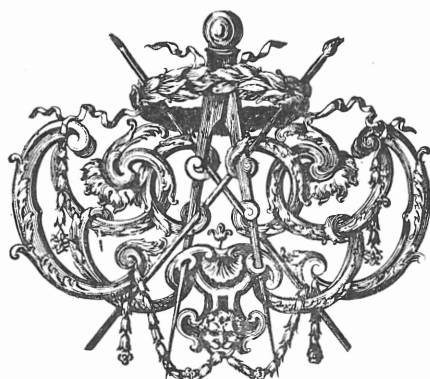


# ACADEMIA

ANALES Y BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



*SEGUNDO SEMESTRE*

III EPOCA - VOL. I

MCMLI

NUM. 2



# ACADEMIA

ANALES Y BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

---

III EPOCA - VOL. I

SEGUNDO SEMESTRE DE 1951

NUM. 2

---

## SUMARIO

|                                                                                                                                             | Págs. |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <i>Homenaje a D. Juan Agustín Cean Bermúdez</i> .....                                                                                       | 95    |
| MODESTO LÓPEZ OTERO: <i>D. Juan Agustín Cean-Bermúdez.</i>                                                                                  | 97    |
| F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: <i>En el centenario de Cean-Ber-<br/>múdez</i> .....                                                                  | 121   |
| ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: <i>Una obra inédita de Cean<br/>Bermúdez: la "Historia del Arte de la Pintura".....</i>                           | 149   |
| JUAN AGUSTÍN CEAN BERMÚDEZ: <i>Historia de la Pintura en<br/>España</i> (capítulos de su inédita "Historia del Arte de<br>la Pintura" ..... | 209   |
| INFORMES Y COMUNICACIONES:                                                                                                                  |       |
| <i>Sobre la declaración de monumento nacional de la casa de<br/>los Pinelo, en Sevilla</i> .....                                            | 247   |
| <i>Sobre la urbanización de la plaza de la Catedral, en Lérida.</i>                                                                         | 248   |
| <i>Sobre las obras del teatro romano de Mérida</i> .....                                                                                    | 251   |
| <i>Sobre el proyecto de conversión en jardín residencial del<br/>Huerto de la Barrera, en Elche</i> .....                                   | 253   |
| CRÓNICA DE LA ACADEMIA .....                                                                                                                | 257   |
| BIBLIOGRAFÍA .....                                                                                                                          | 267   |

---

ADMINISTRADOR: D. FRANCISCO G. BALLESTER

Precio de suscripción: 60 pesetas; número suelto. 35 pesetas.

Toda la correspondencia debe dirigirse a la ACADEMIA: Calle de Alcalá, 13.—MADRID

## HOMENAJE A D. JUAN AGUSTIN CEAN BERMUDEZ

*AL* cumplirse en 1949 el segundo centenario del nacimiento de D. Juan Agustín Cean Bermúdez, el insigne erudito, Académico y Consiliario, en su día, de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Corporación no se olvidó de rendir el homenaje de su recuerdo a quien estableció con sus obras sólidos cimientos para la edificación de una historia de las artes de España. El Censor de la Academia, D. Modesto López Otero, leyó en sesión pública una comunicación en la que se enaltecía la memoria de aquel ilustre varón, "el más constante amador de las nobles artes, el escritor que más ha ilustrado su historia y el que con mayor celo ha procurado realzar el mérito de los españoles que las cultivaron con tanta gloria", según frases que la propia Academia consagró a su recuerdo en 1832.

No fué ésta la única contribución al Centenario por parte de miembros de nuestra Corporación; pero el hecho de no haber reanudado aún su publicación el *Baletín de la Academia*, hizo que no tuviera la conmemoración el testimonio impreso correspondiente.

Ha parecido, pues, oportuno dedicar ahora un número de *ACADEMIA* a hacer público el homenaje a la memoria de Cean Bermúdez. A ello se dedica el presente fascículo de nuestra revista. Se imprime en primer término el discurso de don Modesto López Otero, leído en sesión académica, y a continuación un estudio, basado en datos nuevos y correspondencia inédita de sumo interés, con el que D. Francisco Javier Sánchez Cantón hubo de contribuir por su parte, al Centenario y que había salido a luz en el *Archivo Español de Arte*.

Exhumar algún texto inédito del propio Cean parecía especialmente indicado con ocasión de este homenaje. La Academia conserva, entre su reducida colección de manuscritos, el de la *Historia del Arte de la*

*Pintura, escrita por D. Juan Agustín en los últimos años de su vida. Sus once volúmenes autógrafos—y no diez, como repetidas veces se ha dicho e impreso—constituían un bloque de páginas excesivamente abultado para que la idea de dar a luz esta compilación pudiera haber tentado a algún estudioso con el proyecto de su posible edición. Por obvias razones, la empresa, por su empeño y su coste, hubiera siempre aparecido como difícil: hoy, más que nunca.*

*El interés de la obra total no hubiera compensado, por otra parte, el esfuerzo. Se ha pensado, no obstante, que, en cambio, podía ser interesante dar a conocer aquella parte de la obra de Cean que se concreta a la pintura española y que, aunque no ofrezca novedades importantes sobre su Diccionario de Profesores de las Nobles Artes en España, puede constituir como una versión complementaria de lo que es allí mera ordenación de papeletas alfabetizadas. Así se ha decidido, y en este número se comienza la impresión de aquellas partes de la inédita Historia del Arte de la Pintura, de Cean Bermúdez, que a la pintura española se refieren, comenzando por los tres capítulos dedicados a lo que entonces se sabía sobre los primitivos de nuestro país.*

*Para proceder a esta publicación del texto de Cean ha parecido oportuno dar una sucinta noticia del contenido de la obra toda y de su organización y valor, así como, en especial, del orden y particularidades que caracterizan la manera de tratar la materia histórica que a nuestra pintura se refiere. Este preliminar ha permitido espigar, a lo largo del manuscrito de Cean, algunas notas personales, y aun levemente autobiográficas, que el anciano erudito dejó deslizarse por los puntos de su pluma al escribir, casi octogenario, esta su última obra. Se imprime además el índice de todos los tomos de la Historia manuscrita del erudito asturiano, lo que permitirá una referencia útil para aquellas personas a quienes pudiera interesar su consulta. Se incluyen, por último, dos necrologías contemporáneas del ilustre asturiano, cuya memoria desea honrar la revista corporativa en este número dedicado al ya cumplido Centenario.*

DON JUAN AGUSTIN CEAN - BERMUDEZ

POR

MODESTO LOPEZ OTERO

CENSOR DE LA ACADEMIA



**S**ECURAMENTE los señores Académicos, testigos y aun actores de tantas conmemoraciones centenarias, recibirán lo que voy a leer, si no con oposición, porque el asunto merece precisamente lo contrario, sí con cierto gesto de explicable cansancio, que espero desaparecerá al escuchar que lo que voy a proponer es el recuerdo, tan amplio y solemne como ustedes dispongan, de la fecha del nacimiento de un personaje muy ligado al esplendor de nuestra Academia: don Juan Agustín Cean-Bermúdez, que vino al mundo en Gijón el 17 de septiembre de 1749. Consiliario de esta Real Corporación, Censor de la otra hermana, la de la Historia; arqueólogo erudito, historiador del arte; un poco humanista y algo literato en la escuela de su gran amigo, paisano y protector, Jovellanos.

Fué, además, el tipo del perfecto Académico, entendiéndose como tal el profesar la intransigencia neoclásica, desarrollada con entusiasta colaboración en las tareas corporativas; el dedicar lo mejor de su larga vida, serena y activa, y sus ocios de funcionario, a la revelación, por investigación directa, o a la ordenación y comentario de la ajena, de asuntos y temas de historia y crítica—hasta donde la crítica podía llegar en su tiempo—del arte español.

Creo que por esto bien merece de ambas Academias el discreto y oportuno homenaje en la fecha de su centenario.

Dejo para los que intervengan en posibles discursos de homenaje, si lo hubiere, la biografía, por otro lado conocida, del insigne asturiano; su vida, tan provechosa para el conocimiento de las artes en España, modelo entre las de aquellos ilustrados varones de las primeras investigaciones arqueológicas.

Sería interesante también analizar la labor académica de Cean; sus publicaciones y discursos, que en aquella época eran, con las de otros eruditos semejantes, la única actividad positiva y elevada en el campo de la especulación histórico-artística. Y examinar, por último, el aspecto, como crítico, de sus escritos y el modo de juzgar e interpretar los asuntos de que trató, en relación con las ideas estéticas de entonces.

Para todo esto me falta tiempo, competencia y autoridad. Entre los que me escuchan existe quien, en tal ocasión, pudiera acometer con brillantez un ensayo acerca de Cean-Bermúdez como historiador y crítico de arte, teniendo en cuenta las turbulencias políticas de aquella época, la revolución en las ideas y las costumbres; y comparar los medios de información y de trabajo de que se disponía con los que ahora se poseen, en relación con su rendimiento, en la seguridad de aportar, en favor de aquellos insignes investigadores, un saldo altamente positivo.

Pero sí he de referirme a dos de sus publicaciones, destacando de ellas lo que es necesario para mi propósito, sin entrar en la relación de sus numerosos escritos, que también otros más autorizados que yo podrán comentar.

## I

Don Juan Agustín Cean-Bermúdez poseía, sin duda, condiciones innatas de artista, y sintiendo desde joven verdadera pasión por las artes plásticas, especialmente la pintura, adquirió los conocimientos de su técnica con el pintor sevillano Juan Espinal. Completó tales estudios con Antonio Rafael Mengs, de quien fué gran admirador. Esta admiración por Mengs, y su afición a la pintura, impulsaron a Cean a seguir al maestro a Roma (quizá perdiéndose para la labor literaria), reteniéndolo su gran amistad con Jovellanos, con quien se reunió nuevamente en Sevilla, donde fundó la Academia de Nobles Artes. No creo que se hayan analizado suficientemente estas relaciones de Jovellanos y

Cean-Bermúdez. Se supone la subordinación de éste a aquél en materias artísticas, pero yo creo que la influencia es recíproca, transmitiendo Cean a su amigo y protector muchas ideas y conocimientos en el campo de las artes nobles, terminando por colaborar con la misma tenacidad y competencia en la formación de la colección famosa de aquél; Cean reunió también una cantidad notable de dibujos y estampas, diseños y pinturas.

No obstante la natural inclinación y la calidad de las enseñanzas recibidas, Cean no llegó a pintor ni siquiera estimable, tanto porque sus aptitudes eran inferiores a su afición, como porque la necesidad o, mejor, la conveniencia, decidiera la naturaleza de su principal ocupación: una carrera administrativa, que alternaba, como en tantos casos de todos los tiempos, con otra bien diferente disciplina.

De aquí que la pasión por las artes derivase hacia su historia y fundamentos, por lo cual poseía la debida elemental preparación en filosofía y humanidades, cursadas en la Universidad de Alcalá, ya en decadencia. Estos principios literarios y filosóficos le permitieron, además, entender y compartir con vehemencia las ideas estéticas de Mengs, aunque luego las censurara, en el alba del romanticismo, sin desdeñar la bibliografía de su tiempo—por otro lado coincidente—acerca del gusto y de la belleza. Pero, fundamentalmente, sus medios de investigación y de trabajo fueron, además de todo lo anterior, las relaciones con varones de su rango espiritual; severa disciplina para la tarea, oscura y abnegada; dotes de sagacidad, paciencia y meticulosidad, y una idea nobilísima de lo que cada erudito “está obligado a realizar en beneficio de la pública instrucción...”

Cean-Bermúdez, amigo de lo perfecto, tardó muchos años en publicar sus trabajos. Casi la mitad de la vida la dedicó al estudio, aportación y comprobación de materiales para sus empresas. Comienzan éstas por el *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, que vió la luz en 1800, y termina por las *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España*, que se publicó en 1829 (año



de su muerte): ambas, las más importantes y características. Entre estas dos series biográficas (de 1800 a 1829), y casi sin interrupción, produce estudios varios, monografías, diálogos, cartas y discursos, siempre sobre temas de arte, amén del Catálogo de los cuadros y esculturas de esta Academia y de la colección del rey, incluso la de El Escorial.

Omito, en gracia a la brevedad, la relación de todas estas publicaciones y manuscritos, a muchos de los cuales consideraba como ociosos o entretenimientos en la tarea recopiladora de su investigación.

El trabajo de Cean en la preparación de sus escritos es enorme y fatigoso; gran parte de esta preparación, directa y de primera mano. Durante mucho tiempo se dedicó a indagar, examinar y extractar los documentos de archivos civiles y eclesiásticos, confirmando cédulas y rectificando afirmaciones erróneas. El mismo dice que, estudiando y midiendo buena parte del contenido del *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, importantísimo trabajo arqueológico, empleó más de ocho años.

Claro es que dispuso de aportaciones competentes, algunas de categoría, como se ve por la correspondencia con don José Vargas Ponce, en la que, en estilo íntimo y hasta jocoso, se solicitan mutuamente datos para los trabajos que ambos tienen entre manos. Los procedentes de Vargas Ponce debieron ser cumplidos, por que escribe Cean, en expresión de gratitud: "Si todos los acopios fueran así, mi obra de los arquitectos sería la más completa que hubiesen leído y visto los más famosos biógrafos del mundo..."; "... pero cada cual (alude a la pereza de otros corresponsales) procura no ensuciarse el vestido en el polvo de los archivos, ni acortarse la vista con malditos caracteres, peor papel y tinta..."

Cean utilizó como fuentes las descripciones de sus predecesores, viajeros y cronistas, escasas y revisables. Con excelente criterio, empezó un trabajo—dice él mismo—"por la lectura y síntesis de todos los libros nacionales y extranjeros que, directa o accidentalmente, trataran de las artes españolas, ordenando por nombres, fechas y profesiones sus noti-

cias para asegurar la cronología y evitar la confusión. En nota al prólogo de su *Diccionario*, confirma este aserto con la relación de esos libros, que vienen a ser toda la bibliografía específica de que se disponía, así española como italiana y francesa.

Nuestra Real Academia, por sus colegas y por su archivo, le prestó ayuda eficaz. Al establecimiento de las Academias atribuye Cean “el que se difundieran por la nación las luces de la crítica, y a viajar por las provincias algunos de sus individuos, doctos y animosos, el conocimiento de las artes de pasados tiempos...”

Mas, con todo esto, es a la insustituible observación directa de las obras, que con sus datos fidedignos y conjeturas se señalan, a la que Cean atribuye el fruto mayor de lo que se prometía. “A favor de aquel tino y discernimiento que suele dar el hábito de analizar, logré—dice en el mismo prólogo—no sólo distinguir las copias de los originales y las obras genuinas de las apócrifas y supuestas de cada autor, sino también determinar la mano de muchas otras, antes anónimas y desconocidas...” Y como sus diferentes viajes y destinos le hubieran procurado la ocasión de reconocer muchas obras de mérito, ya expuestas al público, ya guardadas en colecciones y casas particulares, pudo dar por este medio “no poco aumento y mucha certidumbre y autoridad a sus noticias...”

Apurados todos estos medios directos y racionales, tuvo que recurrir algunas veces a la tradición, inquirendo con gran cuidado y habilidad, así de los aficionados como de los artistas ancianos que tuvo ocasión de tratar en varios pueblos de España, cuantas noticias conservarían acerca de sus maestros, discípulos y contemporáneos.

Todos estos trabajos los llevó a cabo Cean con gran paciencia y tenacidad. Noticias, hechos, descripciones y recuerdos se ensartan en prosa, vulgar si se quiere, pero clara y sencilla, con orden y método, sin preocupaciones literarias. El objeto de sus libros es la utilidad, el servicio que puedan prestar a los que se interesen por la historia del arte español o a quienes la quieran seguir y mejorar.

De aquí la importancia de los índices, entonces raros y nada fáciles, que la meticulosidad y el ansia de perfección da a sus hallazgos y opiniones. “Un libro sin índices—dice Cean—es un bosque de árboles, frutos y plantas que no se pueden discernir...” “Trabajo material, y acaso por esto no apreciado de los sublimes genios que, avezados a ver en grande todos los objetos, se desdeñarán en descender al examen y consideración de los infinitos apuntes y preparaciones que ha sido necesario hacer para llevar a cabo con exactitud estos prolijos índices y pronuarios”, dice en la introducción a los índices del “Sumario de las Antigüedades Romanas”. “Trabajo que sólo puede desempeñar quien esté tan poseído de una vehemente pasión a estas antiguallas y vejezes, y quien ande tan embebido, desde sus primeros años, en averiguar los arcanos y en descubrir los encantos de las bellas artes...”

Poseía Cean-Bermúdez aquellas cualidades que se exigen hoy al investigador (Ramón y Cajal, *Reglas y consejos sobre Investigación Científica*): “voluntad”, movida por una gran afición, y vocación por el arte; “perseverancia en el trabajo”; “religión de la patria” y “amor a la gloria”; “rectitud y probidad”, que no regatean el agradecimiento a quien las favorece en sus hallazgos y pesquisas.

Estas buenas cualidades florecían en un envidiable clima social; sus relaciones con espíritus selectos y con personajes de alcurnia facilitaban su tarea de inquirir la verdad de las obras y de las vidas de los artistas. Cean “hizo investigación”; fué un investigador de la historia del arte en la época en que esos estudios eran aquí precarios y nacientes.

El mismo se ufanaba, con disculpable vanidad, de la utilidad de sus obras principales. “En el diccionario, donde se contienen las vidas de los pintores, escultores, vidrieros y otras profesiones—dice—, con las noticias de los arquitectos y el sumario de los restos que nos dejaron acá los romanos, se halla la historia de las nobles artes en España, desde el principio hasta el presente...” Historia, sin duda, incompleta y defectuosa; pero fundamental para los que después la han purificado y añadido. Y en otro lugar añade que “los extranjeros no conocieron

el mérito de nuestros pintores ni el gran número de sus autores hasta que leyeron su diccionario...”

De esta actividad investigadora, con este sistema de trabajo, con tales medios y condiciones subjetivas, nació, como antes he dicho, abriendo la serie de sus publicaciones, el *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, que vió la luz por acuerdo y a expensas de la Real Academia de San Fernando. Es, como se sabe, un Diccionario biográfico en seis tomos, con dedicatoria a la Corporación protectora; un prólogo en el que se explica el plan, objeto y fuentes de su trabajo; una introducción, a modo de síntesis, de la historia del arte en España “desde la remota antigüedad (“los hispano-fenicios”) hasta Carlos IV, protector de los artistas...” Siguen, por orden alfabético, hasta cerca de dos mil biografías más o menos extensas, con datos y referencias de formación o aprendizaje, obras y particularidades de artistas iluminadores o pintores de miniatura, escultores, pintores, vidrieros, rejeros, bordadores de imaginería, grabadores en dulce o en láminas y grabadores en hueco. Termina con sendas tablas cronológicas, a las que siguen las geográficas, no menos útiles y siempre ofreciendo el carácter práctico de facilidad para el estudio y la consulta. Cean explica el manejo de estas tablas, listas o índices, en oportuna advertencia.

Menéndez y Pelayo, en la *Historia de las ideas estéticas en España*, califica de irracional el orden alfabético de estas biografías. Lo es, en efecto, como sistema de buena redacción de un cuerpo histórico. Yo entiendo que no fué el propósito de Cean el escribir un tratado de historia de las artes, sino el de la utilidad y comodidad del lector, cuando éste se dirija al conocimiento aislado o comprobación de datos referentes a un determinado artista más que al estudio de un conjunto absoluto y sistematizado cronológicamente.

En efecto, el porqué del procedimiento que adoptó lo explica el propio Cean en su prólogo: “Concluído que hube mi colección, si tal puede decirse de una empresa que es de suyo inagotable, y en que la

casualidad y el estudio presentan cada día nuevos descubrimientos, sólo faltaba determinar la forma en que habría de salir al público. El orden cronológico que quiso seguir Palomino, y que sin duda era el que debía preferirse *si se tratare de publicar una historia*, parecía poco acomodado a una biografía, especialmente cuando no era posible fijar todas las fechas del nacimiento y muerte de los artistas, y cuando la simultaneidad en que coincidían muchas de ellas hacían ambiguo y embarazoso este orden. El geográfico no presentaba ventaja alguna, y si mayor dificultad y estorbo por la dispersión de las obras y de los hechos relativos a ellas. Y aunque el orden doctrinal o de escuelas parecía conveniente y perspicuo, siendo aquél en que las noticias no pueden estar tan bien averiguadas, ni ser tan exactamente discernidas, tampoco fué posible adoptarle. Preferí, pues—añade Cean—, el orden alfabético, por ser el más ordinariamente seguido en las bibliotecas y biografías, por la ventaja de poder extender o ceñir sus artículos, según el mérito y copia de noticias de cada autor lo requiriesen, y *por la facilidad de encontrar las que ofrece un diccionario...*” Además, tal defecto queda muy reducido, y en parte subsanado, por el estudio que se contiene en la introducción o discurso preliminar. Y, sobre todo, por las tablas o listas cronológicas de los profesores de cada arte y por la geográfica de los pueblos de España donde se hallan las obras más señaladas de los diferentes autores, con referencia a los artículos en el Diccionario. Formó también Cean, a costa de gran diligencia y trabajo, “seis árboles genealógicos”—así los denomina—de doctrina artística: tres pertenecientes a los pintores y tres a los escultores, en los cuales se vería la derivación de la enseñanza de estas dos principales artes: en los reinos de Castilla y León, uno; en la corona de Aragón y reinos de Murcia y Navarra, otro, y en los cuatro reinos de Andalucía, el tercero. Esta síntesis sinóptica, tan empleada por los historiadores modernos por su claridad y eficacia, no fué, sin embargo, publicada, so pretextos materiales. Sospecho que, ante la inseguridad de muchas de aquellas filiaciones difíciles de sostener en el estado de los conocimientos histó-

rico-artísticos de aquel tiempo, la rectitud y probidad de nuestro autor le obligarían a dejarlas inéditas. En realidad, sólo se propuso hacer el inventario de las obras de nuestro tesoro artístico.

“En Cean—dice Menéndez y Pelayo—todo está apurado y comprobado con documentos, aunque, por desgracia, sólo nos da el extracto... Su brevedad, en efecto, puede ser desesperadora! ¡pero...—exclama—no pidamos más a quien tanto hizo!...”

Cean Bermúdez es calificado también por el mismo insigne polígrafo de autor “seco y sin imaginación, pero escrupuloso y pacienzudo...” Yo creo que precisamente ese carácter de sus biografías, lejos de todo lo que no sea verdad estricta, basada en documentos y apartado de cuentos y fantasías, dan un valor científico a sus investigaciones, más propias de un erudito que de un estético. El caso es que, en definitiva, según concluye el mismo Menéndez y Pelayo, “si alguna vez llega a escribirse la historia de las artes españolas, a Cean (como a Llaguno) deberemos siempre los fundamentos...”

Nosotros podemos decir ahora que el propósito—logrado—de Cean está claro: Cean arrancó y labró los sillares del gran monumento del arte español, que otros, después, habrían de perfilar, aparejar y concluir.

Ciertamente que en medio de todas estas buenas cualidades, de tanto celo y rectitud, aparece un defecto grave en todo crítico: la ausencia de imparcialidad para las obras de determinado estilo: el barroco fogoso y exaltado. Pero ello no debe imputarse a Cean, sino a las ideas estéticas de su tiempo: las de la intransigencia de los neoclásicos. Como también sus errores en la estimación de las artes medievales; deberá achacarse al estado incipiente de los estudios del arte anterior al Renacimiento. En este punto, no obstante, el instinto arqueológico de Cean le condujo, como a Jovellanos, a ser después uno de los precursores del romanticismo.

De este modo, señores Académicos, se escribió el *Diccionario*, obra que, no hay duda, puede considerarse fundamental para la iniciación

y la consulta. Todavía hoy es necesaria para todo aquel que quiera estudiar o continuar la historia del arte español. Tiene también un valor didáctico. Las vidas de nuestros artistas de todos los tiempos están llenas de esperanzas, de sacrificios y nobles pasiones, que se expresan o se adivinan en esas biografías y episodios e influencias de la sociedad de su tiempo, que alternan o estimulan el carácter de sus obras tanto como su propia naturaleza y condiciones.

Don Antonio Ponz, en la carta II del tomo I (Toledo), echa de menos las noticias y vidas de artistas, tan necesarias para el conocimiento de las artes y tan frecuentes entre los extranjeros de aquellos días. De aquí su elogio al libro de Palomino, a pesar de todos sus errores. "Aque-llas noticias—dice—, además de extender la fama de los artistas, excitarían a la juventud, por el camino del honor, a imitar a los grandes hombres de quien se habla y el gusto de los inteligentes y aficionados para ver y examinar sus obras con más deleite..." Y, finalmente, los curiosos y cultos de hoy gustan de este género de obras, y así se han publicado recientemente el *Museo Pictórico y Escuela Optica*, de Palomino, y el *Viaje de España*, de Ponz.

Pues bien: este *Diccionario*, tan necesario, y que fué posible por el amor de nuestra Academia a las artes, está agotado o es de incómoda utilización. Yo creo que sería de gran oportunidad en esta fecha, y con motivo del bicentenario del nacimiento de su autor, una nueva edición, *en todo semejante a la de 1800*, quizá con algunos tomos suplementarios de correcciones y adiciones—incluyendo las del conde de la Viñaza y otros que pudieran agregarse—. No tiene duda que en este siglo y medio transcurrido desde aquella publicación, las rectificaciones, aclaraciones y suplementos serían necesarios, precisamente basándose en la finalidad y carácter de tal *Diccionario*.

No sé si los propios recursos económicos de la Academia consentirán los gastos que supone esta empresa. Quizá fuese posible con los medios que autoriza la fundación Conde de Cartagena. O quizá también como anejo de nuestro Boletín, cuando se publique.

De todos modos, ahí queda la propuesta para que se estudie, si merece la superior consideración de ustedes; propuesta amparada por la gran autoridad de Menéndez y Pelayo, el cual, al publicar la tantas veces citada *Historia de las ideas estéticas en España*, expresaba ya el deseo de que el Diccionario de artistas de Cean se reimprimiese con las adiciones manuscritas que dejó don Vicente Carderera.

Seguramente los señores Académicos habrán encontrado enfadoso el que me haya extendido más de la cuenta en tantos detalles y pormenores acerca de esta obra de Cean, que conocen lo mismo que yo. Habrán comprendido que lo he hecho sólo como motivo o pretexto para ensalzar la memoria de nuestro simpático personaje y justificar, aunque ello no fuese necesario, la proposición anterior y la que sigue, en relación con el otro libro a que me he referido al principio: las *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España*.

## II

En el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, y a pesar de este título de generalidad, no incluyó Cean Bermúdez los arquitectos. En el prólogo da las explicaciones oportunas. Se preocupó de sus vidas en el curso de las investigaciones para dicha publicación, pero nunca se resolvió a darles lugar en ella. “Por lo mismo—dice—que la arquitectura sobrepuja a las demás artes en la necesidad, la importancia y los varios destinos de sus obras, las memorias de sus profesores pedían un trabajo separado y más detenido...”, terminando por confesar “lo arduo en fijar y discernir el atributo que debiera adjudicarse a sus autores en tan varias manifestaciones y ramos”.

Esta deliberada omisión trajo como afortunada consecuencia la publicación de las *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España, desde su restauración*, el otro libro de que voy a ocuparme.



El cuerpo de esta serie biográfica de arquitectos procede, como se sabe, del trabajo inteligente y minucioso de otro investigador del siglo XVIII, tan afín a Cean, y, como él y tantos otros de su tiempo, benemérito para el conocimiento de nuestras artes: don Eugenio Llaguno y Amirola, historiador y literato.

En el prólogo de dicha obra explica Cean cómo al presentar el original de su *Diccionario* a Llaguno echó éste de menos los arquitectos, a lo que respondió el autor manifestándole los motivos que había tenido para no incluirles con los pintores y escultores. Llaguno, entonces, entregó a Cean el manuscrito de las *Noticias*, que aquél no aceptó a pesar de la insistencia del generoso Académico. Fallecido Llaguno al año siguiente, uno de sus testamentarios remitió a Cean el citado manuscrito con todos los documentos, borradores y correspondencias que habían servido para componerlo, tal como lo había dispuesto su autor antes de morir, para que Cean hiciese de todo ello el uso que tuviera por conveniente, en honor e ilustración de las Bellas Artes en España... La decisión de Llaguno prueba el crédito y solvencia de Cean en esta clase de estudios y trabajos.

La importancia y trascendencia para la historia de nuestra Arquitectura del manuscrito de Llaguno, que ahora reconocemos, fué anunciada por Jovellanos en nota al conocido elogio de don Ventura Rodríguez, leído en la Real Sociedad de Madrid, en el año 1790, como “un compendio de hechos y memorias exactas, relaciones fieles y completas, juicios atinados e imparciales, escritos en estilo correcto, elegante y purísimo, apoyados en gran copia de documentos raros y auténticos, e ilustrados con mucha doctrina y muy exquisita erudición...”

El manuscrito de Llaguno, conteniendo más de mil biografías o reseñas biográficas de arquitectos, que comienza en los tiempos del rey Don Pelayo y termina con el capítulo LXVIII, en el que trata de don Teodoro Ardemans y de su sucesor en las obras reales de Felipe V, don Juan Román, tuvo por fuentes crónicas y viajes históricos; documentos procedentes de toda clase de archivos, estudiados directamente o

por corresponsales “movidos por pura bondad, ilustración e inclinación a las Bellas Artes, amistad y celo patriótico...”, algunos de los cuales son personajes distinguidos en aquel tiempo, académicos, dignidades de la Iglesia y de las Ordenes religiosas, eruditos, catedráticos de Salamanca, etc.

La intención de Llaguno de acercarse a un tratado histórico, lo prueba la ordenación adoptada para estas biografías, que no fué la alfabética, sino la cronológica, aunque un poco arbitraria, ya que se suceden, según la fecha de un acontecimiento o de la obra culminante o de la muerte del arquitecto biografiado, indistintamente. En ellas, aunque en desigual extensión, se contienen los datos y noticias más importantes acerca de edificios y monumentos en el tono de impresiones y descripciones un poco superficiales, más que de juicios críticos, echándose de menos una clasificación por estilos, así como también el análisis de la formación del artista, de las condiciones subjetivas que determinan su particular producción e influencia del ambiente en que se ha desarrollado, etc. Esto sin contar, en una parte del libro, con la injusta aversión por lo barroco, característica de los escritos de aquellos ilustres varones neoclásicos. Con todo, en el manuscrito de Llaguno son muchas más las excelencias que los defectos.

