

ARTE

El ilustrado devoto de Murillo

El asturiano Ceán Bermúdez, en quien la ciudad de Sevilla dejó un gran poso, mostró su predilección por el pintor, al que calificó como "príncipe de los naturalistas españoles".



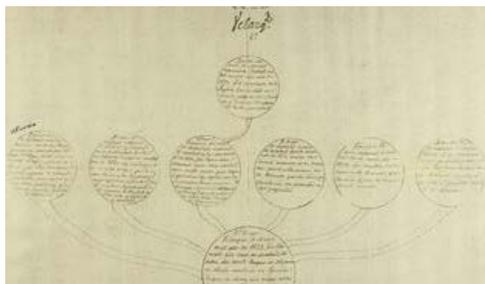
JOSÉ MARÍA
RONDÓN

22 Enero, 2017 - 07:06h

De entre aquellos hombres que formaron parte de la reducida escudería que fue la Ilustración española destaca Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), un tipo firme de propósito y audaz de talento a quien Goya nos lo pintó al borde del matrimonio con contorno de humanista, mirada de curioso y traje de elegante. Este asturiano de Gijón decidió quedarse a vivir antes que nadie entre aquellas telas dulces y vaporosas de Murillo, donde todo parece a salvo de la realidad.

Porque Ceán Bermúdez dio a la imprenta en 1806 algo así como la primera monografía del pintor. La escribió a modo de carta dirigida a su amigo Gaspar Melchor de Jovellanos, con quien recaló casi 40 años antes por primera vez en

Sevilla. En esta obra describía a Murillo como "príncipe de los naturalistas españoles y jefe de la escuela sevillana", al tiempo que reconocía en sus lienzos la conquista de elevar la pintura "al grado de perfección de que es susceptible".



Manuscrito de Ceán con el árbol biográfico y artístico de Velázquez (1804).

Esa edición apuntaló de algún modo la importancia histórica, artística y monumental de la obra de Murillo, quien empezó a ser mirado como un pintor muy protagonista en su tiempo. Contagió a otros historiadores su entusiasmo por el artista y quedó fascinado con Sevilla, donde aprendió a pintar junto a Juan de Espinal, atesoró una notable colección de estampas adquirida en las almonedas de Feria y el Baratillo y redactó los estatutos de la Academia hispalense, denominada entonces Real Escuela de las Tres Nobles Artes.

A ese largo repertorio de hallazgos le ha dedicado la Biblioteca Nacional -con la colaboración del Centro de Estudios Europa Hispánica- una exposición y una monografía, *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, que tratan de resumir las muchas aristas de intereses que acumuló en vida. Así, él combinó los altos cargos administrativos, como la reorganización del Archivo de Indias (1791), con los estudios del arte. En ellos quiso dar prioridad a los datos, a la observación directa de las obras y al diálogo con los artistas. Por esta razón, Ceán Bermúdez está considerado el padre de la moderna historiografía del arte en España.

Su biografía alberga un puñado de momentos estelares, vinculados algunos de ellos a sus estancias en Sevilla. Tanto es así que, como destaca la comisaria Elena Santiago, en la ciudad andaluza "modeló su visión del arte, especialmente del arte español". Además, la pionera aproximación científica al mundo artístico que capitaneó no se limitó a la pintura. A él le debemos las descripciones del Hospital de la Sangre y de la Catedral de Sevilla (ambas de 1804), donde proporcionó "una historia completa" de lo acontecido en la construcción y decoración de ambos edificios.

Este ilustrado que se entusiasmó en tantas direcciones también está detrás del asalto de Goya a la galaxia de artistas de la Catedral de Sevilla. Ceán Bermúdez lo eligió para pintar un lienzo de las santas Justa y Rufina con destino a la Sacristía de los Cálices del templo metropolitano. Y lo hizo en 1817, cuando el pintor aragonés, ya superados los 70 años, había caído en desgracia tras la Restauración de Fernando VII y el proceso abierto contra él por la Inquisición a cuenta de *La maja desnuda*, lienzo que el Santo Oficio calificó directamente de "obsceno".

En la correspondencia de ese año, Ceán señala que el cabildo de la Catedral le había encargado un cuadro en el que decidió involucrar a Goya, al que animó a inspirarse en el lienzo de las patronas -las hermanas mártires representadas a uno y otro lado de la Giralda, sujetándola- pintado en 1666 por Murillo. Incluso detalla,

en un manuscrito dado a conocer ahora por los estudios de la Biblioteca Nacional, la admiración que había despertado en el aragonés el *San Francisco abrazado al Crucifijo* del convento de Capuchinos cuando paseaban juntos por Sevilla visitando las pinturas de la ciudad. 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".

"Ya conoce vuestra merced a Goya -escribe Ceán sobre el asunto al coleccionista mallorquín Tomás Verí el 27 de septiembre de 1817-, 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 que salga a mi gusto. Si lo logro, será tal que se podrá poner al lado de los de aquella Catedral".

Que el cuadro era especialmente importante para Ceán lo demuestra que, para conmemorar su entrega, publicase un artículo que se convirtió en el primer gran escrito crítico dedicado a Goya. De hecho, con pequeñas variantes, se publicó en dos versiones: en la revista *Crónica Científica y Literaria*, en diciembre de 1817, y en un opúsculo suelto ese mismo año, patrocinado por la Catedral de Sevilla, con el título *Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco de Goya para la Catedral de Sevilla*. En ambos casos, este escrito apareció sin el nombre del autor. Pero en él, Ceán analizaba el cuadro a través de la composición, el dibujo, la expresión, el colorido y el claroscuro para llegar a la conclusión de la originalidad del genio de Goya.

Y añadía que así como a Goya se le admira como pintor y grabador por obras como los *Caprichos*, lograría igual reconocimiento como pintor religioso gracias al lienzo de la Catedral de Sevilla, a la par de los otros maestros de la escuela española representados en ese auténtico *museo* de pintura. Incluso -señalaba- el lienzo de Goya serviría para compensar las obras robadas durante la invasión francesa. Juan Agustín Ceán Bermúdez dejaba constancia del éxito del cuadro en Sevilla y la felicidad de Goya por recibir 28.000 reales por él.

Sin embargo, a pesar de los elogios de Ceán, el cuadro no fue bien acogido por los sevillanos, sobre todo por los artistas, quienes sentían que Goya les había arrebatado un buen encargo. Así comenzó una batalla entre los defensores del cuadro y los que lo querían desprestigiar, ambas partes expresándose a través de poemas y coplas (*¿Quieres más, caro Goya, nuevo Apeles, / para que en las edades venideras / se vayan repitiendo tus loores...?*). Decían incluso que Goya había tomado como modelos a dos prostitutas, una creencia popular que recogieron estudiosos como Charles Yriarte o el viajero Richard Ford, quien se hace eco años después en sus *handbooks* de la identidad de las mujeres representadas. "Las adecuadas modelos para esta davídica abominación fueron dos conocidas y livianas damas de Madrid, llamadas Ramona y Sabina...".
