

Ceán Bermúdez

*Historiador del arte
y coleccionista ilustrado*

*Ceán
Bermúdez*
*Historiador del arte
y coleccionista ilustrado*

ELENA M.^a SANTIAGO PÁEZ (DIR.)

PRESENTACIÓN

JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ (1749-1829) NACIÓ EN GIJÓN EN EL SENO DE UNA FAMILIA modesta, pero gracias primero a la protección y la amistad que le profesó Jovellanos –a las que él correspondió con total lealtad– y, más adelante, a su constante interés por aprender, su extraordinaria laboriosidad como investigador y su fina sensibilidad para el análisis artístico, logró una muy sólida formación en el campo de las bellas artes. Fruto de ello fueron un gran número de escritos dedicados al conocimiento, estudio y difusión del arte y los artistas españoles. Con estos trabajos se ganó el respeto y la admiración de sus contemporáneos, especialmente en los ambientes más selectos del mundo intelectual ilustrado, lo que se tradujo en múltiples honores y reconocimientos académicos.

Desde que en 1982 José Clisson publicó su importante monografía sobre Ceán Bermúdez¹, no se había abordado de una manera tan global el estudio de la vida y la obra de este personaje fundamental de la historiografía y la crítica artística española. Basado en gran parte en la información proporcionada por fuentes manuscritas conservadas –la mayoría en la Biblioteca Nacional de España y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando– y en la atenta lectura de las que ya se conocían, este catálogo intenta transmitir una renovada visión de un personaje mucho más complejo, interesante e importante de lo que hasta ahora se había dicho. A través de cinco ensayos que abordan aspectos diferentes de la obra de Ceán y de los textos del catálogo que acompañan a las 156 piezas que figuran en la exposición, se ha procurado acercar al gran público a este ilustrado español, conocido hasta ahora sólo por los especialistas en arte, mostrando parte de sus publicaciones y de sus escritos aún inéditos, así como una selección de sus colecciones de dibujos y estampas.

Los estudios

En el primer ensayo, titulado «Juan Agustín Ceán Bermúdez, una biografía intelectual», Javier González Santos, tras estudiar la fortuna crítica de la obra del asturiano hasta nuestros días, hace una reconstrucción pormenorizada y fundamentada de su vida, que se complementa con la amplia cronología que la precede y que ha titulado «Los trabajos y los días: Ceán en el tiempo». En ella se relaciona al personaje con los acontecimientos históricos del momento, el ambiente cultural en el que se movió, sus relaciones personales y profesionales, y la creación de sus obras, inéditas y publicadas. A lo largo del texto, González Santos va dibujando el perfil del personaje: honrado, leal amigo de sus amigos, trabajador incansable, metódico, empeñado en la defensa del arte y los artistas españoles, y ardiente defensor de

¹ Clisson 1982.

CRONOLOGÍA

LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS: CEÁN EN EL TIEMPO

Javier González Santos

- 1744 • El 5 de enero nace en Gijón Gaspar Melchor de Jovellanos, mentor, protector e íntimo de Juan Agustín Ceán Bermúdez; el grabador, académico, aficionado y coleccionista Pedro González de Sepúlveda, amigo de Ceán, nace también este mismo año, en Badajoz.
- 1746 • El 30 de marzo nace Francisco de Goya y, el 11 de febrero, el pintor Luis Paret, ambos amigos de Ceán.
El 9 de julio muere Felipe V y sube al trono Fernando VI.
- 1748 • Contraen matrimonio Juan Francisco Ceán Bermúdez y Valdés (Gijón, c. 1723-1803), comerciante, hijo del escribano Juan Agustín Ceán Bermúdez y Malleza († 1771) y Manuela García de Cifuentes González († Gijón, 20 de enero de 1780).
- 1749 • El 17 de septiembre nace Juan Agustín Ceán Bermúdez, hijo de los anteriores, en el número 13 de la Plaza Mayor de Gijón, en una casa (hoy desaparecida) contigua al Ayuntamiento Viejo.
Entre otras personalidades nacidas en este año están Johann Wolfgang von Goethe († 1832) y el médico británico Edward Jenner († 1823).
- 1752 • El 12 de abril se funda en Madrid la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 1757 • Nace Joaquina Bárbara Ceán Bermúdez († Gijón, 11 de enero de 1842), hermana de Juan Agustín, «hacendada»; estuvo casada con Joaquín Pantaleón Sánchez; no tuvieron descendencia.
- *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*, sancionados el 30 de mayo y publicados en la imprenta de D. Gabriel Ramírez este mismo año.
- 1759 • El 10 de agosto fallece el rey Fernando VI y comienza el reinado de Carlos III.
- 1760 • El 10 de marzo nace en Madrid Leandro Fernández de Moratín, poeta y dramaturgo; el 10 de junio nace en Cádiz José Vargas Ponce, marino y académico, ambos amigos y corresponsales de Juan Ceán y, el primero, también de Francisco de Goya.
- 1761 • El 7 de septiembre llega Anton Raphael Mengs a Madrid como pintor de cámara.
- 1762 • El 7 de junio llegan los Tiepolo a Madrid.
- 1762 - 1764 • Ceán estudia Filosofía y Humanidades con los jesuitas en Oviedo. Es condiscípulo de Gregorio de Jovellanos (Gijón, 1746-sitio de Gibraltar, 1780).



1. Francisco de Goya,
*Gaspar Melchor de Jovellanos,
con el arenal de San Lorenzo
al fondo.* Hacia 1780-1782.
Óleo sobre lienzo,
185 × 110 cm. Valladolid,
Museo Nacional de Escultura,
en depósito en el Museo
de Bellas Artes de Asturias.

«SIN TÍTULO»

Daniel Crespo Delgado

Calificar a Juan Agustín Ceán Bermúdez como el primer historiador del arte español nos proporcionaría un sugestivo encabezamiento y un excelente motivo para reivindicar su figura. Pero esta afirmación requeriría explicarla e ir más allá de la mera constatación de lo mucho y bien que Ceán escribió sobre el pasado de las artes, entre otras razones porque en su momento tal labor no estaba sancionada ni profesional ni institucionalmente. Por fortuna, con nuestro protagonista no debemos temer quedarnos sin un nutrido grupo de titulares. Tal vez el más preciso sea que Ceán fue el primer escritor en España dedicado prácticamente con exclusividad a las bellas artes.

