Ceán con Tomás González también confirma la idea del entretenimiento erudito, pues el asturiano le escribía que había redactado unos diálogos —el de Murillo y Mengs— como «pasatiempo».[198] Del mismo modo debe entenderse el título con el que nuestro escritor encabezó el volumen en el que reunió estos diálogos, que aparecerían previamente publicados en el periódico *El Censor* entre 1820 y 1822: *Ocios de D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*. Pues según recogía ya el *Diccionario* académico de 1780, *ocio* era también la «diversión, u ocupación quieta, especialmente en obras de ingenio, porque estas se toman regularmente por descanso de mayores tareas; y así el Conde de Rebolledo llamó OCIOS a sus poesías».

Para Ceán era la oportunidad de enfocar un nuevo tipo de escrito, en el que la erudición no fuera óbice para utilizar el humor y la ironía contra aquello que era el objeto de la crítica. Eran unos elementos que había ya utilizado un par de años antes en su texto sobre el churriguerismo, para diversión de sus oyentes académicos. Entonces fue un poco más allá, abandonando el formato del discurso, por su propia naturaleza más formal y propiamente académico, y optando por el diálogo lucianesco. Así podía llevar a cabo un texto mucho más desenfadado y jugar con distintos personajes reales e imaginarios, presentes en «los infiernos» desde hacía siglos o que supuestamente acababan de llegar allí, e incluso ubicarse él mismo y sus obras como protagonistas. Eran características ya bien presentes en los propios diálogos del filósofo griego del siglo II. El protagonismo de Ceán en sus escritos y en los de otros será creciente en estos últimos años de su vida, y le otorgaron una popularidad nada desdeñable.[199]

[196] RAH, tomo XV de las Actas, 20 de septiembre de 1816. Ceán leería varios pasajes de esta obra en las juntas de la Academia durante los años siguientes, hasta que se aprobara su publicación el 18 de enero de 1818. Véase el informe de aprobación definitiva en Maier, 2020.

[197] RAH, tomo XV de las Actas, 29 de noviembre de 1816.

[198] Carta de Ceán a Tomás González, 7 de noviembre de 1818, Serrano y Sanz 1899.

[199] Álvarez Barrientos 2020; García López 2020b.

Los dos primeros diálogos que redactó Ceán se completaron entre septiembre y octubre de 1818. El que versaba entre el cardenal D. Gaspar de Borja y D. Juan Carreño de Miranda fue el primero de ellos. Aunque en el manuscrito que conservamos de su texto no se incluye una fecha de finalización, como sí ocurre en otros, ahora sabemos que fue leído en las sesiones de la Real Academia de la Historia del 18 y el 25 de septiembre de 1818, lo que indica que fue redactado poco antes de esas fechas, pues por entonces el autor asturiano llevaba a leer sus textos a las sesiones académicas inmediatamente después de concluirlos.[200] Así ocurrió con el dedicado a la conversación entre Mengs y Murillo, que fue concluido el 31 de octubre y fue leído en la siguiente junta de la Academia de la Historia, que tuvo lugar a primeros de noviembre.[201]

Como hemos visto, Ceán tenía efectivamente a los artistas muertos y la preservación de su memoria en sus pensamientos durante esos años, y esa memoria de los artistas estaba íntimamente relacionada con la estimación que la sociedad otorgaba a las bellas artes, por lo que a estos asuntos dedicó su primer diálogo. A sus protagonistas los tenía también bien presentes, pues presidían el gabinete de trabajo de su casa de las Vistillas, en la antigua calle del Estudio, frente al Pretil de los Consejos del Palacio de Uceda, un lugar que ocupaba desde 1808, y que en varias ocasiones aparece en su correspondencia como sitio tranquilo y con la luz suficiente para llevar a cabo sus empeños literarios.[202] Era allí donde, junto a la copia en yeso del busto de Jovellanos que le había enviado *lord* Holland, colgaban los dos cuadros heredados del prócer asturiano: el retrato del cardenal Borja y el autorretrato de Carreño.[203]

El propio Ceán, en el diálogo, proporciona alguna información sobre la procedencia de los cuadros hasta llegar a la colección de Jovellanos.[204] El *Retrato del cardenal Borja,* que poseyeron Alejandro Pico de la Mirándola (1705-1787), Jovellanos y Ceán, se entiende ahora como obra de taller de Velázquez y se conserva en el Städelsches Kunstinstitut de Fráncfort.[205] El asturiano indica que fue restaurado por su amigo, el pintor José de Madrazo. Por su parte, el *Autorretrato* de Carreño, procedía de la colección del marqués de la Florida, uno de los mayores coleccionistas de su tiempo, viceprotector de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y quien propuso como académico de honor al mismo Jovellanos. La imagen de Carreño

[200] RAH, tomo XV de las Actas, 25 de septiembre de 1818. El manuscrito del diálogo se conserva en BNE Mss. 21450: 79r-92r.

[201] Conservamos dos manuscritos autógrafos del diálogo entre Mengs y Murillo, en ambos se indica la misma fecha de conclusión; BNE Mss. 21450 y BNE Mss. 21455/4. RAH, tomo de las Actas, 6 de noviembre de 1818.

[202] Crespo y García López 2016b.

[203] García López y Crespo 2018.

[204] Ceán ya señaló entre los coleccionistas privados más importantes de la segunda mitad del siglo XVIII a los poseedores de ambos cuadros en su *Diccionario histórico,* Ceán 1800: I XXIII.

[205] López-Rey 1963: 279-280.

era conocida también a través de una estampa,[206] y recientemente ha aparecido una pintura en el mercado de arte que ha sido identificada con la que poseyeron Jovellanos y Ceán.[207]

Ante la mirada de esos personajes que colgaban en su gabinete era como Ceán componía toda su obra escrita por esos años y, en algún momento, debió de imaginar la conversación entre ellos y los papeles que podían desempeñar cada uno. A partir de aquí y de la buena recepción del diálogo entre Borja y Carreño entre sus compañeros de la Real Academia de la Historia, Ceán continuó la escritura de diálogos sin descanso, para presentarlos seguidamente en las juntas de la Academia de la Historia. Tras los de Borja-Carreño y Mengs-Murillo, los cuatro siguientes tuvieron unos participantes fijos, los artistas Alonso Cano y Alonso Berruguete. Cada uno de estos diálogos le ocupó a Ceán un mes de escritura aproximadamente, los escribió entre diciembre de 1818 y marzo de 1819.

En cuanto al diálogo dedicado a los retratos del cardenal Borja y Carreño de Miranda, las actas de la Real Academia de la Historia explicitan el tema principal de la obra, según se entendió claramente entonces: «la crítica del mal gusto o ningún aprecio de las bellas artes de los sujetos que por su dignidad y elevados puestos deben protegerlas», realizada con «novedad y gracia».[208] Es decir, Ceán eligió al cardenal Borja para hacer resurgir un tema que había preocupado constantemente a los ilustrados, como era el de la necesidad de que las artes fueran protegidas desde el gobierno y por los miembros más significados de la sociedad, pues, según sus postulados, era el único medio de conseguir su fomento. Fue también un tema usual en los escritos de Ceán y, en los diálogos entre Herrera y Antonelli, como veremos más adelante, el asturiano criticó durante a Felipe II porque, a pesar de tener un elevado conocimiento sobre la arquitectura, el rey no ejerció el patronazgo artístico que hubiera sido necesario y, a su entender, fue mezquino con sus arquitectos e ingenieros.

El cardenal Borja representa así al sector más retrógrado de la sociedad ante las bellas artes. Su falta de conocimiento sobre ellas impide que se las valore y, por lo tanto, obstaculiza su florecimiento, un mal nacional que infestaba España desde hacía centurias, según su criterio. De ahí que, en su escrito, el cardenal condene que Jovellanos se hubiera atrevido a colocar su retrato junto al de un pintor que se ganaba la vida con una actividad manual. Este personaje se ríe del amor a las bellas artes y declara que esta afición fue la ruina de muchas casas ilustres y una polilla para el Estado. Carreño, en cambio, es la voz de Ceán, defiende la figura de Jovellanos y señala su mérito a la hora de reconocer la valía personal de los virtuosos, contraponiendo

[206] Santiago 2016a: 286.

[207] Segre 2021: 45 n.º 153.

[208] RAH, tomo XV de las Actas, junta del 25 de septiembre de 1818.

así la figura del magistrado con la del cardenal. Jovellanos es el personaje ejemplar que, con su acción de proteger e instruir a los maestros y practicar el coleccionismo de pinturas, estimuló las bellas artes y protegió sus frutos en beneficio de la nación. Las pinturas, advierte Carreño, ya no son juzgadas por lo que representan o a quién representan, sino por la valía de los maestros que las ejecutan. Era la cultura del mérito la que debía prevalecer frente a los cerriles esquemas del Antiguo Régimen, en los que todavía pervivían los prejuicios aristocráticos sobre el trabajo manual. Hay que recordar que Carreño había sido retratado por Antonio Palomino como un artista que no había querido recibir el hábito de Santiago, pues la pintura no necesitaba honores, sino que, al contrario, ella podía darlos a todo el mundo, lo que Ceán no había dejado de señalar en su *Diccionario histórico.*[209]

El propio Ceán, como apuntábamos, se convierte en protagonista de su relato, pues su figura es divertidamente ridiculizada por el cardenal Borja, al considerarle un loco por su dedicación a la escritura sobre las bellas artes. Mientras, Carreño lo retrata melancólicamente feliz al hacer su gusto y descubrir noticias que él cree importantes para la historia y los progresos de las artes en España. No hay duda de que es un autorretrato de cómo se veía a sí mismo el erudito asturiano por aquellos años. Después de la zozobra de la posguerra, las purificaciones políticas, los desencuentros judiciales con el sobrino de Jovellanos y algunos problemas de salud, Ceán se veía a sí mismo dedicado de nuevo al estudio de las bellas artes y plenamente implicado en una institución como la Real Academia de la Historia, donde llevaba a leer sus «ocios» o «entretenimientos» entre un puñado de amigos académicos, mientras proseguía sus obras «mayores», las *Noticias de los arquitectos* y el *Sumario de Antigüedades*.

El diálogo entre Borja y Carreño es el más interesante y divertido de los que compuso Ceán y con él logró una equilibrada simbiosis entre un mensaje crítico a la enquistada falta de apoyo a las bellas artes en España y una forma dialogada plena de humor. Los personajes conversan desde sus cuadros y reflexionan en el propio gabinete del autor, en un juego entre realidad y ficción realmente lúcido. Fue el primero de sus textos que se publicó en *El Censor,* el periódico dirigido por sus antiguos amigos afrancesados, unos dos años después de su redacción, en septiembre de 1820. Quizá alentó su publicación un motivo de actualidad: la exposición anual que esos días se celebraba en la Real Academia de San Fernando, donde además se exponían dos copias de los retratos del gabinete de Ceán, tal y como se indica en la publicación periódica —y se eliminó después en el volumen de los *Ocios*—, realizados, se explicaba, por una ilustre dama.[210]

[209] Ceán 1800: I 263.

[210] *El Censor,* n.º 8: 97-117, 23 de septiembre de 1820.

El diálogo no solo debió de abrir el camino para los siguientes escritos de Ceán en el periódico, sino que, pensamos, tuvo algún eco en la literatura posterior. Nos referimos al artículo de costumbres que Ramón Mesonero Romanos publicó en 1832 con el título de *El retrato,* publicado por primera vez en *Cartas Españolas* el 12 de enero de 1832. Fue el primero que, firmado como Un Curioso Parlante, dio a la luz el escritor madrileño formando un cuadro de costumbres capitalino, tal y como recordaba en sus *Memorias de un setentón*.[211] En esta última obra, Mesonero también recordaba cómo *El Censor* había sido el periódico más reconocido del Trienio Liberal y el mejor escrito; el polígrafo madrileño era uno de sus muchos lectores.[212] El artículo de Mesonero describe las peripecias del retrato de un burgués de finales del siglo XVIII que recuerda mucho los avatares acaecidos al retrato del cardenal Borja en el texto de Ceán. Así, Borja se duele de las desgracias por las que pasó su retrato, pues recibió insultos de algunos de sus enemigos y una pelota le desfiguró su nariz hasta llegar a las manos de un chamarillero. Solo le salvó caer en las manos de un amante de las bellas artes, como había sido Jovellanos, y después de otro como el mismo Ceán, quien, además, lo había hecho restaurar por su amigo Madrazo. En el relato de Mesonero Romanos, las peripecias de la pintura ocurren a la muerte del retratado por el poco cuidado con el que lo guardan sus descendientes. De la misma forma que el cardenal Borja, también sufre todo tipo de descuidos y bromas infamantes, entre los que se incluyen un golpe de pelota en su nariz, una mala restauración y una llegada a la tienda del mercadillo, hasta que es rescatado por el antiguo amigo del retratado que hace de narrador.