Me interesa ahora consignar que la aportación original de Cean Bermúdez en las *Noticias de los Arquitectos* es lo suficientemente importante para poder compartir con Llaguno el honor en la reconocida trascendencia de tan preciada publicación. Sus adiciones y notas y los documentos comprobatorios o aclaratorios, aumentan, depuran y fijan las biografías que en ella se contienen. Hay que hacer resaltar la honrada condición de don Juan Agustín, que no restó un ápice la gloria que merece atribuirse a Llaguno, ya que se hizo aparecer en lugar secundario, prefiriendo el manuscrito de éste a las noticias por él mismo adquiridas en los archivos de la corona de Aragón, de Simancas y de Indias, así como en los libros de la Junta de Obras y Bosques y en los archivos académicos, eclesiásticos y civiles, que Cean iba reuniendo

cuando indagaba noticias para su *Diccionario histórico de las Artes*, y que, por lo que se deduce de aquellas adiciones y notas, debieron ser tan completas como las del propio Llaguno.

Que al mismo tiempo que aportara noticias y documentos pertenecientes a los artistas pintores y escultores, Cean reunía y seleccionaba también las que se refiriesen a los arquitectos, es lógico. Lo prueba, además, aquella su correspondencia con Vargas Ponce y otras alusiones de sus escritos. Por ejemplo, ésta: Habiendo encontrado Cean cierta oposición de Bosarte y del presbítero don José Ortiz a su *Diccionario* (quizá envidias de eruditos), dice disimulando su enojo: "Nada de esto me incomoda; lo que yo trato es de divertirme con mis arquitectos... y de vegetar."

De todos modos, de Cean es la clasificación u ordenación del citado manuscrito, con notas frecuentes y nutridas, el discurso preliminar y los índices alfabético y geográfico (que no podían faltar, dado su criterio de precisión y utilidad), y, en fin, el Apéndice, que comprende los arquitectos del neoclasicismo (desde 1734, donde Llaguno concluyó), enlazando con la biografía de don Felipe Juvara (1735) y terminando con la de don Silvestre Pérez, su gran amigo, fallecido en 1825.

En este Apéndice de Cean se estudian las vidas y las obras de noventa arquitectos, muchos de ellos tratados personalmente por Cean, especial y detenidamente las que corresponden a don Ventura Rodríguez, a Sachetti y a don Juan de Villanueva.

Preocupóse Cean de conservar la unidad, siguiendo en este Apéndice el mismo estilo impresionista y descriptivo, aunque minucioso, de Llaguno.

Sin hacer comparaciones, sí puede decirse que las biografías de aquél, de Cean, son más extensas y documentadas. La cosa es natural, ya que nuestro personaje convivió con muchos de sus biografiados, y además, sus obras eran coincidentes con el propio criterio estético, lo que le permitía una gran efusión crítica, generalmente dedicada a elogios y alabanzas, algunas veces tan exageradas como injustas sus diatri-

bas para los estilos contrarios. Por cierto que, en este punto, dice Menéndez y Pelayo—*Historia de las ideas estéticas*—, “cómo la índole mansa y apacible de Llaguno le apartó siempre de toda intolerancia artística, no habiendo en él palabras de vituperio para ninguna escuela. Aun contra el mismo barroquismo, no se indica de una manera tan declamatoria y afectada como Cean-Bermúdez...” Quizá el motivo sea, además de la diferencia de temperamento, la mayor pasión por la doctrina neoclásica en el ambiente erudito de Cean, su formación preceptiva con Mengs, etc.

El mismo insigne polígrafo reconoce que las adiciones a las *Noticias de los Arquitectos* es todavía mejor libro que su *Diccionario de los Profesores de las Bellas Artes*, como escrito por Cean en edad madura y con más caudal de doctrina, exhibiendo íntegros los documentos en que el autor se apoya...

Las turbulencias y desasosiegos de aquella época, amén de otras causas menos políticas, impidieron a Cean la publicación de las *Noticias*, retrasada más de treinta años desde la recepción del manuscrito, y dada a luz por la protección del monarca el año 1829, en el que también murió su autor.

La idea del discurso preliminar fué ya sugerida por Llaguno. Entre los muchos papeles que por la voluntad de este insigne erudito le fueron entregados a Cean, se encontró una apuntación diciendo que: “En el principio de estas *Noticias* se debe poner una introducción o discurso sobre la Arquitectura, que no está hecho.” Falleció Llaguno sin haber formado el plan ni el borrador de lo que había de contener, y Cean se dedicó a redactarlo. Este discurso de Cean, leído por su autor ante la Real Academia de la Historia el día 22 de noviembre de 1811, es la primera síntesis histórica de la Arquitectura española.

Ciertamente que, como dice don Vicente Lampérez en los *Antecedentes para el estudio de la Arquitectura cristiana española*, “la verdadera historia de nuestra Arquitectura alborea en el siglo XVIII, con el viaje de Ponz, aunque no fuera aquél su propósito ni contenga otra

cosa que datos y elementos tan abundantes como esparcidos o desperdigados, más que un cuerpo de doctrina, siquiera incipiente...”

En la nota VI del “Elogio a don Ventura Rodríguez” (1790), de Jovellanos, se contiene ya, según el mismo Lampérez, el esbozo de una historia de la Arquitectura española, en la que, apartándose de la forma puramente descriptiva, investiga orígenes y establece comparaciones de gran valor.

No es cosa de cotejar aquí este resumen histórico con el discurso preliminar de Cean. Parece el de Jovellanos más abstracto, más imaginativo; el de Cean, más preciso, organizado y original, aunque en ambos se contengan ideas afines, probablemente adquiridas en su íntimo y constante trato.

Desde esa primera pequeña historia, a la que pudiera considerarse segunda, el *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España*, de Caveda, cuya publicación cumple por ahora cien años, hay gran distancia en criterio, en extensión, en exactitud de doctrina. Pero, precisamente por esa primacía, hay que reconocer a la de Cean el merecido valor, teniendo en cuenta, además, el escaso antecedente de los estudios históricos de la época que la fundamentaran. Claro está que tiene sus defectos, tales como una caprichosa clasificación por épocas; errores e inexactitudes, e ingenuidades, como la de atribuir el arco de herradura o media luna, tal vez “a la consideración que tenían los árabes a este planeta”; no entiende Cean la arquitectura musulmana, que no se acierta a explicar “porque no se parece a la de otros géneros”. Dice cómo la escasez de ventanas en ese estilo no tiene otro origen que el rigor con que trataban a sus mujeres y concubinas. Confunde lo mozárabe con lo mudéjar. De su maestro Jovellanos hereda el lírico concepto de la arquitectura ojival o “gótico-tudesca”, con sus palmeras, troncos y ramas que se traducen en las crucerías; arquitectura que por su origen, el de las Cruzadas, debiera denominarse mejor “ultramarina”; califica de “gótico antiguo” el románico, desconociendo los períodos transitivos, etc.

En la “época nona” se desata en furibundos ataques a la arquitectura barroca, a los que sigue la alabanza constante al contenido de la “décima época”, la de la restauración de la sublime dictadura clasicista... Pero, en cambio, y sin conocer la función mecánica de la estructura ojival, tiene excelente sentido para apreciar la belleza de los grandes ejemplares, admirándose ante la elegancia y gentileza, la claridad y bella proporción de la Catedral de León, “pasmándose de cómo no la arrebatara el viento”; y, aunque reiterados e invariables, siguen los mismos elogios para las catedrales de Burgos y Toledo y para otras magnificencias medievales.

Sin duda, influído por las admirativas impresiones de Capmany y de Jovellanos, Cean emprendió en 1804 la descripción artística de la Catedral de Sevilla, trabajo discreto, minucioso y documentado. Cean contribuyó de este modo a la rehabilitación de las arquitecturas de la Edad Media, preparando el terreno en el que, más adelante, habían de florecer las composiciones románticas y las de la arquitectura ecléctica e historicista que llena casi todo el siglo XIX.

Dos cosas curiosas llaman la atención en el discurso preliminar que estoy recordando, y que, como digresiones, voy a comentar. Una se refiere a la situación del coro en las catedrales, asunto tan discutido en esta Academia, y que ahora traigo a colación para unir el voto de Cean al de la minoría.

Cean es opuesto al tradicional emplazamiento, en aras precisamente de la magnificencia de los templos góticos. “Estos—dice—, además de estar contruídos con bellas proporciones y con firmeza, presentan ser mayores, más altos, más anchos y más desembarazados que los monstruos de la arquitectura grecorromana.” “Ojalá—añade—no tuvieran las catedrales en España el coro en medio de la nave principal, estorbando el paso a los fieles y el poder gozar con más desahogo la vista de las augustas ceremonias del santo sacrificio que se celebra en el altar mayor; pero este defecto no es de los artistas que las trazaron, sino de los que las mandaron construir, que quisieron apoderarse del mejor lu-

gar de la iglesia, cuando debían colocarse detrás del altar, como en las demás católicas de Europa”.

En la descripción artística de la Catedral de Sevilla ya había condenado la misma disposición de los coros: “Se deben atribuir—dice aquí— a las costumbres de aquellos tiempos ciertos defectos, como, por ejemplo, el embarazoso coro en medio de las catedrales de España, que no sería difícil suprimir si los Cabildos se prestasen a ello...” Claro es que en otro lugar y ocasión, Cean, hombre de buen sentido, manifiesta la inconveniencia de deshacer aquellos coros, que contienen tantas obras de arte.

Los Cabildos replicaron, por lo menos el de Sevilla, en una nota a la edición de dicha descripción artística de 1863, de este modo: “Muy fácil es lamentar la situación actual de los coros de nuestras iglesias, pero no lo creemos tanto designar el lugar que podrían ocupar sin disminuir su magnificencia y sin entorpecer los oficios divinos. La estructura de los templos góticos no permite que sea detrás del presbiterio, como en ciertas iglesias modernas, y, o habrían de colocarse en el centro, o al final de la nave principal. Entre uno y otro medio, creyeron los antiguos más conveniente el primero, por las razones indicadas y para no inutilizar la entrada principal al templo, como sucedería poniéndolos al pie; ni para faltar al decoro debido si estuviesen a un lado; ni para menoscabar la hermosura del retablo principal, que debiera desaparecer, si estuviera detrás.” “Véase cómo los antiguos—dice—charlaban menos y sabían más que los censores modernos.”

La otra cosa curiosa que contiene el mismo discurso de Cean es que, al enumerar las características de la arquitectura gótica, se refiere a la descripción de la iglesia del monasterio de Batalha, que el arquitecto y arqueólogo inglés James Murphi publicó en Londres, en 1795, con excelentes estampas (1). (En realidad, se refiere al libro de Luis de Sousa, que Murphi tradujo al inglés y acrecentó con notas.)

---

(1) James Murphi (1760-1814), arquitecto y arqueólogo inglés, que residió en España de 1802 a 1809 y fué, sin duda, amigo de Cean. Es también el autor de *Ensayos sobre principios de la Arquitectura gótica* (Londres, 1795), de las *Antigüedades árabes de España* (1813) y de una *Historia del Imperio Mahometano en España* (Londres, 1816).

En dicho libro dice Murphi que “el tipo de aquel templo es la figura del hombre, en pie, señalando con el brazo levantado la altura del templo gótico, y el otro, extendido horizontalmente, su anchura...” “Esto prueba—añade Cean—que los arquitectos del género gótico no eran tan ignorantes en el arte como pretenden los que le llaman arbitrario y sin sujeción a reglas...”

Yo pretendo ver (un poco audazmente y con toda clase de reservas), en esa teoría de Murphi, un anticipo de la moderna doctrina de Augusto Schmarsow, de la *Formación del espacio como esencia de la Arquitectura*, en la que se quiere demostrar que la forma del espacio arquitectónico está en relación íntima con su creador y *en el cuerpo de éste*, explicando para ello las tres clases de espacios que pueden distinguirse (1): el “visual”, el “táctil” y el de “marcha”. Y que la relación espacial del hombre con el mundo, que es la relación arquitectónica, tiene que darse en cuanto a las tres dimensiones del espacio, las cuales están, a su vez, en relación con la singular disposición del cuerpo humano. La primera dimensión, la altura, la lleva el hombre en su propia estatura; y con arreglo a ella, y proyectándola, mide lo que contempla frente a él, viéndolo de una vez, subiendo o bajando la vista, remontándose al espacio elevado. En la concepción de Murphi, lo acenúa levantando el brazo.

La segunda dimensión se determina extendiendo los brazos horizontalmente (espacio táctil), como hace Murphi. La tercera, en marcha, se señala la profundidad, concepto que se le escapó al arquitecto inglés. A la primera dimensión corresponde el principio formativo llamado “proporción”; a la segunda, la “simetría”; a la tercera, el “ritmo”.

Así explicado, el espacio interior arquitectónico es algo que convive el espectador que lo contempla, como el arquitecto que lo imagina. Schmarsow aplicó esta teoría al templo clásico y al templo cristiano, del mismo modo que, más de un siglo antes, quizá lo vio Murphi en el mo-

---

(1) Jordán de Urríes: *Estudios sobre teoría de las artes*. Barcelona, 1936.



nasterio de Batalha, y Cean destacó en su síntesis histórica, un poco sorprendido.

Estos prólogo, discurso preliminar, biografías, notas, adiciones, documentos, apéndices y tablas o índices, constituyen las *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España, desde su restauración*, libro que, en trabajo y originalidad, puede considerarse tanto de Llaguno como de Cean-Bermúdez, y que ha sido, es y será una de las fuentes de la historia de la Arquitectura española.

No creo que se haya escrito una obra de este carácter histórico sin tener a mano las *Noticias*, de Llaguno-Cean. Así, por ejemplo, la *Historia del barroco en España*, del arquitecto alemán Otto Schubert, quizá el estudio más completo de nuestra Arquitectura en este estilo, parece como bordada sobre el cañamazo de aquellas biografías. Sobre todo, en lo que se refiere a datos y documentación. Otto Schubert escribe casi calcando párrafos de las *Noticias*. Por cierto que el reconocimiento de esta importante fuente de su *Barroco en España*, lo reduce a una de tantas citas en el correspondiente repertorio bibliográfico, y nada más. Conste aquí el desagravio, supliendo lo que el citado autor debió consignar.

Pues bien, señores Académicos: el libro de las *Noticias de los Arquitectos* está ya agotado. Existe ciertamente en algunas bibliotecas públicas y particulares de eruditos y curiosos, y, por lo tanto, de molesta consulta y estudio para los demás. Util o, mejor, necesario para todo arquitecto, e importante en su formación, porque de las biografías se desprenden enseñanzas y estímulos, y de las noticias, datos que completan el conocimiento adquirido en el estudio del conjunto histórico.

Los arquitectos de hoy debemos mucho a aquellos dos insignes Académicos, Llaguno y Cean-Bermúdez. Al cumplirse el bicentenario del nacimiento de éste, ningún homenaje más oportuno que una nueva edición de las *Noticias de los Arquitectos*, semejante a la de 1829. Así como nuestra Academia debiera ocuparse de la publicación del *Diccionario de los Profesores de las Bellas Artes*, según mi propuesta, amablemente

tomada en consideración, este otro libro debiera serlo por los Colegios profesionales, cuyos medios económicos seguramente lo permiten. Yo me dirijo a mis compañeros de la Sección de Arquitectura y a la Academia toda, para que recomienden esta idea a los arquitectos de hoy, obligados a honrar la memoria del benemérito don Juan Agustín Cean-Bermúdez.



**EN EL CENTENARIO DE CEAN - BERMUDEZ**

**POR**

**F. J. SANCHEZ CANTON**



**A**CASO por el hastío de conmemoraciones centenarias—nunca más frecuentes que en nuestra época—ha pasado inadvertido, y, salvo una excepción, en los mismos ámbitos académicos, que el 17 de septiembre se cumplieron doscientos años de la venida al mundo, en Gijón, de don Juan Agustín Ceán Bermúdez. Tan grande sigue siendo la utilidad que reportan sus escritos, y en particular su admirable *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800), de consulta diaria para cuantos se consagran a nuestros estudios, que fuera ingratitud no recordar la fecha. Puesto que a la índole de ACADEMIA no se adecua el ditirambo, realzaremos en esta ocasión la noble figura del investigador ejemplar aduciendo varios documentos y algunos textos que ayuden a evocarla.

No hay para qué insistir en biografiarle, pues si carecemos de una vida moderna de Ceán (1), que sería excelente tema de una tesis, por ejemplo, no faltan en los diccionarios las fechas y las líneas principales de su existencia tranquila, proyección en parte de la de Jovellanos, además de los cargos académicos en la de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. No fué ajeno al cultivo del dibujo y de la pintura. Murió en Madrid el 3 de diciembre de 1829.

Su retrato, poco reproducido en libros españoles, pintado por Goya a fines del siglo XVIII, es obra de amigo: su carácter íntimo revélase en la actitud descuidada; por ello refleja aspectos de su personalidad que alguna de las cartas aquí aprovechadas traduce también. En 1928 pertenecía el lienzo a los herederos de la marquesa de Perinat.

---

(1) Se cita una antigua de Miñano, en francés, que no he llegado a ver.

## I. LA CORRESPONDENCIA LITERARIA DE CEÁN.

El siglo XVIII señalase por la relación estrecha entre los literatos, que produjo una cosecha abundante de correspondencia. Aun en países como el nuestro, donde la afición a escribir, y más a conservar cartas, ha sido corta, aumentó excepcionalmente en aquella centuria.

La naturaleza de los trabajos de Ceán Bermúdez, decididamente informativa y con aspiraciones a completar obras generales—el ya citado *Diccionario*, las *Antigüedades romanas*, la *Historia de la Pintura*—, le impulsaba a consultas frecuentes; y todo el círculo amistoso de Jovellanos se distingue por el cultivo del género epistolar.

Las cartas de Ceán—alguna impresa en su tiempo por ser, en rigor, lo que hoy llamaríamos un ensayo (2)—han merecido atención desde hace tiempo.

En 1899, don Manuel Serrano y Sanz dió en la “*Revue hispanique*” la mayoría de las cartas de Ceán al archivero de Simancas don Tomás González, que se conservan en la Biblioteca Nacional.

Fernández Duro reunió en el “*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*” la *Correspondencia epistolar de don José de Vargas y Ponce y otros en materia de arte* (Madrid, 1900).

En 1905, el marqués de Seoane insertó en el “*Boletín de la Real Academia de la Historia*”—y luego se hizo tirada aparte—la *Correspondencia epistolar entre don José Vargas y Ponce y don Juan Agustín Ceán Bermúdez durante los años 1803 a 1805*.

Del conjunto de cartas que en la Biblioteca Nacional sirvió para la publicación de Serrano y Sanz, quedaban inéditas cinco que saqué a luz: una en la página 164 del tomo correspondiente a 1915 del “*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*”, y las cuatro restantes en la misma revista, año de 1919, páginas 198 y siguientes.

---

(2) *Carta... a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela sevillana...* (Cádiz, 1805).

Cuando mi primera estancia en Londres—noviembre de 1920 - enero de 1921—copié en la Biblioteca del Museo Británico varias cartas de Ceán, y otras con él relacionadas, que ahora me decido a aprovechar, pues resulta inútil ahora la publicación íntegra.

Como las registradas, contribuyen a esclarecer circunstancias y características del laborioso y sereno autor del *Diccionario*, y a que conozcamos varias incidencias motivadas por la impresión de dos de sus obras.

## II. LA PUBLICACIÓN DEL “DICCIONARIO” Y DEL “LLAGUNO” Y LA ACADEMIA.

El 2 de agosto de 1799 sabemos por una carta dirigida a don Bernardo de Iriarte, Viceprotector de la Academia de San Fernando—en realidad actuaba como Director—, que Ceán tenía terminados los dos primeros tomos, de los cuatro que entonces proyectaba habían de componer el *Diccionario*, y que estaba discurrida una fórmula para conseguir la ayuda económica de la Corporación; con tal fin se los remite:

“Convendría—escribe—que V. m. los reserve y lleve en su berlina el domingo a la Junta, y que ésta se tome la molestia de oír leer la dedicatoria, prólogo e introducción antes de tratar de su impresión. Si, en efecto, conviniese en ello, convendrá también se nombre una Junta de comisión no sólo para que la examine, compuesta del señor Vargas, el director general [el escultor don Isidro Carnicero] y otros dos o tres académicos de honor, incluso yo, y que esta Junta no se disuelva hasta que se acabe la impresión de toda la obra, para que yo pueda tratar con ella todas las dudas que puedan ocurrirse sin necesidad de acudir a la Academia, que no se junta sino una vez al mes.

”Y necesitando yo de esos dos tomos para concluir los dos restantes, espero que luego que se acabe la Junta del domingo



se sirva V. m. entregarlos al señor Navarrete, quien en la misma noche los pondría en mi poder en la Secretaría" (3).

Era a la sazón don Juan Agustín oficial de la Secretaría del Estado y del Despacho de Gracia y Justicia de Indias y Académico de honor desde el 1.º de julio de 1798.

¿Qué ocurrió en la Junta? El acta da la versión, escueta y sin por menores—se celebró el 4 de agosto—; dice así:

“El Sor. Viceprotector presentó 2 tomos manuscritos del Diccionario de las vidas de los Pintores y Escultores Españoles y de los Extranjeros que han trabajado en España, proponiendo a la Academia que esta obra pudiera imprimirse del fondo de sus caudales, reintegrándose luego en la venta de ejemplares del costo que hubiere tenido, con lo cual se conseguía que no quedase inédita una fatiga tan erudita y de tantos años del Sor. Académico de Honor Dn. Juan Agustín Ceán Bermúdez, y que, satisfecha y reintegrada la Academia del gasto de impresión, quedaría el caudal restante de ejemplares a beneficio del Autor, en cuyos términos se lo había insinuado el Sor. Ceán y S. S. Ilma. lo había remitido al juicio de la Junta, la cual, de común acuerdo, convino en que así se hiciese y que se formase una Extraordinaria de censura en que interviniese también el Autor para conferir sobre los puntos en que ocurriese algún reparo. El Sor. Viceprotector nombró para esta junta a los Srs. Dn. Nicolás de Vargas, Dn. Martín Fernz. Navarrete, Dn. Ramón Cabrera y el Director General, y habiendo dichos señores admitido este encargo se conformaron en que se juntasen los días que pareciese conveniente en la Academia con el presente Secretario.”

Veremos que, en realidad, el acuerdo no se adoptó sin que surgiesen discrepancias. Aparentemente, el asunto caminaba sin obstáculos:

---

(3) Museo Británico. Mss. Eg. 598, fol. 8.

en mes y medio despachó la Comisión de censura y corrección los dos volúmenes, y en la Junta particular del 1.º de septiembre dió cuenta de su tarea y se decidió la impresión “bajo los auspicios de la Academia, dexando a elección del Autor la imprenta en que le pareciese más cómodo imprimir esta obra y el cuidado de la corrección de pruebas”.

Pero algo surgió que las actas callan y revela la correspondencia, pues una más franca versión de las incidencias que la dada en el circunspecto relato oficial se obtiene de la carta que a don Bernardo de Iriarte escribe el 16 de septiembre don Isidoro Bosarte, secretario de la Academia. Era este ilustre y malhumorado escritor hombre de trato difícil. Mejor estilista que Ponz y que Ceán, y buen conocedor de los clásicos, pasó insatisfecho su vida, que no está estudiada. En el siglo de las pelucas y las buenas maneras, en el ambiente pulido de las Academias, perdía a menudo los estribos, y en su prosa abundan alfilerazos para colegas y rivales.

La carta al Viceprotector es muestra de refinada y malévola intención:

“Doy a V. S. las más debidas gracias por lo mucho que se interesa en las satisfacciones de mi amigo D. Juan Ceán relativas a la impresión de su *Diccionario*, pues, como es pensamiento mío que la Academia proporcione la edición de esta obra, no puede dexar de ser para mí del mayor gusto y contento el ver a V. S. I. trabajar con tanto calor sobre mis pasos o designio.

“Es el caso que el día veinte y tantos de julio, poco antes de que partiese la Corte a La Granja, conferimos largamente don Juan Ceán y yo sobre los medios de que podía valerse para publicar su obra sin que le fuese gravosa o ruinosa esta empresa.

“Recorrimos en buena conversación todos los medios conocidos, como suscripción, contrato con librereros, venta del manuscrito, compañía de industria y dinero, etc., y en todo hallamos inconvenientes y obstáculos insuperables a la situación política y genio del Autor, hasta que, últimamente, le dixe que el mejor

medio de todos sería que se acogiese a la misma Academia, que ganase con su buen modo las voluntades de los señores y que teniendo los propicios entablase la pretensión de que se adelantase o supliese por la Academia el coste de la impresión con la condición de su reintegro en las primeras ventas.

"D. Juan Ceán, como buen amigo, hizo honor a este consejo y dictamen mío, abrazándolo y cultivándolo hasta el grado que ha llegado este negocio en la Junta pasada, de lo cual me he alegrado mucho; como se puede colegir de la regla general y flaqueza humana (de que no estoy exempto) que hace crecer la alegría y dilata el corazón cuando ve un hombre que un pensamiento suyo lo admiran y siguen otros hasta hacerlo crecer como la espuma de la olla.

"En este supuesto, solamente faltaba tratar del modo de la impresión de esta obra y del modo con que se ha de reintegrar la Academia del desembolso que haya de hacer.

"De esto último no se ha tratado nada todavía ni es necesario se trate hasta que esté impresa la obra; pero de lo primero ya está dado un paso en la Junta pasada, entendiéndose en ella que el Sr. Ceán vea, por ser interés suyo, si hay alguna imprenta en que le hagan mejor partido que el que acostumbra el impresor de la Academia, Ibarra.

"En este estado yo esperaba a la Junta de octubre, en que ya el Sr. Ceán podía dar cuenta de las ventajas que hubiese descubierto con la instrucción de la costumbre de algunas imprentas; sin esperar por mi parte grandes ventajas, por constarme por experiencia que los buenos impresores de Madrid todos están a nivel, aun sin tratarse los unos a los otros, y lo mismo los cambiantes de letras, cuando, intempestivamente, me pide el Sr. Ceán un oficio para tratar con Impresores a nombre de la Academia..., antes de darle cuenta en la Junta de octubre, quebrando y rompiendo todas las reglas y regularidades de proce-

der en este caso, que, aunque nuevo en la Academia y sin exemplar, tiene, no obstante, sus leyes y reglas por donde resolverse.

"No me gustó esta precipitación del Sr. Ceán, pues, sabiendo que somos amigos, y debiéndome, originariamente, el arbitrio de la publicación de su obra, no encuentro por dónde disculparlo en no haberse informado de mí de lo que se puede o no se puede hacer en un caso nuevo, de esta naturaleza... Bien que ya el mismo Ceán, recelando si en esto había inconveniente, como en efecto los hay muy graves, concluyó su carta del 9 diciéndome que *le avisase si se hallaba algún motivo para lo contrario*, a lo cual he respondido apuntando algo de lo que se debe hacer según Estatutos y Reales órdenes.

"Si en cumplir con mis obligaciones, si en observar los Estatutos y órdenes soberanas, si en mirar por el decoro de la Academia, si en preservar las prerrogativas de mi empleo peco, soy burro, díscolo y testarudo, pido humildemente perdón a V. S. I. y propongo la enmienda, y en prueba de que hablo con sinceridad hoy mismo le pongo el oficio al Sr. D. Juan Ceán con todo lo que V. S. I. quiere que le ponga, aunque aseguro a V. S. I. no acordarme de tanto como V. S. I. me dice que se acordó en la Junta pasada. Confío mi relación a la memoria de V. S. I., pues yo tenía la cabeza tal con lo que sucedió en la Junta Ordinaria en crear Académico de mérito a un Platero, que en algunos días no he sido hombre para nada, habiéndome entrado aquella noche calentura y haberme restablecido muy poco a poco."

Las ocurrencias de la sesión septembrina de la Academia adivínanse a través de la prosa y de la indisposición del Secretario, que, como en otras ocasiones, pierde los estribos y acaba en tono mayor:

"Aseguro a V. S. I.—continúa—, por la cuenta que hemos de dar a Dios, no hacer memoria de que la Junta acordase que D. Juan Ceán librase contra el Conserje de la Academia el coste

de la impresión de la obra, contra lo dispuesto literalmente por S. M. en su Real Cédula de los Estatutos, p. 22, al renglón 12, que dice: *también firmará el Secretario cualesquiera otros libramientos para los gastos ordinarios y extraordinarios que se ofrezcan.*

"Tampoco hago memoria que la Junta acordase el cuidado total de la impresión de esta obra a su autor, contra la resolución de S. M. en los Estatutos, donde dice literalmente, renglones 4 y 5: *cuidará el Secretario de cuantas impresiones se ofrezcan a la Academia*; ni contra la R. O. de 26 de noviembre, que pondera dos veces *lo muy delicado, las tantas consecuencias y lo importante de este asunto.*

"De nada de esto, como digo, hago memoria, y me fío de V. S. I. para que D. Juan Ceán quede indecorosamente triunfante, que parece ser su acuerdo, según lo que V. S. I. me dice de mano ajena y de puño propio.

"Remito a V. S. I. el oficio para que añada, quite y ponga lo que quiera..."

Tal fué el escrito de agravios, y agraviante, que en 16 de septiembre escribió el áspero Secretario jienense a don Bernardo de Iriarte. Ni ahorró el puntazo político, alusivo a la caída en desgracia de Jovellanos, protector y amicísimo de Ceán.

No era Iriarte hombre para aguantar lecciones, y menos de un subordinado, aunque compañero de sillón académico, y, sin tardanza, le contestó:

"Recibo la de V. m. de ayer y por ella me he acabado de confirmar en el concepto que había formado de que los impedimentos, dilaciones y oposiciones que se experimentaban en la obra del Sr. Ceán (la cual no tiene de mía más que ser tan propia de la Academia que ha adoptado su publicación, por contemplarla correspondiente a su Instituto y a las luces que desea

propagar) nacían de personalidades y fines particulares de que la Academia y yo debemos prescindir.

"Si a pesar de mis ocupaciones y falta de tiempo lo desperdicié en dictar el papel de satisfacciones que dirigí a V. m. con el fin de disipar los reparos de V. m. y de que se verificase el objeto que la Academia se había propuesto, de que la obra saliese a luz sin impedimentos, con las precauciones necesarias y a satisfacción del autor, veo que este conato mío se ha frustrado produciendo desagradables consecuencias.

"Por no dar lugar a otras más serias y porque tengo asuntos urgentes que atender, como por muy sólidas consideraciones propias de mi carácter, me abstengo de descender a contestar formal e individualmente al contenido del papel de V. m. de ayer.

"Sólo diré a V. m. que cuando usé la expresión de que el Sr. D. Juan Ceán fuese librando contra el Conserje las cantidades necesarias, ni remotamente quise alterar las facultades de V. m. ni lo que previenen los Estatutos en cuanto a la intervención del Secretario en materia de caudales, para mí muy delicada. No a Ceán ni al conserje ni a nadie quise dar la facultad que no tenía, ni echarle encima ni echarme a mí mismo la responsabilidad que podría resultarme, y agradezco a V. m. infinito me haya llamado la atención sobre un punto tan delicado para quien como yo repugna y he repugnado siempre mezclarse ni permitir se mezcle indebidamente, o se comprometa nadie en materia pecuniaria.