La literatura artística española llevaba un buen trecho recorrido cuando Juan Agustín tomó esta senda. Es más, la Ilustración supuso su efectiva renovación y extensión. Bajo el signo de las Luces, en especial pasada la mitad del siglo XVIII, se escribió más y sobre más aspectos de las bellas artes, ampliándose los reducidos géneros y formatos ensayados hasta el momento¹. De hecho, es en este nuevo contexto en el que cabría situar la obra de Ceán. No obstante, y a diferencia de otros autores del mismo periodo como Antonio Ponz, Isidoro Bosarte o Jovellanos, la producción intelectual de Ceán se centró en las artes; no sólo abarcó un periodo de su vida, sino toda ella; y, por supuesto, su obra sobre tales materias presentó una dimensión y una enjundia hasta la fecha inéditas.

Los escritos de Ceán son numerosos y también heterogéneos, yendo de monografías eruditas a artículos de prensa, de breves guías a voluminosos diccionarios, de informes académicos a animados diálogos. En España, nadie antes que él escribió tanto y tan diversamente sobre bellas artes. Encontramos esta misma variedad en sus contenidos: tradujo y anotó tratados, elaboró catálogos de grandes colecciones, redactó críticas de exposiciones y cuadros, explicó cómo distinguir copias de originales, aconsejó sobre el mejor modo de organizar una academia, etcétera; su producción y su actividad, por tanto, no pueden reducirse a un aspecto concreto de lo artístico. Sin embargo, la mayor parte de sus trabajos y algunos de los más renombrados versaron sobre el pasado de las artes. También abordó esta temática desde formatos diferentes, pero siempre con un mismo objetivo: dar a luz una moderna historia del arte de la que el país carecía.

Tal fue un anhelo reiterado en la España de la Ilustración, reiterado y nuevo puesto que nunca antes se había afirmado con tan rotunda claridad e intención programática. Al menos desde los años sesenta del siglo XVIII se hizo presente la necesidad de escribir una historia del arte español que respondiese a los

¹ Úbeda 1995.



Fig. 9. Anónimo español, *Puntual retrato del Racionero Alonso Cano, famoso Pintor, Escultor y Arquitecto*. Siglo XVIII. Lápiz grafito sobre papel, 228 x 192 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

A pesar de que su formato y enjundia difiriese de manera notable de la *Historia*, las *Noticias*, el *Sumario* o el *Diccionario*, no cabe olvidar que en 1822 Ceán escribió tres diálogos sobre «el estado que tuvo la escultura en España [...] desde muy antiguo hasta la época presente». Por su carácter, extensión e incluso por sus interlocutores, estos tres diálogos sobre la «escultura en España» son la continuación y en cierto modo el complemento de otros tres, aparecidos en *El Censor* en 1822, en los que nuestro autor describió el desarrollo de la escultura entre las que se creían las primeras naciones civilizadas, prestando especial atención a los griegos y los romanos⁴². Él mismo anotó que estos diálogos eran breves por su voluntad de publicarlos en *El Censor*, un influyente periódico ya citado de talante afrancesado en el que colaboró durante estos años. A pesar de que no tuviesen la amplitud de otros textos, Ceán pudo plantear en ellos la historia de la escultura en España de manera autónoma, introduciendo juicios y matices nuevos respecto al discurso preliminar de su *Diccionario* (1800)⁴³ (fig. 9).

Entre finales de 1819 y principios de 1820, Ceán señaló que, «después de haber averiguado cuanto pertenece a la historia de la escultura, pintura y arquitectura en España», se centraría en «la investigación y análisis» del grabado de estampas. Lo hizo a través de un formato todavía inédito en España como era el del *Catálogo raciocinado*, redactándolo además sobre su propia colección. Aunque sólo nos ha llegado una copia parcial que realizó su hijo en 1833, conservamos la introducción de este *Catálogo*, donde abordó la evolución de las más relevantes escuelas europeas que, como en la *Historia del Arte de la Pintura*, no eran otras que la italiana, la alemana, la holandesa, la flamenca, la francesa, la inglesa y la española, para pasar a continuación al comentario de sus principales maestros y de las obras que tenía en su colección. No lo conservamos íntegro, pero este trabajo supera con creces por su claridad y completitud la hasta el momento única aproximación a la historia del grabado en español, el *Discurso histórico sobre el principio y progresos del grabado* que su amigo Vargas pronunció en la Academia de San Fernando en 1790⁴⁴.

Queda claro, por tanto, que a través de diversos trabajos y formatos, Ceán acometió la historia de todas las disciplinas (arquitectura, pintura, escultura y grabado) que se englobaban contemporáneamente bajo la categoría de las bellas artes. Por si esto fuera poco, publicó las primeras descripciones modernas de monumentos. Su *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla* (1804) fue mucho más breve

Queda claro, por tanto, que a través de diversos trabajos y formatos, Ceán acometió la historia de todas las disciplinas (arquitectura, pintura, escultura y grabado) que se englobaban contemporáneamente bajo la categoría de las bellas artes. Por si esto fuera poco, publicó las primeras descripciones modernas de monumentos. Su *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla* (1804) fue mucho más breve

⁴² *El Censor*, núms. 91, 97 y 102, 4 de mayo, 8 de junio y 13 de julio de 1822.

⁴³ BNE, MSS/21445/1, fols. 12r-30v. Se publicaron los dos últimos diálogos en Pardo Canalís 1962.

⁴⁴ Carrete 1980b; Santiago 1997; también Elena M.^a Santiago Páez en este mismo volumen, pp. 140-141.



«MÁS PARECE HECHA POR UNA SOCIEDAD
DE LAVORIOSOS YNDIVIDUOS, QUE POR UNO SOLO».
EL MÉTODO DE TRABAJO DE CEÁN BERMÚDEZ

David García López

Con esta expresiva frase describía José Vargas Ponce la obra de Ceán Bermúdez tras leer los manuscritos de los tomos finales del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, desde «la letra M hasta el final», el 27 de junio de 1800¹. Y quizá sea una certera sentencia de la monumental tarea llevada a cabo por el autor asturiano no sólo en cuanto al *Diccionario histórico*, sino en la recopilación y el estudio de las bellas artes españolas a través de la totalidad de sus múltiples escritos. Lo cierto es que el estudio de estas materias sería muy diferente en nuestro país sin la existencia de nuestro autor.

A Ceán Bermúdez se le ha leído poco. Primero, porque gran parte de su obra permanece manuscrita, en un estado de ignorancia que resulta difícil imaginar en otras latitudes sobre un autor que prácticamente inició la disciplina de los estudios histórico-artísticos con una nueva mentalidad científica. Pero también se le ha leído mal, quizá buscando en él lo que ya se creía encontrar: al estudioso de gabinete, al «académico neoclásico» de gran capacidad de trabajo pero escasa originalidad y, menos aún, brillantez expositiva. De manera que, en ocasiones, se han malinterpretado tanto su modo de pensar y entender las bellas artes como los métodos de estudio que aplicó para ello. Y eso a pesar de que, como en casi todo, Ceán fue cristalino en sus juicios y, desde el Prólogo del *Diccionario histórico*, explicó meridianamente su método de trabajo y sus objetivos.