Además, como se ocupó de escribir el propio Mesonero en la reedición del cuento en el volumen de *Escenas matritenses* de 1851, este cuadro de costumbres había sido uno de los más favorecidos por el público, hasta el punto de que el conocido comisario de Cruzada Manuel Antonio Fernández Varela (1772-1834) le había confesado que, tras leer su artículo, se apresuró a legar su retrato, pintado por Vicente López, a la Real Academia de San Fernando.[213] En realidad, como es sabido, Fernández Varela, uno de los mayores protectores de artistas, literatos y músicos de su tiempo, legó toda su colección artística a la citada academia.[214] Resulta singular pensar que el alegato de Ceán contra los poderosos que no se preocupaban por la protección de las artes hubiera influido, por autor interpuesto, en la decisión de uno de los mayores mecenas artísticos de su tiempo para que su magnífica pinacoteca formara parte de una colección pública.

[211] Mesonero 1994: 431.
[212] Mesonero 1994: 293.
[213] Mesonero 2012: 145-146.
[214] Navarrete Martínez, s. a.

Inmediatamente después de terminado el dedicado al cardenal Borja y Carreño, surgió el *Diálogo entre las sombras de los célebres pintores Mengs y Murillo,* tal y como lo describen las actas de la Academia de la Historia del 6 de noviembre de 1818. El propio Ceán explicaba que había compuesto el diálogo porque le servía para ilustrar los dos métodos opuestos que habían desarrollado los dos artistas, «uno naturalista y otro ideal», no solo de pintar, sino también de estudiar y aprender la pintura.[215] En este diálogo, Ceán ya recrea el mundo del Averno que Luciano había convertido en lugar común de sus diálogos de los muertos, y Mengs recibe a Murillo diciendo: «hace tiempo que te busco en estas mansiones del olvido».

Ceán había estudiado pintura en Sevilla en la tradición de los pintores seguidores de Murillo. También había tenido la oportunidad de admirar las grandes pinturas del artista sevillano junto a Jovellanos desde su llegada a la ciudad del Betis en 1768. Después las había vuelto a contemplar muchas veces junto a amigos como Francisco de Goya, José Vargas Ponce o Fernández de Moratín, entre otros. De hecho, se convirtió en un *cicerone* para los personajes ilustres que llegaban a Sevilla con deseo de disfrutar de las maravillas artísticas de la ciudad, entre las que como punto culminante estaban las pinturas de Bartolomé Esteban Murillo, sobre el que, como dijimos, escribió la primera monografía en 1806. Por otra parte, el literato asturiano también había tenido oportunidad de acudir al taller de Mengs entre 1776 y 1777.[216] Del maestro bohemio guardaba un recuerdo entrañable, como dejó anotado en sus notas para el *Diccionario histórico.*[217]

Como se ha indicado en ocasiones, el gusto neoclásico de Jovellanos y Ceán y, a la vez, su defensa de la escuela española y su naturalismo llevaban en sí una contradicción de difícil resolución.[218] Ya Jovellanos había salvaguardado la valía de los artistas españoles por encima del juicio de Anton Raphael Mengs en su *Elogio de las bellas artes,* anteponiendo la pintura de Velázquez como una muestra de verdad.[219] Un escrito que causó honda indignación en algunos ambientes afines al pintor bohemio.[220]

De ahí que Ceán tomase los dos mundos opuestos que habían sido ya enfrentados antes: Mengs y la pintura española. Pero ahora encabezaba a esta no con Velázquez, como había hecho Jovellanos, sino con Murillo. Además, el texto, según su autor, también era una llamada a los artistas contemporáneos, a los que el asturiano quería exponer estas dos maneras ejemplares, para que los maestros decidieran por

[215] Carta de Ceán a Tomás González, del 7 de noviembre de 1818, Serrano y Sanz 1899.
[216] Clisson 1982: 50-52.
[217] García López 2016a.
[218] Úbeda 2001: 309. Sobre este diálogo: 143.
[219] Portús 2014.
[220] Úbeda 2001: 158.

sí mismos el camino a seguir y ayudar a que la pintura pudiese salir del letargo en el que se encontraba. Pero es obvio que Ceán decanta su crítica hacia Mengs, ya que considera que el sistema de educación que recibió lo alejó de la naturaleza y lo condenó a continuas tribulaciones entre los posibles modelos, sin que le fuese concedido el don del «hacedor» de la pintura. Al compararlo con Murillo comprende que «no es pintor sino un prolijo y correcto dibujante».

Al describir el método de aprendizaje del sevillano, explica que empezó a pintar antes que a dibujar. Pero lo más interesante es que Ceán recrea el proceso de instrucción de Murillo exponiendo con gran sagacidad el método del aprendizaje artístico habitual de los pintores del Siglo de Oro. Un proceso que conocía muy bien, pues en gran parte había llegado hasta los talleres sevillanos de la segunda mitad del siglo XVIII que él frecuentó. Así, va citando el paso del aprendiz por la utilización de las cartillas de dibujo hasta lograr la representación de la tercera dimensión, a través del maniquí, por la falta de academias públicas, o la realización de dibujos sobre modelos desnudos. No hay que olvidar que Ceán acudió primeramente a la academia del jerezano Pedro Miguel Guerrero en 1770[221] y que estuvo entre los que propiciaron la creación de la academia de bellas artes de la ciudad.[222]

Uno de los momentos jocosos del texto se logra cuando Mengs revela a Murillo que, en su tiempo, España vivía rodeada de vaciados de esculturas clásicas que habían llegado incluso a las botillerías. Es decir, se contemplan con normalidad los desnudos, lo que no puede creer el pacato Murillo. Este, a su vez, revelará que encontró en la naturaleza el candor para representar la sublimidad de los sentimientos religiosos que no se podían encontrar en la Antigüedad y señala, entre otros, el ejemplo de la *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos,* que, después de pasar por Francia, se encontraba entonces en la Real Academia de San Fernando. Se trata de una obra que Ceán estimó soberbia, de hecho, fue la única pintura a la que, no perteneciendo al Museo del Prado, le fue dedicada una litografía con su correspondiente comentario por parte del autor asturiano en la *Colección Litográfica de Cuadros del Rey de España* en 1826.[223]

Lo más radical fue que Ceán, por boca de Murillo, soltase una diatriba final sobre Mengs en la que se llegaba a equiparar al pintor bohemio con Luca Giordano, quien, desde antiguo, había sido el artista más denigrado de la historia de la pintura en España.[224] El napolitano y el bohemio eran equiparados ahora por Ceán por la falta de fertilidad con la que habían actuado en España, sin dejar discípulos de talla y dando al traste con la pintura en nuestro país. Esta defensa de la pintura española

[221] García López 2020b.
[222] Clisson 1982: 46-50.
[223] García López 2020c.
[224] Úbeda 2017: 15-20.

encabezada por Murillo y la furibunda crítica a lo que se entendía como vacía carcasa neoclásica fue muy bien recibida durante el siglo XIX. Por ejemplo, Menéndez Pelayo consideró que eran las mejores páginas de crítica artística que había dejado Ceán.[225] En realidad, eran la mejor plasmación de cómo, al menos en pintura, los juicios ante el clasicismo se habían ido modulando para poder admitir a los mejores representantes de la escuela española. En las notas al *Arte de ver* de Francesco Milizia, que el asturiano terminó en 1821, expresó de manera casi culpable el placer que le producían estos pintores a pesar de su alejamiento de la norma clásica:

> Naturalistas. Son dos clases de pintores y escultores llamados así. Los que copian servilmente la naturaleza, marcando sus defectos, fealdades y extravíos, y los que saben corregirlos y dulcificarlos con arte y gracia […], hacen titubear a los inteligentes sobre la preferencia de aquellos a estas. Tal es el poder que tienen sobre nuestros ojos y aun sobre el corazón la brillantez acordada del colorido, el encanto del claro-obscuro bien entendido, la seducción del aire interpuesto, y la facilidad y magia con que todo está ejecutado.[226]

Ceán consiguió publicar el diálogo como texto independiente en la imprenta sevillana Manuel Aragón y Compañía en 1819. Ya en el último periodo sevillano, Ceán se había publicado a sí mismo en la ciudad alguna obra de pequeño tamaño, como la *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (1804).[227] Además, poseemos dos copias manuscritas de este diálogo que introducen algunas interesantes variantes que hemos apuntado en nuestra edición.[228]

En cuanto que se publicase de forma anónima, no debemos creer que se hiciera porque Ceán la considerara «vergonzante», como pensó Menéndez Pelayo, sino que era un modo muy habitual de publicar en la prensa o en formatos de pequeño tamaño. Ceán mismo lo había utilizado cuando publicó *Sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias* como anexo de la revista *Minerva o el Revisor General* entre enero y febrero de 1806.[229] Y ya hemos visto que también de forma anónima se publicó su necrológica sobre González de Sepúlveda o las páginas dedicadas al cuadro de las santas Justa y Rufina de Goya. Posteriormente, también publicaría sus diálogos de forma anónima en *El Censor,* aunque después los editara en formato de libro con su nombre. En todo caso, en la reducida república literaria española, todos conocían a los autores de las obras anónimas, mucho más en el todavía más reducido mundo de las letras dedicadas a las bellas artes.

[225] Menéndez Pelayo 1994: 1563.

[226] Milizia y Ceán 1827: 143.

[227] García López y Cera 2019. Sobre la *Descripción,* Crespo y García López 2019.

[228] BNE Mss. 21450: 11r-16v y BNE Mss. 21455/4.

[229] Santiago 2020a.

Como dijimos, Ceán terminó el diálogo entre Mengs y Murillo el 31 de octubre y lo leyó en la Academia el 6 de noviembre de 1818. El 12 de diciembre siguiente concluyó el primero de los diálogos entre dos nuevos interlocutores, los pintores y escultores Alonso Cano y Alonso Berruguete.[230] Estos artistas seguramente fueron elegidos por esta doble cualidad artística, que les permitía discutir de manera privilegiada sobre el tema de este primer diálogo, que se dedicó al parangón entre la pintura y la escultura.

Ceán dio un paso más en el modelo lucianesco, pues en un ambiente dominado por lo onírico se hizo mayor hincapié en la estancia de los protagonistas en los Campos Elíseos. Además, se incluyó a un personaje del Averno, el demonio Garrulo, y el tema le permitió demostrar la discordia que supuestamente dominaba el mundo, es decir, la locura y la confusión que triunfaban entre los seres humanos, en una Europa que todavía se recuperaba de las guerras napoleónicas. Garrulo se ocupa en suscitar disensiones, envidias, rencillas y guerras, es «director de Bonaparte». «¡Qué bueno y qué fecundo sería este [demonio] para periodista!», llega a escribir Ceán. No hay duda de que todo ello entroncaba con el momento desesperanzado vivido por el literato asturiano.

Es este mismo personaje el que consigue también llevar la discordia a los artistas a través del manido tema del parangón entre la escultura y pintura. Hace decir a Cano que el cuento «siempre será una lección admirable y provechosa para los escultores y pintores, que malgastan el tiempo en disputas necias y perjudiciales». Ceán ya recoge las palabras de Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* (1633), quien escribiera: «Siempre fue odiosa la comparación», y escenifica que fue la edición española de la célebre disertación de Benedetto Varchi de 1547 —1546 según el calendario florentino de la época—, que editó Felipe de Castro en 1753 —y que por cierto estaba en la biblioteca de Ceán—, la que desencadenó la guerra en el Más Allá entre pintores y escultores.

Este enfrentamiento es la oportunidad para que Ceán pueda extender su chanza en la descripción de los contendientes, así, es especialmente explícito en la ponderación de las diferentes escuelas nacionales de pintura. Es todo un despliegue de erudición del escritor de las bellas artes por su conocimiento del arte europeo a través de los diferentes tratados que había consultado. Aunque es evidente la supremacía de la escuela italiana, que se subdivide a su vez en las diferentes escuelas regionales, y donde prima la lectura de Vasari,[231] el asturiano desarrolla una completa descripción de las «tropas auxiliares» que son las de las diferentes escuelas de los países europeos principales: «helvéticos, tudescos, bátavos, bélgicos, de una compañía

[230] BNE Mss. 21450: 17v-34v.

[231] García López 2013.

británica, y de un numeroso batallón de la Galia». De sus principales exponentes, además, señala su numerosa presencia en las colecciones reales españolas.