"Por punto general se me resiste y detesto arbitrar por mí en nada, señaladamente, en Juntas de muchos. A todos dexo pensar y obrar, absteniéndome por carácter, por educación y justas reflexiones de usar hasta de mis facultades más legítimas. Creo haber dado repetidas pruebas de ello en tantas Juntas como, por mal destino mío, he presidido y presido, y veo que V. m.

no lo ha advertido en las Juntas de la Academia; ni todo el sufrimiento y paciencia con que he tolerado, como toleran y sobrellevan con sumo disgusto muchos Srs. vocales los discursos y disputas obstinadas e impertinentes que alargan las Juntas, con desagrado y fastidio de los circunstantes.”

La carta es curioso testimonio, sin pormenorizar, de las discrepancias académicas en el siglo de su fundación, presumibles e incluso conocidas algunas por otros documentos; faltaba la “referencia desde arriba”.

“Tendrá la Junta próxima de 6 de octubre—prosigue el Viceprotector—el [objeto] de examinar y ventilar de nuevo el punto de la impresión del *Diccionario* del Sr. Ceán y todo lo relativo a él, acordando en términos expresos y positivos lo que estime oportuno, y yo votaré en ella como uno de tantos.

”Entretanto deberá suspenderse pasar el correspondiente oficio al Sr. Ceán. El que V. m. pensaba pasarle, y devuelvo adjunto, sobre ser muy incompleto, contiene un hecho incierto y muy ajeno de aquella moderación que acostumbro, a pesar de mi buen deseo de no malgastar tiempo y de allanar obstáculos voluntarios y perjudiciales. Léese allí que *el Viceprotector que la presidió* [la Junta del 18 de agosto] *concedió al Sr. Ceán la elección de oficina de Impresor en que le parezca más cómodo se execute dicha impresión.* Yo no concedí tal cosa. Opiné con la pluralidad de los Sres. Vocales debía dexarse al arbitrio del autor elegir imprenta. La Junta fué la que hizo aquella concesión.

”Siento, cuando me escasea el tiempo, haberlo empleado en materia tan desagradable, quitándoselo a V. m. por la precisión en que me ha puesto de entrar en alguna indispensable contestación.

”No es la primera vez que el hacer el bien y procurar allanar dificultades me ocasiona molestias y desagradados.”

Añade Iriarte, por cabo, una postdata, sustanciosa, probatoria de la acrimonia de Bosarte:

“Prevengo a V. m. para evitar toda equivocación y motivo de nuevas disputas y perdedero de tiempo, que a Pecul no se le admitió en calidad de *platero*, sino en el de grabador en hueco, en cuya calidad fué premiado por la Academia. El ejercicio de platero en nada le perjudica, antes bien le recomienda por la nobleza del oficio y especialmente por los ornatos de buen gusto y figuras de escultura que, además, executa aquel Profesor y artista en ambos preciosos metales.”

La réplica firme y clara escocería a Bosarte, mas no consta cómo hubo de reaccionar. El acta dice que Pecul logró 26 votos contra dos, que fué pluralidad honrosa.

En la Junta del 6 de octubre el acuerdo se ratificó solemnemente:

“... volvióse a hablar en esta Junta del Diccionario... y quedó definitivamente resuelto... que libre contra la Academia el importe de ella firmando el Secretario los libramientos...; que el... Autor corrija las pruebas acompañado de uno de los Sres. Vocales de la Junta comisionada, que será el Sor. D. Juan Cabrera, depositando en ella la Academia su confianza...”

Meses después de ponerse en las librerías la obra, escribía el autor a Iriarte desde Sevilla el 15 de agosto de 1801:

“Me hago cargo de que no es tiempo de comprar libritos de vidas de pintores, y así no extraño que esté parada la venta de nuestro *Diccionario*. Mi único anhelo es que la benéfica Academia se reintegre de los 45 mil reales que ha desembolsado para la impresión, porque así es de justicia, sin pensar que yo pueda en mi vida recoger el resto de los 1.500 ejemplares, porque yo nací pobre, siempre lo he sido y pobre moriré; y en verdad, que



no tengo que quejarme de la pobreza, pues me ha tratado tan bien que nunca me dejó sin comer.”

El párrafo nos declara cuál fué el costo de la edición y su cuantía, y nos muestra la línea de conducta de Ceán.

La relación con Bosarte no mejoró con el tiempo; el 10 de marzo de 1802 rectifica un aserto suyo y da interesantes pormenores acerca de la publicación de otra obra admirable:

“Es gran mentira la de Bosarte en decir que D. Eugenio Llaguno le había ofrecido su Ms. (4). Si lo hubiera ofrecido, se lo hubiera dado. Cuando yo le presenté parte del Ms. de mi *Diccionario* quiso entonces que se deshiciese su obra y se insertasen en él los artículos de los arquitectos y yo le respondí que no convenía, porque su Ms. era histórico y cronológico de la arquitectura y arquitectos de España, y, insertando yo los artículos, se cortaba el hilo de la historia. Se quedó la cosa así, y dos días antes de morir (5) dixo a su sobrino Gordon: *Entregarás todos los papeles que están en tal sitio a Ceán para que haga con ellos lo que guste*. Y no hubo más. Pude después de su muerte desbaratar la obra y insertarla en mi *Diccionario*; pero, sabiendo yo que el público tenía noticia de ella por el elogio de D. Ventura Rodríguez, pensé en publicarla como está, añadiendo por notas, adiciones y suplemento mil curiosas noticias que yo había adquirido cuando buscaba la de los pintores. Esto ofrecí en el prólogo de mi *Diccionario*. Esto aprobó la Academia de San Fernando, que es lo mismo que haberlo ofrecido conmigo, y esto es lo que se debe cumplir.

”Si ahora no tiene efectivo, como es regular, no se trate ahora de su impresión. Aún resta más de un año de trabajo, y luego poner en limpio la obra para que yo la remita a la Academia;

---

(4) Sobre los arquitectos españoles.

(5) Murió el 10 de febrero de 1799.

y entonces querrá Dios que haya pesos duros y que se haya vendido gran parte del *Diccionario* de los pintores. En fin, yo nunca pretenderé cosas imposibles.

"Para poder trabajar con más desahogo en esta obra he logrado que el Ministro de Gracia y Justicia me dispense asistir a mi destino por las mañanas, con lo que se adelanta mucho en ella. Me faltan libros, y el que ahora más echo menos es uno grande que tiene estampas de la Architectura árabe de la Alhambra de Granada y Catedral de Córdoba. Dicen que se vende en la Academia por una onza de oro, y no estando en disposición de poder gastarla quisiera que V. m. me proporcionase un exemplar, sea regalándolo la Academia, pues es para el fin dicho, sea empréstándomelo en calidad de reintegro, o vendiéndomelo fiado; esto es, a cuenta de los exemplares del *Diccionario* que tiene en su poder. Tal vez lo podrá V. m. hacer sin noticia de Bosarte, y, en caso de adquirirle, Navarrete sabe el medio de remitírmelo."

Sabemos, gracias al texto copiado, cómo nació la obra, puesta generalmente a nombre de Llaguno, aunque las adiciones de Ceán y los documentos de los apéndices constituyen más de la mitad de su volumen, distribuido en cuatro que se imprimieron en 1829. Su utilidad no es menor que la del *Diccionario*, y en varios respectos lo supera, como obra que es de madurez plena.

Los dos episodios académicos ilustran el nacimiento de dos libros vigentes hasta el día, y, al descubrir pequeñeces de hombre tan meritorio cual fué Bosarte, aleccionan y, a la vez, nos acercan a su tiempo.

### III. CEÁN EN SEVILLA.

Los años sevillanos fueron decisivos en la vida de Ceán: amplió su gusto, antes muy restringido, y encontró temas que ensancharon sus ho-

rizontes culturales. Como habremos de ver, en 1801 volvió por tercera vez a la gran ciudad andaluza.

Dos cartas de don Agustín a don Bernardo nos pintan su vivir apacible y hogareño.

El 15 de agosto de 1801 felicita a Iriarte en su próxima fiesta onomástica, deseándole “salud y tranquilidad, que es cuanto hay que gozar ahora. Yo de ambos beneficios disfruto y así muy poco tengo que envidiar la suerte de los demás. En fin, no estamos en tiempo de desear cochufas, sino de contentarse cada uno con lo menos malo.”

El 4 le había escrito el Viceprotector la noticia de la compra de un cuadro, *La Anunciación*, atribuída a G. F. Barbieri:

“Si... es de Guerchino—escribe el crítico—, que lo será, porque Ramos (6) tiene obligación de conocerlo, es adquisición; pues que Guerchino es uno de los mejores pintores y de más efecto de la escuela boloñesa. Sea por ello enhorabuena.”

A continuación contrapone a la feliz noticia que le da otra que reputa infausta y que es curiosa, por no recogida:

“No la merecen los valencianos que descolgaron del retablo mayor de la parroquia de Sn. Esteban las cinco tablas de su gran Joanes. Yo me encaramé en una escalera a examinarlas en el otro tiempo, y las estimé por las mejores de aquel autor. Harto más digno es V. m. de elogio, por el sacrificio que ha hecho de su afición en el altar de la Justicia y de su acreditada rectitud, cuando no recibió, o compró las mismas tablas, que los que las vendieron ahora en 70 mil reales, aunque sea con el fin de poner un retablo de mármoles. Lo que de extrañar es que haya gentes que induzcan al piadoso Monarca a hacer tales compras, por las que se desnudan los altares de sus más preciosos adornos.”

Apenas hay que consignar se trata de las tablas de Juanes adquiridas por Carlos IV y que hoy están en el Museo del Prado.

---

(6) El pintor, discípulo de Mengs, Francisco Javier Ramos.

Pasa luego a comentar un intento de Godoy que estima perjudicial: la copia de los Murillos de la fundación de Mañara, que sospechaba sería trámite para que Sevilla los perdiese:

“Ya llegó aquí el copiante de la Caridad. Estuvo anoche en esta casa con mi mujer y yo no estaba en ella. No lo sentí mucho, porque, por más que se santifique, hartó será que no tenga la principal parte en la segunda orden de 8 de julio, fecha en Badajoz, llevando a efecto el proyecto.”

Entra después en temas concretamente sevillanos:

“Bruna, que aunque muy viejo y ahora quebrantado por unas tercianas que acaba de pasar conserva su buen humor y el deseo de que no decaiga el estudio de una escuela del diseño, quisiera traer a dirigirla a Don Joaquín Cortés, hijo de esta ciudad y de la misma escuela, y pensionado por ella en esa Corte. Ya V. m. conoce este mozo, pues copió muy bien el retrato de Mengs que V. m. tiene y *El Nacimiento* de Palacio del mismo Mengs; pues que también merece la protección de V. m. por tanto es acreedor a que se la continúe explorando su voluntad y actitud para este cargo, que le asegura pan para que comer en su Patria por toda su vida. Si V. m. le hallase capa de desempeñar esta dirección convendría que hiciese sus ejercicios para Académico de mérito, o supernumerario de San Fernando y así vendría condecorado y se haría más respetar de estos jóvenes. Haga V. m. este bien a la pintura, a Sevilla y a ese mozo, que es humilde y aplicado, y añadirá un nuevo beneficio a los muchos que cada día hace a las Bellas Artes.”

Menudencias familiares y una velada alusión política cierran la carta. En el verano de la expedición de Godoy a Portugal, que se llamó por burla “la guerra de las naranjas”, los dos prudentes disconformes—por jovellanistas—de la política del Privado entendíanse a medias palabras:

“No quiero hablar de las novedades que aquí se cuentan,

porque, además de no ser lisonjeras, parecen increíbles. V. m. las sabrá con más individualidad; lo cierto es que pasan por aquí algunos regimientos de Caballería y que en Cádiz hay muchos extranjeros amigos, que dicen se levantan con el Santo y la limosna... Basta; abrazo a V. m..."

Una cortísima epístola del 9 de septiembre nos enteramos de que sigue desarrollándose el plan para conseguir que don Joaquín Cortés desempeñe la dirección de la Escuela; dice Ceán a Iriarte que leyó a Bruna la carta de Cortés "y quedó en escribir a V. m. sobre el asunto. He estado esta mañana a verle y me dijo que todavía no lo había hecho, por haber estado ocupado y, a la verdad, aunque salió libre de las tercianas, alguna reliquia le ha quedado y lo peor es ochenta y tantos años que cuenta".

Es de notar el consejo que a seguida da a Cortés: "no debe perder tiempo en ocuparse en estudiar la geometría y perspectiva y respecto de que se halla instruido en la primera, no tardará en aprender la segunda y así podrá presentarse con su cara descubierta a los exámenes que no podrán ser muy rigurosos si los examinadores saben que no se ha de quedar en Madrid." A la vez que el escrúpulo—hoy nos parece tal—se advierte el juicio de la desigualdad de exigencias entre la Corte y provincias.

Termina don Juan Agustín hablando de intimidades: "Ando comprando muebles para alinear mi casa que habitaré el mes que viene, pues hasta entonces no me la desocupan. Los calores son inaguantables, pero hay salud y buen humor, tan necesario en estos tiempos."

Trece días andados del año siguiente de 1802, escribe Ceán a don Bernardo sobre asuntos de Bellas Artes, mas no todos los conocemos; por ejemplo: no sé a qué se refiere en este párrafo como no sea a que él mismo había hecho un informe sobre las pinturas de la Caridad, oponiéndose a los designios de Godoy.

"Mucho tarda la resolución de arriba acerca de estas pinturas. Apretado se ha de ver el oficial que ha de extractar la re-

presentación, o informe si ha de hacer mención como debe, de su contenido. Quiera Dios que no eche por el albarillo (7), como hacen algunos."

Persiste en otro párrafo el tema de Cortés:

"Muy acertada idea de V. m. de que presentase a S. M. las dos copias de Mengs. Oportunísimo pensamiento de V. m. que parece estar siempre inspirado de Esculapio en materia de Bellas Artes y en favor de los desvalidos. Debe estarle muy reconocido el buen Cortés."

En varios renglones comenta una adquisición de Iriarte:

"Mucho me alegro que Lameira y los demás profesores celebren tanto el retrato de Gaetano. ¡Cuánto deseo verle! Y me alegro que V. m. le conserve por V. m. mismo para que tenga el gusto de poseerle y que no salga del Reino, pues en otras manos correría riesgo, pues me figuro que los franceses, avezados ya a llevarse pinturas, habrán dexado en esa Corte comisionados para que se las compren y remitan, a pesar de todas las órdenes que haya."

El punto de la exportación de pinturas, siempre tema doloroso para España, agudizábase en aquellos años en que las Reales Cédulas prohibitorias de Carlos III se burlaban a diario. El *Viage* de Ponz y el *Diccionario* del propio Ceán servían de mentores y de guías doctos a extranjeros y españoles desaprensivos.

Insiste en sus lamentaciones en carta posterior (10 de marzo):

"Es muy rara la noticia de haber estado Luciano (8) en casa de un incógnito a examinar sus preciosidades con el fin de sacarle algunas. A buena puerta llamaba. Lo que yo extraño es la felonía de los introductores y acompañantes, como también lo

---

(7) Esto es, atropelladamente.

(8) Bonaparte, embajador de Francia.

que escriben a V. m. de Granada. Lo peor es que si los franceses insisten en comprar cuadros lo lograrán en España, y los arrancarán de los templos, porque hay españoles capaces de venderlos y arrancarlos y en este caso se los llevarán a Francia a pesar de todas las prohibiciones.”

La carta sirve a su final para hacer un encargo que nos proporciona una pincelada preciosa para el cuadro del ambiente en que se movía nuestro erudito:

“Vaya una impertinencia de que no puedo prescindir porque me muelen unas señoras de aquí a quienes deseo servir. Han visto éstas un chal que mi mujer trajo de ahí y que mi señora Doña Antonia [mujer de Iriarte] le proporcionó el año pasado, y quieren tres. Si la bondad de esa señora no me abriera la puerta para volver a incomodarla no me atreviera a suplicarla que se sirviese mandar a aquel su conocido catalán los comprase. Se acordarán que son hechos en una fábrica de ahí de un género como franela, blancos con listas azules anchas y tres más angostas encarnadas. No precisan que sean idénticos, sino del mismo género y precio sobre poco más o menos, quedando al arbitrio de mi señora Doña Antonia la elección del color y de las faxas... Si se hallasen espero me haga V. m. el favor de que se entreguen al Director del Grabado D. Pedro González de Sepúlveda...”

Anécdotas cual la precedente acercan a nosotros las sombras insignes de lo pasado. En este caso sirve de ilustración preciosa el retrato de la mujer de Ceán Bermúdez, que luce sobre sus hombros el chal, cuadro de Goya que posee el Museo de Budapest. La carta es un indicio favorable a la identificación, que ha sido puesta en tela de juicio.

La correspondencia, que descende a episodios del vivir diario, guarda—y ello es natural—abundantes referencias a la vida de las Academias. El 10 de marzo escribe el tratadista:

“Las cartas de V. m. son mi alimento racional, y sin ellas estaría ayuno en materia artística. Dios conserve a V. m. robusto y dispuesto a mantenerme con tan sabroso manjar, que aprecio más que el animal.”

Es el afán por saber sucesos y hablillas de la Corte, sentido por los ausentes de ella, el acicate para buscar el plato que más echa en falta.

“La última de 1.<sup>o</sup> del corriente está guisada con especias delicadas y saborea mi paladar. Me hace mucha gracia el título *de las historias* que V. m. da con tanta propiedad a la Academia de la casa de la Panadería (9). Sabía que las tenía muy gordas cuando yo estaba ahí, por lo que nunca intenté entrar en ella, porque soy enemigo de enredos. Veía a mi amigo Navarrete metido en ellos y me compadecía, bien que siempre con el buen deseo de adelantar, y conozco al temible Abella, que hará un buen contraste con el casi decano Farmaceutista gordo (10). Llegué aquí, y sin tener correspondencia con ninguno, sino con Navarrete, me metieron en la danza de hacerme Académico, no buscando mi honor, sino la utilidad del Cuerpo, creyendo que yo podría proporcionarles documentos y noticias de este Archivo General para la historia de Indias” (11).

Tales desenfadados comentarios sobre incidencias académicas contribuyen a sazonar la evocación de la época.

Aunque mengua el interés en las dos últimas cartas, no me resigno a eliminar su extracto de estas páginas.

El 27 de enero de 1808 percibíase cómo su instinto político olfateaba borrascas próximas:

---

(9) Se refiere, claro está, a la de la Historia.

(10) Don Casimiro Pérez Ortega. Abella se llamaba Manuel.

(11) En 2 de enero de 1802; el 10 de enero de 1812 fué elegido numerario y en 1817 Revisor general.



“Aprecio las noticias que V. m. me avisa relativas a la venida de la Ex-reina de Erutria. V. m. se divertirá con su llegada ahí, y su estancia, si se detuviese. Por aquí, nada hay de nuevo que avisar a V. m., pues no hay rastro ni señal alguna de preparaciones que puedan anunciar grandes novedades. Sólo se ven éstas en Castilla y Vizcaya, donde abundan, según dicen, franceses en demasía. De esto y de lo que pasa en Son Lorenzo, sabrá V. m. más que yo. Esperemos el estallido de este gran preñado que ya no puede tardar.”

“Yo, en medio de tantos sustos y amenazas, me divierto con mis arquitectos difuntos, que son mejores que los vivos y gente, a lo menos, callada.”

El año que pensaba dedicar a los complementos del texto de Llaguno habíase prolongado ya por más de un lustro.

Termina la carta comunicándole el descubrimiento “de unos preciosísimos papeles originales suyos [de Cervantes] que he tenido en esta ciudad” y con los que “trayo [*sic*] alborotada a la Real Academia Española (a quien he escrito)”. “Son muchas y muy interesantes las noticias que dan estos papeles del buen Cervantes q como son originales considere V. m. la conmoción que habrá causado en la Academia, pues que ni Mayans, ni Rios, ni Pellicer descubrieron la mitad que yo de este celeberrimo escritor.”

La alegría justificada del laboriosísimo investigador salta por los puntos de la pluma, y todavía semanas después, al escribir a Iriarte el miércoles de Ceniza, vuelve a ufanarse de su hallazgo:

“Si no fuera por estos encuentros y por [otros] también interesantes de arquitectos que me entretienen y hacen olvidar el triste estado en que me hallo, y nos hallamos muchos, estaba yo enterrado. Vivamos oscuros y escondidos, con tal que haya en

que ocuparse, pues que en el trato de las gentes no se encuentra sino mala fe y mala correspondencia.”

Y, observador de la realidad, añade:

“¿Qué quiere V. m. que le diga de nuevo? Sabrá V. m. lo mismo que yo. Temo que si los franceses pasan por ahí o se detienen en esa ciudad haya tropiezos y desastres, porque esos naturales son levantiscos y mal sufridos. Quiera Dios no suceda a V. m. nada malo y me lo guarde tranquilo y robusto para ir viendo tantas y tan grandes cosas.”

Las cartas de Ceán guardan y transmiten la vibración de lo pasado; su espíritu sereno y agudo calaba hondo al contemplar cuanto en torno suyo iba ocurriendo.

Presentía mudanzas radicales. Corridos pocos días estallaba el motín de Aranjuez.

#### IV. LA DESCRIPCIÓN ARTÍSTICA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA Y SU APÉNDICE.

En 1804, en Sevilla, y en casa de la viuda de Hidalgo y Sobrino, publicó Ceán un libro docto y cuidado; en doscientas páginas dió noticia cabal del grandioso templo y de sus riquezas; sus siete capítulos, que ordenan el texto según los diferentes estilos arquitectónicos, aun hoy suministran provecho a quien lo visita, tan preciso, documentado y sobrio es su texto.

A menudo se leen encomios a la *Descripción* y se citan juicios y datos; pero creo que no se ha parado mientes en que algunos ejemplares se encuadernaron con un folletito de iguales caja y tamaño cuya portada reproducimos en la página siguiente.

Tras el hexámetro de Horacio: *Non ego ventosae plebis suffragia venor*, tomado de la Epístola XIX del libro, I, justifica la publicación

en que “han ocurrido tales novedades acerca de su contenido y de su concepto que merecen anunciarse al público”.

Cuáles fueran estas novedades no se declara en el texto; pero el autor concedíales importancia, puesto que invierte dos tercios de las páginas de que consta en copiar pareceres sobre la *Descripción* por “las instancias de los celosos y sabios amigos” y por “la necesidad de poner a cubierto su buen nombre contra ciertas proposiciones esparcidas en el vulgo”. A tal punto escrupuliza que avisa que los originales de los pareceres recibidos “se han presentado para examen y cotejo al tiempo de pedir la licencia para la impresión”. Incluso inserta en la última página, que es la XVII, una certificación de la fidelidad de las copias expedida el 24 de abril de 1805 por don Félix de Bormas.

Contesta Ceán a las críticas mesurado y cortés, bien que con amargura, mas no menciona a sus autores ni siquiera deja rastrear dónde se publicaron o profririeron. Es verosímil que saliesen en periódicos hispalenses, y debo confesar mi fracaso al procurar dar con ellos.

Los reparos no debieron ser muy graves ni muy fundados; al defenderse el autor de algunos provoca a sonreír; página VIII: “Porque se dice... que se principió el enlosado de la iglesia, siendo mayordomo de fábrica el activo y celoso canónigo y arcediano de la Reina don Francisco de Hevia y Ayala se ha tenido por injusta y partidaria esta miserable memoria de un capitular, cuya muerte, creen algunos, haya sido de resultas de lo mucho que trabajó en esta obra...” Hevia, amigo de Jovellanos y de Ceán, y como ellos asturiano, era nombre que las circunstancias políticas hacían vitando; página IX: “También se ha mal-sinado en demasía contra el autor... porque dixo que eran tres las gradas para subir al coro, no siendo más que dos, dando a este descuido, o yerro de imprenta un valor de gran consideración y trascendencia”. Vese en objeciones tales que Ceán tenía enfrente a parte de los capitulares. Análoga posición se advierte al exculparse, página X: “Es muy sensible... que cuanto dixo... de la copia del lienzo de Roelas (que está

en el Colegio de Santo Tomás) colocada en la Capilla de San Andrés de la Catedral se atribuye a querer zaherir al digno sugeto que mandó pintarla y ponerla en aquel sitio obscuro. Jamás ha tenido ni tiene intención de ofender a nadie en particular; critica el error solamente...” Otra muestra delatora del ambiente catedralicio, página X: “En ninguna cosa... ha manifestado tanta imparcialidad y justicia como en el pequeño elogio que hace al fol. 96 del señor maestro-escuela D. Juan Pérez Tafalla, que los émulos tienen por excesivo y atribuyen a adulación, sin embargo de haber sido impreso en agosto del año pasado.”

Libre Ceán de estos ataques personalistas, pasa a otro género de notas; páginas X-XI: “Desapareció la tabla de *La Adoración de los Reyes* que... estaba en el altar de la Sacristía de los Cálices, para donde la había pintado tres siglos hace Alexo Fernández. No estaba maltratada y era una de las pinturas más respetables de esta iglesia, no sólo por su antigüedad, como por la nobleza, sencillez y gracia de los personajes, por la admirable y prolixa imitación de los brocados, por la respectiva corrección del dibujo, que era en su tiempo el precursor que anunciaba a la Andalucía de los progresos que haría en adelante la pintura en estas provincias, y, en fin, por el nombre de su autor, tan venerado en ellas como lo es en Italia el de Pedro Perugino...” “Si por ser viejas las tablas, no estando muy borradas, se hubieran de arrinconar, como no lo estaban y también se arrinconaron las del retablo de Santa Lucía, colocado antes en la capilla de San Josef y pintadas en Sevilla en el siglo xv por Juan Sánchez de Castro y las de otro retablo que estaba en uno de los oratorios de la sacristía mayor y eran de mano de su discípulo Juan Núñez, quedaría la historia de la pintura sin monumentos en que apoyarse. Por esto y otras razones de decoro y aprecio es muy conveniente que se conserven tales antiguallas en las iglesias catedrales con la misma estimación que se conservan las de Alemania, Italia y de otras partes...”

Toca aquí el autor temas que no han perdido actualidad en España, a pesar del innegable aumento de la cultura artística.

Es de anotar lo que dice (pág. XIII): “Confiesa el autor que siempre los ha tenido [dos cuadros de las *Santas Justa y Rufina* y *El sacrificio de Abraham*] por de Céspedes... Pero, habiéndolos examinado despacio sobre una escalera... leyó en el primer cuerpo de la torre, que tiene el lienzo de las santas vírgenes, *Miguel Desquivel Faciebat*, autor hasta ahora desconocido, quien pudo haber pintado solamente la torre... o ser uno de los discípulos más aventajados de Céspedes...” “El otro cuadro... es seguramente una excelente copia de Miguel Angel.”

En la página XV comienza la segunda parte del Apéndice: “Luego que el autor llegó o Sevilla por la tercera vez el año de 1801, pensó escribir un discurso sobre la variedad de formas y aspectos que había tenido la arquitectura en Andalucía desde la dominación de los árabes hasta nuestros días... por haber hallado en la catedral de esta ciudad cuanto podía apetecer para comprobar sus ideas. Mas el amor y devoción que de antiguo tiene a esta santa iglesia, le movieron a cambiar el título del discurso en el de *Descripción*, etc.”

Refiere luego que presentó el primer ejemplar al Cabildo el 5 de diciembre de 1804, y a continuación inserta las cartas de gracias laudatorias de la Academia de la Historia, que firma D. Joaquín Juan de Flores; de la de Bellas Artes de San Fernando, que es el informe de la Comisión nombrada para examinarla, extenso y expresivo; un Académico de la Española “cuyo nombre se omite por ciertas consideraciones”—¿Jovellanos?—; don Leandro Fernández de Moratín, que le dice, entre otras cosas: “¿Sabe usted lo que yo quisiera ver? Esta *Descripción* del tamaño de cualquiera de los tomos del Herculano y adornada, igualmente que ellos, con una docena y media de estampas, en que hubiese algunas de las plantas más interesantes (prescindiendo de que una general de todo el edificio es cuasi necesaria para entender la *Descripción*), algún corte arquitectónico, algunas vistas exteriores y cuatro o seis copias de las mejores pinturas de que usted hace tan justo elogio”, párrafo no registrado por quienes del gran escritor tratan y valioso por demostrar su gusto por la bibliografía artística. Acaba trans-

cribiendo renglones de una carta de don Nicolás de Vargas, intendente de los reales ejércitos y Académico de San Fernando, y de un escrito de algunas dignidades de la Catedral toledana, señalando la necesidad que la Primada tiene de un libro similar.

Subraya el autor (pág. XXXIII) el contraste entre tan encomiásticos pareceres y que “haya en Sevilla sujetos que declamen contra la *Descripción*...” “Se omiten las injurias y calumnias—añade en la XXXV—que han dicho los émulos contra el autor... en premio de sus desvelos y de su buen celo sólo porque se manifiestan en ella ciertos defectos de ornato, que entran a primera vista por los ojos de los inteligentes... No se puede nombrar las proposiciones que han derramado en el pueblo contra la *Descripción*, tan fuera de propósito y tan vacías de juicio, de lógica y de razón que ellas mismas publican la confusión e ignorancia de las que las han proferido y son el desprecio de las personas sensatas...”

“Dicen los émulos, sin entrar en la materia artística, y sin atreverse a refutar los hechos, la doctrina ni los juicios que en ella se sientan, que la *Descripción*, lejos de serlo, es una sátira cruel de la fábrica, del adorno del templo y de quienes han mandado ejecutarlo. Que en caso de ser descripción ¿qué necesidad había de referir lo que no mereciese alabanza? Y, finalmente, que harto más justo y acertado sería que en lugar de descripción hubiese hecho el autor un elogio de la catedral de Sevilla.”

La fácil respuesta de Ceán a tales ataques llena las páginas finales del curiosísimo folleto. Su honradez crítica inspírale enérgico apóstrofe:

“¿Qué dirán los inteligentes, cuando atraídos de las justas alabanzas de las preciosas obras, que tanto se celebran en la *Descripción*, viesan a la par de ellas y en el mismo templo el monstruoso retablo del Sagrario, el cúmulo de plata puesto sin concierto artístico sobre las gradas del presbiterio en los días de

mayor concurrencia y solemnidad estorbando la vista de los divinos oficios, las horribles caxas de los órganos, el formidable cornisón con sus monótonos sátiros que rodea el coro... y las desarregladas capillas de San Isidoro y de San Leandro colocadas a los pies de la iglesia y, según dicen los que de ello entienden, contra los preceptos de la venerable liturgia?"

En la enumeración se revela el Académico neoclásico, por ello no en todo comprensivo, al propio tiempo que se declaran las cualidades de seriedad y escrúpulo y vigor crítico del insigne tratadista e historiador de nuestras artes.