Ceán Bermúdez escribía que comenzó su labor extractando las noticias de los artistas en los tratados sobre bellas artes ya publicados, para pasar luego a los textos manuscritos de los que tuvo noticia. Un segundo paso fue el registro de los archivos donde «dormirían» las memorias de los antiguos profesores. En uno y otro caso, hubo de completar el trabajo personal con la ayuda de colaboradores, que le recopilaban las noticias correspondientes y expurgaron el mayor número de documentos posibles a lo largo del territorio nacional. Tradicionalmente, ésta ha sido la imagen que se ha transmitido de Ceán Bermúdez: un trabajador eficiente encerrado en su gabinete mientras escrutaba viejas noticias. Pero se suelen olvidar los dos puntos siguientes de su método de trabajo, que ya explicaba en el citado Prólogo al *Diccionario*. Primero, el estudio sostenido de las propias obras de arte, tanto a la hora de encontrar las fechas y las firmas de sus autores como en el análisis del «estilo y manera» de las propias pinturas, donde los indicios «se presentan con mucha claridad al ojo hecho a analizar las obras y a comprarlas»². Este

¹ Carta de José Vargas Ponce a Isidoro Bosarte, 27 de junio de 1800 (ARABASE, 1-26-2, s.f.).

² Ceán 1800, I, pp. xvii-xviii.



LA HISTORIA DEL GRABADO A TRAVÉS DE LA COLECCIÓN DE CEÁN BERMÚDEZ

Elena M.^a Santiago Páez

Nada mejor que citar las palabras del propio Ceán a la hora de tratar de su historia del grabado y su colección de estampas para comprender los motivos que le llevaron a redactar la primera y el significado y la extraordinaria importancia que tuvo en su vida la segunda. En la introducción al *Catálogo raciocinado de las Estampas que posee D. Juan Agustín Ceán Bermúdez formado por él mismo*¹ (cat. 9.6), el autor cuenta cómo

[...] retirado en mi dulce rincón y arrastrado de mi antigua e innata inclinación a las bellas artes, después de haber averiguado cuanto pertenece a la historia de la Escultura, Pintura y Arquitectura en España y a sus profesores, quiero ahora que tengo vagar, y se necesita abstracción y poco trato con los hombres, dedicarme a la investigación y análisis del Grabado de Estampas. Para hacerlo con utilidad no encuentro medio más seguro que el de formar un Catálogo raciocinado de todas las que he podido juntar por espacio de cincuenta años, sin salir de España. Lo ejecutaré con gusto, agradecido a lo mucho que las debo, por lo que me han instruido en los misterios de las bellas artes, pues siendo las más unas copias exactas de las principales pinturas y esculturas que hai en Europa, y un señuelo del carácter y mérito de los que ejecutaron los originales, me han abierto los ojos para poder conocerlos, han fomentado mi afición y me han inspirado el ansia de adquirirlas, creyendo firmemente, que sin ellas no puede haber un aficionado verdadero a las bellas artes.

Las que poseo son muy apreciables, y no pocas raras y muy buscadas. Las compré en Sevilla, emporio en otro tiempo cuando florecían allí las artes con el impulso del comercio de América y con el tráfico de alemanes, holandeses, flamencos y franceses que traían las estampas grabadas en sus países para estudio de nuestros profesores. Y como no perdí jueves alguno en los veinte y cuatro años que residí en aquella ciudad sin concurrir a la feria y baratillo, donde se venden, ni dejé de visitar las almonedas de los artistas que se morían, conseguí juntar una abundante copia de muchas, que probablemente contribuyeron a perfeccionar en el arte al sabio pintor Francisco Pacheco, a su yerno D. Diego Velázquez, al licenciado Roelas, a su discípulo Zurbarán, a los Herreras y Castillos, al correcto Alonso Cano, al gracioso Murillo y demás profesores sevillanos,

¹ BNE, MSS/21458/1, fols. 167-169. En una nota al pie dice que esta introducción al *Catálogo raciocinado* se escribía en Madrid por enero de 1820. El manuscrito es una copia del original (perdido) hecha por su hijo Joaquín en 1839. Otra copia, anónima y posterior, de la introducción al *Catálogo* se encuentra en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander y fue publicada por Carrete en 1980b (pp. 61-68).

CATÁLOGO

1.10 Salvador Carmona, Manuel (1734-1820). *Mengs.* // *M. S. Carmona d.* – 1778. – Lápiz fino negro con realces de sanguina sobre papel verjurado amarillento cuadrulado, h. 272 × 205 mm (encuadre, 175 × 140 mm). – Dibujo para grabar basado en el *Autorretrato* de Mengs que poseía Bernardo Iriarte, pintado en 1775 y regalo del artista (Madrid, colección particular).

Biblioteca Nacional de España, DIB/18/1/7174.



CAT. 1.10

1.11 Mengs, Anton Raphael (1728-1779). *Virgen con el Niño.* – C. 1768. – Lápiz repasado a pluma; tinta negra con ligeros trazos de lápiz negro sobre papel verjurado amarillento; hoja recortada, con márgenes irregulares, 120 × 82,3 mm.

Biblioteca Nacional de España, DIB/18/1/3977.



CAT. 1.11

Las santas Justa y Rufina de Francisco de Goya y los escritos de Ceán Bermúdez

El relato de la realización del cuadro de Francisco de Goya titulado *Santas Justa y Rufina* de la catedral de Sevilla, pintado en 1817, es muestra de la consideración sobresaliente que merecía a Ceán Bermúdez la obra del artista aragonés (véase fig. 37). A través del escrito que le dedicó se puede aventurar un objetivo claro: que su amigo Goya, que era admirado fundamentalmente como retratista y grabador, fuese también reconocido como pintor religioso, y que lo lograra gracias a un lienzo en la catedral de Sevilla, donde había obras de varios de los máximos exponentes de la escuela española como Murillo, Alonso Cano, Zurbarán o Luis de Vargas, que el artista había estudiado con el propio Ceán durante sus viajes a la ciudad en los años noventa.