En este sentido, aunque su desarrollo tenga un objetivo jocoso, resulta interesante contemplarlo como un auténtico índice de un proyecto futuro que abordará seguidamente, una vez que sea evidente el cierre del periódico *El Censor* en 1822 y la imposibilidad de publicar más diálogos. Nos referimos a la *Historia del Arte de la Pintura,* un proyecto que Ceán inició precisamente en 1822 y en el que en once tomos analiza las diferentes escuelas nacionales de pintura de los principales países europeos.[232] No hay que olvidar que el proyecto del Museo del Prado, en marcha por entonces, fue estableciendo una exposición vehiculada también en torno a las diferentes escuelas nacionales de pintura.[233]

En el diálogo, el asturiano centrará su ironía en el «Batallón francés», del que el diablo Garrullo indica que «aunque era tropa bien instruida en la teoría artística, estaba mal disciplinada en la práctica». De esta escuela hace desertar incluso a Nicolas Poussin, que se declara perteneciente a la romana. Igualmente mordaz es la descripción que hace de los aficionados franceses que se unen a los maestros, «unos con disertaciones exageradas, algunos con biografías no muy exactas, y otros con traducciones libres que suscitaron acaloradas disputas y discordias entre unas y otras escuelas», sin duda una crítica acerada a la historiografía francesa de la época, considerada en muchos círculos españoles cercana a la soberbia, de ahí por ejemplo la respuesta al arquitecto Le Bas, que Ceán elaborará en 1819 para, una vez más, defender la autoría de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera como arquitectos de El Escorial.

Nuestro autor también aprovecha para señalar la importancia del papel de los artistas que dominaron el arte del grabado. Es conocida la importancia que el grabado tuvo para los ilustrados y la exposición de José Vargas Ponce en 1790 reclamando que la Academia de San Fernando adoptase el grabado como la cuarta bella arte.[234] Ceán, también firme defensor de la importancia del arte del grabado, y que ya había situado a sus practicantes al mismo nivel que pintores y escultores en su *Diccionario histórico,* aquí realiza su relato utilizando su extensa colección de estampas —lo que repetirá a la hora de abordar la *Historia del Arte de la Pintura*— y aprovecha para destacar, por ejemplo, el caso de Heinrich Aldegrever (1502-1558), de quien poseía una magnífica estampa a buril en la que se utilizaba una especie de guillotina en el siglo XVI,[235] y subraya: «el autor de este diálogo conserva gran parte de ellas [estampas] en su copiosa y escogida colección».

[232] Crespo y García López 2016a.
[233] Matilla y Portús 2004.
[234] Santiago 2022; García López y Maier 2022.
[235] Santiago 2016a: 374-375, n.º 9.18.

La disputa entre pintores y escultores será concluida por Radamanto, que aparece como juez del Hades, quien proclamará solemnemente: «Téngase por acabada para siempre jamás la ridícula y antigua disputa de la primacía de las bellas artes», al declarar que son iguales en mérito. Ceán leyó este diálogo en la Real Academia de la Historia el 18 de diciembre de 1818 y lo publicaría más de tres años después, en abril de 1822, en *El Censor.*[236]

Los diálogos dedicados a la historia de la escultura

El autor asturiano debió de quedar lo suficientemente satisfecho de sus diálogos como para idear otros tres textos. Si los dos primeros los había dedicado fundamentalmente a la pintura y el tercero a la crítica jocosa de la discusión bizantina de la primacía entre la pintura y la escultura, decidió que los siguientes versaran sobre la historia de la escultura desde la Antigüedad. Seguramente le influyera que contemporáneamente se dedicaba a estudiar las manifestaciones de las bellas artes en la Hispania antigua, un proyecto que, como hemos dicho, daría lugar al citado *Sumario de Antigüedades* (1832). En los siguientes diálogos volvió a utilizar a Cano y Berruguete como protagonistas, ya que su trabajo como escultores les convertía en candidatos idóneos, creando así un aire de continuidad entre los sucesivos diálogos. De hecho, en el manuscrito, el primer diálogo, que terminaría titulándose *Diálogo sobre el origen, formas y progresos de la escultura en las naciones anteriores a los griegos,* comenzaba denominándose simplemente «Segunda parte». Así, cuando presentó este segundo y un tercero a la Real Academia de la Historia, se entendió como «continuación del 1.º entre los mismos y sobre el mismo asunto».[237] Es decir, eran continuación del dedicado al parangón.

Para comprender el alto aprecio que Ceán tenía a los artistas que utilizó como protagonistas, hay que recordar que, cuando en 1828 el duque de Híjar, entonces director del Museo del Prado, pidió a Ceán una lista de los dieciséis artistas, divididos en grupos de escultores, pintores y arquitectos, que debían ornar los medallones de la fachada del museo, el asturiano eligió a Cano y Berruguete entre ellos, acompañados de Gaspar Becerra, al que unirá como interlocutor en la siguiente serie de diálogos. Posteriormente, Ceán insistió en la mayor importancia de la arquitectura en la portada del Prado y aumentó el número de sus practicantes, sin embargo, mantuvo a Berruguete y Becerra entre los escultores y pasó a Cano al grupo de

[236] *El Censor,* n.º 89: 321-350, 13 de abril de 1822.

[237] RAH, tomo XV de las Actas, junta del 12 de febrero de 1819.

los pintores.[238] Es decir, su recuerdo debía figurar en el lugar más representativo de las artes de la nación, donde todavía están presentes, aunque en su función de escultores.[239]

La contraposición entre Berruguete y Cano otorgaba también una posibilidad narrativa tremendamente amplia. Ambos tenían el mismo nombre de pila y habían sido pintores y escultores, también arquitecto en el caso de Cano. Sin embargo, no solo representaban siglos diferentes, sino que Berruguete era un artista que se había formado en Italia, uno de los aspectos más requeridos para los artistas de la Edad Moderna. Además, había adoptado la influencia del manierismo miguelangelesco. Alonso Cano, por su parte, había permanecido en España durante toda su existencia y, por sus creaciones, era considerado —todavía hoy— el más clasicista de los artistas de nuestro Siglo del Oro.

No hay duda de que en estos diálogos Cano hace el papel de Ceán a través de sus opiniones. Al asturiano le debió parecer que el artista granadino era el más adecuado para convertirse en su *alter ego,* incluso por la similitud de sus apellidos. Además, él mismo tampoco había estado en Italia y, siguiendo el gusto clasicista de muchos de sus contemporáneos, contemplaba de manera crítica el arte de Miguel Ángel, entendiendo que se había desviado de los ideales griegos por la «excesiva musculación» de sus personajes. De ahí que en estos diálogos se contraponga continuamente la escultura de Buonarroti con la escultura clásica, más a afín a Cano, según Ceán. Este siempre gustó de reivindicar la figura de Pietro Torrigiano, como veremos más adelante, y acusará a Miguel Ángel de «envidioso y zizañero». En uno de los diálogos llega a afirmar que habría ganado más fama si hubiera seguido la senda de los antiguos.

La asimilación de Ceán con Cano es tan extrema en estos diálogos que el granadino responderá a Berruguete: «Aunque no estuve en Italia ni he visto las antigüedades de Florencia, he leído en mi juventud extraviada todo lo bueno o malo que he podido haber a las manos relativo a las nobles artes, y después de muerto he procurado tratar con todos los sabios profesores y aficionados que habían escrito de ellas y vinieron a estas mansiones, quienes me ilustraron en las obras de los antiguos», y señala en primer lugar al «célebre» Winckelmann. Es decir, Ceán señalaba a través de Cano sus propios estudios e intereses.

El primer diálogo está dedicado a la escultura de las naciones anteriores a los griegos. Nuestro historiador hace una introducción de cómo los escultores primitivos debieron enfrentarse a la imitación de la naturaleza, en unas realizaciones «torpes y monstruosas». Después, repasa rápidamente las obras de caldeos, egipcios,

[238] Géal 2005: 304-305; Crespo y García López 2016c.

[239] Azcue 2012.

judíos, persas, fenicios y etruscos. Para estos temas, Ceán disponía de varias obras en su propia biblioteca. Por ejemplo, allí se encontraban las *Observaciones sobre bellas artes* y los tomos del *Gabinete de lectura española* que dirigió el mismo secretario de la Academia de San Fernando, Isidoro Bosarte, donde de forma novedosa en España se abordaron temas como el arte egipcio.[240] Pero no hay duda de que en estos diálogos que afrontan el tema de la escultura antigua, el peso de la obra de Winckelmann es predominante.[241] Ceán también poseía la edición milanesa de 1779 de la *Storia delle arti del Disegno presso gli Antichi,*[242] y hará decir a Cano en el diálogo sobre la escultura griega que el propio Winckelmann «en persona» —si en el Averno se podría decir así— le había enseñado cuáles eran los mejores ejemplos de rodillas de las estatuas de la Antigüedad.

El escrito sobre la escultura anterior a los griegos se finalizó el 31 de enero de 1819, pero Ceán esperó a leerlo en la Academia de la Historia hasta febrero, cuando acabó el siguiente, que tituló *Diálogo sobre el estado de perfección a que llegó la escultura en Grecia.*[243] Tras su título ya se entiende de nuevo la poderosa influencia ejercida por Winckelmann sobre las ideas desarrolladas en este diálogo, donde Alonso Cano relaciona la perfección y la estima de la belleza del arte alcanzada por los griegos con su dulce clima, sus costumbres, las sabias leyes y su religión, tal y como había teorizado el tratadista de Stendal. Ceán aprovecha para exponer una erudita lista de sus lecturas, indicando el gran número de autores que había consultado: Maffei, Montfaucon, Warburthon, Caylus, Barthelemi, Mengs, Falconet, además del señalado Winckelmann entre los modernos. También llega a ofrecer la definición del bello ideal entre los griegos, donde cita las lecturas clásicas de Vitruvio y Plinio el Viejo.

Además, en estos textos aparecen otras ideas constantes en Ceán, por ejemplo, su crítica a los artistas, a quienes, como dijimos, consideraba poco o nada versados en ideas estéticas: «No todos los artistas entienden ni creen que les importa entender las materias de que nosotros tratamos. Los más fueron unos meros prácticos y solamente conocían la corteza del arte». Así, cuando contemporáneamente comentaba en su correspondencia el proyecto del *Sumario de las Antigüedades,* escribía: «Formemos una obra original e interesante a los sabios anticuarios, a nuestra Academia y a los artistas sabios españoles, aunque no conozco ninguno».[244] Otro pensamiento recurrente será el del poco premio que se otorgaba a dichos artistas, no solo en cuanto al dinero, sino también en cuanto a su reconocimiento. De este

[240] Calatrava 1992; Crespo 2021.

[241] Maier 2020. Sobre el tema véase también el reciente López Souto y Maier 2022.

[242] BNE Mss. 22729/173: 15; Cera 2014: 205.

[243] Se presentaron el 12 de febrero y se leyeron en la siguiente sesión, el 19 de febrero de 1819. RAH, tomo XV de las Actas.

[244] Carta de Ceán a Tomás González, 9 de mayo de 1818, Serrano y Sanz 1899.

modo hará decir a Berruguete que los precarios pagos con los que se le abonaban sus trabajos le obligaron a delegar muchos de los encargos en sus ayudantes. Así afirma que la falta de patronazgo que sufrieron los artistas españoles motivó también que bajara el nivel de sus obras. Será un tema, el de la falta del mecenazgo real, que centrará los posteriores diálogos entre Herrera y Antonelli.

El último de los diálogos entre Cano y Berruguete se tituló *Diálogo sobre la escultura en la dominación de los romanos.* Es necesario advertir que contó con dos versiones diferentes. Este fue el título con el que se publicó en *El Censor* en julio de 1822, en el que supuso a la postre el último número de la importante cabecera, afectada por los sangrientos sucesos de la revuelta del 7 de julio.[245] Sin embargo, su primera redacción se acabó mucho antes, el 18 de marzo de 1819, y fue leído en la Academia de la Historia el 23 del mismo mes.[246]

Ceán había publicado el diálogo del cardenal Borja y Carreño en *El Censor* en 1820 y no volvió a publicar allí hasta marzo de 1822, cuando vio la luz su *Análisis de un bajorrelieve.*[247] Sin embargo, a partir de ese momento publicó todos los meses, convirtiendo sus artículos sobre bellas artes prácticamente en una sección fija del periódico. De hecho, Claude Morange ha relacionado la proliferación de artículos de Ceán en los últimos números de *El Censor* con la posibilidad de una falta de originales sobre política en la publicación.[248] Fue en ese momento cuando el literato gijonés decidió recuperar los diálogos escritos entre 1818 y 1819, que fue publicando con algunas variantes. Durante esos meses de 1822, debió de concebir una ampliación de los temas a desarrollar. En primer lugar, en el último de los diálogos desarrollaba el argumento de la escultura en España desde los tiempos de los romanos, pero decidió desechar el texto y extender el tema para crear varios diálogos más. Primeramente, dedicó un primer relato a la escultura en tiempos de los romanos, de nuevo con Cano y Berruguete como protagonistas, que sería el único que se llegó a publicar en *El Censor*.