UNA OBRA INEDITA DE CEAN BERMUDEZ:  
LA "HISTORIA DEL ARTE DE LA PINTURA"

POR

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI





## INTRODUCCION

Las primeras noticias biográficas que de Cean Bermúdez fueron redactadas a raíz de su muerte (1) dan noticia de algunas obras que el erudito asturiano dejaba inéditas. Mencionábase entre ellas, a más del *Sumario de las antigüedades romanas*, que vió al fin la luz póstumamente en 1832, una *Historia del arte de la pintura*, en diez volúmenes, que hasta ahora no ha sido demasiado citada o aprovechada y que se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando. Son, en realidad, once tomos de menuda letra manuscrita y autógrafa, encuadernados en holandesa, y provisto cada uno de portada e índices; algunos van fechados y llevan la firma del autor. Suelen contener más de 300 páginas, cuya caja de escritura mide aproximadamente 185 × 125 milímetros, y en papel que en el primer volumen es de hilo con filigrana CAPELLANES y escudo con cruz de Malta en el centro (2). La letra es regular, inclinada y clara, aunque falte la firmeza del trazo que no es habitual encontrar ya en la grafía de un anciano.

Cean puso, todo parece indicarlo, en la composición y redacción de este libro, su ilusionada labor y sus últimos entusiasmos de infatigable y laborioso compilador. Raro caso en nuestro país de individualistas pocos dados a trabajos de este carácter, Cean tuvo gusto, desde joven, por tales tareas pacientes de acopio y organización de materiales, de valor inestimable para cualquier indagación de conjunto y que exigen no sólo especiales virtudes personales —capacidad de trabajo, paciencia,

---

(1) Se publican aquí en apéndice a este trabajo.

(2) Encuentro en algunos tomos otras filigranas: M-COST(flor)AINA (tomos 3 y 6), P. M. 1819 (tomo 3), LLUBIA (tomo 9) y MLELLAS (tomo 10).

quizá también nervios serenos, resistentes al hastío y al capricho, y acaso una cierta impersonalidad en la tarea—, sino circunstancias de vida que permitan la reposada continuidad, sin la cual no se pueden llevar a término labores semejantes. Los fecundos años de Sevilla, que sumaron aproximadamente un cuarto de siglo en las varias estancias de Cean en la ciudad de Betis, su contacto diario con papeles de archivo y la correspondencia con eruditos de toda España, fueron llenando las carpetas de Cean con datos que, alfabetizados, pasaron a constituir el *Diccionario*, editado por la Academia de San Fernando en 1800. Enlazó la tarea con la ordenación de los papeles que Llaguno hubo de legarle y que unidos y completados con sus propias notas se transformaron en las *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España...* Había además abordado la compilación de las antigüedades romanas españolas, que constituyó el *Sumario...* Entonces, este aportador de sillares para un futuro edificio de historia del arte español sintió deseo de abordar una obra narrativa, más histórica. El impulso respondía al proceso normal de un investigador y erudito que, por otra parte, había sentido en su juventud veleidades de practicar el arte de la pintura. De su familiaridad con los materiales de la historia, un proceso racional le hizo desear ascender a exponerla, como aspiró también a ofrecer con su traducción de Milizia esa adhesión a una doctrina estética que suele también normalmente apetecer el que trabaja en historia del arte con verdadera vocación y algún rigor de pensamiento. Estos dos impulsos hacia la necesidad de abordar de un lado la síntesis expositiva y de otro la doctrina, así como las observaciones críticas contenidas en algunos de sus más personales ensayos escritos en forma de diálogo, completan y ennoblecen de modo singular la fisonomía literaria de Cean, pese a todas sus limitaciones, elevándole sobre el nivel de mero compilador o aportador de materiales, aspecto que es casi el único que en el erudito asturiano suele considerarse.

*La historia del arte de la pintura* —y no *Historia general de la pintura* como ha solido citarse— ha despertado poca curiosidad entre los

que de Cean han tratado hasta el presente. Menéndez Pelayo no creo que la viese nunca; así se deduce de la manera rápida e inexacta como la cita en su "Historia de las ideas estéticas", aunque dice correctamente de ella que "*era una refundición del Diccionario en forma histórica y adicionado con muchas notas*". Así es en efecto, pero sin duda la idea, entre los que la manejaron —que fueron pocos— de que Cean se había limitado a extractar y ordenar con algo de cronología las noticias de su propio Diccionario, desvió la curiosidad de eruditos e historiadores de la consulta de los tomos de la Historia.

En realidad, el constante e infatigable Cean, no había interrumpido su actividad acopiadora de noticias sobre artistas españoles después de la aparición en 1800 de su *Diccionario*. Desde esa fecha hasta 1822, en que inició la redacción del manuscrito de su *Historia del arte de la pintura*, sus carpetas habían ido acogiendo nuevas noticias y datos adicionales aportados en su mayoría por los corresponsales provincianos del erudito asturiano, y de esas novedades se beneficia la *Historia* manuscrita de Cean, que algo añade por ello al *Diccionario* del propio autor. Un estudio detenido de la masa de datos que está en la *Historia* y no en el *Diccionario* demostraría la existencia de *grupos regionales de aportación de nuevos datos* utilizados por Cean en esta obra de su vejez; estos bloques de noticias procedentes de regiones determinadas llevan al ánimo la convicción de que eruditos de estas regiones habían enviado a Cean datos extraídos de los archivos de su país. Así se prueba, por ejemplo, con noticias de artistas que trabajaron en Navarra, sacadas de documentos de la Cámara de Comptos de Pamplona, o con otras sobre artífices valencianos coleccionadas por el mercedario Fr. Agustín de Arqués Jover, que ya Cean conoció y de las que poseyó copia, copia que luego publicó Zarco del Valle en el volumen titulado *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España*, aparecido el año 1870, en el tomo LV, de la "Colección de Documentos inéditos para la Historia de España".

Podría, pues, una apurada y curiosa indagación sobre el texto de la

*Historia* de Cean puntualizar las fuentes regionales que estas nuevas noticias incorporadas a ella tuvieron y se contribuiría así a la reconstitución del mapa de los corresponsales de don Juan Agustín, organizador de una central recopiladora de noticias sobre artistas; ese fué su gran mérito y ese el valor colectivo, muy de la época de la Ilustración, de su obra de aportación de materiales a la historia de nuestras artes. Quede esa curiosa y adjetiva indagación para la tesis doctoral sobre Cean, su vida y sus obras, que Sánchez Cantón propone como tema posible para un joven investigador futuro. Mi objeto aquí no es sino dar sobre la *Historia* de Cean algunas notas sobre su organización, valor y contenido como introducción a la publicación de aquellos capítulos del manuscrito que a la historia de la pintura en España desde la Edad Media se refieren.

Creo que tiene algún interés la impresión de estos capítulos, patrocinada aquí por la Academia que posee el manuscrito, por unas cuantas razones no desdeñables. Se trata, en primer lugar, de un verdadero incunable de la historia de nuestra pintura. El texto de Cean, comenzado en el primer cuarto del siglo XIX, tiene por esta primitiva fecha un valor de curiosidad muy singular. Obsérvese que hasta el último decenio del siglo no se intentó —y aún ésto tímidamente— ofrecer breves panoramas de conjunto de la historia de nuestra pintura; así, en 1885, los capítulos —sesenta páginas— de don Manuel Bartolomé Cossío, en la *Enciclopedia* de Gillman, y en 1893, el ensayo de Lefort, en la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux Arts*. Permítase a quien esto escribe, por haber intentado en un manual, que entra en estos momentos en su cuarta edición, esa labor de resumir apretadamente de acuerdo con las necesidades y los conocimientos de nuestros días, la historia de nuestra pintura, fabulosamente ampliada en su extensión y horizonte desde los días de Cean, volverse con respeto y homenaje hacia su más remoto predecesor en esta tarea de síntesis para dar a conocer las páginas del benemérito asturiano que tanto camino abrió a los que han hollado después el estudio de las artes de España. Con todas sus limitaciones,

que más que del autor han de proceder de la época, el texto de Cean nos da la medida del portentoso desarrollo del panorama histórico después de un siglo en que la mente del hombre se ha *historizado* hasta un grado extraordinario y refinado. Esta *historización* ha formado de tal manera cuerpo con los hábitos mentales del hombre moderno que ensayos del tipo de la *Historia* de Cean, en cuanto son a su vez reflejo de una situación histórica y en cuanto nos interesa su comparación con la nuestra, cobran a nuestros ojos un interés que, naturalmente, no está en lo que puedan aportarnos de noticiable sino en lo que nos revelan como una actitud ante la historia y la cultura que tanto difiere ya de la nuestra.

Pero aún en el campo de la noticia pura algo puede espigarse en las páginas manuscritas de Cean. Sabemos que Carderera conoció una buena parte de los papeles de Cean, que extractó y utilizó a su vez. Las notas de Carderera quedaron inéditas, pero fueron, creo, íntegramente aprovechadas por el Conde de la Viñaza en la publicación de los cuatro tomos de sus Adiciones a Cean, aparecidas en los años de 1889 a 1894 (1). Así sucede, por ejemplo, con las aludidas noticias del Archivo de la Cámara de Comptos de Pamplona o con las noticias valencianas de Arques, que incluyó ya en los capítulos de la Historia que aquí publicamos. No es imposible, sin embargo, que alguna noticia de la Historia pueda reconocerse como inédita, pero en todo caso la redacción, más narrativa, y la ordenación cronológica puede ofrecer en las páginas de Cean ciertos matices que no tenían lugar en los artículos del Diccionario.

Advirtamos en seguida que el criterio cronológico no es riguroso. Ni podía serlo. Dominan en Cean los prejuicios histórico-artísticos de su siglo; los que veían como única organización posible de la historia su encuadramiento en el cañamazo de las Escuelas, y este previo esquema tiene para Cean, en su obra, más fuerza que los siglos o que cual-

---

(1) Véase el prefacio del conde de la Viñaza a la cabeza del primer volumen de las *Adiciones*. En él se reproduce la Introducción o Preliminar que se publicó en la *Revista de Ciencias Históricas* de Barcelona, al frente de los quince primeros pliegos de la obra que vieron la luz en dicha revista.

quier otra categoría histórica construída por la crítica moderna. La escuela española es pues por Cean tratada como un apartado propio de su historia general, comprensiva del panorama que abarca desde los griegos al siglo XVIII.

\* \* \*

Por ello mismo puede desligarse del total manuscrito de Cean la parte correspondiente a la escuela española para ofrecerse impresa a la curiosidad de los que puedan interesarse por este incunable inédito de nuestra historia artística. La iniciativa de esta impresión sólo podía, lógicamente, corresponder a la Real Academia de Bellar Artes, a la que confió Cean su *Diccionario* y que hasta ahora ha custodiado el manuscrito. La publicación de esta parte es pues una curiosidad bibliográfica que estimarán los que gusten de aclarar enigmas como éste: una obra inédita de la que muchos han hablado, consultado muy pocos y leído casi nadie.

Comenzada su labor de acopio, de ordenación y redacción, el volumen inicial de su obra se hallaba terminado el 15 de febrero de 1823, fecha que estampa en la portada manuscrita del primer tomo (1). En sus 326 folios se comprende un resumen de la historia de la pintura antigua y medieval, a las que están dedicadas respectivamente las dos secciones que el tomo comprende. Cean no pierde mucho tiempo en preliminares; un solo capítulo titulado "*De la esencia de la pintura y de su invención*" aborda las indispensables generalidades que un historiador formado en el siglo XVIII se veía obligado a poner en cabeza de una exposición histórica. Para Cean la pintura "es hija del dibujo y de la naturaleza", siendo por otra parte el dibujo tan antiguo como el hombre

---

(1) *Historia del Arte de la Pintura*, por D. JUAN AGUSTÍN CEAN BERMÚDEZ. Lleva una cita latina: «Quicumque picturam minime amplectitur, non modo veritatem, verum et eam, quae ad poetas pertinet injuria afficit sapientiam. Eadem enim est utriusque ad heroum, tam species quam gesta intentio... Phylostr. In princ. icon.» Tomo I. Madrid, 15 de febrero de 1823.

por ese impulso natural que siente *a remedar todo lo que ve*. La imitación, pues, como origen del arte, según la doctrina clásica y dieciochesca. De acuerdo con ello el dibujo como exactitud, como verdad: “dibujar o diseñar es el arte de dar a cada objeto su *verdadera* medida y proporción...”. La pintura es “el arte de imitar sobre una superficie plana todos los objetos visibles con el auxilio del dibujo y el colorido”. Los griegos perfeccionaron este impulso natural por el conocimiento de las proporciones, la anatomía, la perspectiva, el claroscuro..., y así se llegó a demostrar que la pintura “era capaz de excitar las pasiones, de fomentar el amor a la virtud, el odio al vicio y el entusiasmo al heroísmo, con más poder y eficacia que la persuasiva elocuencia”. La naturaleza inanimada, los animales, son objeto de la imitación pictórica, pero su culminación está en el desnudo humano y luego en la presentación de “los valerosos hechos de los héroes pasados y sus nobles virtudes”. Y para sintetizar este concepto de las posibilidades del arte pictórico Cean transcribe un soneto del pintor valenciano y canónigo de Játiva, Vicente Victoria, que dice así:

Emula del criador, arte excelente  
misteriosa deidad, muda canora,  
sin voz sirena y sabia encantadora  
verdad fingida, engaño permanente.

Del alma suspensión, sombra viviente,  
erudita y no gárrula oradora,  
libro abierto, que más enseña y ora  
que el volumen más docto y elocuente.

Cuanto el juicio comprende, ama el anhelo,  
se advierte en tí; y en tu matíz fecundo  
otra naturaleza halla el desvelo.

Admiro en tí casi un criador segundo  
pues Dios creó de nada tierra y cielo.  
De casi nada tú haces cielo y mundo.



El soneto, frío y erudito más que inspirado, refleja, por otra parte, las preferencias literarias tan dieciochescas de Cean. Después, nuestro *Plinio español*, como Cean ha sido a veces llamado, no puede, consecuente con el gusto de su época, dejar de mencionar la legendaria invención del dibujo atribuída por los antiguos a una joven enamorada, *Dibutade*, que trazó el contorno del rostro de su amante sobre un muro que recibía la sombra del amado.

El contorno fué, pues, el origen o primer paso del dibujo; vino luego el dintorno o forma interior; después el *monocromato* o silueta coloreada, añadiéndose después las diversas tintas que lograron modelar la forma; pasándose después a la policromía y, enriqueciéndose el arte de pintar con las diversas técnicas empleadas sobre varios soportes, llegó al estado en que lo supone Cean en el momento de comenzar su historia. Que con esta breve introducción, tan ligera, entra en materia para relatar en otro capítulo “los cortos y lentos progresos que hicieron en la pintura las naciones anteriores a las de los griegos”. El mundo antiguo de griegos y romanos le ocupa los restantes capítulos de los XII que contiene esta primera sección.

En la segunda se ocupa de la historia de la pintura medieval o sea, dicho en los términos de Cean, “de la decadencia de la pintura y de los lentos progresos que hizo para llegar a su restablecimiento”. Bizantinos y bárbaros marcan para Cean las etapas de la decadencia de la que la pintura sólo comienza a levantarse en el siglo XIII en que empieza “a despertar de su letargo”. Con ello entra el autor en el estudio de lo que ahora llamamos los primitivos, tanto italianos como flamencos. Ni que decir tiene que la narración de Cean se atiene a lo que en otros libros de su época se encuentra y a los que resume. En varios capítulos estudia los primitivos italianos, así como las escuelas del Norte. Pero son especialmente los tres últimos capítulos de este tomo I de la Historia de Cean los que nos interesan por abordarse en ellos *por primera vez* una exposición de la pintura primitiva de España a través de toda la Edad Media. Atrevida era la empresa dado el estado de lo que

se sabía entonces sobre materia tan desdeñada de los historiadores, educados durante tres siglos en los prejuicios clasicistas del humanismo, que desdeñaban toda obra bárbara y medieval anterior al Renacimiento. Cean tuvo el primero de los dones que era preciso para reaccionar contra esta falta de interés: la curiosidad. Su información, no obstante, está basada más en noticias documentales que en información de *visu* sobre pinturas primitivas. Conoce, no obstante, algún códice mozárabe (la Biblia hispalense) y menciona otros (el Vigilano, algún Beato). Cean, gran papeletador, hombre de archivo y de notas, ha viajado poco —este es su fallo y esta su inferioridad respecto de otros contemporáneos suyos— y ello le priva de las impresiones personales de obras que no ha visto. Por ello hay que llegar al siglo XV muy avanzado para que veamos a Cean tratar de pinturas primitivas que realmente haya contemplado y sobre las que tenga juicio (1). Son —anotémoslo— los retratos del Marqués de Santillana y de su esposa pintados para el hospital de Buitrago, en 1455.

De los retratos de Buitrago tenemos que saltar a algunas tablas sevillanas (Sánchez de Castro, Juan Núñez...). Por la redacción fría y sin detalle creo que nunca vió Cean las pinturas de la Catedral vieja de Salamanca, que cita de pasada al tratar de Nicolás Florentino, y, por mi parte, sospecho que tampoco vió con sus ojos pintura alguna que él identificase como de Pedro Berruguete. En el artículo correspondiente de su *Diccionario* se refiere Cean al testamento de Pedro que —dice don

---

(1) No para menoscabar el mérito de Cean, sino para tener una justa idea del trabajo del erudito asturiano, hombre de sillón y de mesa, pero de poco viaje, única posibilidad de conocer obras de arte en un tiempo en que sus reproducciones—traducidas entonces no muy fielmente por medio del grabado, en el único caso posible—eran muy raras, diremos que falta mención en su libro de obras pictóricas que parece hubiera debido conocer. Una persona que leyó y marcó con lápiz en las márgenes pasajes diversos del primer tomo del manuscrito de Cean, reflejó también su sorpresa al echar de menos la mención de alguna obra capital que era de creer que Cean hubiese debido ver alguna vez en su vida; al final del capítulo XVI del primer tomo manuscrito (II del texto impreso a continuación) expresa su asombro anotando con lápiz y con dos admiraciones al final de este capítulo: ¡¡*Las Cantigas*!!., como indicando su asombro al no hallar mencionado este códice que, por conservarse en El Escorial, hubiera debido ser visto y citado por Cean.

Juan Agustín— “buscando en Paredes de Nava la partida de bautismo de Alonso Berruguete, hallamos en poder de un sacerdote...”. Este *hallamos*, este *buscando*, ¿quiere decir que Cean estuvo en Paredes o simplemente que *buscó* y *halló* a través de sus corresponsales? Si es lo primero, no deja de ser curioso que Cean no tuviera una mirada para el espléndido retablo, obra maestra de Pedro Berruguete, en la cabecera de la iglesia de su villa natal, que Ponz tampoco vió, pero del que había dado alguna referencia. La mención de Avila, tanto en el *Diccionario* como en la *Historia*, me da a entender que tampoco estuvo en Avila Cean. Estas pequeñas puntualizaciones no hacen sino poner en su justo valor los méritos que Cean como *conocedor* y enaltecer los de los grandes viajeros del XVIII, Ponz en primer término.

\* \* \*

Un sondeo en los capítulos sobre primitivos españoles puede servir de ejemplo sobre los criterios y fundamentación de la *Historia del arte de la pintura* en lo que al arte de nuestro país se refiere, pero creo que esta calicata debe completarse con una noticia de lo que la obra toda es en sí misma, de su contenido y desarrollo. La mejor voluntad puesta al repasar las páginas de los once tomos del manuscrito solo podría salvar para su publicación estos capítulos que a la pintura española se refieren, y ello por los motivos que acabamos de indicar. Es lo demás un centón o abreviatura de textos impresos, leídos y anotados a lo largo de su vida por el erudito asturiano. El hábito del que ha pasado su vida despojando libros y documentos y llevando las notas a sus pa-  
peletas, está demasiado arraigado en Cean para que pueda en su extrema vejez cambiar sus hábitos de trabajo y enfocar con pleno aliento narrativo de síntesis expositiva la evolución del arte de la pintura. En primer lugar porque este concepto de evolución, o como ahora preferimos decir, de proceso, no está en los hábitos mentales de Cean ni de su tiempo; mejor dicho, está deformado por un esquema, el esquema

humanístico, neoclásico, winckelmaniano del bello ideal de la perfección absoluta, realizada en el arte en un momento histórico determinado, hecho que obliga a ordenar toda la masa de la historia, midiéndola con ese raser y reduciendo, por tanto, las valoraciones comparativas de la historia toda a *apogeo* o *decadencia*. Firme en esta convicción de su siglo que sólo, como Sánchez Cantón ha hecho notar, se atrevió a revisar parcial y tímidamente en algún trabajo menor, Cean emplea toda su energía y actividad en la lectura y despojo de los autores clásicos para su tiempo; los encontramos con frecuencia citados en las páginas de la historia, pero no habremos de entretenernos en formar su lista porque el propio Cean, honrado y escrupuloso, nos la dió hecha en el prólogo de su Diccionario histórico, en que consignó (tomo I, págs. VI a XVI, notas) los libros españoles o extranjeros y los manuscritos y noticias comunicadas por sus corresponsales de provincias cuyos nombres menciona, que le sirvieron para abastecer sus ficheros. De ellos habría de salir, después de las papeletas del Diccionario, este intento senil de narración histórica a que nos estamos aquí refiriendo.

Alguna recompensa suplementaria hemos podido derivar de la revisión del manuscrito de Cean; perdidas en sus páginas, en los más inopinados lugares, hemos podido captar algunas curiosas notas personales e, incluso, autobiográficas, que con algún juicio tajante y representativo y alguna noticia inesperada sobre Goya han aliviado un tanto el árido escrúpulo de repasar los folios del centón con que consoló sus horas de extrema vejez, hasta los umbrales de la muerte, don Juan Agustín Cean Bermúdez. Permítasenos, pues, incluir en esta especie de introducción estas noticias espigadas entre el texto, al exponer de una manera sumaria y abreviada el contenido del libro (1) como prólogo a la impresión de los capítulos que a la pintura española se refieren.

\* \* \*

---

(1) Para completar las notas que aquí se dan, se publican en apéndice a esta introducción los índices de los capítulos que contienen los 11 tomos de la *Historia* de Cean.

Corría el año 1822; acababa de morir en Santa Elena Napoleón I. Europa vivía las horas de la plena restauración que la muerte del corso parecía definitivamente sancionar. España, siempre a contrapelo, fermentaba una guerra civil bajo los excesos desaforados con que los partidos dominantes desacreditaban el régimen constitucional, impuesto en España por la insurrección militar de las Cabezas de San Juan. Esta lucha enconada de partidos, la falta de respeto a la opinión ajena, frecuente en la conducta política de los españoles, la irrefrenable tendencia a la anarquía de una parte de nuestro pueblo y la eterna debilidad de los gobiernos, habían puesto a España en trance de angustia y desasosiego; la demagogia desatada en las calles y en las Cortes, la debilidad de los partidos moderados y la reacción que el instinto conservador hace despertar en las masas cuando pelagra la mínima estabilidad interior, ponían negros nubarrones en la España de aquel momento. Ningún optimismo ante el panorama de la patria podía iluminar las horas de senectud del buen Cean Bermúdez, aquel hijo de la ilustración que en su tiempo había también conocido la desgracia política, precisamente por figurar en un partido hostil al arbitrario despotismo de Godoy. Pero los tiempos han cambiado y en política las ideas y los partidos engendran hijos que reniegan con frecuencia de sus padres; el hombre ilustrado y liberal de fines del XVIII, dentro del plano en que Cean había de serlo, no podía asentir a los peligrosos excesos que parecían llevar a la nación camino de un abismo. En estas condiciones, Cean, para distraerse de las preocupaciones y de ese pesimismo que en el declinar de la vida se acentúa, se propuso a sí mismo un nuevo trabajo en el que enfrascarse y consolar los últimos años de su vida; por ello comenzó, en 1822, la historia de la pintura, y el propio escritor va apostillando algunos de sus capítulos con escasas, pero muy intencionadas, alusiones al panorama político, que sirven de fondo a la elaboración de esta última obra.

\* \* \*

Terminada la sumaria exposición de la Edad Media que Cean Bermúdez ha hecho en el tomo I como introducción a lo que él llama en el II *el restablecimiento de la pintura*, aborda en este volumen la exposición de la escuela italiana. El tomo se hubo de redactar durante el período álgido de la crisis del régimen español. La pluma del historiador no puede dejar de vibrar con los acontecimientos. Se han agravado los desmanes de los constitucionales y está ya en marcha la reacción; la regencia de Urgel se ha constituido y el congreso de Verona demuestra que las potencias europeas no ven con buenos ojos la peligrosa situación de inseguridad que España ofrece a los demás países de la Europa de la restauración. Cuando la intervención extranjera se aproxima, las Cortes extremen sus violencias y, al fin, declaran con curiosa farsa legal la demencia momentánea del rey para sacarle de Madrid y huir con él los gobernantes, que temen de un momento a otro la entrada en Madrid de los cien mil hijos de San Luis. Todo ésto saca a don Juan Agustín de su imparcial alejamiento de historiador; el erudito no puede contenerse y al escribir en el folio 39 de este segundo tomo un pasaje de la vida de Miguel Ángel, consigna su impresión del momento político, en una curiosa nota que transcribo: “Ahora que se acaba de escribir este artículo, y son las ocho y cuarto de la mañana, día 26 de marzo de 1823, está saliendo de Madrid, para Sevilla, el Rey de España, Don Fernando VII, con la Reina su esposa, con sus dos hermanos y éstos con sus mujeres e hijos, acompañados de la comitiva de su real casa, de los Ministros del Despacho y de mucha tropa de a pie y de a caballo. Dicen que le llevan huyendo de los franceses que van a entrar en este reino a abolir la constitución y a mudar el gobierno”.

Unas páginas más allá, al recoger la biografía de Pelegrino Tibaldi, vuelve a recoger, en una nota, la impresión que le produce la entrada del ejército de Angulema en el Madrid donde Cean intenta, con el mayor reposo y alejamiento posible, relatar los anales de la historia de la pintura. Dice así Cean: “*Nota.*—Son las seis de la mañana del día 23 de mayo de 1823 en que esto se escribe y están entrando en Madrid

con gran algazara del pueblo, repique general de campanas y colgados los balcones de las casas, tropas francesas con el objeto de poner en posesión absoluta del reino de España a su monarca el Sr. Don Fernando VII, ausente en Sevilla”.

El libro se ha convertido poco a poco en un derivativo, en un desahogo para el buen erudito asturiano, que extracta y extracta sin demasiada jerarquía ni proporción a los clásicos autores que de pintura italiana se ocupan. Por ello nos salta a la vista en el folio 55 una nota en que al tratar de la vida de Rafael el escritor se comenta a sí mismo: “¡Pura casualidad! Se empieza a escribir esta vida en Madrid, hoy Viernes Santo, 28 de marzo del año 1823, a los 340 de haber nacido Rafael” (1).

Páginas más allá, cuando habla de las intrigas usadas contra el Domenichino por los pintores sus rivales, divididos en bandos apasionados en la Nápoles de aquel tiempo, Cean consigna en una nota sus opiniones, que son en este caso también un comentario a la realidad española: “Estos son los efectos de los que acalorados obran y juzgan por partidos. Harto lo estamos experimentando a sangre y fuego ahora, en este momento en España. ¡Miserable nación en la que no estamos seguros ni los pacíficos y prudentes vecinos, que no pertenecemos a ninguno, porque no nos mezclamos en los negocios públicos, obedeciendo sumisos a la fuerza!”.

Creo de interés también anotar lo que encuentro de mano de Cean en las páginas en que trata de una manera un tanto larga y desproporcionada la vida del pintor genovés Juan Bautista Paggi, que hubo de pleitear ante el Senado de su ciudad natal, azuzado por las envidias, sobre el famoso punto de si la pintura era arte mecánica. Bien pene-

---

(1) Anotaremos también que en éste y otros tomos de la *Historia*, Cean inserta entre sus páginas aportaciones documentales curiosas. Por ejemplo, al tratar de Tiziano, incluye extracto de veintidós cartas de éste a Felipe II, de fechas 1552 a 1576, que había consultado años antes en el Archivo de Simancas. Extracta también documentos originales al tratar del Bosco en el volumen I.

trado Cean de este problema que tantos episodios tuvo a lo largo de la historia de la pintura española, indica como comentario a la vida relatada, que la pintura ha sido honrada por todos los países civilizados y sus gobiernos “excepto —añade en nota— el Constitucional de España que decretó el año de 1822 que todos los pintores, individuos de mérito y directores de la Real Academia de San Fernando, contribuyesen al Estado con un tanto por ciento de lo que hubiesen adquirido en un año con sus profundos estudios y prolijas meditaciones”.

Puesto a dar gusto a su pluma, Cean incluye en las notas de la historia de la pintura alguna noticia o efemérides, como la que sigue; escribiendo del pintor genovés Luciano Borzone consigna obras suyas que trajo a España el Marqués de Santa Cruz, alusión que suscita en él la nota que a continuación se copia: “¡Qué casualidad! Estando escribiendo ésto, hoy 15 de julio de 1823, me dicen que se había ahogado ayer, bañándose en el estanque de la Real Casa de Campo, el hijo primogénito del actual Sr. Marqués de Santa Cruz, descendiente por línea recta y masculina del anterior y Mayordomo Mayor del Rey el Sr. Don Fernando VII, a quien acompaña en Cádiz, plaza ahora invadida por la tropa francesa que vino a España a poner en plena libertad y en absoluto dominio a este monarca constitucional. ¡Qué noticia tan amarga para el virtuoso padre!”.

Una alusión a Gallardo le viene a los puntos de la pluma cuando en el folio 389 de este segundo tomo de su obra le toca ocuparse del homónimo del erudito español, el pintor genovés Bartolomé Gagliardo. “Los genoveses —dice Cean— le llaman el *Spagnoletto* desde que estuvo en España, pero es de creer que fuese descendiente de este reino. Yo conocí en Madrid un Bartolomé Gallardo que pudo haber sido su pariente, tenía ingenio para escribir Dictionarios burlescos y arte para emprender bibliotecas. Lo primero llegó a tener efecto, pero se prohibió por las blasfemias que contenía, y lo segundo, se arruinó cuando estaba en Alberca”.