En la correspondencia de 1817, Ceán señalaba que el Cabildo de la catedral le había encargado un cuadro en el que decidió involucrar a Goya. Además, en un manuscrito inédito relataba la admiración que había despertado en el aragonés el *San Francisco abrazado al Crucifijo* del convento de los Capuchinos cuando paseaban juntos por Sevilla visitando las pinturas de la ciudad²⁹. El asturiano era consciente de que la de su amigo «se ha de colocar a la par de ellas, y que ha de decidir de su mérito y opinión». Así explicaba el cuidado con el que había preparado el encargo para que el pintor triunfara con el tema religioso: «ya conoce vm. a Goya, y conocerá cuánto trabajo me costó inspirarle tales ideas, tan opuestas a su carácter; le di por escrito una instrucción para que pintase el cuadro; le hice hacer tres o cuatro bocetos, y por fin ya está bosquejado el cuadro grande que espero salga a mi gusto. Si lo logro, será tal que se podrá poner al lado de los de aquella Catedral»³⁰. Uno de esos bocetos preparatorios para el cuadro a los que hacía referencia Ceán ha de ser el procedente de la colección Pablo Bosch que hoy pertenece al Prado (cat. 2.15)³¹.



Fig. 37. Francisco de Goya, *Santas Justa y Rufina*. 1817. Óleo sobre lienzo, 309 x 177 cm. Sacristía de los Cálices, catedral de Sevilla.

²⁹ «Copia de la Obra de Ceán en lo concerniente a Bellas-artes y sus profesores en Sevilla» (RAH, 9/4176, vol. 3, fols. 279r-302v). Véase también Crespo y García López 2016b.

³⁰ Carta de Ceán Bermúdez a Tomás Verí del 27 de septiembre de 1817 (*Cuadros notables* 1920, pp. 110-111).

³¹ *Catálogo de obras de Goya* 1900, p. 26, n. 75; Beruete 1917, pp. 136, 169, n. 240; Gudiol 1970, I, núm. 653, p. 367, IV, p. 1817, fig. 1061; Wilson-Bareau y Mena 1993, pp. 312 y 378; Moreno de las Heras 1997, núm. 107, pp. 300-302; sobre otro posible boceto de la serie, véanse Arnáiz 2000; Barrera 2014.

3.16 **Goya, Francisco de (1746-1828).** *Luis Fernández Pint.* – [1798-1799]. – Sanguina sobre papel verjurado amarillento; línea de encuadre 144 × 105 mm, en h. de 160 × 116 mm. – Dibujo para grabar la ilustración del *Diccionario*.

Biblioteca Nacional de España, DIB/15/29/26.



CAT. 3.16

3.17 **Goya, Francisco de (1746-1828).** *Luis de Vargas Pint.* – [1798-1799]. – Sanguina sobre papel verjurado amarillento; línea de encuadre 134 × 100 mm, en h. de 154 × 117 mm. – Dibujo para grabar la ilustración del *Diccionario*.

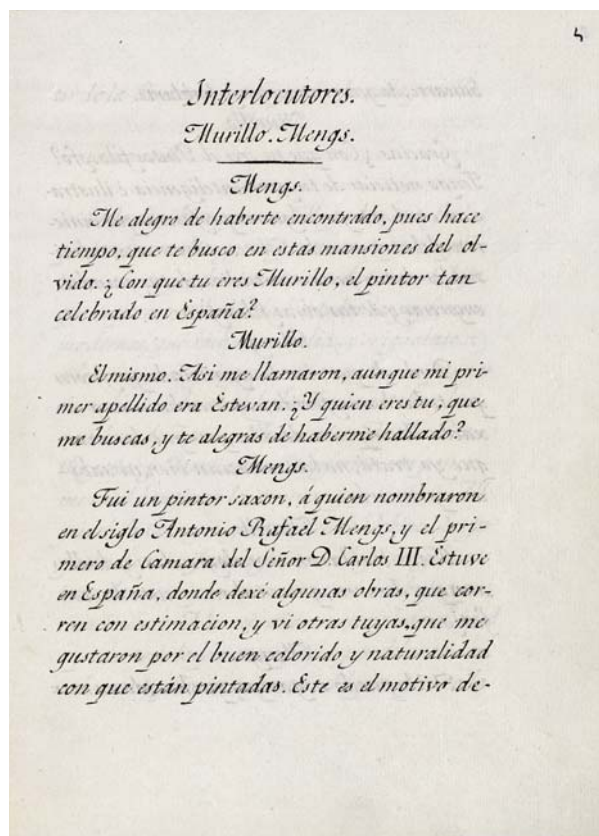
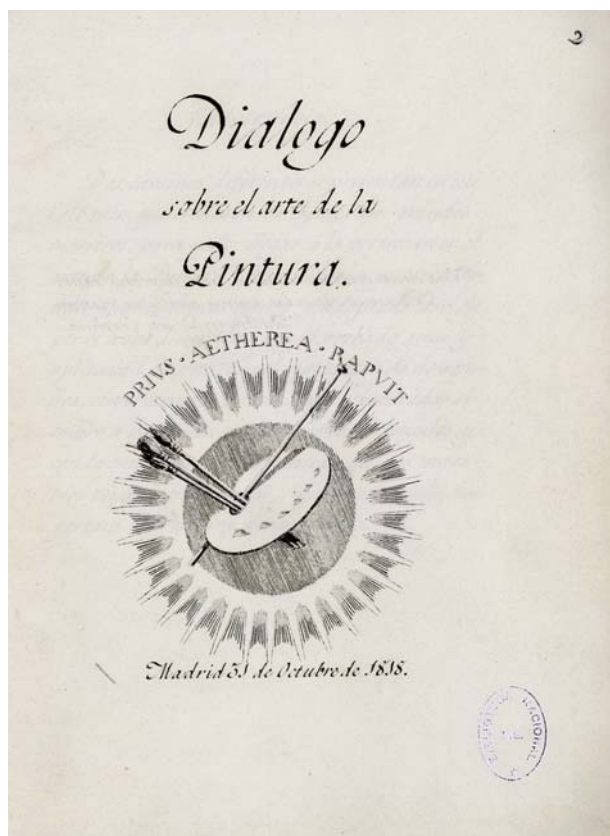
Biblioteca Nacional de España, DIB/15/29/27.



CAT. 3.17

6.5 Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1749-1829). *Diálogo sobre el arte de la Pintura*. – 1818. – Manuscrito: 21 h., 24 × 17 cm.