Al tema esbozado en ese primer diálogo manuscrito, como era el progreso histórico de la escultura en España, decidió dedicarle mayor extensión y escribió tres diálogos más. En este caso, sumando a Gaspar Becerra a la pareja habitual de Cano y Berruguete. También compuso unos textos sobre la arquitectura e ideó los diálogos con Herrera y Antonelli como protagonistas. De hecho, el hijo de Ceán, Joaquín Ceán, al copiar estos últimos diálogos sobre la escultura los relacionó con los de arquitectura, pues decía que se habían escrito también en 1822.[249]

[245] *El Censor,* n.º 107, 13 de julio de 1822.

[246] BNE, Mss. 21450: 61. RAH, tomo XV de las Actas.

[247] *El Censor,* n.º 87, 30 de marzo de 1822.

[248] Morange, 2019: 131-132.

[249] BNE Mss. 21458/1: 11v.

Seguramente se compusieran primero los dedicados a la arquitectura, pues se presentaron a la junta de la Real Academia de la Historia en agosto de 1822, mientras los dedicados a la escultura se leyeron al mes siguiente. Sin embargo, el cierre de *El Censor* fue definitivo y todos estos diálogos quedaron manuscritos, algunos se publicarían muchos años después y otros ven la luz ahora por vez primera en esta edición. Es interesante señalar que lo que para Ceán empezó en 1818 como un ocio activo con la redacción de diálogos, se convirtió en 1822, tras el éxito de las publicaciones en *El Censor,* en la ideación de todo un ciclo de divulgación sobre las bellas artes que abordaba la pintura, la escultura, la arquitectura y las antigüedades. Solo las circunstancias políticas que abocaron al cierre del periódico impidieron un tan interesante despliegue divulgativo en los primeros años veinte del siglo XIX.

Volviendo a la versión publicada del *Diálogo sobre la escultura en la dominación de los romanos,* Ceán siguió la tradición desarrollada desde Plinio el Viejo según la cual el despegue artístico de los romanos se había producido tras la toma de Corinto en el año 146 a. C. El asturiano explica que el arte romano mantuvo el buen gusto durante la República, pero que la instauración del Imperio, «la depravación de las costumbres» y la devastación de los bárbaros «acabaron para siempre con aquellos prodigios del arte». En definitiva, proclamaba, como Winckelmann, que los artistas romanos «no llegaron a ser tan buenos como los griegos», ya que consideraba que se había apostado más por la cantidad que por la calidad.

Se muestra más admirador de los relieves arquitectónicos de los templos y, en especial, de la excelencia de la numismática imperial. Ceán dirige así su interés hacia los restos arqueológicos que se habían descubierto en España, a los que consideraba los documentos más genuinos para perfeccionar la historia de la nación y un modelo vigente para el desarrollo de la escultura. De hecho, pasa a referir los estudios que desarrollaba para el *Sumario de las Antigüedades* con los lugares donde se habían registrado restos antiguos, siempre por boca de Alonso Cano. La fuente de la que se vale el pintor, según se explica en el diálogo, son los comentarios que le ha hecho llegar el antiguo anticuario de la Real Academia de la Historia, recién llegado a «estas mansiones de paz». Es decir, se refiere a José Antonio Conde, quien había fallecido en junio de 1820.[250] A través de él conoce que en el *Sumario* trabaja otro académico, es decir, Ceán, que vuelve a jugar aquí a convertirse en personaje de su propio relato, y explica que todavía no había llegado el momento de publicar dicha obra. Como ya se indicó, el *Sumario de las Antigüedades* fue una obra que se publicó póstumamente, en 1832. Durante el mes de noviembre de 1821, el asturiano presentó en la Academia de la Historia tres tomos manuscritos «que comprenden la descripción de los monumentos romanos que todavía existen en España relativos a

[250] Almagro, s. a.

las Bellas-Artes» y leyó el prólogo de la obra durante varias sesiones.[251] Esta versión publicada, por lo tanto, se debió de redactar entre junio de 1820 y el mismo mes de 1822, aunque lo más probable es que se acerque más a la fecha de su publicación.

Ceán se interesa también por el caso de Alonso Cano y su polémica llegada al cabildo de la catedral de Granada. Recordemos que el pintor fue expulsado por haber pasado el plazo en el que debía haber aprendido latín para tomar las órdenes sagradas. Ceán aprovecha para indicar que, aunque el artista no era digno de tal prebenda religiosa, desempeñó con acierto una función de conservación y adorno del templo que debería establecerse en todas las catedrales de España.

Sin embargo, en la primera redacción del diálogo el planteamiento que tuvo Ceán fue muy distinto al que se publicó más de tres años después. Esta primera redacción se ha conservado manuscrita y, como apuntamos, tenía un objetivo mucho más amplio. De ahí que, a pesar de algunas repeticiones, hayamos querido rescatar esa primera versión manuscrita para editarla como diálogo independiente, pues realmente es un texto inédito en el que el propio asturiano realiza un más que completo repaso por la escultura española. Incluso se permite reflexionar sobre su propia obra como historiador.

Lo hemos titulado *La escultura en España desde el tiempo de los romanos,* pues tras haber abordado el tema de la escultura en tiempos de los griegos en el anterior, en este diálogo manuscrito, Ceán afrontaba el desarrollo de la escultura desde la época romana en Hispania. Las creaciones de esa época, apuntaba, sirvieron como base para el desarrollo de la escultura posterior en nuestro país: «Desde aquí [Roma], debemos comenzar la historia de nuestra profesión en la península», hace decir a Alonso Cano. Sin embargo, prácticamente no se detiene en la escultura romana, sino que su interés se centra en el desarrollo de la escultura de los siguientes siglos. Así explica que, tras la llegada de los godos, a comienzos del siglo v, se acabaron las bellas artes en España. Menciona que durante siete siglos la escultura estuvo «durmiendo», como «manifiestan las estatuas secas y larguiluchas de los sepulcros de los viejos retablos». Es con la arquitectura gótica cuando Ceán cree que se inició la recuperación de la escultura a través de los numerosos adornos que necesitaban esas construcciones. Y si bien los artistas, considera, estaban lejos de conocer la perfección del arte, la abundancia de cresterías y estatuas «aumentó extraordinariamente el número de los escultores en España» y así menciona a algunos de los que tiene noticia y sobre los que trabajó en el *Diccionario histórico,* como el maestro Mateo.

A partir de aquí hace un completo repaso por la historia de la escultura española en el que reivindica extraordinariamente a Pietro Torrigiano. Hace decir a Alonso

[251] RAH, tomo XVI de las Actas, 9, 16 y 23 de noviembre de 1821.

Cano que toda su escultura derivaba de la del italiano y que su *San Jerónimo* era la mejor pieza que había visto en su vida «y dudo haya otra moderna, igual en mérito dentro o fuera de España».[252] Aprovecha entonces para criticar el miguelangelismo, del que hace proceder a Berruguete, y relaciona su arte con la introducción del plateresco. Es especialmente interesante que aquí Ceán señale que esos «monstruos inverosímiles […] eran muy apreciados del clero y del pueblo». «Pomposas maneras que satisfacen al vulgo ignorante», hace decir a Cano, quien reprocha al escultor de Paredes de Nava que realizara esas esculturas para enriquecerse, «que es el mayor mal que puede suceder al artista filósofo». Por lo que, como vemos, Ceán se expresa con idénticos argumentos a los utilizados contra los arquitectos churrigueristas: la desviación del ejemplo de la Antigüedad, la utilización del juicio de los sentidos y no del intelecto y la mención al vulgo ignorante y al clero como los destinatarios y sostenedores de ese tipo de arte equivocado.

Muy interesante es también la parte dedicada a la fortuna de las bellas artes en tiempo de Felipe II que, en este caso, queda retratado como su benéfico conocedor y protector. Después de ensalzar la escultura presente en El Escorial, por la que España dejó de necesitar a los artistas italianos, reconoce la decadencia posterior y solo destaca a algunos artistas que mantuvieron el buen gusto, entre los que cita a Jorge Manuel Theotocópuli, Pedro Roldán y a su hija Luisa Roldana. Cano manifiesta su deseo de estudiar el antiguo y «acomodarse a las formas de la naturaleza y del carácter español», lo que es toda una declaración del juicio de Ceán y la Ilustración española si recordamos lo dicho en el diálogo entre Mengs y Murillo. Por último, es también peculiar la crítica de Ceán a los escultores franceses que realizaron las esculturas del Palacio de la Granja, pues considera que «eliminaron lo bueno del [gusto] antiguo español introduciendo el francés mezquino y amanerado», lo que solo se pudo corregir con la creación de las academias artísticas.

Pero sin duda una de las partes más singulares del diálogo aparece cuando reflexiona sobre la historiografía de las artes españolas. Hace decir a Berruguete que es una gran pena que en España no se hubiera conservado una copiosa colección de documentos y noticias curiosas, pues así no habría que envidiar a otras naciones, como había ocurrido en Italia, lo cual era una queja habitual entre los teóricos de la Edad Moderna en nuestro país, desde Juan de Arfe a Francisco Pacheco.[253] Pero ahora Cano puede responder que ese texto ha sido por fin realizado, obra de un asturiano, y se llama el *Diccionario histórico.* Cano refiere que su fuente de información ha sido un magistrado llegado hace poco tiempo a las «sempiternas

[252] En la traducción del *Arte de ver* escribirá: «se tiene por la mejor escultura moderna que hay en España, y tal vez en Europa», Milizia y Ceán 1827: 129.

[253] García López 2013.

mansiones», es decir, el propio Jovellanos, fallecido en 1811. Este le había informado de que, a su vez, él mismo había colaborado en la obra, pero que fue un trabajo de un paisano suyo al que encareció por la exactitud y crítica con la que la había desempeñado, quien «todavía anda por allá», es decir, que el autor está vivo y es un gran aficionado a las artes y las antigüedades. Por si fuera poco, Jovellanos le había mostrado la situación de las artes en ese momento y la creación de las academias, y lo hizo con tanta «propiedad e inteligencia como si hubiera sido un sabio profesor», es decir, un artista.

Ceán tampoco olvidó a su viejo enemigo Isidoro Bosarte, quien había tratado de entorpecer la publicación del *Diccionario histórico* y al que el asturiano veía detrás de las críticas aparecidas a su texto, como la realizada por Juan Moreno de Tejada.[254] El jienense había realizado varias censuras a lo escrito en el *Diccionario* en su *Viaje artístico a varios pueblos de España,* publicado en 1804. Ceán vio aquí el momento de resarcirse. El aprecio del antiguo secretario de la Academia de San Fernando por el arte de Juan de Juni sobre el de Berruguete es aprovechado por el erudito asturiano para indicar lo siguiente: «hace pocos años había publicado un cierto sonámbulo en el tomo de sus correrías artísticas» una serie de juicios sobre Juni, y afirmaba que su escritura se podía comparar con las actitudes compulsivas de las figuras del escultor, que espantaban y parecían «energúmenos», de manera «que causa risa al leer sus recitados». En la traducción del *Arte de ver,* Ceán también hará alusión a las obras de Juni «que tanto celebra un viajero por Castilla la Vieja sin saber ver».[255]

Ya en los anteriores diálogos, se había hablado de la posibilidad de que el escultor Gaspar Becerra se uniera a los dos habituales contertulios, especialmente en el último publicado en *El Censor,* donde Cano pedía expresamente a Berruguete que trajera consigo a su compañero de siglo, a lo que respondía el de Paredes de Nava: «Te daré ese gusto», lo que parece una estrategia de Ceán para otorgar una unidad narrativa de los diálogos, que debían ir publicándose consecutivamente, pero, como ya comentamos, el abrupto cese de la publicación madrileña impidió que se llevara a cabo. De hecho, en el texto de los diálogos con los tres escultores se hace referencia expresa a que iban a ser publicados en *El Censor*. Se trata de tres diálogos en los que se repasa la historia de la escultura en España y, como hemos dicho anteriormente, parten del realizado por Ceán en 1819, el cual quedó desechado. Se titulan *La escultura en España, su historia*. Los tres diálogos han llegado a nosotros de forma manuscrita gracias a la copia realizada por Joaquín Ceán en 1833.[256] También se conserva otra copia de dos de ellos —los últimos en

[254] Carta de Ceán a Bernardo Iriarte, 22 de mayo de 1805, BBM B101.A.15: 205-206; véase García López 2020a.