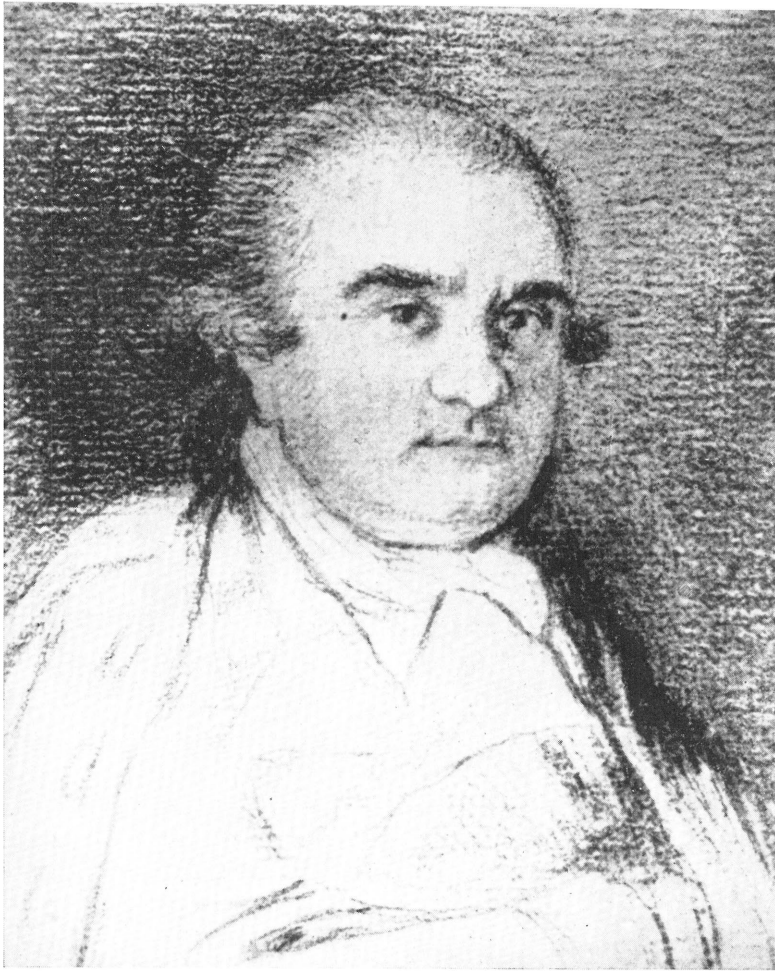
Termina el tomo II en la fecha que en la portada se consigna, 1.º de



agosto de 1823, e, inmediatamente, debió de comenzar el volumen siguiente dedicado a las escuelas germánicas, comenzando por la alemana y la flamenca, y que dió por terminado el 31 de diciembre. Algo hay de primera mano en las páginas que dedica a los pintores alemanes y flamencos, y es especialmente su mención *de visu* de los grabados de estos maestros que conoce en detalle y que dice poseer, entreteniéndose, incluso, en su descripción y en la transcripción correcta de sus monogramas. Demuestra ello que Cean poseía una muy importante colección de grabados, rara entonces y siempre en España (1). Por lo demás, su texto se hace cada vez más impersonal y casi mecánico en el mero extracto de noticias impresas, poco adornadas de crítica personal y abundantes, en cambio, en anécdotas copiadas de los escritores clásicos; es sobre todo de notar la falta de criterio y jerarquía que Cean pone en sus notas, ocupándose a veces de pintores de tercera fila con la misma o mayor extensión que de maestros de capital importancia para la historia de la pintura. Gusta, como buen humanista, de copiar con toda minucia epitafios e inscripciones, pero evita consideración alguna de carácter general, juicios de valor de cierto acento personal y, en suma, todo lo que podría dar interés de precisión crítica al texto de Cean. Don Juan Agustín ha escrito deprisa, absorbido por una fiebre de trabajo y de aislamiento no siempre compatible con la justa y adecuada composición de un libro como el que tiene entre manos. Algo de esto pesa en su conciencia y así, al acabar el tomo dedicado a la escuela alemana, se cree en la obligación de subsanar defectos y omisiones, añadiendo en un apéndice algunos artistas descuidados en el texto de su trabajo. Justifica este apéndice en el folio 317 del volumen, con unos párrafos introductorios que por su carácter autobiográfico copio a continuación: "Cuando comencé el año de 1822 a escribir esta historia

---

(1) Como ejemplo diremos que Cean dice poseer treinta y siete estampas de Altdorfer, pero de casi todos los maestros importantes de aquella gran escuela demuestra tener ejemplares en su colección y los describe con exactitud y minucia; creo que la mayor parte de los grabados de Cean pasaron a Carderera, y, por tanto, muchos de los hoy conservados en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional tendrán esta procedencia.



*D. Juan Agustín Cean Bermúdez, dibujado del natural  
por D. Francisco Goya.*

Dibujo en lápiz rojo procedente de la Colección Cardenera.

*Historia*  
*Del arte de la Pintura.*

*Por*

*D. Juan Agustín Cean-Bermúdez.*

*Quicumque picturam minime amplectitur, non  
modo veritatem, verum et eam, quae ad postas  
pertinet injuria afficit sapientiam. Eadem enim  
est utriusque ad heroum, tam species quam gesta  
intencio.* *Phylostr. in princ. icon.*

*Tomo I.*

*Madrid. 15 de Febrero de 1823.*



Portada del primer tomo de la *Historia del arte de la Pintura*,  
de D. Juan Agustín Cean Bermúdez.

por entretenimiento y para apartar mi negra imaginación de las convulsiones en que estaba envuelta la España con la variedad de opiniones políticas, me propuse ejecutarlo con precipitación, temeroso de no poder llegar a concluirla. Por este motivo se omitieron en las escuelas florentina, romana, veneciana, lombarda, napolitana y liguriana de la tercera sección algunos artículos de artistas de mérito, aunque ninguno de los principales, y lo mismo en la alemana de la cuarta sección. Mas habiendo llegado con felicidad a ella quiero añadir, antes de concluir este tomo III, a la escuela alemana, varios artículos harto interesantes de profesores muy acreditados que la pertenecen, aunque no todos hayan nacido en aquel imperio, por haber trabajado y contribuído hasta nuestros días a su lustre y esplendor. Todo con el fin de instruir a los artistas aficionados de unas noticias no publicadas jamás en castellano”.

En la portada del tomo cuarto se consigna la fecha, lo que indica, según razonable conjetura, su terminación en 11 de mayo de 1824. Se dedica a *los progresos de la pintura en los reinos y estados civilizados del Norte durante los siglos XVI y XVII*. La pluma de Cean declara paladinamente una *détente* de alivio ante el cambio de panorama político, acaso más bien simplemente ante el fin de los trastornos, agitaciones y peligros que para el pacífico ciudadano había significado la algarada constitucional. El anciano está lleno de desengaños y sólo quiere paz; la normalidad que permita acercarse con paso reposado al supremo trance de la muerte. Así quiere decírnoslo Cean en el umbral de este nuevo tomo de la obra, que su laboriosidad va llevando adelante en los años de la declinación biológica: “Gracias a Dios —escribe— que se comienza este trabajo en el principio del año de 1824, pues es de esperar que sea más benigno a la España que los anteriores, cuando se escribieron los tres primeros tomos en medio de sustos, temores y peligros, causados por las facciones, alarmas y venganzas que abortaron los partidos, el orgullo, la ambición y otros monstruos sediciosos que prostituyeron el reino en una sangrienta anarquía.

El estudio y las indagaciones de los progresos, decadencia y demás acaecimientos del arte de la pintura exigen por su naturaleza gran reposo y tranquilidad de espíritu para no extraviarse del camino de la verdad en los hechos, fechas y juicio de las obras de los artistas. Aunque el autor de esta historia buscaba entonces tan suspirado sosiego en el retiro de su aposento, sin otro trato ni comunicación que el de los libros, dibujos, estampas y papeles que le rodeaban, no le hallaba porque la fugaz imaginación que vaga por todas partes sin que nadie la pueda detener y siendo la mensajera de los males falsos y verdaderos de los pasados, presentes y futuros, le entorpecía la marcha de sus averiguaciones, con tedio al trabajo y angustias para volver a él. Con tal ofuscación no podía menos de cometerse defectos y equivocaciones, que la justa crítica sabrá disculpar si se hace cargo de tan turbulenta situación.

Mas ahora que el Rey nuestro Señor ocupa plena y pacíficamente su trono y se toman providencias prudentes y juiciosas para volver al orden del antiguo gobierno, a la observancia de nuestras justas y sabias leyes, a la seguridad de los vasallos, al fomento de la industria y del comercio y a la protección de la madre agricultura, de las ciencias y de las bellas artes, el trémulo historiador de la pintura recobrará también su tranquilidad y podrá proseguir con sosiego en sus pesquisas artísticas y en la exposición del mérito y obras de los profesores del Norte que faltan para concluir esta cuarta sección."

¿Fué Cean un reaccionario, como de estas frases podría deducirse? Sus antecedentes jovellanistas y antigodoyanos no nos lo deben hacer creer. Cean, como el propio don Gaspar, como Goya acaso, fueron en los años optimistas de la ilustración esperanzados partidarios de las luces, es decir, *progresistas, liberales*, para decirlo con la terminología decimonónica; pero en la guerra fueron patriotas y en la paz hombres de orden. Si normal parece en la curva de la vida ser avanzado en la juventud y conservador en la vejez, las coyunturas de la historia de España son, una y otra vez a lo largo de los tiempos, especialmente pro-

picias a justificar con duras experiencias esta lógica evolución de las ideas o tendencias de un hombre razonable y honesto que no pone su ambición en oprimir o molestar a sus conciudadanos y lo espera todo de su trabajo, de la paz y de la justicia.

En el folio 132 de este tomo dedicado a los pintores holandeses nos salta a la vista, inesperadamente, una alusión a Goya. Escribe Cean de Rembrandt y sus estampas, buscadas con avidez por los conocedores, y de las que dice "son raras en España. Yo he adquirido algunas en Sevilla, de las cuales regalé unas cuantas a mi amigo Goya cuando trataba de grabar sus *Caprichos*, y conservo sólo dieciocho originales con gran estimación"<sup>1</sup> (1).

La portada del tomo quinto aparece fechada el 31 de agosto de 1824; dado el número de los folios de estos volúmenes y la apretada letra del autor, este ritmo cronológico que supone redactarse un tomo en menos de cuatro meses significa una intensa laboriosidad en Cean, del que por sus notas sabemos eran gran madrugador; estaba sentado a su mesa desde las primeras horas de la mañana y, además, aprovechaba sus notas y extractos de lecturas de muchos años, muy elaborados ya y dispuestos a ser retocados rápidamente para una redacción definitiva; advertimos que el manuscrito, en que sólo se observan muy pocos raspaditos, apenas tiene correcciones ni tachaduras.

Trata el tomo quinto de las escuelas francesa e inglesa (2); entre su texto hallamos de nuevo una alusión a Goya, muy curiosa por confirmar noticias tradicionales sobre su sorprendente y extraña capacidad para pintar en las más raras condiciones. Habla Cean del pintor fran-

---

(1) Pongo esta nota en relación con unos datos que di a conocer en 1934. En el *Catálogo de los grabados y dibujos de Rembrandt en la Biblioteca Nacional*, cap. VIII, hice notar que en una estampa de dicho fondo que perteneció a Carderera—y que ahora pienso si podría proceder de Cean—, una indicación manuscrita dice: «Goya llevó ocho estampas de Rembrandt día 21 de mayo.» Se reprodujeron los párrafos en que a esto se alude en mi estudio *La situación y la estela del arte de Goya* (Sociedad de Amigos del Arte, apéndice III-1, pág. 318).

(2) En realidad, de la escuela francesa casi exclusivamente. De sus 328 folios sólo los 14 últimos están dedicados a los pintores ingleses, de los cuales probablemente Cean no vió en su vida un solo cuadro.

cés Boullogne (fols. 165 y siguiente), de sus métodos de trabajo (1) y de sus discípulos. Uno de ellos le quiso pintar un retrato que interrumpió diciendo eran malos los pinceles. “Eres un ignorante —le dijo el maestro— yo te retrataré con mis dedos, como lo ejecutó, demostrando que es la cabeza la que retrata y no los pinceles”. A lo que Cean comenta en una nota: “Yo he visto pintar con los dedos y con la punta del cuchillo a mi amigo don Francisco Goya y, sin embargo, de hacer buen efecto, le dije con franqueza lo que dijo Miguel Angel Buonarroti cuando vió en la iglesia de Scala Santa de Roma una tabla que había pintado con los dedos Ugo de Carpo: Mejor hubiera sido que la pintase con pinceles”.

\* \* \*

Cean se dispone a rematar su libro ocupándose de la escuela española. Pues los capítulos sobre pintura primitiva de nuestro país en el tomo I de la obra de que hemos ya tratado eran simplemente una parte de la introducción que ese volumen, dedicado a la antigüedad y a la Edad Media, supone respecto de la pintura europea en general.

Explica Cean que ha dejado el tratar de lo español para lo último no porque nuestra escuela lo sea, ya que hay otras más modernas que ella, si no porque —dice— *procuró adaptar las máximas y estilos de las otras al genio y carácter español*. “Por estas y otras razones —afirma— debe ser tratada con cuidado, tiempo y reflexión.” De ella se había ocupado en su *Diccionario*, publicado hacía veinticuatro años, pero como el método alfabético allí empleado destruye el orden cronológico de la historia, es necesario e indispensable seguir en esta sección quinta el mismo de las demás. Cean se ratifica en sus convicciones clasicistas: el patrón absoluto es el *antiguo* y todo lo que desde el siglo V hasta

---

(1) Por cierto que una de las cosas que de Boullogne consta es algo que también a Goya es atribuido: que pintaba de noche, a favor de una luz que llevaba en su sombrero, hecho para este fin. Lo mismo se ha dicho también de Miguel Angel.

el XVI se hizo es sólo muestra de *total decadencia*. Toda la obra del propio siglo XV es para Cean mera suma de *vanos esfuerzos y lentos progresos*. ¿Cuál fué la causa de la vanidad de estos esfuerzos y del tiempo perdido? La cosa es clara para Cean. Las gentes con inclinación al arte —“próceres, sabios anticuarios y débiles artistas”— *no se dedicaron a hacer excavaciones en busca de las preciosidades que destruyeron y sepultaron los godos y otras bárbaras naciones del Norte...* He aquí, pues, la causa: “el abandono de los españoles que no conocieron ni supieron apreciar el antiguo que es el tipo de la perfección del arte y del buen gusto”.

Sólo el eco de lo que estos descubrimientos suponían en Italia y del arte que floreció a su calor provocó curiosidad en España para “buscar en Florencia y Roma lo mismo que dejaban en las ciudades y despoblados de la península”. El prejuicio neoclásico se materializa de nuevo modo en Cean en esta superstición excavatoria como fuente de toda salud artística. Y lamenta la desidia española. “Tal es el hombre —dice— y más bien el español que desprecia lo bueno que tiene en su terreno y suspira por lo que hay en el extranjero.” Llegó, pues, la buena nueva de Italia para lograr sacar a nuestra escuela de las “secas y lánguidas pinturas que antes nos habían traído los alemanes y otros profesores septentrionales”, rotundo juicio condenatorio que resume la opinión de Cean sobre nuestros primitivos.

Se abandonó esta lección que yace en el suelo de España: las antigüedades romanas, los restos del antiguo, única fuente posible de una restauración de las artes. Se explica, pues, que, consecuente con este criterio, Cean estimase como un deber recopilar en el *Sumario* un índice de estos restos romanos que proponer a una futura labor de excavación y afloramiento, indispensable no sólo para un conocimiento científico de la antigüedad sino para el estímulo de la perfección y el buen gusto en las artes. El Renacimiento, pues, no es para Cean un fenómeno histórico que fué posible en una situación determinada del proceso de nuestra civilización, si no un efecto de unas causas permanentes



que repetiría su acción en cualquier ocasión de modo seguro y constante.

Con estas premisas encabezando su exposición y aclarando cuál es su criterio histórico, aborda Cean la escuela española de pintura a partir del siglo XVI. Consecuente también con los métodos expositivos de su época, Cean distribuye su materia por escuelas regionales, cuya entidad y delimitación no se entretiene en justificar. Todo el ámbito de la pintura producida en España se estudia, pues, en tres apartados correspondientes a las escuelas castellana, aragonesa y andaluza. A la primera dedica íntegramente los 287 folios del tomo sexto de su obra, dividido en XII capítulos que llegan hasta el siglo XVIII. En ellos se incluyen, naturalmente, no sólo pintores españoles, sino artistas extranjeros que en Castilla trabajaron en los períodos que comprende el panorama cronológico abarcado. Y el rigor supersticioso de la división en escuelas es tal que Velázquez, por ejemplo, que alcanza una mención de once líneas en los folios 132-133, es postergado para el tomo que comprende la *Escuela andaluza*, de la que fué el *príncipe* a pesar de haber *formado* época en la escuela castellana.

El volumen séptimo de la Historia comprende la materia que corresponde a las que Cean denomina *Escuela aragonesa* (1) y *Escuela andaluza*. Por escuela aragonesa entiende con lato sentido y poco rigor la pintura que tuvo *por marco* cualquiera de las regiones que pertenecieron a la antigua corona de Aragón, o sea, con el Aragón propiamente dicho, Valencia, Cataluña y las islas Baleares. Por último, el apartado más extenso del volumen lo dedica Cean a tratar de la que él llama con original terminología *Escuela vandalina* (!) o *andaluza*.

---

(1) De esta parte correspondiente a la escuela aragonesa se publicó un «Extracto de la Historia general de la pintura, por lo perteneciente a la escuela aragonesa, escrita e inédita en once volúmenes por el consiliario de la Real Academia de San Fernando, D. Juan Agustín Cean Bermúdez», en el *Diccionario geográfico* de D. Sebastián de Miñano (Madrid, 1828), tomo X, artículo «Zaragoza», como ya advirtieron Menéndez y Pelayo (*Ideas estéticas*, edición Escritores Castellanos, VI, pág. 356) y Viñaza (*Adiciones*, I, pág. IX).

En toda esta parte, tomo seis y siete de su obra manuscrita, Cean ordena sus capítulos con arreglo a un plan cronológico, pero no hace en ellos el autor un esfuerzo de superación expositiva o crítica para obtener síntesis valorativas de conjunto, deducir notas generales o lograr una animada secuencia narrativa. Encadenado por sus hábitos de trabajo, que no es capaz de superar en obra de otro aliento que la alfabética sucesión de fichas y datos en su *Diccionario*, Cean se limita a extractar las noticias biográficas que en éste incluyó, más o menos condensadas o añadidas con algún dato nuevo y a incluirlas según el puesto que parece corresponder a esta nueva ordenación, según criterio cronológico. La ordenación misma nos parece hoy caprichosa y arbitraria; Ignacio Iriarte, por ejemplo, y Herrera el Mozo son tratados en el mismo capítulo que Velázquez, pero antes que él. Es asimismo desproporcionada la atención que dedica a cada uno de los pintores de que trata; si Juan de Pareja ocupa en su historia dos páginas, en lo que pudiéramos llamar monografía de Velázquez sólo emplea poco más de cinco. Cean, que no quiere repetirse, está siempre remitiendo al lector el artículo oportuno de su *Diccionario*, sin que por otra parte aborde una caracterización crítica del pintor que nos indemnice de la falta de nuevas noticias, cuando en efecto no las hay.

Cierto es que algún interés puede ofrecer al lector la lectura seguida de lo que es un inconexo orden alfabético en el *Diccionario* y que, de vez en vez, incluye en sus páginas algún dato documental, ciertos extractos de archivos y notas que pueden añadirse a lo que en 1800 imprimió, pero, en cuanto al método, el *Diccionario* le ha deformado definitivamente: la papeleta individual triunfa sobre los nexos en cuyo establecimiento reposa por fuerza la visión histórica coherente, la exposición de un proceso cultural en el tiempo, si lo abordamos con efectivo deseo de explicarnos su sentido. Para Cean no existe problemática histórica alguna; ni siquiera un modesto enlace narrativo que no intenta ni alzanza. Poco más de una página dedica a Ribera, mientras ocupa catorce páginas la biografía de Jerónimo de Mora, un arago-

nés que trabajó con Zúccaro. Y de Ribera dice en otro volumen (1) que era “profesor de fama por su colorido, aunque no conoció la belleza”.

Un destello autobiográfico, rápido, pero apasionado, salta a la vista en las páginas que dedica a Murillo. Se refiere Cean (folio 249) al erróneo dato que hacía nacer en Pilas al maestro de las Concepciones y recuerda que él lo había ya rectificado en el folleto sobre el estilo y gusto de la escuela Sevillana, dado a la luz en Cádiz en 1806, con dedicatoria a su buen amigo don Gaspar Melchor de Jovellanos, “aherrojado entonces —dice— en un castillo de Mallorca por el bárbaro despotismo de un idiota privado”.

Para dar una idea de los límites que a su trabajo pone Cean en este tomo final dedicado a la pintura española, diremos que los últimos artistas de que en esta parte de su libro se ocupa son, respectivamente, los hermanos Rodríguez de Miranda y los hermanos González Velázquez en la escuela castellana, o Luzán, Viladomat, los Tramulles o el mallorquín don Cristóbal Vilella, en lo que a la corona de Aragón se refiere, y Bernardo Germán Llorente, Chavarito o los Estrada, con otros maestros menores contemporáneos, en lo que a la escuela andaluza corresponde. Así, pues, a pesar del cuarto de siglo transcurrido desde la publicación del *Diccionario*, Cean se veda traspasar la frontera cronológica del reinado de Carlos III y con ello nos priva de su testimonio sobre el arte más próximo, campo en el que sus datos y sus recuerdos hubieran tenido hoy un apasionante interés y en el que tanto hubiéramos deseado verle penetrar. Con férreo prejuicio que todavía vemos mantenido con frecuencia en nuestros días, Cean se prohíbe a sí mismo hablar de *arte vivo* y nos hurta las páginas que más le hubiéramos celebrado y que hubieran podido duplicar a su autor la fama que obtuvo con su paciente trabajo de acopio documental: las que debía haber dedicado a Goya.

---

(1) Vol. X, fol. 63. Se relacionará este desdén con la opinión que expresa sobre Caravaggio, el cuyo «falso mérito» habla en otro volumen. Es curioso observar que no incluye a Caravaggio en el texto de su obra, es decir, en los ocho primeros tomos, y sólo en la *fe de erratas*, en las adiciones del tomo X, se digna concederle unas páginas en las que repite los desdeñosos lugares comunes de la crítica clasicista.

Pues sobre Goya, su gran amigo, Cean podría habernos dejado ese otro tipo de documento que tanto echamos de menos al intentar construir historia: el documento vivo. Hubiera así pagado Cean una deuda con Goya, pues el pintor sí nos dejó de su erudito amigo el vivo documento de sus retratos. Al óleo que fué de la Marquesa de Perinat preferimos, con mucho, el dibujo que fué de Carderera y que aquí se publica. Es un retrato familiar, íntimo, hecho ante el natural en una rápida sesión y realizado a la sanguina (1). Si el lienzo Perinat suele fecharse hacia 1790 o poco antes, el dibujo será algunos años posterior; lo creo realizado hacia 1798-99. Cean había regresado de Sevilla a Madrid; la Academia de San Fernando le llama a su seno (2) y le plantea la publicación por ella del *Diccionario* de artistas españoles del erudito asturiano, lo que se pone por obra inmediatamente para que la obra aparezca en 1800. Se ha dicho (3) que entonces Goya realizó dibujos para ilustrar la obra; sea o no cierto es muy probable que a esta época corresponda el dibujo que aquí se publica. Comparándole con el retrato al óleo, se ve que después de ocho años de Sevilla y de archivo, Cean está mucho más grueso y corpulento. Sus facciones son abultadas, su boca y sus ojos expresan la tenacidad y la constancia del gran trabajador, del hombre capaz de pasarse muchas horas sobre sus papeles. Cean, al parecer próximo a los 50 años, exhibe una madurez robusta, pero ha perdido ya entre grasa, trabajo y sinsabores aquel gesto un tanto mundano con que el erudito asturiano se encara con el espectador, cruzando sus piernas enfundadas en blancas medias, en el retrato que Goya le hiciera años antes.

---

(1) Mide 124×98 mm. El dibujo era propiedad, en 1922, de D. Eduardo Carderera Ponzán, cuando se expuso en la Sociedad de Amigos del Arte (Exposición de Dibujos, 1750-1850. V. *Catálogo ilustrado* núm. 184, lám. XXXVIII).

(2) A ello se refiere el oficio autógrafa, de fecha 2 de julio de 1798, que se conserva en el archivo de la Academia, y con cuya reproducción ilustramos estas páginas. Un ascenso académico supone en 1824 su nombramiento de consiliario; era la fecha en que se ocupaba precisamente en la redacción de su *Historia de la Pintura*. Publicamos aquí el autógrafa—sólo la firma, y no el texto—del oficio en que Cean da las gracias por este nombramiento.

(3) Lo dijo Carderera en su artículo de la *Gazette de Beaux Arts*, de 1860, y lo recordó D. Félix Boix en el estudio dedicado a *Los dibujos de Goya* (Madrid, 1922, págs. 22 y 23).

Finalizaba con este tomo séptimo la tarea que Cean se había impuesto; al menos esa era su intención y así nos lo dicen las últimas páginas de este volumen de su manuscrito: "Aquí acabo yo también la historia de la escuela andaluza, la de las otras dos de España y la general de las demás de Europa, contenidas en estos siete tomos que compuse y escribí de mi letra en tres años, a los setenta y cinco de edad. Gracias al Todopoderoso que me concedió robustez y tranquilidad para acabar tamaña empresa en la época más tumultuaria y peligrosa del reino. No he tenido otro objeto que el de huir de los alborotos, (lo) que he podido lograr con mi constante ocupación y el (sic) de consagrar mi trabajo en honor de la pintura, de sus profesores y de sus sabios aficionados, que sabrán pagarle y disimular sus defectos". Debió Cean de escribir estas líneas, especie de colofón de su obra, como final de clásica comedia —*perdonad sus muchas faltas*—, el día 30 de mayo de 1825 en que fechaba la portada del manuscrito volumen.

Tarea rematada, colmada vejez; ¿vida ociosa, ya? No. Cean era incapaz de reposar. Había tomado gusto al hábito de levantarse temprano, sentarse en su mesa y, con ágil y rápida pluma, redactar, con pulso ya menos firme, aquellas páginas de vidas de pintores sacadas de sus notas y sus fichas acumuladas durante tantos años. Piensa que en su deseo de ver rematada su obra ha ido dejando pintores de segunda fila de los que no se ha ocupado, o notas interesantes que completarían lo que sobre artistas de mayor importancia ha escrito a vuela pluma. Los hábitos son, en los viejos, una segunda naturaleza; el hábito decide para Cean. Continuaría su obra. Y, a renglón seguido, emprende la redacción de unas adiciones o apéndices que llenarían cuatro volúmenes de una tarea sólo interrumpida por la muerte.

\* \* \*

Ya en el volumen cuarto, dedicado a la escuela alemana, sus escrúpulos le habían hecho añadir un apéndice. El trabajo que en el oc-

tavo comienza es un apéndice continuo que adiciona noticias de modo misceláneo a las biografías de pintores contenidas en su obra. Al comenzar de nuevo su gustosa tarea Cean nos advierte de que no había tratado los tomos dedicados a la escuela italiana “con toda la detención que desea el autor de esta historia porque temía no tuviese tiempo ni lugar en su avanzada edad para poder referir lo que también trabajaron los artistas de las demás naciones de Europa con el mismo intento. Mas ahora que plugo al soberano árbitro de la suerte de los mortales concederle, en medio de muchas graves aflicciones, la satisfacción de llegar a ver concluída su obra, le ha parecido justo y necesario ocuparse en añadir en un apéndice a los dichos dos tomos ciertas circunstancias importantes para las vidas de los pintores italianos...”.

Estas adiciones son de dos clases: noticias que añadir a los artículos sobre pintores ya biografiados en tomos anteriores y, en este caso, menciona el tomo y el folio al que la adición corresponde, o bien biografías de artistas que no habían tenido artículo en la primera redacción (1). Los cuatro tomos de adiciones van convirtiéndose, pues, y cada vez más, conforme avanza el trabajo y la decadencia de Cean, en un centón inconexo, en el que volvemos a encontrar por segunda y tercera vez noticias referentes a un pintor ya estudiado, añadidas al azar de las lecturas del erudito asturiano. Cean se va dando cuenta de que su obra va tomando un carácter de cajón de sastre, muy distinto del que él había intentado darle en los primeros años de su elaboración. De vez en vez se disculpa y se dirige al posible lector. Así en el tomo noveno de su obra (2): “Cuando la comencé—dice—el año de 1822 no creí poder acabarla desconfiando de mi avanzada edad y de la falta de tranquilidad en que estaba el espíritu en medio de las turbulencias que afligían la Espa-

---

(1) Ejemplo: «Juan Cimabué, tomo I, folio 151», quiere decir que las noticias incluídas ahora completan las que en el citado lugar se incluyeron. Hay todo un capítulo (el V) de adición sobre pintores veroneses, y en otros se incluyen artículos sobre pintores tan importantes como el Sodoma, Albertinelli, Dosso Dossi, el Becaftumi, etc., que por omisión extraña no se habían tratado en la primera redacción.

(2) Cuya portada aparece con fecha 31 de mayo de 1827.

ña. Por ésto procuré abreviarla, refiriendo las cosas más notables de este arte y los extractos de las vidas de sus principales profesores en cada reino, provincia y escuela. Ocupé en ésto cuatro años y hallándome ahora con salud, aunque con la pesada, pesadísima carga de 77 de edad, quiero volver a tratar de las escuelas de Italia y de sus artistas omitidos...". Y a renglón seguido nos advierte que "*el desorden indispensable que se notará en las cronologías...* se puede subsanar consultando los índices". En efecto, las notas se hacen cada vez más breves, menos elaboradas, mas descosidas.

Cean lo sabe. Al comenzar el tomo décimo (1), en el que la letra del autor se va haciendo más temblona e insegura, de nuevo se excusa del inconexo desorden de centón que su trabajo, cada vez más, va presentando. "Como esta obra —dice— *no es en realidad más que el aparato para la historia general de la pintura*, luego que consiga acabarla podrá otro aficionado ordenarla más cronológicamente y con menos trabajo con que yo recogí los documentos... Las obras de esta clase no pueden salir completas de una vez; es indispensable que el autor o compilador para conseguirlo se sirva de los apéndices y adiciones, añadiendo en ellos y fuera de su lugar lo demás que haya encontrado después".

Había entrado Cean en el año en que había de morir; comienza entonces el tomo once y el último de su manuscrito. No llegó a terminarlo y por ello su portada carece de fecha. El volumen lo dedicó Cean a las escuelas napolitana y genovesa o, como el autor dice a veces, liguriana; avanzado que iba, interrumpió su tarea; más que mediado el volumen otra letra sustituye a la del autor; un amanuense ha copiado los veinte folios del volumen que quedan hasta su brusca interrupción, hecha definitiva por la muerte (2).

---

(1) Fecha en la portada: 1 de marzo de 1828. El volumen contiene adiciones a las escuelas romana, veneciana y lombardo-boloñesa.