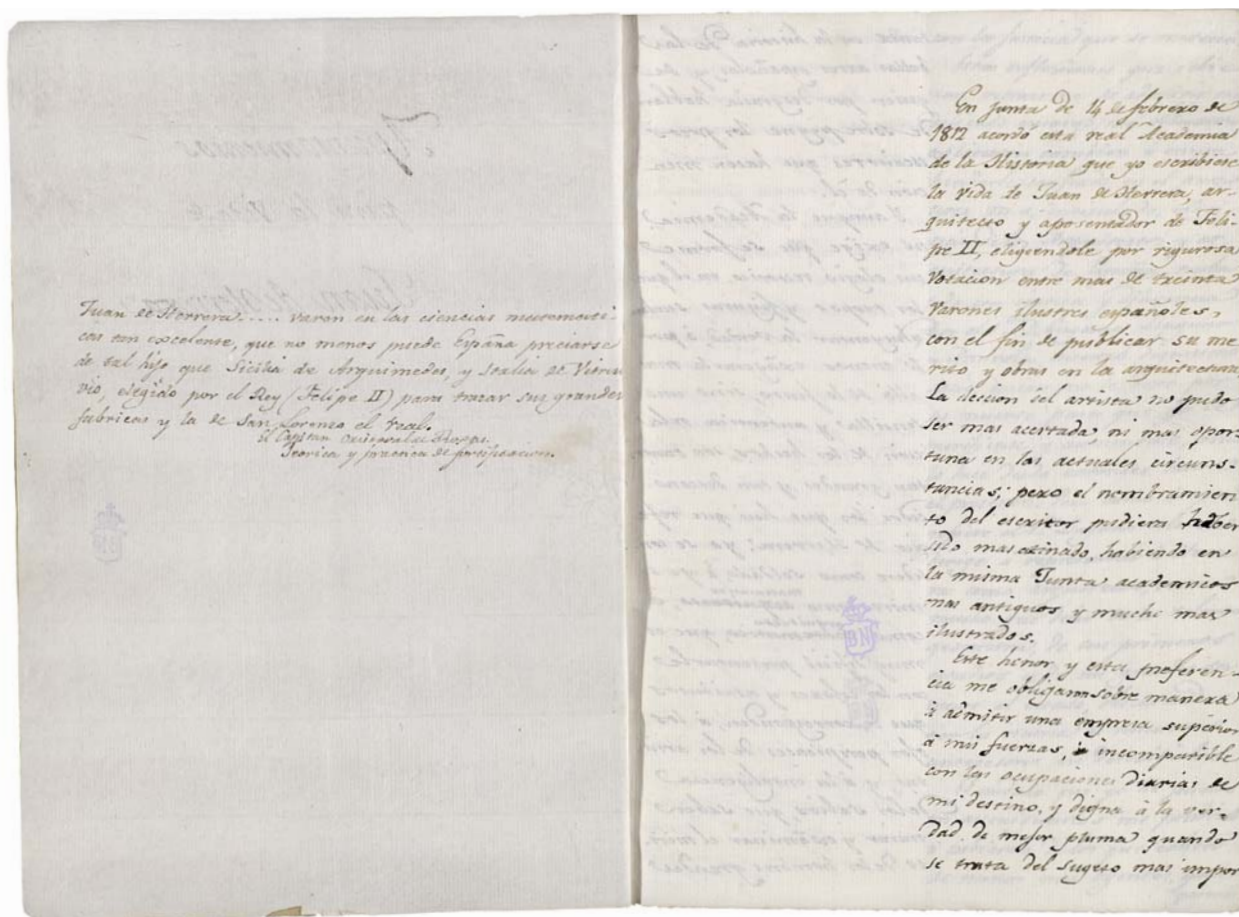
Biblioteca Nacional de España, MSS/21455/4.



CAT. 6.5

6.7 Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1749-1829). *Apuntamientos para la vida de Juan de Herrera*. – 1812.
– 45 h.; 22 x 16 cm.

Biblioteca Nacional de España, MSS/22727/3.



CAT. 6.7

8. EL COLECCIONISMO ILUSTRADO DE DIBUJOS EN SEVILLA Y MADRID DURANTE EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVIII Y COMIENZOS DEL XIX A LA LUZ DE LA COLECCIÓN DE CEÁN BERMÚDEZ

Beatriz Hidalgo Caldas

CEÁN BERMÚDEZ TUVO CONTACTO CON ALGUNOS DE LOS MAYORES COLECCIONISTAS de dibujos de su época, así como con muchos artistas, al tiempo que frecuentaba las almonedas y la Feria y Baratillo sevillanos durante sus estancias en la ciudad andaluza¹. Esto le llevó a tener un perfecto conocimiento del mercado artístico del momento, que aprovechaba para adquirir sus grabados y dibujos, así como pinturas para su amigo Jovellanos². Que en aquella ciudad había un mercado para los dibujos queda patente no sólo en las colecciones formadas por otros miembros e impulsores de la escuela de dibujo de Sevilla, sino en las de coleccionistas extranjeros que se hicieron con buenos acervos³. Fue en Sevilla donde Ceán conoció a un comerciante de arte llamado Bracho, muy diestro en discernir las obras de los antiguos maestros locales, que vendía obras al infante don Luis⁴. A su vez, Madrid –donde habían ido a trabajar muchos grandes artistas de los siglos precedentes– también le daba oportunidad de comprar dibujos, lo cual no siempre hacía sólo, sino que en ocasiones consultaba a otros, como su amigo Goya, quien, sin embargo, no le podía ayudar con las atribuciones⁵.

Dos coleccionistas de dibujos del entorno sevillano de los que hoy tenemos noticias, Francisco Bruna (1719-1807) y el II conde del Águila (1715-1784), a los que Ceán tenía por verdaderos «aficionados y gentes de buen gusto», guardaban los dibujos en álbumes, como años más tarde lo haría

¹ Ceán 1800, I, pp. xx-xiv, nota 10, xv y 214; III, p. 128; V, p. 227; Ceán 1806b, pp. 22 y 65; Ceán 1825a, p. 307; Durán 1980, pp. 10-11; Pérez Sánchez 1986, pp. 96 y 97. Sobre sus visitas a la Feria: BNE, MSS/214581; Santiago 1996, pp. 54 y 55; Santiago 1997, pp. 27-29.

² Sobre la colección de Jovellanos, véanse González Santos 1994; Pérez Sánchez 1969/2003.

³ BNE, MSS/21458/1.

⁴ BNE, MSS/21458/5; Vega 2010, p. 94.

⁵ «Por el contrario: muchas veces consultaba yo en Madrid con un pintor de cámara del Rey y gran amigo mío sobre el nombre o mano de algunas pinturas y dibuxos que quería comprar; y con su acostumbrada ingenuidad me decía: *pregúnteme Vm si están bien o mal pintados y le responderé, pero de manos no entiendo una jota a pesar de lo mucho que he visto en Ytalia*». El subrayado es del manuscrito. BNE, MSS/21458/5. Santiago 1996, p. 55; Vega 2010, p. 94. La cita parece aludir a Goya, quien fue nombrado pintor de cámara el 25 abril de 1789 (el texto de Ceán está firmado el 7 de octubre de 1791), y primer pintor de cámara junto a Mariano Salvador Maella en octubre de 1799; además, estuvo varios meses en Italia ente 1770 y 1771. Sobre la amistad de ambos personajes, véase por ejemplo Clisson 1982, pp. 140-151.