[255] Milizia y Ceán 1827: 124.

[256] BNE Mss. 21458/1.

orden cronológico— en la biblioteca del Museo Lázaro Galdiano, de los que dio noticia Pardo Canalis.[257] El primero de ellos «se consideró de poco interés» y no se copió, por lo que es totalmente inédito. Los tres se leyeron consecutivamente en las juntas de la Real Academia de la Historia durante el mes de septiembre de 1822.[258]

Como dijimos, Ceán buscó la continuidad con el último diálogo publicado en *El Censor* y, así, hace decir a uno de sus personajes: «comencemos la historia del arte en España donde la dejó Cano en la última sesión». El primero trata fundamentalmente de la historia de la escultura en España, de forma muy concisa, desde el tiempo de los romanos hasta el siglo xv, en el que se escribe que «principió el restablecimiento de la escultura en España». Se citan algunos ejemplos singulares, como la iglesia de San Juan de Baños, las fachadas de los colegios de San Pablo y San Gregorio de Valladolid o las catedrales de Toledo y Sevilla. Uno de los puntos más sobresalientes de este primer diálogo es la nueva reivindicación de Ceán de que los que no son profesores, es decir, los aficionados, puedan tratar de las bellas artes. En este caso, el asturiano es tan contundente que indica que se puede aprender más con la teoría que con la práctica y hace toda una pionera definición de los estudios histórico-artísticos:

> Alonso Cano: Este es un error en que están los artistas que hacen el monopolio del conocimiento de estas materias. Supongo que los sabios que yo traté hayan dibujado cuando jóvenes, concurrido a las academias y familiarizándose con las artes y con los mejores maestros de su tiempo, según entendían y hablaban con propiedad el idioma de las mismas artes; pero que después, con la lectura de buenos libros, con el estudio de las ciencias, el conocimiento del hombre y de toda la naturaleza, y con la observación de las obras de los antiguos, llegaron a conocer las bellezas del arte mejor y con más filosofía que los profesores mismos.
>
> Becerra: ¡Ah! Yo traté en Italia sujetos que, sin ser artistas, hacían decir a las estatuas griegas lo que manifestaban en sus semblantes y actitudes y que demostraban las ideas que habían formado Leonardo da Vinci, Rafael de Urbino y otros célebres profesores al tiempo de pintar sus tablas, expresándolas en las figuras: de modo que yo aprendí más con las explicaciones que con el lapicero, el pincel y el escoplo.

El segundo de los diálogos, desarrolla el tema del «restablecimiento de la escultura en España». Mientras hace decir a Berruguete que fue la influencia italiana la que allanó el camino de la recuperación del gusto, Cano va señalando ejemplos españoles que rivalizan con los italianos, tomados en su mayoría de la «Introducción» del *Diccionario histórico*. Quizá sea una de las mejores plasmaciones del objetivo común de todos estos diálogos: tomar como base lo escrito en un libro erudito y

[257] Pardo 1962.

[258] RAH, se leyeron en las juntas del 13, 20 y 27 de septiembre de 1822.

llevarlo ahora al gran público en formato de diálogo a través de un gran órgano de difusión como *El Censor*. Que Ceán tenía muy en cuenta esta circunstancia nos lo dicta una nota que aparece en este mismo diálogo, donde escribe:

> El verdadero motivo que tiene el autor para que sean cortos [los diálogos] es el de dar lugar en *El Censor* a los discursos que contiene y son más interesantes al público en el día, tanto por tratar de asuntos políticos, cuanto por la energía y verdadero patriotismo con que están escritos.

Escribir sobre bellas artes también es un asunto patriótico: conocer nuestro pasado es a la vez reivindicarlo ante los críticos extranjeros. Así Ceán, en este mismo diálogo, se queja de los cronistas que no se preocuparon sino de reflejar «las arterías y malsindades de los áulicos» y no refirieron informaciones sobre los artistas que hacían sus templos, palacios y obras públicas, iglesias y catedrales, retablos, estatuas y pinturas. Si lo hubieran hecho, escribe Ceán, «tendríamos ahora una historia completa de las bellas artes españolas, serían conocidas y elogiadas las nuestras obras, y lo sería también la nación, como lo son Italia, Francia y demás reinos civilizados, que poseen las suyas y no nos tendrían por ignorantes e incapaces de haber podido hacer las nuestras». Afortunadamente —hace decir a Cano—, ahora la nación está a cubierto por la publicación del *Diccionario histórico*. Así «se desengañen los extranjeros de que los artistas españoles fueron capaces de sostenerlas en todos los tiempos», dirá Becerra. Es de nuevo el siglo XVI el que aparece como el momento donde «las bellas artes recuperaron su esplendor», y en el que Felipe II aparece como personaje principal, «inteligente y apreciador del mérito de los artistas». En relación ahora con la escultura, surge la figura de Gaspar Becerra, quien, protegido por el monarca y, a diferencia de Berruguete, pudo poner más cuidado en conservar su reputación «sin apego al interés». De nuevo aquí lanzará sus dardos contra Bosarte, y al decir Becerra que Juan de Juni era persona de ademanes violentos que trasladaba a sus estatuas, Cano rematará explicando que «era muy parecido a su panegirista en la vehemencia de imaginación».

Para finalizar, el diálogo tercero será el que explique la importancia de la obra de El Escorial como la fábrica que dio un gran impulso a las bellas artes españolas, también en la escultura. Sin embargo, en el siglo siguiente venció el capricho y los artistas se alejaron de las reglas de los antiguos, bajo la influencia de los escritores, quienes «fueron causa de esta mudanza» porque crearon sus obras sin sencillez ni claridad. Los artistas debieron «ceder al ímpetu del ignorante vulgo para que apreciase sus obras» y algunos escultores se hicieron «retableros», para romper todas las reglas de la arquitectura. Entre los que lograron «observar la naturaleza con más cuidado» incluye al Greco y a su hijo Jorge Manuel. De nuevo critica la producción

de los artistas franceses que trabajaron en La Granja de San Ildefonso, «pues París era entonces el centro del mal gusto», un camino que solo lograron restaurar las academias creadas por la monarquía borbónica. Ceán fue un poco más allá en esta ocasión y se atrevió a llevar su relato historiográfico hasta su propio tiempo con el triste lamento que hace entonar de nuevo a su *alter ego* Alonso Cano:

> […] los extraordinarios acaecimientos que sucedieron en España desde que entró el siglo XIX cortaron sus felices progresos. Mas viéndose al presente esta gloriosa nación pobre y agobiada con obligaciones insuperables, sin Américas y sin los recursos que la elevaron a su exaltación, ¿qué esperanzas de adelantamiento, ni aun de conservación podrán tener la escultura y demás bellas artes?
> La pena y el dolor no me dejan proseguir, acordándome de que el otro tiempo no había manos suficientes para desempeñar las obras, y ahora no hay obras para ocupar tantas y tan diestras manos, que esperan quien las emplee para poder vivir. Adiós, amigos.

Herrera y Antonelli, los diálogos sobre arquitectura e ingeniería

No poseemos en la actualidad los manuscritos de estos diálogos que, como otros de los textos de los que nos hemos ocupado, debieron de ser adquiridos por Zarco del Valle a Beatriz Ceán, pues fue quien se ocupó de publicarlos en los *Ocios* de 1870, como ya se dijo.[259]

Sí sabemos que estos diálogos de ingeniería y arquitectura se leyeron a lo largo del mes de agosto de 1822 en las juntas de la Real Academia de la Historia, es decir, solo un mes después de la suspensión de la publicación de *El Censor*:

> […] la Academia oyó con particular gusto un Diálogo que presentó para este efecto su autor el Sr. D. Juan Ceán Bermúdez, siendo los interlocutores el célebre arquitecto Juan de Herrera y el no menos célebre ingeniero Juan Bautista Antonelli. El asunto del Diálogo es referir y describir las diferentes tentativas que este último hizo de orden de Felipe II para demostrar la posibilidad de la navegación del Tajo, Jarama y Manzanares, y los ensayos hechos por el mismo Rey y su corte desde Vaciamadrid hasta más debajo de Aranjuez, con muchas particularidades y anécdotas curiosas sobre las vidas de dichos beneméritos profesores y sobre el carácter irresoluto y mezquino de aquel monarca, en que entre lo exquisito de las noticias y las gracias del estilo, brilla la delicada pluma del Sr. Ceán, como en otros varios opúsculos de este género que anteriormente ha oído y celebrado la Academia.[260]

[259] Pardo 1954.

[260] En la junta del día 16 de agosto de 1822, se leyó el primero de los diálogos, los dos siguientes el 23 y el 30 del mismo mes y año. RAH, tomo XVI de las Actas.

De la buena acogida que tuvieron en la Academia de la Historia nos informa el hecho de que, en enero de 1823, mientras se proyectaba una junta en la que se pretendía convidar a todos los académicos presentes en Madrid, también los nombrados para la Academia Nacional —de la que hablaremos seguidamente— y se organizaba la lectura de diversas relaciones históricas para el evento, se acordase «encargar al Sr. Ceán que presentase los diálogos que se leyeron en otras juntas anteriores acerca de los Antonellis, ingenieros del tiempo de Felipe II y siguiente y del proyecto y ensayos que por entonces hubo para establecer la navegación interior de la Península desde Madrid a Lisboa».[261]

Ya en la «Advertencia» de estos diálogos con la que se publicaron en 1870, se menciona el «estilo llano y sencillo» con el que Ceán escribió estos textos, que tratan sobre unos argumentos en los que el asturiano venía trabajando y reconociendo documentos durante muchos años para las *Noticias de los arquitectos.* Así, nada más empezar el primer diálogo, Ceán ya hace mención al entierro de Antonelli en la iglesia de San Francisco de Madrid, una noticia que su amigo Vargas Ponce había recopilado en los archivos de las parroquias madrileñas durante la guerra de la Independencia.[262]

Este primer diálogo servirá para relatar los trabajos y diferentes obras públicas e ingenieriles de Juan Bautista Antonelli (1527-1588), en especial, la hazaña de su viaje desde Lisboa por el Tajo y las jornadas del viaje con la real familia en el río. Lo que más pesa en este diálogo es la manifiesta crítica con la que se retrata al rey Felipe II, un personaje ingrato hacia ambos arquitectos y con Juan Bautista de Toledo, de un «carácter irresoluto y mezquino», lo cual ya se recogía en las actas de la Academia de la Historia y se hacía explícito igualmente en el título de estos diálogos: «sobre las grandes obras que ejecutaron y lo mal premiados que por ellas fueron». Un rey sabio e inteligente en las bellas artes, pero mezquino en proteger a los artistas, sentenciará Ceán, que lo perfila reticente y desconfiado ante las novedades científicas. Es singular que haga decir a Antonelli que amó más a España que a su monarca y a Herrera, que será la nación la que habrá sabido reconocer sus méritos. Es un tema que se continuará en el segundo diálogo, en el que se despliegan los trabajos del resto de la familia Antonelli, especialmente en América, y que Ceán conocía bien por su trabajo de tantos años como comisionado en el Archivo General de Indias. De nuevo se señala que los Antonelli murieron pobres y sin recompensa. En estos diálogos es Herrera quien se convierte en *alter ego* de Ceán, quien sentencia: «Así mueren en España los hombres de bien y mérito». Pero añade que España honrará a los Antonelli «y su nombre durará en su memoria más que vuestras mismas obras», lo que espera

[261] RAH, tomo XVI de las Actas, Junta del 3 de enero de 1823.

[262] Llaguno y Ceán 1829: I 232; García López 2020a: 65.

que se produzca gracias también a estos escritos que, de nuevo, pretenden servir para honrar a tantos artistas que no tuvieron la recompensa merecida mientras vivieron.