(2) La noticia referente a D. Juan Bautista Primi, en el folio 128, está interrumpida por Cean después de comenzar la tercera línea, que aparece continuada por la letra de otra persona, que sigue, al dictado de Cean, escribiendo hasta el folio 147, en que la obra se interrumpe

Mas todavía, en este tomo final de la serie, al folio 44, Cean nos deja en una nota otro pequeño resquicio de impresión personal, de eco de la vida, última confidencia —relativa— que podemos sorprender en la impersonalidad monótona de este centón de noticias de acopio erudito. “Ahora que esto se escribe —escribe en nota a su biografía del pintor genovés Bartolomé Basso— y son las nueve de la mañana del 11 de agosto del año de 1828, entra por la puerta de Atocha en Madrid, glorioso y triunfante nuestro soberano el Sr. Don Fernando VI (sic) con su esposa Doña María Amalia, ausentes diez meses hace de su corte y ocupado el celoso monarca en visitar y pacificar con su leal presencia el reino de Valencia y el principado de Cataluña, los de Aragón y Navarra, las tres provincias vascongadas y el antiguo reino de Castilla la Vieja. Es suntuoso el adorno del Paseo del Prado y de las calles de Alcalá y Mayor, de la carrera por donde los reyes han de pasar hasta Palacio, enriquecida con arcos magníficos de arquitectura, estatuas y otros ornatos artísticos de buen gusto; grande es el acompañamiento de la tropa y del ilustre Ayuntamiento de la imperial villa, y, sobre todo, el alborozo y alegría del pueblo con el repique general de campanas y salvas de artillería. Esta noche y las tres siguientes, de iluminación todos los edificios y casas, conservando todos sus adornos y colgaduras. Habrá funciones de iglesia, galas y besamanos en el Palacio, fuegos artificiales, diversiones públicas en los teatros y en la plaza de toros, simulacro de la tropa en el campo y todo lo que pueda contribuir a estos regocijos.” Con esta eufórica noticia y estos sentimientos

---

en la noticia sobre Lorenzo Bosco y José Conrotti, discípulos del bolonés Jacome Buoni. El índice y la portada son de la misma mano de este amanuense. En prensa ya estas páginas, el Sr. Rodríguez Moñino ha tenido la gentileza de darme a conocer un papel anónimo, al parecer escrito en años de la primera mitad del XIX, en el que se anotan sumarias descripciones del manuscrito de Cean, del que aquí se da noticia. Los volúmenes de la *Historia* estaban entonces sin encuadernar: «diez tomos cosidos y forrados en papel de color jaspeado, y el 11.º en hojas sueltas sin concluir». A continuación de la nota descriptiva del tomo 11 se dice en este papel lo siguiente: «En fin de Nov.º de 1828 se suspendió este tomo por tener que acudir a la impresión de la obra escrita también por el Sr. Cean titulada *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España*, habiéndose concluido su impresión a mediados de Nov.º de 1829, diez y ocho días antes del fallecimiento del autor, que murió a 3 de Diciembre del mismo año.» Damos aquí las gracias al Sr. Rodríguez Moñino por esta aportación, que precisa las circunstancias en que se preparó el último tomo de la *Historia* de Cean.



de acendrado monarquismo se nos despide Cean, el antigodoyista de 1800, al amigo de Jovellanos, consecuente, al menos, en su adhesión a Fernando, el ídolo de los tiempos del proceso de El Escorial, en este día 11 de agosto de 1828, el año de la dura represión contra el levantamiento de los *Agraviats*, especie de ensayo general de guerra civil, que años después estallaría en España, cuando ya Cean y Fernando habían salido del mundo de los vivos.

\* \* \*

Esta noticia del contenido y particularidades curiosas del manuscrito de la *Historia del Arte de la Pintura*, de D. Juan Agustín Cean Bermúdez, era indicada para dar una justa idea de lo que es la obra conservada por la Real Academia de San Fernando, que ha estimado interesante dar a conocer los capítulos dedicados a lo español por Cean, los únicos cuya publicación puede apetecerse, al menos como curiosidad estimable, por los historiadores de nuestro arte. A pesar de las limitaciones que amenguan el alcance del título puesto por Cean a su compilación, tan prometedor como excepcional en España y en su tiempo, la impresión de estos capítulos será, sin duda, apreciada por las gentes curiosas de documentos de época. Que esto es, en realidad, el texto de Cean. Su lectura puede servir de confrontación comparativa con los artículos del *Diccionario*. La *Historia* de Cean es obra de la ancianidad laboriosa de un infatigable y diligente aportador y compilador de datos muy valiosos para el estudio de nuestras artes. Para la construcción de su historia no era aún tiempo. Suficiente es el loable intento expositivo que la empresa de Cean suponía, acometida por un sabio casi octogenario, para que merezca el muy justo homenaje que al imprimir estos capítulos dedica la Academia a su autor, el miembro ilustre de la Corporación, el benemérito erudito D. Juan Agustín Cean Bermúdez.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.

## **AUTOGRAFOS DE CEAN BERMUDEZ**

- I (1 a 3). Oficio del 2 de julio de 1798 dando gracias a la Academia por su nombramiento de Académico.
- II (1 y 2). Oficio a D. Isidoro Bosarte, de la misma fecha, saludándole particularmente.
- III. Autógrafo de un oficio de 4 de febrero de 1824, dirigido a D. Pedro Franco, agradeciendo la designación de Consiliario de la Academia.



74a Ordini<sup>on</sup> de S de Ayto  
de 1798.

Visto.

Muy Señor mío: el oficio  
que acabo de recibir de V. S.  
con fha de hoy me llena de  
honor y satisfaccion, pues que  
la real Academia de San Fer-  
nando por un efecio de su  
dignacion a propuesta de  
su Vice-protector ha querido  
premiar mi annua aficcion  
a las tres bellas artes de  
un modo superior a mis  
cortos conocimientos, nom-  
brandome entre sus indi-  
viduos de honor. Esta dis-  
tincion tan poco merecida  
de mi excita extraordina-  
riamente mi gratitud a  
tan respectable cuerpo.

Espero por tanto q.<sup>ue</sup> V.S. tenga à bien manifestarsela en mi nombre, asi como mi sentimiento de que las ocupaciones de mi destino no me permitan de presente concurrir à los objetos de su instituto; pero querrà Dios q.<sup>ue</sup> en otro tiempo, menos embarazado pueda dar à la Academia una prueba de mi aficcion exercitada à las artes, y de mis buenos deseos de ocupar me en su obsequio.

Admito las enhorabuenas con que V.S. me felicita, tanto por la causa que las motiva, quanto

por el placer e instrucción que me prometo con sus luces y conocimientos: mientras tanto cuento V.S. entre sus aficionados y amigos y correspondame con su afecto.

Añó Señor que a V.S.  
muchos años. Madrid  
2 de julio de 1798.

Bl.m.<sup>a</sup> de V.S. su  
mas att.<sup>o</sup> Serv.<sup>or</sup>

Juan Agustin Cean  
Bermudez  


S.<sup>or</sup> D. Ysidoro Bosarte.

Mad. 2 de Julio.

Muy S.<sup>or</sup> mío y de toda mi estimacion. No hubiera yo esperado ena ocasion de buscar a Vm. y de entablar una estrecha amistad entre los dos, si luego que llegué de Sevilla a Madrid en noviembre del año pasado no hubieran caído sobre mi una multitud de negocios, que por su premura y gravedad me lo impidieron.

La notoria aficion de Vm. y sus conocimientos en las bellas artes, ademas de las buenas noticias q.<sup>e</sup> tenia de sus prendas personales por el S.<sup>or</sup> D. Gaspar, Vargas, y otros amigos me

hacian anhelar por su tra. ser involuntarios seran  
 to y amurad. todo me lo siempre sacrificios.  
 entorvo este maldis em. Prenteme Vm. su gra  
 pleo tan opuesto a nues. cia y amistad con los q.  
 tra afecion y tan incom. sera eternamente suyo  
 patible con mis trabajos su aff.  
 deliciosas sobre las artes  
 que empleé desde mi ni-  
 ñer.

Cean Bermudez  


No sé al presente don  
 de Vm. vive: lo averiguaré  
 y pasare a ponerme en  
 sus brazos. Soy un hom-  
 bre infeliz que por mis  
 odiosas ocupaciones estoy  
 condenado a no tratar a  
 los sugeros del Mexico de  
 Vm, y así espero me dis-  
 mule quantos defectos  
 hatte en mi corresponden-  
 cia, por que además de S. O. Ysidoro Posarte.



pues nada deseo tanto como la prosperidad de unas artes, á las quales desde mi primera juventud tengo consagradas mi afición, mis estudios y mis cortos conocimientos, como lo acreditan mis obras publicadas e inéditas.

Doi tambien á V. S. gracias por lo que se interesa en mis satisfacciones, y ruego á Dios guarde á V. S. muchos años Madrid  
4 de Febrero de 1824.

Juan Agustín Leano  
Bermúdez



Por D.<sup>no</sup> Pedro Franco Vice-protector de la Real Academia  
de San Fernando.

## APENDICE I

DOS NOTICIAS BIOGRAFICAS DE CEAN



## I.—UNA NECROLOGIA ACADEMICA

(Archivo de la Academia. Sign. Armario 1. Leg. 42. Se incluyó con algún retoque en el *Resumen de las Actas de la Real Academia de San Fernando desde 24 de septiembre de 1808 hasta 27 de marzo de 1832*, publicado en la *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 24 de septiembre de 1808. Madrid... 1832.*)

«Unida siempre a la memoria del célebre Jovellanos irá la de su paisano y amigo D. Juan Cean Bermúdez, consiliario y el más constante amador de las nobles artes, el escritor que más ha ilustrado su historia y el que con mayor celo ha procurado realzar el mérito de los españoles que las cultivaron con tanta gloria. Desde los dieciséis años se unió con su amigo en Alcalá de Henares; le siguió a Sevilla, donde desplegó su afición a la vista de tantos insignes monumentos artísticos, y, asociado con los aficionados y profesores de más crédito, establecieron a sus expensas, en 1769, una Escuela de Dibujo, que luego tomó a su cargo el Gobierno. Bajo la dirección de D. Juan Espinal comenzó Cean a manejar los pinceles con tan buena disposición que, conociéndolo Jovellanos, le estimuló a venir a Madrid a continuar su estudio con el célebre Mengs, que por haber pasado luego a Roma sólo pudo estar a su lado algunos meses, recibiendo con ansia sus instrucciones. Entonces volvió a Sevilla y poco después se trasladó a Madrid con su ilustre amigo y protector. Obtuvo un destino en el Banco Nacional de San Carlos, que le proporcionó varias comisiones en Andalucía, Extremadura y Reino de Valencia, donde examinó las obras de bellas artes en los pueblos de su tránsito y apuntó cuantas noticias podían ilustrar su historia. A fines de 1790 pasó con Real orden a Sevilla con el título de comisionado para arreglar el Archivo General de Indias. El acierto e inteligencia con que desempeñó este encargo es público, y no de este lugar; pero sí que allí comenzó su *Diccionario de Profesores en las Nobles Artes en España*, coordinando

las noticias que había recogido, ya reconociendo archivos, ya con su vasta y juiciosa lectura, ya con sus propias observaciones, ya por medio de la correspondencia con sus amigos. Esta obra la concluyó en Madrid cuando, elegido Jovellanos para el Ministerio de Gracia y Justicia en 1797, le trajo a su lado para oficial de aquella Secretaría por el ramo de Indias. Entonces la presentó a esta Real Academia, que la examinó, aprobó y publicó a sus expensas en el año de 1800. Cesó en su Ministerio Jovellanos y se retiró a Gijón, de donde le condujeron preso a Mallorca en 1801; y esta desgracia alcanzó a Cean, que, separado de su destino, volvió a Sevilla a continuar su antigua comisión. Allí escribió la *Descripción artística de la Catedral y la del Hospital de la Sangre, la Carta sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana, y otra sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias*, las ilustraciones y aumentos a las *Noticias de los arquitectos* que le dejó el Sr. Llaguno. Con el advenimiento al trono de nuestro Rey y Señor Don Fernando VII, volvió Cean a Madrid, en 1808, a su anterior empleo de oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia; y en medio de los sinsabores que sucedieron con la revolución y guerra de la Independencia, continuó cultivando su afición a las nobles artes, y en 1814 publicó las *Memorias para la vida del Sr. Jovellanos*, y sucesivamente algunos *Diálogos* sobre el arte de la Pintura y de la Escultura, el análisis de un bajorrelieve de Torrigiano, el *Arte de ver en las bellas artes del diseño*, por Francisco Milizia, traducido del italiano, con notas y observaciones, e impreso por orden de S. M., como igualmente las *Noticias de los arquitectos y Arquitectura en España*, que se concluyó de imprimir, en cuatro tomos, en 4.º, cuando falleció en Madrid, el día 3 de diciembre de 1829, a los ochenta años cumplidos de su edad. Dejó inéditas otras obras, como el *Sumario de las antigüedades romanas de España pertenecientes a las bellas artes*, que se está imprimiendo por orden de S. M.; la *Vida del insigne arquitecto Juan de Herrera*; la *Historia general de la Pintura*, en 10 tomos; el *Catálogo raciocinado*, dividido por escuelas, de la copiosa colección de estampas que poseía; el *Discurso sobre el nombre, origen, forma, progresos y decadencia del churriguerismo*, y otros muchos apuntes y noticias relativas a las nobles artes. Arregló en 1824, por encargo de la Academia, el *Catálogo* de las pinturas y esculturas que se conservan en sus salas o galerías, e hizo las *Descripciones* de las primeras 46 estampas de la *Colección* litográfica de cuadros del Real Museo, dando siempre pruebas de su inteligencia, de su juiciosa crítica y discernimiento en unas artes que cultivó con afición toda su vida, y que, al paso que le proporcionaron las mayores distinciones de las Academias de que fué individuo, le sirvieron también de consuelo y distracción en las épocas de sus desgracias y persecuciones.»

## II.—LA NECROLOGIA DE LA «GACETA DE MADRID»

(Martes, 26 de enero de 1830.)

«Don Juan Agustín Cean-Bermúdez, cuyo fallecimiento anunciamos en la *Gaceta* de 5 de diciembre próximo pasado, nació en la villa de Gijón, en Asturias, a 17 de septiembre de 1749. Habiendo aprendido en su pueblo las primeras letras y la gramática latina, pasó a estudiar filosofía en el Colegio de PP. Jesuitas de Oviedo, y después a Alcalá de Henares en compañía del Sr. Jovellanos, que era colegial a la sazón en el Mayor de San Ildefonso, de esta ciudad. En 1767 le acompañó a Sevilla, cuando aquel sabio magistrado fué nombrado alcalde del crimen de su Real Audiencia. Allí fué donde el joven Cean-Bermúdez principió a saciar la afición que tuvo desde niño a las bellas artes. Estudió los elementos de geometría y de arquitectura, y la anatomía y proporciones del cuerpo humano, con un acreditado profesor; y, unido con otros estudiosos a las artes, establecieron una Academia de ellas en dicha ciudad, alquilando casa para sus Juntas, haciendo todos los gastos y el de un modelo vivo a sus expensas, reuniendo las estampas y dibujos que pudieron adquirir entre todos, e invitando, para que hiciesen de maestros, a dos pintores de más crédito que se conocían en la ciudad. Bajo su dirección, y muy particularmente de la de D. Juan Espinal, el de más genio e instrucción entre todos, hizo tales progresos nuestro alumno pintando al óleo y al pastel, que por consejo del Sr. Jovellanos vino a Madrid en 1776 para estudiar más filosóficamente el arte con la enseñanza del sabio Mengs, a cuyo lado permaneció y dibujó algunos meses hasta su próximo viaje a Roma, adonde le hubiera acompañado Cean por voluntad de su ilustre amigo. Vuelto a Sevilla a principios de 1778, permanecó allí hasta fines del siguiente, en que, nombrado alcalde de casa y corte el Sr. Jovellanos, le trajo consigo a Madrid.

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

Nombrado en 1783 oficial, y dos años después mayor de la Secretaría del Banco Nacional de San Carlos, viajó, para desempeñar varias comisiones del establecimiento, por la provincia de Extremadura y por los reinos de Andalucía y Valencia, examinando en todas partes y tomando apuntes de todas las noticias y objetos artísticos. Al expirar el año de 90 fué comisionado por el Señor Don Carlos IV para arreglar el Archivo General de Indias en Sevilla, donde, reuniendo a las noticias adquiridas ya las muchas que le proporcionó el prolijo reconocimiento de los copiosos archivos de la Catedral, de la ciudad, de los conventos, iglesias y demás institutos públicos, y otras que le facilitaron los profesores y aficionados, concibió y puso por obra el proyecto de su Diccionario histórico de los profesores de las bellas artes en España: proyecto que, procurando nuevos datos incesantemente, concibió en Madrid, adonde regresó, a principios de 1798, para servir la plaza de oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia de Indias, con que remuneró el Rey el buen desempeño de sus trabajos en el citado Archivo General, traídos a la corte y examinados de Real orden por una Junta nombrada con este objeto. El Diccionario se imprimió en seis tomos, en 8.º, a expensas de la Real Academia de San Fernando, el año de 1800, y ésta y la de San Luis, de Zaragoza, le asociaron entonces al número de sus individuos.

Tercera vez volvió a Sevilla, a mediados de 1801, para continuar en la dirección del Archivo, donde permaneció hasta mayo de 1808, en que fué llamado a ocupar su plaza en la Secretaría de Gracia y Justicia. En ninguno de esos destinos relajó un punto de su afición ni de su incansable diligencia y laboriosidad. Publicó durante su mansión en Sevilla las descripciones artísticas e históricas de su famosa Catedral y del magnífico Hospital de la Sangre; una carta sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias, inserta en el periódico llamado «La Minerva», en 1806, y otra, en el mismo año, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana. Allí se ocupó en adicionar y documentar las noticias de los arquitectos y de la Arquitectura en España, que le dejó el Excmo. Sr. D. Eugenio Llaguno y Amírola por su fallecimiento. En este tiempo fué nombrado individuo de la Real Academia de la Historia y de la de San Carlos de Valencia. Venido a Madrid, dió a luz más adelante las Memorias para la vida de su perpetuo amigo el Excmo. Sr. D. Gaspar Melchor de Jovellanos; varios *Diálogos*, uno impreso en Sevilla sobre el método en el estudio de la Pintura, y otros insertos en el periódico titulado «El Censor», sobre el origen, formas y progresos de la Escultura entre los antiguos, estado de perfección a que la elevaron los griegos, y su decadencia en el Imperio romano; el *Arte de ver en las bellas artes del diseño*, por Francisco de Milizia, traducido con muy extensas notas e ilustraciones, y, últimamente, las *Noti-*

*cias*, mencionadas antes, de los arquitectos y Arquitectura por el Sr. Llaguno, aumentadas por él considerablemente y acabadas de imprimir, en cuatro tomos, en 4.º, de orden y a expensas del Rey nuestro Señor, poco antes del 3 de diciembre, en que, después de una enfermedad prolija, terminó su vida en Madrid, a los ochenta años y tres meses y medio de edad, este esclarecido español, el que más ha ilustrado, de todos nuestros escritores, la historia y la filosofía de las bellas artes en su patria. Demás de las obras referidas, deja inéditas: el *Sumario* de las antigüedades romanas en España pertenecientes a las bellas artes, en dos tomos, cuya impresión ha mandado hacer S. M.; *Historia general de la Pintura*, 10 tomos; *Vida de Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*; varios *Discursos* sobre las artes y *Diálogos* sobre materias de erudición.

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





## APENDICE II

Indice del contenido de los once tomos manuscritos de la *Historia del arte de la pintura*, de D. Juan Agustín Cean Bermúdez.



TOMO I (236 folios).—Madrid, 15 de febrero de 1823.

### EPIGRAFES

*de los capítulos de este primer tomo, con referencia a los folios  
en que se hallan.*

#### SECCION PRIMERA

Del origen y progresos de la Pintura hasta el siglo iv. 1.

Capítulo I.—De la esencia de la Pintura y de su invención. 1.

Cap. II.—Sobre los cortos y lentos progresos que hicieron en la Pintura las naciones anteriores a los griegos. 6.

Cap. III.—De los grandes progresos de los griegos en la Pintura. 11.

Cap. IV.—Sigue el mismo asunto. 20.

Cap. V.—En que se acaban de referir los progresos de los griegos en la Pintura. 33.

Cap. VI.—Contiene algunas observaciones sobre la Pintura de los griegos y acerca de lo referido en el capítulo III. 47.

Cap. VII.—Un repaso sobre algunos pintores griegos, que se refieren en los capítulos IV y V. 56.

Cap. VIII.—Estado de la Pintura en la dominación de los romanos. 64.

Cap. IX.—Causas por que los romanos adoptaron la Pintura, y motivos de no haberla sostenido con el esplendor que la dieron los griegos. 71.

Cap. X.—Pavimentos mosaicos del tiempo de los romanos en España. 77.

Cap. XI.—Sobre el origen, formas y progresos de los vasos antiguos griegos y romanos. 90.

Cap. XII.—De los vasos llamados saguntinos, que se construían en España en tiempo de los romanos. 65.

## SECCION SEGUNDA

De la decadencia de la Pintura y de los lentos progresos que hizo para su restablecimiento. 105.

Capítulo I.—Declinación de la Pintura en el Imperio romano. 105.

Cap. II.—Estado de la Pintura en el Imperio de Constantino. 111.

Cap. III.—Causas que contribuyeron a la decadencia de la Pintura en el Imperio de Constantino y en el de sus sucesores. 115.

Cap. IV.—Otras causas que concurrieron en la misma época a la decadencia de la Pintura. 124.

Cap. V.—Ultima época de la decadencia de la Pintura. 136.

Cap. VI.—La Pintura empieza a despertar de su letargo en el siglo XIII. 148.

Cap. VII.—En el XIV abre los ojos y empieza a estudiar la Naturaleza. 159.

Cap. VIII.—La Pintura trabaja por acercarse a la perfección en el siglo XV. 173.

Cap. IX.—Los pintores florentinos y ferrarenses fueron los primeros que trabajaron en el siglo XV para representar la naturaleza con más perfección. 193.

Cap. X.—Prosiguen los florentinos en el mismo siglo XV con ventajas en llegar a la perfección del arte. 209.

Cap. XI.—Estado de la Pintura en el Norte de Europa en el siglo XV, cuando se inventó el modo de pintar al óleo en los Países Bajos. 217.

Cap. XII.—El estado de la Pintura en el Norte en el siglo XV, después de establecido el pintar al óleo. 222.

Cap. XIII.—Medras de los boloñeses y venecianos en la Pintura en el siglo XV. 234.

Cap. XIV.—Esfuerzos de los napolitanos y genoveses en el siglo XV para acercarse a la perfección de la Pintura. 260.

Cap. XV.—Estado de la Pintura en España desde principio del siglo V, cuando entraron en ella los godos, hasta el XI, en que se unieron los reinos de León y Castilla. 277.

Cap. XVI.—Débiles progresos de la Pintura en España desde el siglo XI hasta principios del XV. 297.

Cap. XVII.—La Pintura hace mayores adelantamientos en España en el siglo XV para su restablecimiento y perfección. 310.

SECCION TERCERA

Restablecimiento de la Pintura en Italia. 1.

Capítulo I.—Del primer artista que la restableció. 1.

Cap. II.—De la escuela florentina. 19.

Cap. III.—Sigue la escuela florentina. 40.

Cap. IV.—De la escuela romana y de su fundador. 54.

Cap. V.—De los primeros discípulos del fundador de la escuela romana. 65.

Cap. VI.—Prosigue la biografía de los discípulos de Rafael de Urbino, fundador de la escuela romana. 79.

Cap. VII.—De otros discípulos del que fundó la escuela romana. 88.

Cap. VIII.—De la escuela veneciana y de sus fundadores. 96.

Cap. IX.—Sigue la escuela veneciana y se trata de Tiziano Vecellio, uno de sus principales fundadores. 107.

Cap. X.—De los discípulos de Tiziano. 125.

Cap. XI.—De otros pintores que, sin haber sido discípulos de Tiziano, mantuvieron el esplendor de la escuela veneciana. 142.

Cap. XII.—De la escuela lombarda o boloñesa y de su principal fundador. 164.

Cap. XIII.—De otros fundadores de la escuela lombarda en principios del siglo xvi. 191.

Cap. XV.—De los Carraccis, que levantaron la escuela boloñesa a su perfección. 211.

Cap. XVI.—De los discípulos de los Carraccis, que conservaron la escuela lombarda en gran estimación. 248.

Cap. XVII.—Del esmero que pusieron los pintores napolitanos en llevar su escuela a la perfección de la Pintura en principio del siglo xvi. 279.

Cap. XVIII.—Prosigue el mismo empeño de los pintores napolitanos en fines del siglo xvi y en el xvii. 310.

Cap. XIX.—De los progresos que hicieron los pintores ligurianos en los siglos xvi y xvii para elevar su escuela genovesa a la perfección de la Pintura. 340.

Tomo III (418 folios).—31 de diciembre de 1823.

SECCION CUARTA

*Progresos de la Pintura en los reinos y Estados civilizados del Norte durante los siglos XVI y XVII*

Breve introducción. 1.

Capítulo I.—De la escuela alemana y de su fundador en principio del siglo XVI. 3.

Cap. II.—Los tudescos procuraron sostener la escuela alemana en el siglo XVI con el auxilio del grabado en dulce, imitando a su fundador, Alberto Durero. 29.

Cap. III.—De otros pintores alemanes que trabajaron por conservar su escuela en el siglo XVI. 45.

Cap. IV.—Prosiguieron trabajando otros pintores alemanes en fines del siglo XVI y principios del XVII con el mismo objeto, pero por distinto camino del de sus antecesores. 61.

Cap. V.—De la escuela flamenca y de sus progresos en principios del siglo XVI. 75.

Cap. VI.—Los pintores flamencos, entrado el siglo XVI, comenzaron a ilustrar su escuela con los viajes que emprendieron a Italia. 92.

Cap. VII.—Desde la mitad del siglo XVI hasta que se acabó, prosiguieron los pintores flamencos enriqueciendo su escuela. 112.

Cap. VIII.—Los pintores antuerpienses, que florecieron en el siglo XVII, llegaron a la perfección del colorido, con lo cual caracterizaron su escuela flamenca. 162.

Cap. IX.—Prosiguieron los pintores antuerpienses ennobleciendo con sus obras la escuela flamenca en el siglo XVII y en principios del XVIII. 190.

Cap. X.—Otros pintores flamencos naturales de Bruselas y de otras ciudades de aquellas provincias, sostuvieron el esplendor de su escuela en la misma época. 261.

Apéndice a la escuela alemana. 317.

Tomo IV (478 folios).—Madrid, 11 de mayo de 1824.

SIGUE LA SECCION CUARTA

*Progresos de la Pintura en los reinos y Estados civilizados del Norte durante los siglos XVI y XVII*

Breve introducción. 1.

Cap. XI.—De la escuela holandesa y de los caracteres que la diferencian de las demás. 3.

- Cap. XII.—De los holandeses que establecieron su escuela en principios del siglo xvi. 6.
- Cap. XIII.—De otros pintores holandeses que nacieron en la segunda mitad del siglo xvi y contribuyeron a consolidar el establecimiento de la escuela batava. 59.
- Cap. XIV.—De otros pintores holandeses nacidos en la primera década del siglo xvii, que ilustraron con sus obras la escuela b́atava. 119.
- Cap. XV.—De los pintores holandeses que nacieron en la segunda década del siglo xvii. 163.
- Cap. XVI.—De los pintores holandeses nacidos en la tercera década del siglo xvii. 201.
- Cap. XVII.—De los pintores holandeses que nacieron en la cuarta década del siglo xvii y sostuvieron el esplendor de la escuela b́atava. 256.
- Cap. XVIII.—De los pintores holandeses nacidos en la quinta década del siglo xvii. 298.
- Cap. XIX.—De los pintores holandeses que nacieron en la sexta década del siglo xvii. 367.
- Cap. XX.—De los pintores holandeses nacidos en la séptima década del siglo xvii. 408.
- Cap. XXI.—De los pintores holandeses de la octava década del siglo xvii. 434.
- Cap. XXII.—De los pintores holandeses de la novena década del siglo xvii. 452.
- Cap. XXIII.—De los pintores holandeses de la décima década del siglo xvii. 461.
- Cap. XXIV.—Del único pintor holandés acreditado y nacido en el siglo xviii, quien fué el último que concurrió a mantener el brillo de la escuela b́atava. 472.

TOMO V (328 folios).—31 de agosto de 1824.

#### SIGUE LA SECCION CUARTA

##### *Escuela francesa.*

- Cap. XXV.—Principio de la escuela francesa. 2.
- Cap. XXVI.—Carácter y estilo de la escuela francesa. 10.
- Cap. XXVII.—Pintores franceses nacidos en el siglo xvi que trabajaron en el establecimiento de la escuela. 14.
- Cap. XXVIII.—Trata de los pintores franceses que nacieron en la primera década del siglo xvii y concurrieron a consolidar su escuela. 56.



- Cap. XXIX.—De los pintores franceses que nacieron en la década segunda del siglo xvii. 77. .
- Cap. XXX.—De los pintores franceses que nacieron en la década tercera del siglo xvii. 110.
- Cap. XXXI.—Pintores franceses que nacieron en la década cuarta del siglo xvii. 126.
- Cap. XXXII.—Pintores de la escuela francesa que nacieron en la quinta década del siglo xvii. 140.
- Cap. XXXIII.—Pintores franceses que nacieron en la sexta década del siglo xvii. 172.
- Cap. XXXIV.—Pintores franceses nacidos en la década séptima del siglo xvii. 215.
- Cap. XXXV.—Pintores franceses que nacieron en la década octava del siglo xvii. 239.
- Cap. XXXVI.—De los pintores franceses que nacieron en la década nona del siglo xvii. 257.
- Cap. XXXVII.—Pintores franceses nacidos en la última década del siglo xvii. 290.
- Cap. XXXVIII.—Trata de algunos pintores franceses que nacieron en principio del siglo xviii y se da fin a la escuela francesa. 302.
- Cap. XXXIX.—De la escuela inglesa. 314.
- Cap. XL.—De los pintores ingleses que trataron de fomentar su escuela. 317.

TOMO VI (287 folios).—24 de diciembre de 1824.

#### SECCION QUINTA

##### *Escuela española.*

Introducción. 1.

Capítulo I.—Escuela castellana.

De los pintores que contribuyeron con sus obras a su establecimiento en el siglo xvi, y de su fundador Antonio del Rincón. 8.

Cap. II.—De los pintores que concurrieron a fomentar con sus obras la escuela castellana en las tres primeras décadas del siglo xvi. 14.

Cap. III.—Se trata de otros pintores de las décadas cuarta, quinta y sexta del siglo xvi, que trabajaron con más inteligencia del arte que los anteriores y contribuyeron con sus obras al adelantamiento de la escuela castellana. 22.

Cap. IV.—De los pintores de las décadas séptima y octava del siglo xvi, quienes mejoraron el gusto de la escuela castellana. 40.

- Cap. V.—Trata de las obras que se pintaron en El Escorial desde que se comenzó su fábrica, en las décadas séptima y octava del siglo xvi, y de los artistas que las ejecutaron. 54.
- Cap. VI.—De los pintores que florecieron en Castilla durante las décadas novena y última del siglo xvi, especialmente de los que prosiguieron trabajando en El Escorial y perfeccionaron el gusto y carácter de la escuela castellana. 72.
- Cap. VII.—De los que pintaban en Castilla en las dos primeras décadas del siglo xvii. 98.
- Cap. VIII.—Pintores que residían en Castilla en las décadas tercera y cuarta del siglo xvii. 125.
- Cap. IX.—Sigue la biografía de los profesores de la escuela castellana en las décadas quinta, sexta y en la primera mitad de la séptima, en que murió Felipe IV, que la protegía. 157.
- Cap. X.—Decadencia de la escuela castellana en la segunda mitad de la década séptima y en la octava, nona y décima del siglo xvii, en que reinó Carlos II. 187.
- Cap. XI.—Pintores de la escuela castellana que florecieron en el reinado de Felipe V, quien comenzó a restablecer la Pintura en España. 227.
- Cap. XII.—Acaba la escuela castellana con la fundación de la Real Academia de San Fernando por Fernando VI. 271.