CAT. 8.1

8.9 **Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1749-1829).** *Velázquez de Silva (D. Diego) pintor.* – (S.a.: antes de 1800). – Manuscrito, 17 f.; 21 × 15 cm. – Ficha preparatoria, más amplia que la incluida en la edición del *Diccionario*, en la que Ceán indica los dibujos que tiene de Goya copiando a Velázquez.

Bibliografía: Santiago 1998, p. 1; Santiago y Wilson-Bareau 1996, p. 94, cat. 45b; Vega 2000a, pp. 135-157.

Procedencia: Juan Agustín Ceán Bermúdez; ¿Beatriz Ceán Bermúdez?; Manuel Zarco del Valle.

Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, II-4056 (caja 17). Folio 15.

Durante la etapa ilustrada, Velázquez se convirtió en el abanderado de la tradición pictórica española junto con Murillo y Alonso Cano, por lo que era buscado por los coleccionistas de pinturas y dibujos. Goya no fue el único en interesarse por la obra de Velázquez, pero sí el primero que se decidió a grabarla en España. Los primeros grabados de la serie aparecieron en julio de 1778 y el resto lo hicieron en diciembre del mismo año, aunque varios quedaron sin editar o vender por el pintor⁷². En 1789 se crearía la Compañía para el Grabado de los Cuadros de los Reales Palacios, que fracasó por falta de fondos, pero cuyo interés estaba en promocionar tanto la colección Real como la propia escuela española y reivindicar su naturalismo, a lo que se había anticipado Goya con su serie sobre Velázquez⁷³.

A diferencia del artículo sobre Diego Velázquez que Ceán publicó en el *Diccionario* –donde sólo indicaba de modo genérico que poseía la mayor parte de los dibujos que Goya realizó para sus grabados de obras de Velázquez–, en su ficha manuscrita preparatoria, conservada en la Real Biblio-

teca de Palacio en Madrid, sí señalaba de forma precisa cuáles se encontraban en su colección, entre ellos varios que o no se grabaron o no se llegaron a editar. Según el manuscrito, Ceán poseía en aquel momento 18 de los dibujos de su amigo como preparatorios para las 23 estampas que –señalaba– Goya había grabado, aunque finalmente no publicase más que 11⁷⁴.

Por fortuna, se han ido localizando varios de estos dibujos a lo largo de los años y hoy se encuentran dispersos por varias colecciones, en su mayoría fuera de España. En la Kunsthalle de Hamburgo –además de otros dos relacionados con la serie que Ceán no dijo poseer en el manuscrito– se conservan los dibujos a lápiz rojo: *Barbarroja*, *Felipe IV cazador*, *El príncipe Baltasar Carlos cazador*, *Don Fernando cazador*, *El Niño de Vallecas* y *El aguador de Sevilla*. En la Fundación Lázaro Galdiano guardan tres de los retratos ecuestres: *Felipe III*, *Isabel de Borbón* y *El Conde Duque de Olivares*. *Diego de Acedo* es propiedad del Victoria & Albert Museum de Londres, mientras que el dibujo de *Los borrachos* está

⁷² Harris 1964, II, p. 448; Vega 1995, pp. 145 y 156; Vega 2000a, pp. 69-73. Esta autora es imprescindible para el estudio de la serie.

⁷³ Carrete 1979; Harris, Glendinning y Russell 1999/2006; Vega 2000a, pp. 73-74 y 76; Sancho 2008, p. 303.

⁷⁴ Vega 1995, p. 145; Wilson-Bareau 1996a, pp. 41-42; Vega 2000a, pp. 68, 72 y 73. Para los grabados de esta serie y su cronología, véase cat. 9.64.

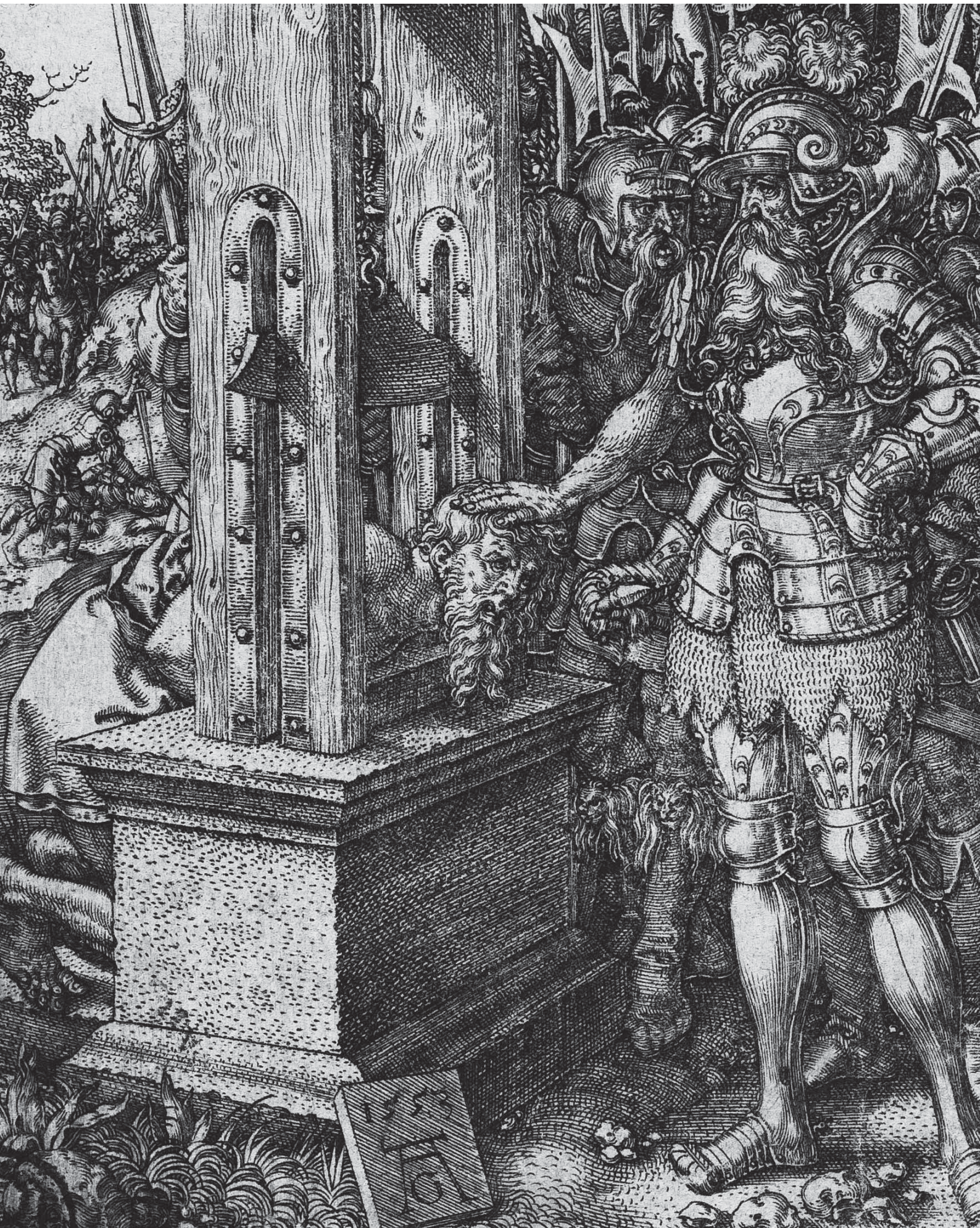
⁷⁵ Sobre el manuscrito y estos dibujos, véanse Wilson-Bareau y Santiago 1996, p. 121; Vega 2000a y 2000b; también Hoffmann-Samland 2014. Para los dibujos de Ceán incluidos en esta serie, véase mi ensayo en este mismo volumen.