En este segundo diálogo es también interesante el desarrollo de otro de los temas queridos por el erudito gijonés: el del verdadero y sincero aprecio de las bellas artes. En varias ocasiones denunció la presunción de quienes solo presumían de unos conocimientos inexistentes que servían de fútil tema de conversación a la moda. Así, inicia el diálogo entre los dos arquitectos escribiendo: «no hay placer semejante al que sienten dos amigos inteligentes tratando de ellas [las bellas artes]». De nuevo metido en la piel de Herrera, hace decir al arquitecto real cuánto había sufrido con «los necios palaciegos que, afectando deseo de saber, para que los tuviesen por aficionados, me molían con preguntas inoportunas». Es un tema que Ceán manifestó a menudo, especialmente durante su tercera estancia sevillana, entre 1801 y 1808. El asturiano había regresado entonces como máximo erudito de las bellas artes después de la publicación del *Diccionario histórico* en 1800 y era requerido continuamente por cualquier viajero ilustre de paso por Sevilla. Si bien el asturiano, como dijimos, mostró su placer por recorrer la ciudad con amigos y aficionados realmente apasionados por las bellas artes, también se mostró muy molesto con los que tan solo poseían un interés superficial y mundano. Especialmente expresivo se mostró en una carta a Bernardo de Iriarte en 1807: «Todas [estas personas] dicen que son aficionadas a las bellas artes, pero como no son inteligentes, me revienta el tal encargo, porque no hay cosa más insufrible que hablar de estas materias con sujetos que no ven, y que son fantasmas e hipócritas en una afición que no tienen ni pueden tener […]. Vayan a la mierda».[263]

En el tercer diálogo trata de nuevo las obras de Juan de Herrera, justificando que el cántabro fuera preferido a los arquitectos de Italia. Antonelli, italiano de nacimiento, llega a declarar que en aquel tiempo ningún arquitecto transalpino hubiera sido capaz de desempeñar tal tarea con tanta perfección. Hace del diálogo un panegírico de Herrera en el que el arquitecto no solo realiza grandes obras y crea establecimientos para la educación, como la academia de matemáticas, sino que socorre generosamente a los discípulos pobres. De nuevo se critica la poca liberalidad de Felipe II y la falta de reconocimiento para los que, como Herrera, habían hecho prosperar a la nación, un ejemplo que debía servir de estímulo para los profesores futuros. Un homenaje que debía ser perenne en su lugar de entierro, entonces tan olvidado: «¿En dónde está tu suntuoso sepulcro de mármoles y bronces?», se pregunta para argumentar que merecería que se le levantase una estatua pública.

Se trata de una nueva mención a los hombres de la cultura, quienes debían convertirse en los ejemplos a seguir para la nación, por encima de gobernantes que,

[263] Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, miércoles santo de 1807, BBM B101.A.13: 129-131.

como en este caso Felipe II, aparecen negativamente retratados: «no puedo dejar de confesarte mi resentimiento por la ingratitud con que me trató aquel soberano», hará decir a Herrera, quien se duele de que sus cenizas permanezcan abandonadas en la bóveda de San Nicolás, un tema que, como vimos, Ceán añadió a la *Vida de Juan de Herrera* en la versión de la Real Academia de la Historia, reivindicando que se construyese un mausoleo de mármol para el arquitecto. En vista de esa situación, Antonelli se pregunta si todavía en España hay quien se dedique al estudio de las ciencias exactas y las bellas artes. Herrera le responde: «A pesar de esto, no se han retraído de ejercerlas los que las aman».

Otros escritos entre 1819 y 1822

Durante estos años, Ceán no se ocupó solamente de los diálogos de artistas, sino que desplegó una amplia actividad intelectual. Aparte de la continuación de la elaboración de las *Noticias de los arquitectos* y del *Sumario de las Antigüedades,* también redactó, por ejemplo, varios catálogos de su amplia colección de estampas. De esta forma retomó un tema que había iniciado en 1791 con su *Ensayo para el arreglo por Escuelas o Reinos de una colección de estampas escogidas.* No solo añadió las nuevas adquisiciones que habían llegado a sus manos en esos casi treinta años, sino que estas imágenes le sirvieron para llevar a cabo el proyecto esquemático de una historia del grabado.[264]

En marzo de 1821 y con el objetivo de instruir al público por la reciente apertura del Museo del Prado, Ceán presentó a la Real Academia de la Historia su edición del *Arte de ver,* de Francisco Milizia, «ilustrada con copiosas notas del traductor», y se leyó su prólogo en la junta. Ceán solicitaba el permiso de la institución para utilizar su título de académico, lo que se le permitió tras el pertinente informe del censor Martín Fernández de Navarrete, quien, además, ponderó especialmente que el asturiano hubiera añadido una «vida de Rafael de Urbino, no escrita hasta ahora en nuestra lengua y colocada en una de las notas del libro».[265] Era una obra que le había seducido cuando la conoció en Sevilla a través de un ejemplar de su segunda edición de 1792. En su biblioteca guardaba un ejemplar de esta edición, otro de la francesa de Pommereul de 1797 y otro de la suya, que no se publicaría finalmente hasta 1827 en la Imprenta Real, dedicado a Fernando VII.[266]

Las *Noticias exactas y curiosas del cuadro original de Rafael de Urbino, llamado* El

[264] Santiago 2016b, 2020b y 2022.

[265] RAH tomo XVI de las Actas, juntas de los días 30 de marzo y 27 de abril de 1821.

[266] Milizia y Ceán 1827: XIII.

Pasmo de Sicilia, *que existe ahora en el Real Museo de Madrid* fue un breve escrito que Ceán redactó entre finales de 1818 y comienzos de 1819. Lo que ahora conocemos de ese texto es la publicación que se realizó en *El Arte en España,* la revista de Gregorio Cruzada Villaamil, en 1867.[267] El manuscrito lo debía de poseer Zarco del Valle, como ya ha quedado reseñado. Su buena relación con Cruzada motivaría que el texto se publicase en la reputada publicación decimonónica.[268]

En diciembre de 1818, Ceán confirmaba la recepción de los documentos del Archivo General de Simancas remitidos por Tomás González, gracias a los que se comprobaba la llegada del célebre cuadro de Rafael Sanzio a la corte de Felipe IV. Como explicaba el asturiano, la pintura estaba de plena actualidad, pues acababa de regresar al Palacio Real, concretamente el 22 de noviembre, después de que fuera sacada del país en el equipaje del rey José I en 1813.[269]

En la misiva a Tomás González, ya explicaba que estas circunstancias le habían «provocado» para hacer una disertación sobre esta pintura.[270] De ahí que después de llevarla a cabo, se la remitiera al marqués de Santa Cruz, José Gabriel Silva-Bazán (1772-1839), quien, desde 1817, estaba encargado por el rey para la formación de la Galería de Pinturas que se pensaba crear en el Prado. Al año siguiente se comenzarían a realizar los inventarios para llevar los cuadros al nuevo museo.[271] Santa Cruz era consiliario de la Real Academia de San Fernando desde 1814, había sido nombrado académico honorario de la Real Academia de la Historia en 1816 y en febrero de 1820 sería elegido director de esta institución. Es decir, compartía con Ceán la pertenencia a esas dos academias, y el asturiano no olvidó en su misiva recordar a su interlocutor la relación con su padre, el anterior duque de Santa Cruz, José Joaquín Silva-Bazán (1734-1803), también consiliario de San Fernando y director de la Real Academia Española, y a su tío, Pedro de Silva y Sarmiento (1742-1808), igualmente académico de bellas artes y director de la Real Academia Española.

Y es que, junto a la disertación, Ceán había guardado la minuta de la carta enviada a Santa Cruz, los documentos que la justificaban y la respuesta del primer director del Museo del Prado. Estos fueron los manuscritos que adquirió Zarco, quien decidió así que se publicaran todos ellos en *El Arte en España,* mientras la documentación propiamente dicha formó parte de sus *Documentos inéditos para la historia de las bellas artes en España,* publicada en 1870.[272] Por la respuesta de Santa

[267] *El Arte en España,* n.º 6 (1867): 202-208.

[268] Rodríguez G. de Ceballos 2015.

[269] Villa-Urrutia, s. a.: 60.

[270] Carta de Ceán a Tomás González, 16 de diciembre de 1818, Serrano y Sanz, 1899.

[271] Alcolea s. a.

[272] Zarco 1870: 144-150.

Cruz, podemos ver el prestigio que Ceán había adquirido en aquellos años como historiador de las bellas artes españolas.[273]

El Pasmo de Sicilia o *Camino de Calvario* de Rafael, una obra datada hacia 1515, había sido una pintura de las más estimadas del artista de Urbino, que incluso adquirió ribetes legendarios por el relato de Giorgio Vasari. Según el escritor aretino, la belleza del cuadro y su impronta religiosa habrían motivado que no pereciera en el naufragio que sufrió el barco que lo transportaba a Sicilia.[274] Ya tempranamente fue llevada a la estampa por Agostino Veneziano y su llegada a España en 1661 causó una gran conmoción en la corte de Felipe IV,[275] donde personajes como el cantor real y biógrafo de artistas Lázaro Díaz del Valle señalarían su ubicación en la capilla real del Alcázar madrileño en noviembre de 1661.[276]

Su fama y aprecio no sufrió menoscabo alguno durante el siglo XVIII, como puede advertirse en las elogiosas palabras que le dedicó Anton Raphael Mengs en el tomo VI del *Viaje de España* de Antonio Ponz. Y el mismo valor se le otorgó a comienzos del XIX, cuando se trasladó a Francia. Resultó especialmente complicada su restitución a nuestro país. Ceán habla todavía de pintura al óleo sobre tabla, desconociendo el proceso de «consolidación» que había sufrido en Francia, donde se trasladó a lienzo.[277] Lo más significativo es que el asturiano quisiera participar desde un primer momento en la creación del gran Real Museo a partir de las magníficas pinturas de las colecciones reales. De ahí que, en su papel de historiador de las bellas artes, compusiera una disertación en la que seguía el método ya desarrollado en el *Diccionario histórico* de 1800. Primero el análisis pormenorizado de la bibliografía precedente sobre el tema, desde Giorgio Vasari a Mengs pasando por Malvasía y Vicente Vitoria, expuesta también desde un punto de vista crítico. Después, la traslación de la nueva documentación extraída de los archivos que sirviera para llegar a un mejor conocimiento de los objetos artísticos, en este caso de la llegada de este importante cuadro a España. Igualmente, se mostró buen conocedor de las estampas que se habían llevado a cabo sobre el lienzo, especialmente en el caso de Fernando Selma a través del dibujo de José Camarón, lo que le sirve para reivindicar, una vez más, la calidad del grabado que se realizaba en España. Todo ello lograría para contextualizar este cuadro de Rafael en el naciente Museo

[273] García López 2020b.

[274] Henry y Joannides 2012: 94-102.

[275] Mena 1985: 16-17; Cruz 2015.

[276] García López 2008: 161-162.

[277] González Mozo 2015. Ceán en cambio sí denunció los cambios de la *Santa Isabel curando a los tiñosos* de Murillo: «En la invasión que padeció la pintura en Sevilla durante la guerra de la Independencia, arrancaron de su sitio este lienzo, y le transportaron a París, donde con deseo de limpiarle, le desfloraron los tiernos velos y últimos toques, que le diera el autor al concluirle», *Colección Litográfica,* 1826-1837: I n.º XLIII.

del Prado, donde, para Ceán, debía ocupar «el sitio principal de la escuela italiana», lo que equivalía al lugar más privilegiado del nuevo museo, por la trascendencia histórica con la que esta escuela era admirada entonces a lo largo de toda Europa.

Ceán también leyó este texto en la Real Academia de la Historia en septiembre de 1822, y en las *Memorias* de la institución se citó como uno de los escritos inéditos que el asturiano había dejado a su muerte.[278] Volvió a escribir sobre la pintura en 1823, en el tomo II de su *Historia del Arte de la Pintura*: «Se conserva ahora, después de varias aventuras y residencias, en el Real Museo de Madrid, bien tratada y con el aprecio que se merece».[279]

El prestigio de *El Pasmo de Sicilia* no decayó durante los años siguientes. Luis Eusebi informaba de que era considerado el «segundo cuadro del Mundo (después de el de la Transfiguración)».[280] De ahí que una de las mayores decepciones de los promotores del proyecto de la *Colección Litográfica de Cuadros del Rey de España* fuera que el precipitado cierre de la publicación hubiese impedido incluir el cuadro de Rafael entre las estampas litografiadas.[281]

En 1819, también se ocupó de redactar una *Respuesta de don Juan Agustín Ceán-Bermúdez a M. H. Le Bas, arquitecto de París,* la cual, de nuevo, solo conocemos por la edición llevada a cabo por Zarco del Valle, publicada en 1870, tanto en el periódico *El Tiempo* como en la tirada aparte de veinticinco ejemplares en el ya citado volumen titulado *Ocios de don Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes*. Zarco del Valle incluyó en ella una «Advertencia» en la que explicaba la motivación del escrito a través de las cartas que lo habían inspirado, que también se incluían en el texto.