TOMO VII (333 folios).—Madrid, 30 de mayo de 1825.

*Escuela aragonesa.*

Breve introducción. 1.

- Cap. XIII.—Resumen de los pintores que florecieron en los dominios de Aragón durante los siglos xiv y xv y abrieron con sus obras el camino para el establecimiento de la escuela aragonesa. Relación de quiénes fueron sus fundadores y de los adelantamientos que hicieron los de esta escuela en el siglo xvi. 2.
- Cap. XIV.—Prosiguen los pintores de la escuela aragonesa haciendo progresos en su arte desde el año de 1601 hasta el de 1650. 40.
- Cap. XV.—Empieza a decaer su esplendor la escuela aragonesa en mediados del siglo xvii y sigue hasta el fin de él. 73.
- Cap. XVI.—Trata del estado de abatimiento a que llegó la escuela aragonesa en el siglo xviii. 98.

### *Escuela andaluza.*

Introducción. 131.

Cap. XVII.—De los primeros que florecieron en Andalucía en el siglo xv. 132.

Cap. XVIII.—De los pintores que trabajaron en Andalucía en la primera década del siglo xvi hasta fin de la quinta. 135.

Cap. XIX.—De los progresos que hizo la escuela andaluza en la segunda mitad del siglo xvi. 149.

Cap. XX.—Estado de la escuela andaluza en las cinco primeras décadas del siglo xvii. 201.

Cap. XXI.—Decadencia de la escuela andaluza en las cinco últimas décadas del siglo xvii. 262.

Cap. XXII.—De los pintores que acabaron con la escuela andaluza en el siglo xviii. 305.

Tomo VIII (356 folios).—Madrid, 30 de noviembre de 1825.

### *EPIGRAFES*

*de los capítulos contenidos en este tomo VIII, con referencia a los folios en que están.*

Advertencia. 1.

Capítulo I.—De los primeros italianos que se distinguieron en intentar la restauración de su arte desde el año 1260 hasta fin del siglo xviii. 3.

Cap. II.—De los pintores italianos que trabajaron en el restablecimiento de su arte desde el principio hasta la mitad del siglo xiv. 14.

Cap. III.—Prosiguen los pintores italianos en restablecer su arte desde mediados del siglo xiv hasta el año de 1400. 25.

Cap. IV.—Continúan los pintores italianos en su empresa y hacen adelantamientos desde el principio del siglo xv hasta que aparece Leonardo de Vinci, el primer restaurador de las Bellas Artes. 34.

Cap. V.—De los primeros veroneses que florecen en fines del siglo xv. 61.

Cap. VI.—Trata de otros pintores italianos que trabajaron en el mismo siglo xv. 90.

Cap. VII.—De otros pintores italianos que florecieron en el mismo siglo xv y en principio del xvi, antes que se fundasen las escuelas. 120.

- Cap. VIII.—Otros célebres pintores italianos que vivían en la misma época. 164.  
 Cap. IX.—De algunos ilustres discípulos de los pintores italianos que florecieron en el siglo xv y en principio del xvi y que contribuyeron como sus maestros al engrandecimiento de la Pintura en aquellos Estados. 200.  
 Cap. X.—Continuación y fin del asunto del capítulo IX. 279.  
 Enmiendas y adiciones a este tomo VIII. 350.

TOMO IX (376 folios).—Madrid, 31 de marzo de 1827.

### EPIGRAFES

*de los capítulos contenidos en este tomo IX, con referencia a los folios en que están.*

Advertencia. 1.

- Capítulo I.—Trata de varios pintores omitidos de la escuela florentina, desde la restauración, en principio del siglo xvi, hasta fines de él. 3.  
 Cap. II.—Se prosigue tratando de otros célebres pintores de la escuela florentina que florecieron en la misma época. 21.  
 Cap. III.—De otros pintores coetáneos a los anteriores que procuraron conservar el esplendor de la escuela florentina. 56.  
 Cap. IV.—Se refieren las vidas de otros pintores acreditados que trabajaron en la escuela florentina. 98.  
 Cap. V.—Las de otros pintores de la misma escuela florentina, en los siglos xvi y xvii, que siguieron las máximas de su escuela. 137.  
 Cap. VI.—Pintores que alteraron las buenas máximas de la escuela florentina en el siglo xvii y contribuyeron a la decadencia del arte. 148.  
 Cap. VII.—Otros pintores de la escuela romana que florecieron en los dichos siglos y que también se omitieron. 167.  
 Cap. VIII.—Trata de otros pintores de la escuela romana que vivieron en la misma época que los anteriores. 191.  
 Cap. IX.—Se da noticia de otros profesores de la escuela romana que concurrieron con Federico Zucheri a establecer en Roma la Academia de San Lucas en fin del siglo xvi. 209.  
 Cap. X.—Siguen otros pintores de la escuela romana que florecieron en la primera mitad del siglo xvii, desde el año de 1601 hasta el de 1650 inclusive. 238.  
 Cap. XI.—Se trata de otros artistas de la misma escuela romana que pintaron en la segunda mitad del siglo xvii hasta el año de 1700 inclusive. 302.

TOMO X (320 folios).—1 de marzo de 1828.

### EPIGRAFES

*de los capítulos de este tomo X, con referencia a los folios en que están.*

Advertencia. 1.

Capítulo I.—Prosigue la historia de los pintores de la escuela romana desde el año de 1700 inclusive hasta el de 1731. 3.

Apéndice a la escuela romana. 58.

Cap. II.—Adiciones a la escuela veneciana. 85.

Cap. III.—Siguen las adiciones a la escuela veneciana. 128.

Cap. IV.—Adiciones a la escuela lombarda o boloñesa. 201.

Cap. V.—Siguen las adiciones a la escuela lombarda. 236.

Cap. VI.—Más adiciones a la escuela boloñesa. 263.

Cap. VII.—Acaban las adiciones a la escuela lombarda o boloñesa. 237.

TOMO XI (147 folios).

Capítulo I.—Sigue la historia de los pintores de la escuela napolitana, que quedó pendiente en el folio 339 del tomo II.

Cap. II.—Se vuelve a referir la historia de los pintores de la escuela liguriana, que empezó en el folio 272 del tomo I de esta obra y prosiguió en el 340 del II. Se principia añadiendo los del siglo XVI.

Cap. III.—Pintores ligurianos que florecieron en la primera mitad del siglo XVII.

Cap. IV.—Trata de los pintores ligurianos que florecieron en la segunda mitad del siglo XVII.

Cap. V.—Pintores genoveses o de la escuela liguriana que vivieron y trabajaron en el siglo XVIII.

Cap. VI.—Pintores de la escuela genovesa omitidos en los dos últimos capítulos, con referencia al lugar que deben ocupar en ellos.

Cau. VII.—Trata de otros pintores italianos pertenecientes a diferentes escuelas, omitidos unos y repetidos otros para añadirles algunas circunstancias interesantes.

FIN DEL ÍNDICE

# HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA

POR

D. JUAN AGUSTIN CEAN - BERMUDEZ

(Capítulos de su inédita HISTORIA DEL ARTE DE LA PINTURA)



## I

ESTADO A QUE SE VIO REDUCIDA LA PINTURA EN ESPAÑA DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO V, QUANDO ENTRARON LOS GODO EN ELLA, HASTA EL XI, EN QUE SE UNIERON LOS REYNOS DE LEON Y CASTILLA (1)

**M**IENTRAS los romanos dominaron la España, las bellas artes siguieron el mismo rumbo en la península que en la capital del Orbe. Prosperaron en tiempo de la república, y comenzaron á decaer en el del imperio. Las sabias leyes, su observancia, el honor y el entusiasmo las sostuvieron; pero el despotismo de los césares, la corrupción de las costumbres y la inobservancia de las reglas aticas las degradaron, especialmente la Pintura, que no estaba tan afianzada como las otras dos hermanas.

Las provincias Tarraconense, Bética y Lusitania eran demasiado opulentas con la riqueza de sus minas, con la feracidad de sus campos, con el comercio de sus frutos, y con la industria de su numerosa y activa población, para que dejase de prosperar en ellas un arte, que no puede existir sino en la super abundancia y en el luxo. Los capítulos de la primera Sección de esta Historia refieren los frescos, los mosaicos y los vasos saguntinos pintados, que todavía se conservan en España; y son una prueba demostrativa del estado que tuvo la Pintura en la península durante la dominación romana. Pero luego que la inundó el año 407 una avenida impetuosa de naciones bárbaras, Godos, Wandalos, Suevos, Alanos y Eslingos, sin leyes ni costumbres, talando y destruyendo todo lo bueno que habían construído en élla los roma-

---

(1) Es el capítulo XV del tomo I de esta manuscrita *Historia*, conservada en la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando. Véase el índice general de la obra, que se publica en el apéndice a la Introducción.



nos y sus discípulos los españoles, quedó sepultado este científico arte entre sus mismas obras. Por fortuna los Godos, algo más civilizados, que los demás invasores, pudieron arrojarlos del reino haciéndose dueños de él; y como hubiesen adoptado la religión católica en adelante, con su culto procuraron fomentar las bellas artes, sin el qual sería difícil se pudiesen levantar del abismo en que quedaron sumergidas. Tal era entonces el poder del Arrianismo, y el empeño de Vigilancio en resucitar en España el antiguo encono de los iconoclastas contra las imágenes sagradas, tan perjudicial a la Pintura.

Los reyes Godos con su piedad, con el fervor de los prelados y con el celo y tino de los concilios Toledanos nada dejaron por hacer para conservar la religión católica, su venerable culto, y de consiguiente el restablecimiento de las artes. Sisebuto construyó en Toledo una basílica á Santa Leocadia, y un templo en Andújar á San Eufrasio; después le trajeron de Constantinopla los embajadores que había enviado el emperador Heraclio para ajustar la paz, unas tablas devotas, que sirvieron de estudio á los bisoños pintores españoles en el adorno de las iglesias, y para la veneración de los fieles. Chindasvintho mandó erigir otro templo en Ornisga; Recesvintho otro á San Juan Bautista en Baños, y Wamba otro en Pampliega, sin contar los monasterios, que entonces se construyeron en Cataluña, Galicia, Andalucía y Castilla, cuyas iglesias procuraron adornar con estampas y pinturas en tablas al temple, y al fresco en las paredes mal preparadas, que representaban asuntos devotos con figuras gigantescas sobre campo dorado. De su dibujo, proporciones y actitudes no se debe esperar corrección, expresión ni movimiento; ni de su colorido, ninguna degradación, ni conocimiento de claro-oscuro, por que estaba la Pintura en España en parangón con el gusto, estilo y máximas que tenía en Constantinopla, y Roma. Tales eran los débiles progresos de este arte en la península el año 714 quando se decidió la suerte política de este infeliz reino en las orillas del Guadalete con motivo de aquella memorable batalla, que tantos males le acarreó. En un momento y con la velocidad del rayo se



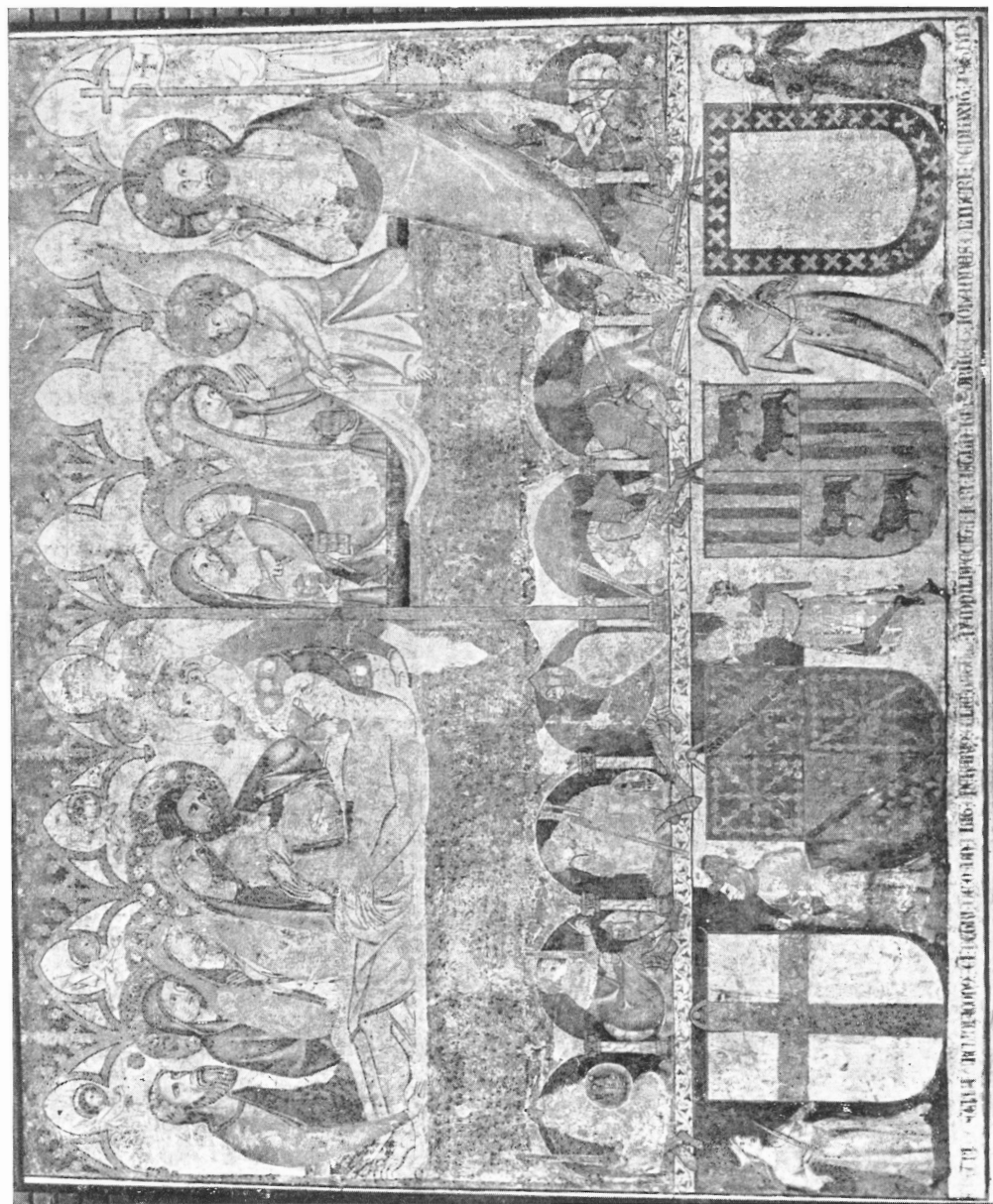
*San Millán.*

Plaqueta de marfil del arca conservada en el monasterio de San Millán de la Cogolla, mencionada por Cean en su *Historia*.



*Página del Códice Vigilano, con retratos de reyes y los del autor, Vigila y sus colaboradores Sarracino y García.*

(Monasterio de El Escorial.)



JUAN OLIVER

*El entierro de Cristo.—Cristo resucitado.*

Pinturas del refectorio de la Catedral de Pamplona, hoy en el Museo de Navarra.



DELLO DI NICOLA (NICOLAS FLORENTINO)

*El Juicio final.*

Pintura del ábside de la Catedral Vieja de Salamanca.

apoderaron de él los moros, arrasando todo lo que encontraban por delante. Dicen los historiadores, que era tanta la priesa con que corrían los vencidos a guarecerse en los montes de Asturias, que se vieron precisados los vencedores á transigir con ellos en Toledo y en otras ciudades, señalándoles templos para el culto de las imágenes con que iban cargados.

Los que siguieron hacia adelante, permanecieron cinco años en aquellas montañas al abrigo de los valerosos Astures, con cuyo esfuerzo consiguieron exterminar á los enemigos en una portentosa batalla, que les presentó el godo D. Pelayo, el restaurador y nuevo rey de España. Pacificado aquel escabroso país, pensó este soberano en reparar el culto divino, y mandó construir y adornar una iglesia en el concejo de Onís, que dedicó á Santa Olalla, ó Eulalia de Mérida, en la que fué sepultado diez y ocho años después. Desde esta época comienza en España el restablecimiento del culto católico, después de la invasión de los árabes, y de consiguiente el del ejercicio de las bellas artes, sin reglas ni principios sólidos. De otras obras, que executaron los cristianos subyugados en el mediodía del reino, tampoco se podían esperar ningunas ventajas, especialmente en la pintura, donde el dominante mahometismo prohibía la representación del cuerpo humano, que es su tipo.

A imitación del piadoso D. Pelayo erigió otra iglesia su hijo D. Favila el año 739 en el mismo concejo de Cangas de Onís, que consagró á la Santa Cruz en acción de gracias por los triunfos que había alcanzado de los enemigos con este blasón del cristianismo. En ella fué enterrado su cuerpo, no muy distante del sitio en que le mató un Oso. D. Alonso el católico, su sucesor, después de haber arrojado los moros del terreno que media entre el Duero y el Miño en Portugal, edificó un templo en Lugo á Nuestra Señora el año 745 en reconocimiento de sus victorias, que doró con generosidad, para que fuese en adelante sede de una diócesis, que allí se había de establecer. Su hijo D. Froila o Fruela, rico con los despojos de las batallas que había ganado á los árabes, fundó la ciudad de Oviedo en 761, en la que sentó su corte y construyó una ca-



tedral, que fué su sepultura en 768. D. Aurelio, su primo, y sucesor en la corona, no la disfrutó más que seis años, por haber fallecido el de 774, cuyo cadáver fué colocado en la iglesia de San Martín del valle de Lanego, que había erigido D. Silo, quien le sucedió en el reinado, y quien construyó en Pravia otra iglesia, dedicada a San Juan Evangelista, á la que llevó desde Mérida las cenizas de Santa Eulalia el año de 776, y en la que fué sepultado el de 783.

Estos seis primeros reyes de Asturias, con su ardiente zelo por extender la verdadera religión, al paso que propagaban el culto de las imágenes, fomentaban á los artistas para que hiciesen progresos en las ciencias y en las artes. Pero el talento y estudio de los asturianos no se empleaban más que en reconquistar y en rechazar con las armas el furor y audacia de Abderrahamen, que llegó a entrar en Oviedo este mismo año de 783, profanando la santa iglesia y robando los vasos sagrados y otros adornos, á instigación de Mauregato, empeñado en conservar la corona, que había usurpado a D. Alonso, hijo de D. Froila. Murrió D. Mauregato por los años de 783, y le sucedió en el trono el diácono D. Bermudo, quien le renunció en su sobrino D. Alonso el de 791. Nada hicieron estos dos monarcas por la religión ni por las bellas artes. Esta virtud estaba reservada para el rey D. Alonso, llamado el Casto por su continencia.

Lo primero que llamó su atención luego que empuñó el cetro fué mudar la corte á Oviedo, donde su padre la estableciera; reedificar la iglesia mayor, que dedicó al Salvador del mundo; construir la contigua de Santa María, en el lado del Norte, y erigir en ella un panteón para descanso de su cuerpo y de sus sucesores, donde todavía se conservan en urnas de piedra con el decoro que se merecen, y es propio del ilustre y devoto Cabildo, que se esmera en continuos Sufragios por sus almas. Edificó después cerca de la catedral una parroquia con la advocación de San Tirso, y otra en los arrabales de la ciudad á San Julián. Con los despojos de las batallas, que ganó a los moros, mandó hacer una cruz de oro y piedras preciosas de exquisita labor, que regaló el

año 798 en acción de gracias a la iglesia de San Salvador, según se lee en la inscripción que tiene grabada en la espalda, y dice: Era DCCCXXXVI. Está colocada con gran veneración en la Cámara santa con las insignes reliquias, que dieron en lo antiguo el nombre de Santa a aquella Iglesia; y su forma griega sirve de blasón al cabildo eclesiástico, á la ciudad y al obispado de Oviedo. Falleció este piadoso y esforzado rey de avanzada edad el año 842, y fué colocado su cadáver con gran pompa y general sentimiento en el panteón que había hecho construir.

Conservó durante su reinado correspondencia y estrecha amistad con el emperador Carlo Magno, el héroe de su siglo, y el soberano más ilustrado de aquel tiempo, pues trató de regenerar las ciencias, las letras y las artes, quando estaban en la barbarie, como se ha dicho en el artículo IV de esta Sección, y con su hijo Ludovico Pío por medio de embajadores con presentes y regalos recíprocos. Fué muy señalado el que envió D. Alonso á Carlos de un pabellón muy rico de ocho acémilas, cargadas de suntuosos arneses, y de ocho esclavos, que las llevaban del diestro, que recibió el emperador con gran gusto y aprecio, tomándolos con otras preciosas alhajas de gran precio. Creíble es que siendo ambos monarcas celosísimos en promover el culto católico, y en estimular á los artistas á executar mayores progresos en las obras, que les encomendaban, enviase el César al rey algunas imágenes de santos en prueba del adelantamiento que tenían las artes en Francia. Lo cierto es que desde entonces empezó a haber en España delicados devocionarios, pintados de iluminación en vitela con limpios y brillantes colores sobre campo dorado. Y quién sabe si los dos mancebos que se presentaron en Oviedo al rey D. Alonso, ofreciéndose a trabajar la rica cruz de oro y piedras, que deseaba regalar a la iglesia mayor, y refieren las antiguas leyendas que eran espíritus, por lo que la llaman todavía la Cruz de los Angeles, fueron enviados, siendo profesores muy diestros en el arte por el emperador, ó por su hijo Ludovico? El resultado de estas obras ha



sido, que la pintura mudase sus formas, actitudes y colorido, aunque con pocas ventajas e inteligencia en el diseño.

Dos basílicas (que todavía existen bien conservadas) mandó construir el año 847 el rey D. Ramiro, primo de D. Alonso, á quien sucedió en el trono, en una gran sierra, distante al norte media legua de la ciudad de Oviedo y llaman la Cuesta de Naranco. La una está dedicada á Santa María: es de piedra labrada y lisa, bien proporcionada, con firmes bóvedas, y tiene buen aspecto: debajo de ella hay otra iglesia más baja, según la usanza de aquellos tiempos. La otra tiene la advocación de San Miguel de Lino, y dista de la de Santa María unos cien pasos. También es de piedra labrada lisa, y aunque no consta más que de cuarenta pies de largo, y de veinte de ancho, tiene su crucero, cimborrio y capilla Mayor de mármoles, jaspes y pórfido, su tribuna con escaleras y dos covachitas de bóveda á los lados, para colocar en ellas los libros y otros utensilios del coro. Tan linda distribución manifiesta que la arquitectura había comenzado á hacer progresos en Asturias: no así la escultura y pintura, que caminaban con más lentitud.

A D. Ramiro siguió su hijo D. Ordoño el año de 850, quien reparó los templos y murallas de León y Astorga, cuyo cadáver fué trasladado en 866 al panteón de los reyes de Oviedo, que construyó, como ya se ha dicho, el rey D. Alonso el Casto en esta ciudad.

Elevado D. Alonso III, llamado el Magno, al trono de su padre don Ordoño, con las muchas riquezas, que le dejara, mandó en 869 fabricar una urna grande de plata para custodiar las santas reliquias, que se conserva en aquella catedral, cuya forma manifiesta el estado de la escultura en aquel reynado; regaló a la misma iglesia en 878 una cruz de oro, en reconocimiento de los favores que acababa de dispensarlo Dios nuestro Señor con la derrota de los moros entre los ríos Esla y Orbigo. Había antes erigido en 872 un templo a la Virgen María en Cultrocies, sitio amenísimo y alegre, si es el que ahora llaman Contrueces, distante del mar y de la villa de Gijón un cuarto de legua, donde permanece un santuario muy devoto y concurrido, dedicado también á



JORGE INGLES

*Retrato de D.ª Catalina de Figueroa, marquesa de Santillana.*



JORGE INGLES

*Retrato de D. Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana.*



DELLO DI NICOLA (NICOLAS FLORENTINO)

*Noli me tangere.*

Pintura del retablo de la Catedral Vieja de Salamanca.



JUAN NUÑEZ

*La Piedad.*

(Catedral de Sevilla.)

Nuestra Señora, y en donde el Reverendo Obispo de Oviedo tiene un palacio y huerta de muchas flores y delicadas frutas. Restauró este piadoso monarca en 879 las iglesias de los pueblos que reconquistó y repobló; reedificó de piedra la de Santiago de Galicia, que había erigido de tierra el rey D. Alonso el Casto. Cerró con murallas a Oviedo en 881, y construyó un palacio en esta ciudad: un templo al arcángel San Miguel, en Velio, el año 889; unos palacios de recreación en Boídes, cerca de Gijón, el de 890; un monasterio con su iglesia a los santos mártires Adrián y Natalia, de quienes era devoto, y adornó con pinturas, estatuas y otras alhajas de valor, reducido al presente en arcedianato de la catedral de Oviedo. Ordenó en 16 de septiembre de 893, que seis obispos consagrasen la iglesia del monasterio de Valdediós, que era entonces de Benitos y fué después de Bernardos, distante dos leguas de la dicha villa de Gijón, que él mismo había fundado y enriquecido con primorosos ornamentos y crecidas rentas. Otro sí que todos los obispos de sus dominios consagrasen también la catedral de Santiago, como lo executaron el día 17 de mayo de 899, con gran solemnidad y asistencia de muchos abades, del rey y su real familia, de los condes y de otros próceres de Asturias, León y Galicia, para lo cual se hicieron grandes gastos y se pintaron imágenes de Jesucristo, San Pedro y San Pablo, San Juan Evangelista, pero no la de su hermano mayor Santiago, suponiendo que bastaba su cuerpo, que siempre creyeron existía allí. Con los mismos diez y siete obispos se celebró concilio en Oviedo el día 2 de abril del año siguiente de 900, al que también concurrió el rey, y se erigió en metropolitana aquella iglesia, se sancionaron varios cánones sobre disciplina, culto y adorno de los templos, encargando que se observasen los de los antiguos concilios Toledanos. Tan sabias disposiciones contribuyeron á enmendar la deformidad con que se pintaban las imágenes sagradas, y á representar los misterios de nuestra santa religión con más decoro y conformidad al texto del evangelio, sin emblemas ni alegorías, como se hacía entonces. Falleció este soberano

en Zamora el año 910, y fué llevado su cadáver con gran pompa a Astorga.

Su hijo D. García reynó solos tres años: murió en León el de 913, y fué sepultado en el panteón de Oviedo, sin que conste haber hecho cosa notable en favor de las bellas artes.

No así su hermano D. Ordoño II, aclamado rey en la iglesia mayor de León el año 914 por todos los obispos y grandes, que habían concurrido allí a esta solemnidad. Triunfante y rico con los despojos de las sangrientas batallas que había ganado a los árabes en Talavera, Extremadura y San Esteban de Gormaz, tornó á León en 916 á dar gracias al Todopoderoso; y en agradecimiento, lo primero que hizo fué preparar sus palacios, que estaban en el centro de la ciudad, para trasladar a ellos la catedral, situada entonces en un arrabal, fuera de los muros. Se celebró la traslación y consagración al año siguiente, dedicando el altar y capilla mayor a la Virgen Santísima; el de la mano derecha al Salvador del mundo y á los santos apóstoles, y el de la izquierda á San Juan Bautista, y á otros santos mártires, que se adornaron con estatuas y pinturas al temple. Sabedor Juan X, que ocupaba la silla de San Pedro en Roma el año 918, de que los libros del oficio divino de las iglesias de León contenían errores perjudiciales á la pureza de la religión, envió a su legado Janelo para que en su nombre visitase al rey D. Ordoño y en seguida la iglesia y cuerpo de Santiago; y volviendo por León recogiese los libros ya dichos. Recibióle el rey con agasajo en virtud de las credenciales pontificias, que le presentó, y después de haber estado en Galicia y visitado la iglesia del Santo apóstol, tornó a León, donde fué obsequiado con magnificencia de orden del rey, que ya había nombrado dos embajadores, para que le acompañasen á Roma y llevasen los libros que debían presentar á Su Santidad, con ricos dones de gran valor para la basílica de San Pedro. Los aceptó el papa con aprecio; mandó examinar los libros, y no habiendo hallado en ellos ninguna cosa que enmendar, los entregó á los embajadores con su aprobación; y mandó a Su Santidad darles otros muy preciosos é iluminados con colores



hermosos y brillantes, y unas tablas devotas que representaban á la Virgen con su santísimo hijo en los brazos, á San Pedro y San Pablo y otros santos, que D. Ordoño apreció sobremanera, colocándolos en la cámara de su palacio y ordenando que los libros se distribuyesen a las catedrales de León y Santiago. Creíble es que de las tablas se hubiesen sacado copias para los templos, con lo qual los pintores leoneses habrían adelantado algo más en su profesión. Desembarazado el rey de enemigos, se ocupó en trasladar la iglesia de Mondoñedo, que estaba en un paraje incómodo y separado, al sitio que ahora ocupa, lo que ejecutó con gran solemnidad el año de 920, y después de haber castigado á los condes de Castilla por su rebeldía, falleció en León el de 923, y fué sepultado en aquella capital.

Heredó el trono su hermano D. Fruela II, que no gozó más que un año y un mes, pues falleció el de 924 aborrecido de los vasallos por sus tiranías, y fué enterrado junto a D. Ordoño.

Le sucedió en la corona su sobrino D. Alonso IV, llamado el Monje, por haberlo sido en el monasterio de Sahagún, después de haberla renunciado el de 927 en su hermano.

D. Ramiro II. Nada sabemos que hayan hecho los dos anteriores reyes por las nobles artes; pero D. Ramiro fundó un monasterio cerca del sitio en que ganó a los moros la batalla de Simancas; otro a San Julián en Ruyforco, en el qual mandó sepultar á su hermano el Monje, y á los hijos de D. Froila que siguieron su partido, después de haber dejado la cogulla, é intentando volver á tomar el cetro; el célebre de San Salvador en León para su hija Doña Elvira, que quiso ser religiosa; dos á San Andrés y á San Cristóbal, donde corre el río Cea, y otro á San Miguel en el valle de Valduerna: todos seis adornados con pinturas y estatuas, que si no tenían todo el mérito que debían, conservaban estas dos artes con alguna estimación. Victorioso D. Ramiro con el último golpe que dió á los sarracenos entre Avila y Talavera, pasó á Oviedo á visitar las reliquias de la Cámara santa, donde mandó executar de plata algunas arquitas y custodias para su más decente conservación y culto.



Restituído á León, murió en esta ciudad el año 950, y fué sepultado en el monasterio de San Salvador, que había construído para su hija Doña Elvira.