⁷⁶ Santiago 1998.

⁷⁷ ARABASF, 3-93 (1862-1865), junta general del 12 de enero de 1863, fol. 40r. ARABASF, 2-58-20, Secretario General. Relación de obras inéditas de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Para más detalles, véase mi ensayo en este mismo volumen.



Dibujado por Goya del cuadro original de Velázquez, que está en el R.^l Palacio de Madrid.



9.13 **Dürer, Albrecht (1471-1528).** *La Melancolía.* / AD [monograma], 1514 – [S.l.: sn, ¿entre 1520 y 1525?]. – Estampa: buril, 242 × 190 mm. – Título en la imagen: MELENCOLIA I. Un signo entre Melencolia y I. Firma y fecha en el ángulo inferior derecho, sobre el escalón. – 2.º estado. Parece la prueba «b» de Meder de hacia 1520-1525.

Biblioteca Nacional de España, INVENT/29774.

Ceán, *Ensayo*, 1791b, Escuela alemana, p. 1:

1 Alberto Durero de Nórtemberg / La Melancolía.

Ceán, *Historia del Arte de la Pintura*, 1823c, Escuela alemana, pp. 20-21:

Siguen grabadas en el año 1514 la 14ª y la 15ª [...] Pero la 15ª es el capo d'opera de Durero; es la celebérrima, llamada la Melancolía. Estampa filosófica tan apreciable por los misterios que encierra, como por su bien ordenada composición, correcto dibujo, y firmeza de buril delicado. Representa una muger noble, vestida a lo tudesco, sentada en primer término, de aspecto fiero, coronada de helecho, y con los cabellos desgreñados sobre los hombros; pensativa y apoyando la cabeza sobre el puño cerrado de la mano izquierda, cuyo brazo descansa sobre el muslo o rodilla de aquel lado: con la mano derecha coge un compás abierto, por una de sus puntas, descansando el brazo sobre un libro cerrado. De un rico y bien labrado cinturón penden manojos de cintas con llaves, y una bolsa muy semejante a las que ahora cuelgan de los brazos de nuestras elegantes españolas, y llaman ridienlos; y salen de sus espaldas dos grandes y equilibradas alas. A los pies de esta matrona están esparcidas unas tenazas, clavos, un yunque, una regla para tirar líneas, un serrote, una xeringa, un globo, un perro estenuado en rosca: al lado derecho aparece sentado sobre un escudo medio cubierto con un vendal un genio alado y vestido en actitud de grabar con un buril. Sobre el terreno, levantado en el segundo término, hay una gran piedra o canto, cerrada geomé-

tricamente y con martillo por debajo; y más atrás se percibe un exisol ardiendo. Arrimada al muro de la escena está una escalera de mano, en el muro se ve grabadas* cuelgan un gracioso reloj de arena y un peso en su fiel; la tabla pythagórica con sus números; y a lo lejos el mar con una isla, el cielo con el arco iris, el lucero de la mañana, que despide una luz medrosa, y en el ayre un pequeño monstruo que lleva volando entre sus garras y alas un murciélago una targeta, en la qual están grabadas unas letras MELENCOLIA [dibujo del signo] I. Me he detenido en hacer una prolija descripción por que siendo rara la estampa, no todos los aficionados logran verla. Consta d[e] 10 pulgadas y media de alto, y de 8 de ancho.

Esta estampa se incluye en las denominadas obras maestras del buril o *Meisterstiche*, junto con *El caballero, la muerte y el diablo* y *San Jerónimo*.

Hay muchas teorías sobre la interpretación de este grabado. En la época de Durero, la melancolía –uno de los cuatro temperamentos– tenía diferentes connotaciones, a menudo negativas porque su exceso podía conducir a la locura. Durero quería resaltar la vertiente creativa de este humor, ya que él mismo se consideraba un melancólico.

Otro elemento sobre el que han corrido ríos de tinta es el llamado cuadrado mágico (que Ceán denomina «tabla pythagórica»). Parece claro que Durero se inspiró en los escritos de Agrippa von Nettesheim, según el cual los cuadrados de 4 × 4 estaban relacionados con Júpiter y servían como antídoto a la melancolía. Sumando los números del cuadrado mágico en cualquier dirección, el resultado es siempre 34.

9.34 **Lucas van Leyden (c. 1494-1533)**. *La Visitación*. / L. – [S.l.: ¿Lucas van Leyden, 1520?]. – Estampa: buril, 108 × 80 mm.

Biblioteca Nacional de España, INVENT/1600.

Ceán, *Ensayo*, 1791b, p. 12:

1 / Lucas de Leydem, o de Holanda. / La Visitación a Santa Ysabel. / bur. / 1510 a 1530.

Cita además:

Una muger desnuda expulgando un perro; Diez Apóstoles; David penitente; los azotes de Christo a la columna; San Gerónimo; un descanso de la Virgen; dos ángeles con un escudo; La Virgen con el Niño; y la prisión de Sansón.

Total: 19 estampas.

Ceán, *Catálogo raciocinado*, c. 1819a, Índice alfabético, h. 68:

Leyden (Lucas de) o de Holanda: su verdadero apellido Jacobsz. holand 74 [estampas].