La explicación de la motivación del escrito comienza en la carta remitida por Vicente González Arnao desde París en septiembre de 1819, en la que pedía información para poder recusar las afirmaciones realizadas en Francia que vinculaban la obra de El Escorial con arquitectos franceses e italianos y negaba su paternidad a Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. Ya comentamos que Vicente González Arnao (1766-1845) había sido un auténtico hombre fuerte del régimen de José I en España, durante cuyo reinado había sido director de la Real Academia de la Historia, por lo que tuvo que refugiarse posteriormente en Francia, donde desarrolló una brillante carrera como abogado en París.[282] Fue durante la dirección de González Arnao, como vimos, cuando Ceán se convirtió en académico de número con la presentación de la *Vida de Juan de Herrera,* por lo que, en su carta, solicitaba información sobre si esta obra se había publicado finalmente, ya que le podría servir

[278] RAH, Tomo XVI de las Actas, 6 de septiembre de 1822. *Memorias,* 1832: VI.

[279] *Historia del Arte de la Pintura,* ARABASF, 3-378: II 60.

[280] Eusebi 1824: 37-38 había indicado ya esa misma idea en Eusebi 1822: 12.

[281] García López 2022a.

[282] Urquijo 2019.

de argumento contra los que, como Le Bas, querían arrebatar la paternidad hispana de un edificio del simbolismo de El Escorial.

Louis-Hippolite Le Bas o Lebas (1872-1867) era un arquitecto francés, profesor de historia y teoría del arte en la École des Beaux-Arts y, posteriormente, miembro del Institut de France. Es interesante consultar el catálogo de la biblioteca que se realiza a su muerte, en 1867 —y en el que se incluye una biografía, donde por ejemplo se incide en su cercanía a Joachin Murat durante la época napoleónica—, pues apenas contiene volúmenes sobre España, apenas un par de libros sobre su historia y el clásico de Laborde sobre la descripción de nuestro país, fundamentalmente a base de estampas.[283] Al haber comenzado en 1815, junto a Debret, unas *Oeuvres complètes de Vignole* que quedaron incompletas, debió de interesarse entonces por las informaciones que relacionaban al arquitecto Jacome Barozzi con El Escorial, de ahí las noticias pedidas a González Arnao y que este recurriera a consultar en España si se había publicado el estudio sobre Herrera realizado durante su dirección de la Real Academia de la Historia.

Al no tener publicada la *Vida de Juan de Herrera,* Ceán decidió escribir este pequeño texto en el que su objetivo es acreditar, por medio de la documentación que había manejado, que la obra de El Escorial se había llevado a cabo siguiendo los planes de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, desechando las «fabulaciones» que querían vincular el monasterio con arquitectos extranjeros. Ya se ha indicado que era un argumento muy presente en la crítica ilustrada durante buena parte del siglo XVIII y también en la argumentación de Llaguno.[284] Ahora Ceán podía sumar a sus investigaciones, llevadas a cabo durante los últimos años para la publicación de las *Noticias de los arquitectos* del político vasco, las recientes noticias que le iba remitiendo Tomás González desde el Archivo General de Simancas.

Ceán trabajó deprisa, ya que la fecha de la finalización de su escrito es el 30 de septiembre y, al día siguiente, el primero de octubre, lo leyó en la Academia de la Historia, donde se explicita el objetivo del texto:

> El Sr. Ceán me entregó una respuesta que dirige por mano de un amigo a Mr. Le Bas, o sea una apología de los verdaderos arquitectos que trazaron y levantaron la magnífica fábrica del monasterio y palacio de El Escorial, probando hasta la evidencia que fueron los españoles Toledo y Herrera contra las pretensiones de los franceses e italianos, y apoyándolo con los documentos más convincentes. La leí con gran satisfacción de toda la Academia, a la que agradó sobremanera.[285]

[283] Catalogue 1867: 68.

[284] Cera 2019.

[285] RAH, tomo XV de Juntas, primero de octubre de 1819.

Si en escritos anteriores, Ceán hacía ver que había sido prácticamente obligado a permanecer en el Madrid ocupado por el ejército francés, en este, para apoyar sus argumentos, describe sus conversaciones con generales tan importantes de las huestes napoleónicas como Horace Sebastiani y Jean-Joseph Desolles, cuando el asturiano era jefe de división del Ministerio de Negocios Eclesiásticos del gobierno de José I en 1811. Así, transmite el parecer de dichos militares, admirados, según su testimonio, de la belleza de los cuadros de tantos artistas españoles que desconocían. Su argumentación sobre El Escorial, basada en «documentos irrefragables», se basa en la ausencia de arquitectos extranjeros en los archivos que había consultado. Además, expone un breve repaso por las glorias arquitectónicas patrias desde los comienzos del Renacimiento, citando lo ya recopilado para las *Noticias.* El objetivo es demostrar la pericia de los arquitectos españoles en tantos edificios significativos y la nula necesidad de importar maestros de otros países. A pesar de ello, el testimonio del escrito es elocuente con respecto a que la polémica por la que Llaguno había iniciado su obra varias décadas atrás seguía vigente y que publicarla era una cuestión de Estado, lo que solo se resolvería diez años después gracias al apoyo decidido de Fernando VII, como el propio Ceán se encargó de plasmar en su prólogo.[286]

En uno de los manuscritos copiados por Joaquín Ceán en 1833, se recoge la *Manifestación en la academia de San Fernando de las obras pertenecientes a las bellas artes ejecutadas en este año de 1821.* Se trata de un pequeño texto que seguramente se escribió para ser insertado como artículo con motivo de la exposición que tenía lugar anualmente hacia el mes de septiembre en la Academia de Bellas Artes. De hecho, se leyó a finales de ese mes en la Academia de la Historia, donde se cita como «un papel del Sr. Ceán acerca de la manifestación de varias obras de pintura y dibujo que se han presentado este año al público en la Academia de S. Fernando».[287] Quizá el objetivo es que fuera publicado en *El Censor,* pues recordemos que el anterior texto publicado en este periódico por Ceán, el diálogo entre el cardenal Borja y el pintor Carreño de Miranda, se había impreso en septiembre de 1820 y en él se hacía mención de la exposición de ese año en la Academia de Bellas Artes.

Ceán trató de realizar la crítica artística de la exposición anual de 1821, pero lo cierto es que esta no se publicó y quedó entre sus manuscritos. Es un texto verdaderamente interesante, en primer lugar, porque ofrece información sobre muchos de los cuadros allí expuestos. Hay que tener en cuenta que la realización de críticas a las exposiciones en los periódicos contemporáneos no fue una práctica muy habitual, no se institucionalizarían hasta la segunda mitad de los años treinta, cuando las diferentes publicaciones que fueron apareciendo entonces comenzaron a inte-

[286] Cera 2019; García López 2020b.

[287] RAH, tomo XVI de las Actas, junta del 28 de septiembre de 1821.

resarse por estos argumentos y periódicos como la *Gaceta de Madrid* informaron más frecuentemente de estas manifestaciones.[288] Tenemos pocas noticias sobre las exposiciones temporales llevadas a cabo antes de los años treinta en la Academia de San Fernando,[289] de las que Esperanza Navarrete ha señalado la documentación que se conserva en la propia institución.[290]

De la exposición celebrada en 1821 informaba por ejemplo el *Nuevo Diario de Madrid.*[291] También se conserva el catálogo de la Academia que podía consultar el visitante y que es severamente criticado por Ceán, tanto por la falta de noticias sobre algunas obras como por lo dispares que son los juicios hacia algunos artistas. La reforma del catálogo de la Academia de San Fernando sería llevada a cabo por el propio erudito asturiano en 1824, cuando se mandó imprimir la nueva enumeración de obras de la institución. En enero de ese año, Ceán había sido nombrado consiliario de la Academia de San Fernando y encabezó la nueva redacción del catálogo. Uno de sus objetivos fue redistribuir las obras en las salas, separando los originales de las copias, clasificándolas por escuelas y distinguiendo especialmente las de la escuela española. También quería ordenar cronológicamente tanto las obras de los académicos de mérito como las de los discípulos premiados, aunque el apremio del comienzo de la exposición anual en septiembre hizo que se aplazaran algunas de estas iniciativas para los futuros catálogos.[292]

El cuadro principal de la exposición de 1821 resultó ser *La batalla de San Marcial,* de José Aparicio, del que solo se conservan unos pedazos tras su depósito en la catedral de Santiago de Compostela.[293] Durante el siglo XIX motivó una curiosa pugna ente el director del Museo del Prado, José de Madrazo, y el del Museo de Artillería, León Gil de Palacio.[294] De él hace Ceán una cumplida descripción y, significativamente, lo considera el mejor de los que había presentado los años anteriores el pintor alicantino, unas obras que otorgaron al artista gran predicamento, como *Las glorias de España* o *El hambre de Madrid.*

Ceán también resalta los retratos del «inimitable» Goya *(Tiburcio Pérez Cuervo)* y del muy joven entonces Rafael Tegeo, a quien valora especialmente: «es acreedor a que se le fomente y proteja». Sin embargo, es bastante más crítico con Vicente López, de quien no gustan los retratos reales ni los de los arquitectos Antonio Aguado e Isidoro Velázquez, realizados «con tanta exactitud y escrupulosidad que se pueden

[288] Álvarez Lopera 1996.
[289] Replinguer 1991: 322; Úbeda 2001: 113-129; Molina 2020.
[290] Navarrete Martínez 1999: 297-327.
[291] *Nuevo Diario de Madrid,* n.º 251: 695, del primero de noviembre de 1821.
[292] Navarrete Martínez 1999: 391.
[293] Díez, Gutiérrez y Martínez Plaza 2015: 74; Martínez Plaza 2022: 157.
[294] Álvarez Barrientos 2022: 194-198.

contar los hilos del bordado», así le acusa de realizar una «servil y ramplona imitación de la naturaleza».[295] Es también irónico con su amigo José de Madrazo, de quien escribe que el retrato familiar del político José García Léon Pizarro parece un *Descanso de la Sagrada Familia*. Ya en la junta de la Academia de la Historia donde se leyó el escrito de Ceán, se describe que «se oyó con gran placer por las gracias y festividad de su estilo», y no hay duda de que el asturiano quiso dotar de humor a su texto. Resalta varias situaciones cómicas relacionadas con la actualidad política del trienio constitucional, como cuando la gran afluencia de la exposición atraía a «ciudadanos de playa, porque las puertas están abiertas a todos los que son libres o iguales ante la ley». O las disputas entre liberales y exaltados a las que podían conducir ciertos cuadros o la semejanza entre el pensativo san José y el propio ministro Pizarro, «siendo tan efímeros los destinos», apuntaba, sin duda haciendo referencia a la pérdida del político madrileño de su anterior puesto de primer secretario universal de Estado.[296]

Ceán quiso ser especialmente crítico, de nuevo, con la hipocresía de tantos que se hacían los entendidos hacia las bellas artes sin otro objetivo que relacionarse adecuadamente en la sociedad. La culpa no era para el asturiano de este numeroso público que acudía a la academia sin los conocimientos suficientes, siguiendo «al rebaño», sino de los que, debiendo defender el patrimonio artístico, vendían los cuadros más famosos de los profesores españoles a los extranjeros para adornar sus casas con papeles pintados. De ahí que incida en la necesidad de crear instituciones que fomenten el saber.

Precisamente en el verano de 1821, se estableció la creación de una Academia Nacional, en la que se refundieran todas las otras, una idea sobre la que se venía discutiendo desde hacía varias décadas.[297] Ceán sería elegido para la sección de Literatura y Artes, donde también se encontraban Leandro Fernández de Moratín, el arquitecto Silvestre Pérez, el deán Manuel López Cepero, Pedro de Alcántara Téllez-Girón, el príncipe de Anglona, director del Museo del Prado en ese momento, y José de Madrazo.[298] Además, fue miembro de la comisión encargada de designar un edificio adecuado para ubicar esa nueva institución, de ahí que tuviera que visitar distintos lugares buscando el más idóneo.[299] Esta situación motivó su queja cuando

[295] También cita el retrato de Martín López Aguado realizado por Zacarías González Velázquez; veáse Moleón s. a.

[296] Moreno Fernández 1992.

[297] Álvarez Barrientos 1994 y 1995.

[298] Guía de forasteros 1822: 56; García López 2020c.

[299] Con ese objetivo visitaba la sede de la Real Academia de la Historia en enero de 1822; en febrero solicitaba que se le diese razón de la concesión del rey por la que ocupaban dicho lugar; RAH, tomo XVI de las Actas, juntas del 11 de enero y 8 de febrero de 1822.

visitaba la exposición de la Real Academia de San Fernando y vio allí expuestos varios proyectos arquitectónicos que consideró de planteamientos quiméricos y de nula practicidad, tanto por sus dimensiones como por su objeto: preferentemente salones de baile y cafés, cuando lo que se necesitaban eran «edificios sencillos» para las distintas instituciones del Estado y «para la reunión de las ciencias y las artes», es decir, la sede de la nueva Academia Nacional.

Ceán terminaba su texto haciendo un llamamiento al necesario apoyo de las instituciones y el gobierno para que los artistas pudieran seguir realizando su trabajo, pues, aunque al público le pareciera que ese año había menos obras que los anteriores, a él le parecía un milagro que existieran tantas cuando no se estimulaba ni a los discípulos con premios ni se satisfacían las dotaciones de los maestros. Faltos de dinero y de trabajo los artistas, defendía Ceán que la Academia de San Fernando solo llegaba a subsistir por el celo de los que la componían. «Desengañémonos —escribe—, ni los actuales institutos, ni los suntuosos proyectados podrán existir sin protección decidida y pecuniaria».

Sin duda es interesante este intento de Ceán por convertirse en crítico de las exposiciones anuales que tenían lugar en la Academia de Bellas Artes. Como se ha visto, congregaba a un buen número de público y eran, por lo tanto, un acontecimiento social y cultural del que convenía informar y ofrecer una opinión crítica que sirviera para discriminar lo bueno de lo malo, como les gustaba decir a los ilustrados. Así se desarrollaría el género en las siguientes décadas. Ceán, sin embargo, leyó el texto a sus compañeros académicos, pero no pudo —o no quiso— publicarlo. En todo caso, es una muestra más de lo interesado que estaba por la actualidad cultural reinante, el Museo del Prado, las exposiciones de la Academia de San Fernando, la nueva Academia Nacional, las publicaciones periódicas o las juntas de la Academia de la Historia. La imagen del erudito aislado en su gabinete que se ofreció de él antaño no parece que se ajustase al Ceán de estos años.

En marzo de 1822, Ceán publicaba el *Análisis de un bajorrelieve* en *El Censor.*[300] Era su regreso a la importante publicación política desde que apareció en 1820 el diálogo entre el cardenal Borja y Carreño de Miranda. A partir de aquí, como ya dijimos, las publicaciones del autor gijonés en el periódico constituirían prácticamente una sección fija. El autor justificó la llegada del argumento artístico a las páginas del periódico defendiendo el valor de las bellas artes no solo como una actividad noble, sino por su carácter identitario de la nación y de instrucción para el nuevo ciudadano:

[300] *El Censor,* n.º 87, 30 de marzo de 1822.

> No ha de ser todo política y alborotos, digamos algo de las útiles y pacíficas bellas artes, pues no son menos acreedoras a la consideración del Censor que la poesía dramática, tan frecuentemente analizada en sus números. Si el teatro es una muestra del buen gusto y cultura de una ciudad, de una corte y de una nación entera, también lo son la pintura, la escultura y la arquitectura; artes de imitación como la otra y artes que se distinguen con el epíteto de nobles, cuyo gusto es extensivo a los que ejercen bien. Sus obras son el ornamento más agradable y más instructivo al pueblo en que existen: lo enriquecen, lo ilustran y le da nombre entre los demás civilizados.

Además, el tema del *Entierro de Cristo* que desarrolló en este texto le pareció especialmente adecuado para las fechas de Semana Santa que venían a continuación. No conservamos el manuscrito de este texto de Ceán, quien solo lo presentó a la Real Academia de la Historia tras publicarlo en *El Censor.*[301] Más información sobre el origen del escrito nos la ofrece en el manuscrito de su *Historia del Arte de la Pintura*:

> Con motivo de haber llegado a mi poder un precioso baxo-relieve, trabajado en cera por el mismo Torrigiano, escribí su descripción, que se publicó el día 30 de marzo del año pasado de 1822 en el n.º 87 del célebre periódico político y literario, titulado *El Censor,* impreso en Madrid. Aunque breve, el análisis da razón exacta de la composición del entierro de Cristo, que representa, y consta de veinte y una figuras, de la corrección del dibujo de cada una, de la variedad de sus actitudes y afectos, de la nobleza de sus caracteres, y de todas las demás partes, que comprehende *en sublime grado, sin afectación ni monotonía, en el cual todo es original, todo está animado y todo conspira a la perfección del arte.*[302]

Es decir, se trataba de un bajorrelieve en cera que había llegado al poder del propio Ceán, procedente de un «pueblo en que estuvo obscurecida esta alhaja». Con estas características decidió atribuirlo al artista florentino Pietro Torrigiano (1474-1528), uno de los escultores más admirados por el autor gijonés, como ya hemos indicado anteriormente, a quien gustaba enfrentar con su antagonista Miguel Ángel Buonarroti.

En este caso no se trataba de un diálogo, sino de una descripción de la obra que, por su calidad y características, le pareció digna de la admirada mano de Torrigiano. Ceán nos describe una obra de pequeño tamaño, un óvalo de 47 × 35 cm aproximadamente, trabajado con cera mezclada con almazarrón, un pigmento rojizo de óxido de hierro muy utilizado por los artistas. Los trabajos en cera eran muy habituales durante el Renacimiento. Normalmente, los artistas los utilizaban para

[301] Se leyó en la junta del 17 de mayo de 1822, tomo XVI de las Actas de la RAH.

[302] *Historia del Arte de la Pintura;* ARABASF, 3-378: II 21-22. El subrayado es del propio Ceán, citando las palabras de su artículo en *El Censor*.

realizar modelos de esculturas que después se pasaban a otro material, pero también para crear obras finales utilizando la técnica de la cera, lo que incluían bajorrelieves. Son especialmente conocidas obras como el *Descendimiento* de la capilla del antiguo Palacio Real de Múnich, durante algún tiempo atribuido a Miguel Ángel, o el medallón con el retrato de este último artista realizado por Leone Leoni, en el British Museum. El asturiano llevó a cabo una verdadera écfrasis de este relieve, con la que ensalzar a uno de sus héroes en la escultura, Pietro Torrigiano, y mostrar las cualidades del relieve *schiacciatto* de raíz florentina. Que no poseamos más información sobre esta pieza contribuye a hacer más áspera la lectura de este escrito, al que también falta el humor de los diálogos. Sin embargo, su explícita declaración para iniciar un ciclo sobre bellas artes en *El Censor* en la sociedad constitucional de 1822 resulta de particular interés.

Durante los meses siguientes, una vez cerrada la publicación política, Ceán siguió llevando textos a las juntas de la Real Academia de la Historia, algunos de ellos redactados varios años antes. Ya indicamos que a primeros de octubre volvió a leer su escrito sobre el churriguerismo y una semana después, la *Descripción de la Custodia de Sevilla*.[303] Se trata de un pequeño texto en el que explicaba la rara edición del tratado de Juan de Arfe, publicado en 1587, la cual le había regalado el historiador y periodista Justino Matute en 1805.[304] En febrero del año siguiente, 1823, comenzó a leer las *Noticias del Moluco,* una obra que llevó a cabo en 1804. Entonces escribió a Vargas Ponce que había encontrado tantos documentos interesantes sobre las islas Molucas en el Archivo General de Indias que había decidido convertirse en «escritor de Indias».[305] Al finalizar la lectura, en abril, regaló el manuscrito a la Academia, que todavía lo conserva. En mayo de 1823 comenzó la lectura de la *Carta de Philo-ultramarino, sobre la Arquitectura inglesa y la llamada Gótica*, que había recibido de Jovellanos en 1805, cuando este se encontraba confinado en Mallorca.[306]

Tras la capitulación de Cádiz a finales de septiembre de 1823, la constitución fue de nuevo abolida y la Real Academia de la Historia se determinó a «felicitar a SS. MM. y AA. con motivo de su libertad y restitución a la plenitud de sus derechos», por medio de una diputación de individuos junto a la Real Academia Española.[307] A Ceán no le fue nada mal en los años siguientes, los de la Década Ominosa. En enero de 1824 se convirtió en consiliario de la Real Academia de San Fernando y, como otros antiguos

[303] RAH tomo XVI de las Actas, junta del 18 de octubre de 1822.

[304] García López 2019.

[305] García López 2020a: 254.

[306] RAH tomo XVI de las Actas, 16 de mayo de 1823. Terminó de leer el texto de Jovellanos el 6 de junio. Fue un manuscrito también adquirido por Zarco del Valle, de ahí que en la actualidad se encuentre en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, RB, Sig. II/1023. Sobre Jovellanos y la arquitectura véase Crespo y Domenge 2012.

[307] RAH tomo XVI de las Actas, 21 de noviembre de 1823.

amigos afrancesados, fue un autor protegido por Fernando VII en sus últimos años, bajo cuyo patronazgo pudo publicar varias de sus grandes obras finales.[308]

También siguió trabajando en la *Historia del Arte de la Pintura,* una obra que, como vimos, había iniciado en 1822 para «apartar mi negra imaginación de las convulsiones en que estaba envuelta España con la variedad de opiniones políticas», es decir, tras la llegada al poder de los liberales exaltados y el cierre de *El Censor.*[309] Ya en mayo de 1824 inició la lectura del tomo primero en la Real Academia de la Historia, que continuaría en las semanas siguientes.[310] No abandonó la obra hasta 1828, cuando ya mediaba el tomo XI y su salud se fue resintiendo. Su vena articulista y de escritos breves la pudo continuar gracias a su colaboración en la *Colección Litográfica.*[311] Sus últimos esfuerzos, sin embargo, se dedicaron a la publicación de las *Noticias de los arquitectos,* que fueron saliendo de la imprenta al año siguiente —siempre con el apoyo real y con una exaltada introducción de fervor fernandino—, poco tiempo antes de su muerte, que tuvo lugar el 3 de diciembre de 1829. En sus últimos años, sin duda, fue reconocido como una pequeña celebridad nacional, el sabio que tantos años y tantos escritos había dedicado al estudio de las bellas artes.[312] De ahí que el director del Prado le consultara en relación con la galería de artistas que debían ser inmortalizados en la portada del museo.[313] Así lo describiría precisamente el literato Eugenio de Ochoa, hijo de uno de los factótums de *El Censor,* su amigo Sebastián de Miñano, como un recuerdo casi evanescente de un mundo que estaba presto a acabar:

> Cuando yo conocí, allá por los años de 1828, al sabio D. Juan A. Ceán Bermúdez, autor, entre otras varias obras, del excelente *Diccionario de los arquitectos españoles* (sic), y una de nuestras *ilustraciones,* como hoy se dice, del siglo pasado, recuerdo perfectamente que era ya un señor muy anciano, que andaba muy encorvadito, que meneaba mucho con una expresión entre dulce y maliciosa su venerable cabeza coronada de largos cabellos más blancos que la nieve, y que todos le escuchaban como a un oráculo. Yo, sobre todo, que era a la sazón muy joven, casi un niño, me quedaba pendiente de sus labios cada vez que los abría, y nunca se me olvidará la *muletilla* con que aquel excelente español, encanecido en el trato de los hombres y de las cosas de nuestro país, sazonaba todos sus discursos, todos sus recuerdos, hasta sus más sencillas reflexiones sobre lo que en él había visto y veía entonces. Su eterna muletilla era esta: «¡Como aquí todo es mentira!».[314]

[308] García López 2020b.
[309] Crespo y García López 2016a: 165.
[310] RAH tomo XVI de las Actas, 7 de mayo de 1824.
[311] Vega 1990; García López 2020c.
[312] Álvarez Barrientos 2020.
[313] Géal 2005: 304-305; Azcue 2012.
[314] Ochoa 1861: 474-475. Debo esta noticia a la generosidad del profesor Joaquín Álvarez Barrientos.

EDICIONES TREA
ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
Colección Piedras Angulares

www.trea.es

Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) fue el auténtico pionero en los estudios histórico-artísticos en España. Él puso las bases de la investigación sobre la pintura, la escultura, el grabado, la arquitectura y la arqueología, con obras como el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (1800), *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España* (1829) o el *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España* (1832). En este volumen se editan y estudian unos textos sobre estos mismos temas pero en un formato más breve, que el autor escribió entre 1812 y 1822. Varios aparecieron en la prensa de la época, otros quedaron manuscritos y fueron recogidos por distintos estudiosos decimonónicos, mientras algunos más son inéditos y se publican aquí por primera vez. Se confeccionaron durante unos años de gran conflictividad política, que abarcan el final de la guerra de la Independencia, la recuperación del poder absoluto por parte de Fernando VII y el Trienio constitucional, un periodo que también significó un gran cambio en la valoración de las artes y el modo de escribir sobre ellas, y en el que se produjeron acontecimientos tan significativos como la inauguración del Museo del Prado. En ellos estuvo presente Ceán, y sus vivencias y escritos son especialmente significativos de toda una época de cambio en los hábitos culturales de nuestro país.