Ceán, *Historia del Arte de la Pintura*, 1824a, pp. 11 y 14-16:

Lucas Jacobsz. Más conocido con el sobrenombre de *Holanda*, por que era holandés, y con el de *Leyden*, por haber nacido en esta ciudad, que por el apellido de su padre Hugo Jacobsz [...]

Por lo tocante al grabado también sobrepasó a Durero en muchas cosas, pero no en el dibujo, [...] se igualó a los que manejaron mejor los buriles. [...] Son pocas las que hai ahora en España, por que volvieron a los Payses-bajos de donde habían venido, a Italia, Francia e Inglaterra,

donde son más conocidas y apreciadas. Yo solamente he podido juntar unas setenta y cuatro por espacio de más de cincuenta años en la Feria y Baratillo de Sevilla, y en las testamentarias y almonedas de los artistas de aquella ciudad, y en las de los de esta villa de Madrid. Todas son originales, y están marcadas con este monograma [dibujo del monograma] o con este otro [dibujo del monograma].

[...] Las de la segunda clase (las que no tienen el año grabado) son veinte y nueve. Doce iguales representan los doce Apóstoles: las demás son desiguales, que figuran la Magdalena en el acto de *Noli me tangere*, el Bautismo de Cristo, la Visitación a Santa Isabel [...].

Milizia y Ceán, *Arte de ver en las Bellas Artes del diseño*, 1827, p. 232:

Poseo con gran estimación setenta y quatro³² estampas originales de su mano, y entre ellas una admirable que grabó a los doce años de edad.

Ceán, *Catálogo raciocinado*, c. 1819a, p. 195:

Fue el primero (en Holanda) que supo templar y suavizar las líneas en las lontananzas, alejando los objetos distantes, y atrayendo los mas cercanos: el que amenizó la composición con grupos bien colocados y equilibrados, y en fin el que perfeccionó este arte, formando época en su historia.

Como murió joven, no dejó discípulos, pero sí muchos imitadores flamencos y holandeses.

³² Obsérvese el incremento considerable de obras sólo de este grabador que Ceán adquirió en veintiocho años.



CAT. 9.54

9.64 **Goya, Francisco de (1746-1828).** *Las meninas* o *La familia de Felipe IV*. – [Madrid: s.n., ¿1784?]. - Estampa: aguafuerte, punta seca y buril, retocada con lápiz negro difuminado, huella de la plancha 405 × 325 mm, en h. de 455 × 360 mm. – Prueba de estado, 2.º estado, antes de la ruleta y el aguainta. – Copia de *Las meninas* de Velázquez, Museo del Prado, P1174. – Dibujo preparatorio en colección particular (cat. 8.11).

Biblioteca Nacional de España, INVENT/45537.

Ceán, *Ensayo*, 1791b, p. 23:

18 / D. Francisco de Goya / La familia de Felipe III, o la theología de la Pintura / (pintor) D. Diego Velázquez de Silva / ag. f. / 1784 [data rectificada: debajo del 4 había un 8].

El deseo de dar a conocer en España y en el extranjero a través de las estampas la extraordinaria nómina de pinturas que atesoraban las colecciones reales (lo cual redundaría en el prestigio de la corona y del país) no sólo era compartido por los ilustrados y las instancias académicas⁹⁷, sino que también se alentaba desde el Gobierno⁹⁸. No es extraño, pues, que se pusieran a trabajar en ello los grabadores profesionales y también algunos pintores como Goya, Ramón Bayeu y José del Castillo.

Goya decidió aventurarse en el proyecto de grabar una serie de cuadros de Velázquez⁹⁹, por quien sentía una gran admiración, pensando que la venta de las estampas le podría aportar no sólo un beneficio económico, sino también un gran prestigio profesional, además de la oportunidad de poder estudiar detenidamente los cuadros originales del sevillano, al que consideraba uno de sus maestros. La aventura era arriesgada porque ni siquiera dominaba la técnica del aguafuerte, la única que podía utilizar al no ser un gra-

bador profesional. Jesusa Vega, cuyo estudio sobre esta serie de estampas es fundamental¹⁰⁰, demuestra que fueron para él un verdadero banco de pruebas donde aprender el manejo de la técnica, primero del aguafuerte y la punta seca, y después del aguainta y la ruleta, en las que fue prácticamente un autodidacta y de las que llegó a ser un verdadero maestro. Frente a los grabadores profesionales como Salvador Carmona y más tarde los discípulos de éste, que utilizaban la talla dulce combinando el aguafuerte y el buril de una manera totalmente reglada y tras un largo aprendizaje, Goya dibujaba con la punta todo tipo de trazos sobre el barniz que recubría la plancha, con mayor libertad pero con el riesgo de no acertar.

Ceán Bermúdez, en la ficha manuscrita de la biografía de Velázquez preparatoria para el *Diccionario histórico* (cat. 8.9), señala que fueron 23 las pinturas de Velázquez que Goya quería grabar, y que él tenía 18 dibujos para otros tantos grabados (véanse cats. 8.10 y 8.11), entre ellos, el de *Las meninas* (cat. 8.12). Estas estampas se pueden dividir en dos grupos: forman el primero 11 obras, para las que Goya hizo dibujos previos muy detallados a lápiz negro, las grabó al aguafuerte y sacó a la venta en 1778¹⁰¹; y un segundo grupo, formado por otras 7, que no llegó a publicar, para el que hizo dibujos a lápiz rojo y de las que sólo se conservan pruebas de estado¹⁰². No hay documentación

⁹⁷ Ponz 1772-1794, VI, pp. 145-148.

⁹⁸ Rose de Viejo 1981, pp. 173-174.

⁹⁹ Ponz 1772-1794, VIII, p. II.

¹⁰⁰ Vega 2000b.

¹⁰¹ Anunció su venta en la *Gaceta de Madrid* del 28 de julio de 1778 y son comúnmente conocidos por «los caballos», retratos ecuestres de *Felipe III*, *Isabel de Borbón*, *Felipe IV*, *Margarita de Austria* y el *Conde Duque de Olivares*; además de *Esopo* y *Menipo* y dos enanos: *Sebastián de Morra* y *El Primo*. El 22 de diciembre de 1778 anunció en el mismo periódico la del *Príncipe Baltasar Carlos a caballo* y la de *Los borrachos*.

¹⁰² En la importante colección de estampas de Goya de la BNE figuran interesantes pruebas de estado de este grupo, a través de las cuales se puede seguir el trabajo de Goya con el aguainta sobre la plancha de cobre (Santiago 1996, pp. 25-50).