Por muerte de D. Ramiro los grandes y los prelados aclamaron rey en León á su hijo el príncipe D. Ordoño III, que ya estaba casado con Doña Urraca, hija de Fernán González, conde de Castilla. Aunque Don Ordoño triunfó dos veces de los mahometanos, con grandes ventajas y riquezas, no dejó pruebas de gran devoción ni de afecto á las bellas artes. Falleció en Zamora el año 955, y su cadáver fué llevado al monasterio de San Salvador de León.

Tampoco las tenemos de su hermano y sucesor D. Sancho I el Craso, que murió envenenado el de 967 yendo á León, en el monasterio de Castrelo, y fué sepultado cabe su padre en el otro convento de San Salvador. Y menos de su hijo D. Ramiro III, quien murió en León el año 902. no muy querido de los Gallegos, que proclamaron, antes que muriese á su primo D. Bermudo. También le proclamaron los Leoneses el de 983, después de la muerte de D. Ramiro. Pero habiendo sido desgraciado D. Bermudo en los repetidos encuentros que tuvo con los moros, se retiró á Asturias el de 986 con los despojos que pudo recoger de su ejército, con los vasos sagrados é imágenes de los templos destruídos, y con los huesos de los reyes sus antepasados, que estaban en León y Astorga, y depositó en el panteón que había construído en Oviedo el rey D. Alonso el Casto. El año siguiente de 987 entró Almanzor en León, y la asoló á sangre y hierro, no dejando en aquella infeliz ciudad más que una torre para memoria de lo que había sido. D. Bermudo no pudo sobrevivir á esta ruina sino hasta el de 999, que falleció en el Vierzo, y fué enterrado en Valbuena. Estaban entonces muy estragadas las costumbres: los Grandes, orgullosos; la tropa, sin disciplina; las iglesias, sin culto, y los ánimos muy abatidos. En tan miserable situación, ¿qué adelantamientos se podían esperar de la pintura? Los que presenta un códice, que se conserva en la biblioteca real de Madrid, llamado el *Vigilano*, por que le escribió y pintó *Vigila*, sacerdote del monasterio de

San Martín de Albelda, con otros dos monjes, *Sarracino* y *García*, y le concluyó el día 25 de mayo del año 976, según en él se refiere. Contiene varios concilios generales, algunos Toledanos y otros opusculos, algunos versos latinos acrósticos, escritos con caracteres de diferentes colores, delicados adornos, y los retratos de cuerpo entero de D. Ramiro II, de su primera muger D.<sup>a</sup> Urraca, y de su hijo D. Sancho el Craso. El juicio que se hace del mérito artístico de estas pinturas de iluminación en el artículo Vigila del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes*, coincide con el conocimiento, gusto y estilo, que había de la pintura en aquella época en el reino de León, en Francia, y en el monasterio de San Gall, de donde pudo haberlos traído al de Albelda el monge Vigila.

A D. Bermudo sucedió su hijo D. Alonso V, el qual, aunque joven, restauró su reino sobre escombros, tomando una gran parte en la guerra general con que los demás príncipes cristianos de España provocaron y vencieron á los sarracenos, arrojándolos de sus estados. Recobró entonces D. Alonso á León, comenzó á reedificarlo, y en 1016 á construir su bella catedral por el estilo que ahora llaman impropriamente gótico, y trajeron los Cruzados de Ultramar. Renovó el monasterio de San Salvador, llamado ya entonces de San Pelayo, por haberse colocado en él el de este santo mártir, que se trajo de Córdoba, y el convento de Benedictinos de Sahagún. Convocó Cortes, ó concilio, en León el año de 1020, en las que se acordaron leyes ó cánones muy acertados para arreglar la disciplina eclesiástica y promover el culto de las santas imágenes. Ordenó que se construyese una capilla en forma de panteón en la iglesia de San Juan Bautista de aquella ciudad, con la advocación de San Martín, que después tuvo la de Santa Catalina, para que se restituyesen á ella los huesos de los reyes de León, que D. Bermudo II había trasladado á Oviedo. En 1024 que se reparasen las catedrales de Braga, Orense, Tuy, Zamora, Palencia y otras del reino que habían desmantelado los moros, y que se adornasen con retablos, estatuas y pinturas, con vidrieras de colores y demás ornatos. Lo que fué causa de que los

artistas comenzasen á trabajar con más cuidado y esmero las imágenes de los santos. Por último, estando el piadoso y valiente rey cercando a Viseo el año 1027, le dispararon los moros una saeta que dió fin á su preciosa vida, cuyo cadáver se llevó con gran sentimiento á León y se colocó en la citada capilla ó panteón de San Martín.

Dexó dos hijos, D. Bermudo III, que heredó la corona, y Doña Sancha, que casó el año 1033 con el príncipe D. Fernando, hijo segundo del rey de Navarra D. Sancho el Grande, quien le dió en dote el condado de Castilla, y D. Bermudo el título de rey, la ciudad de Palencia y otros pueblos del reyno de León. A este matrimonio precedió una guerra desoladora entre los dos monarcas D. Sancho y D. Bermudo, en la que se derramó mucha sangre por una y otra parte, con gran pérdida de estados y vasallos. Cuando iba a darse la última y decisiva batalla se presentaron a sus respectivos reyes los prudentes prelados de ambos reinos, exponiéndoles los grandes perjuicios que resultaban de tan porfiada é injusta contienda á la España y á la religión santa que profesaban. Quiso Dios ablandar sus corazones con tan saludables amonestaciones. Se hizo la paz y se consolidó con el matrimonio, celebrado en los términos arriba dichos. Entonces el piadoso D. Sancho, atribuyendo tamaño beneficio á la intercesión del glorioso San Millán, de quien era muy devoto, mandó que *Aparicio* y *Rodulfo*, su hijo, los mejores artistas que se conocían en Navarra en aquella época, construyesen una arca de maderas preciosas y de vara y media de largo, en la que se colocó el cuerpo del santo abad, con una cubierta de chapas de oro y de otros adornos delicados de marfil. Se dividía el arca por defuera en veinte y dos compartimentos, que representaban milagros del santo y varios parajes de su vida, con figuras pequeñas de reyes, príncipes, prelados y monjes. Este monumento del estado en que se hallaban las artes en España en el siglo xi, era el adorno más apreciable del monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso. No sé si existe después de la extinción de los monasterios benedictinos. Sería muy sensible que hubiese desaparecido, no tanto por su mérito artístico, quanto por lo in-

interesante que era para la historia de las nobles artes en el reyno. Muerto D. Sancho tornó á enredarse la guerra entre D. Bermudo, a instancias de sus vasallos, y su cuñado D. Fernando, á quien trató de quitarle las tierras que le había cedido quando se casó con su hermana Doña Sancha. Se echó sobre Palencia, que le ganó a la fuerza; pero habiéndose adelantado con sus huestes y entrado á caballo con intrepidez imprudente en las de D. Fernando y de su hermano D. García, rey de Navarra, que se habían unido contra él, fué atravesado con una lanza el año de 1037 cerca de Carrión, cuyo cadáver llevaron al panteón de la iglesia de San Juan Bautista (ahora San Isidro ó Isidoro), de León.

D. Fernando, primer rey de Castilla, fué proclamado rey de León el día 22 de junio del mismo año en la iglesia mayor de aquella capital, á nombre de su muger D.<sup>a</sup> Sancha, á quien pertenecía la corona, con lo que se juntaron los dos reinos en un solo soberano.

Por esta sencilla y rápida narración política de la España durante seis siglos, desde que la dominaron los Godos, la invadieron los árabes y comenzaron a recuperarla los esforzados naturales, estableciendo reinos en las provincias, hasta que se juntaron en uno los de León y Castilla, se viene en conocimiento de la lentitud con que caminaron las bellas artes en la península, especialmente la Pintura, como lo manifiestan los pocos monumentos que se conservan de aquel tiempo. De modo que apesar de haberlas protegido, aunque indirectamente, los reyes y los prelados, promoviendo el culto de los templos y la veneración de las santas imágenes, que es el mayor estímulo para su adelantamiento, quedó reducida á un oficio mecánico, sin reglas ni preceptos, sin dibujo del cuerpo humano, que es su verdadero tipo, sin proporciones ni conocimiento de la anatomía externa, sin expresión del ánimo en las actitudes; y aunque con alguna brillantez en el colorido, sin inteligencia del claro-oscuro, de la luz y de la sombra, y sin señal alguna del estudio de la óptica y de la perspectiva.

## II

### DEVILES PROGRESOS DE LA PINTURA EN ESPAÑA DESDE EL SIGLO XI HASTA PRINCIPIOS DEL XV (1)

Afianzados en España los reinos de Sobrarbe y Ribagorza, los de Aragón, Navarra y Portugal, los condados de Barcelona y Urgel, y reunidos en un cetro los dos reynos de León y Castilla, dominando en todos ellos la religión católica, y no dexando de combatir los españoles la de los árabes, estendida por la Andalucía, Valencia y algunos pueblos de Extremadura, Cataluña, Castilla la Nueva y Aragón, parece que los príncipes cristianos se dedicarían á proteger las bellas artes para que sus profesores se esmerasen con el estudio de la naturaleza en la perfección de las imágenes sagradas y en el ornato de sus palacios. Pero no: las continuas guerras que frecuentemente se suscitaban entre ellos mismos, las que les levantaban los próceres por la ambición del mando, y el continuo alzamiento de los indómitos pueblos, entorpecieron los progresos de la Pintura en la península en estos cuatro siglos.

Me entretendría demasiado si me detuviese en referir lo poco que cada monarca hizo en pro de este arte, como lo executé en el capítulo anterior. Entonces pareció necesario para fijar su establecimiento; pero no ahora, después de establecido. Basta referir cronológicamente los nombres de los artistas que he podido averiguar, cuáles fueron sus obras y cuáles sus mérito, estilo y gusto, para que el lector aficionado pueda conocer los adelantamientos que iba haciendo la Pintura en cada siglo.

Sin salir del XI, florecía en León un tal *Facundo*\*, pintor de miniatura en vitela, quien escribió e iluminó el año 1047 un precioso libro, que Ambrosio de Morales vió en la abadía de San Isidro de aquella ciudad. Contenía la exposición del Apocalipsis, hecha por Beato el de Valcabado, y estaba adornado con figuras humanas, pintadas con delicadeza.

---

(1) Capítulo XVI del mismo tomo I de la *Historia de la Pintura*.

deza y hermosos colores, con la cruz de los ángeles en la portada, y con los nombres de *Fernandus rex*, y *Sancia regina*, dentro de unas figuras geométricas, á quienes estaba dedicado el año MXLVII en el final. El mérito de estas minaturas sólo consistía, como he dicho, en la delicadeza y hermosura de los colores ultramarinos, que parecía se acababan de poner, por lo que eran muy estimadas de todos, sin embargo de no tener dibujo las figuras, ni verdaderos caracteres, ni actitudes naturales, ni plegado de los paños, ni claro-oscuro, ni otras cosas más esenciales que los colores finos. Lo mismo sucedía con las que venían de Italia en aquella época, como se puede inferir de lo expuesto en el capítulo V de esta Sección, que describe la decadencia en que estaba allí entonces la Pintura.

*Fructuoso, pintor de iluminación.* Así se llamaba quien pintó en 1055 los retratos de la reyna de León D.<sup>a</sup> Sancha, muger del rey de Castilla D. Fernando el Magno, y de este monarca, que están colocados en un libro que existe en el archivo del monasterio de San Martín, de la ciudad de Santiago de Galicia, intitulado *Liber Psalmorum*, escrito de orden de los dos soberanos en el citado año por un tal Pedro, y mandado ordenar con sus retratos a Fructuoso. Tiene la particularidad el retrato de la reina de estar en traje secular, distinto del monacal, en que están los más antiguos que publicó el P. Flórez en sus *Reynas católicas*. El P. Benedictino Fr. Juan Sobreyra, que extractó de este antiguo libro varios necrologios y noticias históricas muy importantes, hizo sacar una copia exacta de los retratos de los reyes D. Fernando I de León y de D.<sup>a</sup> Sancha, su muger.

Otro códice he visto yo en la biblioteca Colombina de la catedral de Sevilla, que es una Biblia en dos tomos en folio y en vitela, pintados de iluminación con brillantes colores en las letras iniciales del principio de los capítulos, con figuras péximamente diseñadas y con otros adornos de columnas, flores y plantas. En la última hoja del segundo tomo está escrito lo siguiente:

*Hic liber expletus est: sit per saecula laetus*

*Scriptor: Grata dies sit sibi. Sitque quies.*

*Scriptor landatur scripto. Petrusque vocatur*

*Pampilonensis. Ei lau sit. Honorque Dei.*

*Pedro de Pamplona*, que pintó estos mamarrachos por el año 1250, doscientos trece después que el anterior Facundo, lejos de adelantar, atrasó hasta en el colorido. Lo que comprueba que la pintura durmió en España todo el siglo XII. Se asegura que el rey D. Alonso el Sabio dejó en su testamento, que se conserva en el archivo de aquella santa Iglesia, esta Biblia, más apreciable por esta circunstancia que por su mérito artístico.

Otro documento original existe también en aquel mismo archivo, que dice así: "Conoszuda cosa sea á todos quantos esta carta vieren, "como yo Gonzalo Martinez canonigo de la iglesia de Santa Maria de "Sevilla, vendo a vos Johan Ruiz, compañero de esta mismo iglesia, "(equivale a Prebendado) unas casas que yo hé, que son delante de la "iglesia de Santa Maria (la catedral), que han por linderos de la una "parte las casas de *Johan Perez, pintor del Rey.*" La fecha es "á dos dias andados del mes de setiembre en era de mil y doscientos y noven- "ta y nueve años", que fué el año del Nacimiento del Señor 1261. Este es el primer documento que yo he visto llamando pintor del Rey á un profesor. No lo extraño por que las ciencias y las bellas artes no lograron tener en España una protección real y decidida hasta el reinado de Don Alfonso X, cuando se extendieron por la península las luces y conocimiento de unas y otras á impulso de este monarca, llamado el Sabio. Pues ahora bien: habiendo fallecido en Sevilla su padre San Fernando III, rey de León y Castilla, el año 1252 y viviendo ocho después en la misma ciudad Johan Pérez con el título de pintor del rey, á quien debemos suponer el mejor de la corte, ¿qué cosa más verosímil que el que este profesor hubiese pintado el retrato de San Fernando,

que subsiste en el monasterio de las monjas de San Clemente de la propia ciudad, principalmente cuando D. Miguel de Manuel, bibliotecario de los reales Estudios de San Isidro de Madrid, dice en el prólogo a las Memorias, que publicó para la vida de este Santo Rey, hablando de este mismo retrato, “se tiene por hecho pocos años después de su glorioso tránsito”? Representa al héroe sentado en su trono, con corona en la cabeza, espada desnuda en la mano derecho y un globo en la izquierda. A los lados están en pie dos reyes de armas con vestidos a lo antiguo, bordados de escudos de León y Castilla, y con cetros en las manos. Don Josef Garrido grabó á buril con corrección y blandura una lámina de 10 pulgadas de alto y 6 de ancho sobre un dibujo que se sacó en Sevilla por el original. La estampa, que conservo, demuestra que el presunto autor del retrato sabía dibujar y componer como los mejores pintores de fines del siglo xv.

Si hemos de dar crédito á Mosén Jayme Ferrer, poeta lemosino, dice en una de sus trobas que, estando él sirviendo con valor y lealtad al infante Don Pedro de Aragón, le acompañó el año 1275, después de haber contenido la furiosa irrupción de Miramolin, cuando iba con Don Sancho, infante de Castilla, á visitar a su padre el rey *Don Jayme I de Aragón*, que se había retirado á Valencia á curarse de unas heridas que había recibido sobre Murcia. Y afirma Mosén que le hallaron muy divertido en una cámara de su palacio arreglando una porción de escudos pintados con que estaba adornada. Admirado D. Sancho al ver tan primorosa colección, preguntó al rey quién los había pintado; y le respondió el monarca que él mismo, por diversión y para perpetuar la memoria de los adalides que los había usado, y ayudado con ellas en sus conquistas. Afición que no sabemos haya tenido hasta entonces ningún rey de Aragón, Navarra, León y Castilla.

Túvola, aunque no ejercitada como D. Jayme, el dicho infante Don Sancho después de haber sido proclamado rey de Castilla y de León el año 1284 por muerte de su padre D. Alonso el Sabio. Hubo de haberla heredado de él, por que también tuvo pintor nombrado en su servicio,



según consta de un códice que se conserva en la biblioteca real de Madrid, y contiene varias cuentas de los gastos de su palacio en los años 1291 y 92, que presentaron Alfón Pérez, escribano del Rey, y Garci Pérez, despensero de la Reyna. Una de ellas decía así; "*A Rodrigo Estevan, pintor del Rey*, por albalá del obispo por cosas que mandó facer el rey, cien maravedís." Esto prueba que ya estaba la plaza de Pintor del Rey, que hubo de establecer D. Alonso el Sabio, pues hasta entonces no era conocida en la servidumbre del palacio real; y prueba también de que se hacía aprecio de este arte en la corte, distinguiéndola de las otras mecánicas.

Puede atribuirse esta novedad a la vuelta de los Cruzados de la Palestina, más ilustrados con lo que vieron y estudiaron en aquellos países de las artes; pues así como nos trajeron un nuevo género de arquitectura, pudieron habernos traído también otro gusto y estilo en la pintura, escultura y demás ramos del diseño, especialmente en el adorno que formaban sobre figuras geométricas significantes, dándoles oficio y acción, y no por puro capricho, como algunos creen. Lo cierto es que desde fines del siglo XIII comenzaron á desplegarse las bellas artes en España, manifestando los artistas un deseo innato de conocer las reglas que los dirigen á la verdadera imitación de la naturaleza.

Autorizada la iglesia de Zaragoza por el Papa Juan XX, el año de 1318, con el título de metropolitana de las de Pamplona, Calahorra, Huesca, Tarazona, Barbastro y Albarracín, se aumentó mucho más el culto divino, y de consiguiente hacía más progresos la Pintura. Sobre-salía entonces con gran crédito y estimación el pintor *Ramón Torrente*, que falleció rico en aquella ciudad el de 1323, según resulta del inventario de las obras que había executado para los templos de Zaragoza, para los de las iglesias sufragáneas y para la de Santa María de Altabas, cuya fábrica le estaba debiendo cincuenta y ocho escudos, resto del importe de un Cristo que le había pintado.

También florecía por este tiempo en aquella capital de Aragón *Guillén Fort*, gran amigo y émulo sin envidia de Torrente. Le ayudó en

abastecer aquellas iglesias de imágenes devotas para el culto, y murió rico como él.

Era vecino de la Navarrería de Pamplona *Pedro Pérez de Arrieta*, á quien el infante de Navarra Don Luis mandó pagar doce escudos de oro viejos por un frontal de jabras, que le había pintado para su capilla, como se refiere en un cédula fecha en Pamplona el día 21 de marzo de 1367, que se guarda con el recibo de Pérez en el archivo de la cámara de Comptos de aquel reyno.

Hay asimismo en este archivo unas cuentas de las obras que había pintado *Juan de Oliva* ú *Oliver* para el rey Don Carlos de Navarra; y un rolde, que contiene el compto de las partidas que Oliver y sus compañeros recibieron por lo que habían trabajado en 1372 para las exequias del rey, que se celebraron en Santa María de Roncesvalles, y por los escudos que se pusieron sobre el sepulcro del rey D. Felipe, su padre.

En Cataluña estaba más alhelantada la Pintura, sin duda por el trato frecuente que tenía aquel principado con Italia y Francia. Consta en el archivo de la villa de Reus, que *Juan Casilles*, pintor de Barcelona, se obligó por escritura, otorgada en 16 de marzo de 1382, á pintar la historia de los doce Apóstoles para el retablo mayor de la parroquia de San Pedro, de aquella villa, por el precio de 330 florines de Aragón.

El rey D. Juan I de Castilla hizo mucho aprecio de las obras que le pintaba *Gerardo Starnina*, florentino y discípulo de Antonio Veneziano, que vino a España y trabajó en su real servicio. Ya se ha hecho memoria de él en el capítulo VII de esta Sección, y tiene artículo en mi Diccionario. Por la desgraciada muerte del rey D. Juan, acaecida en Alcalá de Henares el año de 1390, se retiró Starnina bien premiado á su patria, donde falleció el de 1415.

Volvamos al archivo de la Cámara de comptos del reyno de Navarra, donde se conservan más documentos que tratan de otros profesores y de las obras que pintaban para aquellos reyes. En una cédula fecha en Aoiz á 18 de septiembre de 1386, se lee haberse mandado á los oido-

res de comptos rebatiesen á Michelet de Mares las cantidades que había entregado a *Alfonso Riera Ibáñez*, pintor de Navarra y vecino de Pamplona, por haber pintado una cátedra de fusta con oro para la Cámara del Rey. Y en otra cédula del año 1399, lo siguiente: “A *Alfonso* (el mismo profesor) por haber fecho de bateria dargent un gran lebrer de nuestra orden, en el dicto estandart de cada part el dicto lebrer, en que son intrados ciento y cincuenta panes dargent... Item: por cuarenta panes puestos en diez y seis pendones chicos.”

Era hijo y discípulo del anterior Alfonso, *Juan Riera Ibáñez*, pintor del rey de Navarra, residente en Pamplona, á quien se mandó pagar por cédula de 1406 el importe de todo lo que había pintado con sus compañeros en los palacios reales de Olite, y por otra de 1410 que se le satisfaciese lo que había gastado en el viaje que hizo a Burgos, de orden del Rey.

Se mandó otro sí pagar a *Andrés Dean*, director de las obras reales, que se construían en Tudela el año 1394, lo que pintó en la cambra del castillo de aquella villa.

Y en 1406, a *Francisco Madrigal*, el valor de lo que había pintado con otros de su profesión en los dichos palacios de Olite.

Se dice en una cédula fecha en esta villa el día 16 de mayo del mismo año 1406, que “Obiendo memoria de los buenos y agradables ser vicios que nos ha fecho nuestro pintor, *Maestre Enriq*, mandamos darle para mantenimiento de su estado durante la vida del dicho Maestre, doce cahices de trigo en cada año”. Y por otra cédula del siguiente año se ordenó pagarle lo que había gastado en pintar tres pendones para las tres trompetas del rey, lo que necesitase para comprar oro y colores con los quales había de pintar el paso, que estaba entre la galería ya pintada, y la cambra de la torre de los palacios de Olite; y satisfacerle lo que había trabajado en el monasterio de San Francisco de aquella villa para las exequias de Don Enrique III, rey de Castilla. Consta de otra cédula de 1410 que el rey de Navarra dispuso se diesen

por una vez veinte florines de á veinte y siete escudos cada uno, á María Goailar, viuda del dicho Maestre Enriq.

Pintaron además en los palacios de Olite, *Pedro Martínez*, vecino de la Guardia, y *Jaymet*, que lo era de Pamplona, por los años de 1410, según resulta de las cédulas de este año.

Y *Martín Pérez de Beillmont*, á cuyo favor hay una fecha en Olit el día 1.º de enero de 1416, que dice así: "Obiendo consideración á los "buenos y agradables servicios que nos ha fecho Martin Periz de Beillmont, pintor de las obras de Olit, et á que agora era nuevamente casado en la villa de Olit, y merece haber de nos algun relevamiento, le "remisionamos de los quatro quarteres otorgados en Olit y de todas y "de qualesquiera ayudas, que aquí adelante sean otorgadas por el rey "no, salvo las de los casamientos de las infantas."

Es más notable lo que se refiere del primer *Gabriel Bos ó Boze* en varias cédulas que también existen en el archivo de la cámara de Compotos. En una del año 1419 se manda pagarle lo que había gastado en pintar un dragón que la Reyna le había encargado para placer y entretenimiento del Príncipe Don Carlos. En otra del mismo año, que se le satisfaga el importe de una serpiente y de unos salvajes, que también había pintado para los juegos de su Alteza. Hay otra fecha en Olite que ordena se den al dicho Gabriel cuarenta y cuatro libras, á cuenta de lo que había de pintar para la festividad del día de San Jorge. Otras á favor del mismo profesor y un rolde de las cosas que eran necesarias, y había de comprar para el pasatiempo del Príncipe: á saber: cincuenta codos de tela, tres tablas de pino y tres varas de fil de fierro, de fil de liz y fil de budel, dos piedras de cristal, azur de Alemyna, indi, bagadel, vermellón, carmil, orpiment, ocre y otros colores. Y unas quantas órdenes para que le paguen lo que pintó para las bodas de la hermana del rey con el condestable, que se habían de celebrar en Tafalla; lo que gastó de aderezar la imagen de San Jorge, que estaba en la capilla del palacio de Olit; en pintar los escusones con las armas reales de Navarra para las honras de la infanta Doña Catalina; otro que se

habían de colocar en las paredes de la iglesia de San Francisco de aquella villa sobre el túmulo de la reyna el día del cabo de año, y las cubiertas de los caballos del príncipe.

Estas bagatelas y las demás obras, que he referido en este capítulo, exceptuando el retrato de San Fernando, manifiestan el estado que tuvo la Pintura, y los débiles progresos que hizo en España durante los siglos XI, XII, XIII y XIV, y cuán distantes estaban sus profesores de llegar al verdadero conocimiento de la naturaleza, de aprender á verla en sus efectos y de saber representarlos artísticamente. Ya se dixo en el principio de la causa de tanto atraso. Aunque el rey D. Alonso X y algún otro soberano procuraron restablecer este arte, los grandes, los maestros de las órdenes, los prelados y demás caballeros y militares le enervaron. No hay enemigo más destructor, ni más perjudicial á la prosperidad de las ciencias y de las bellas artes, que la división de opiniones políticas. Todo lo arruina, debilita el espíritu de los que las profesan y los precipita en la ignorancia.

### III

SON MAS EFICACES EN ESPAÑA LOS PROGRESOS DE LA PINTURA EN EL SIGLO XV  
PARA LLEGAR A LA PERFECCION (1)

Más afición á la Pintura, más actividad en promoverla y más zelo en enseñarla se notaba en principios del siglo xv en Valencia, cuyos naturales fueron siempre más propensos y ágiles para ejercerla, como lo manifiestan sus obras. *Domingo Crespi*, pintor de miniatura y vecino de esta ciudad, escribió é iluminó un salterio de muchas figuras y adornos en las letras iniciales, con blandura y hermosos colores, para la iglesia del lugar de Quart; y consta de una escritura otorgada el año de 1397, que los jurados de aquel pueblo acabaron de pagarle su importe.

---

(1) Es el capítulo XVII del primer tomo de la *Historia de la Pintura*.

De otra, celebrada en Valencia el de 1402, resulta que *Lorenzo de Zaragoza*, pintor de aquella ciudad, se obligó á trazar un retablo para la cofradía del Sacramento de la villa de Onda, y á pintar en él varias historias alusivas á este misterio, por el precio de 90 florines de Aragón, satisfechos en tres pagas, y con otras condiciones que expresa la escritura, de que tengo copia.

*Tristán Bataller* se distinguía en Valencia el año 1403 en pintar cortinas y velos para los altares, á la aguada y sin aparejo, á manera de lo que se llamaba en Andalucía pintura en sarga, según refieren unos documentos del notario Jayme Blanco.

*Guillermo Stoda*, pintor acreditado de la misma ciudad, se obligó á enseñar su profesión en dos años (estaría ya adelantado en ella el discípulo) al joven Vicente Claver, por escritura pública de 31 de enero de 1403; y á Luis Mínguez en seis años, por otra escritura de 24 de septiembre de 1404.

*Pedro Nicolau* ofreció en 10 de junio del mismo año diseñar y pintar un retablotar un retablo para el altar mayor de la iglesia de San Juan Bautista, del pueblo de Terol, igual al que estaba en la parroquia de Santa Cruz, de Valencia.

*Royer Sperandeu* pintaba con reputación en esta ciudad el año 1405, según consta de un documento público de este mismo año.

También era vecino de Valencia *Jayme Stopinya* y pintor acreditado, como refiere otro documento público de este mismo año.

Lo era asimismo, el de 1407, *Juan Zarabollada*, y se obligó, por escritura de 28 de septiembre, á enseñar el arte de la pintura en siete años á Juan de Ivanyes, natural de Xerica.

*Antón Pérez*, ciudadano de Valencia, prometía por escritura pública de 31 de enero de 1416 pintar las historias de un retablo para la iglesia de la Sma. Trinidad de Gandía; y por otra de 17 de octubre de 1420, las de varios pasages de las vidas de Cristo y de la Virgen para el mayor de la villa de Xerica.

Residía en Valencia el año 1438 *Domingo Adzuara*, pintor de mi-

niatura muy afamado, donde escribió é iluminó con primor y hermosura de colores muchos libros de coro para aquella Catedral y para otras iglesias de aquel reyno.

Vivía asimismo en Valencia el de 1456 *Juan Reixats*, pintor entonces de gran nombre y fama, quando se obligó á pintar varias historias y figuras en un retablo de la villa de Bocairente, con las condiciones que constan en la escritura que otorgó en aquella ciudad el día 28 de mayo del propio año ante el notario Bartolomé Rodi, de la que conservo copia con aprecio por lo interesantes que son las condiciones.

Para poder seguir hablando del estado que tuvo la Pintura en Castilla en el siglo xv, es necesario retroceder al año 1418, en el que *Juan Alfón* pintaba unas tablas para los retablos de la contigua capilla del Sagrario de la catedral de Toledo, que ya no existen, por haberse construído en su lugar otra capilla, en la qual se venera ahora la imagen de Nuestra Señora con el título del Sagrario. Pintó igualmente algunas historias para los de la otra capilla, que llaman de los Reyes Nuevos, en la misma catedral, que tampoco se conservan, porque se pintaron otras después en el siglo xvii y últimamente otras en el xviii; de cuyos autores habrá ocasión de hablar a su tiempo.

En este mismo año 1418 y en esta santa iglesia comenzó á pintar vidrieras el *Maestro Dolfín*, por el precio de 150 florines de oro del cuño de Aragón, siendo cada uno de 51 maravedís y 5 dineros, como dice el asiento, que está en el archivo del Cabildo. Es de advertir que Dolfín fué el primero, según nuestras indagaciones, que pintó en España figuras en vidrio, porque aunque otros artistas pintaron antes vidrieras en colores, eran de adornos solamente.

Falleció Dolfín en 1425, y siguieron pintando *Pedro Bonifacio* y el *Maestro Luis* las que están en la fachada del reloj hasta el lado opuesto de la dicha catedral, y las concluyeron el año 1439, pagándoles 600 florines del mismo cuño. No sé si este Maestro Luis es el mismo, ú otro del propio nombre, que pintaba desde el año 1442 hasta el de 46 en el monasterio de Santa María de Nájera, en la Rioja.

En otra parte se hizo memoria de *Rogel* ó *Roger* ó *Rogerio de Bruges*, el primero y más aventajado discípulo de Juan Van Eyck, ó de Bruges, el inventor de la pintura al óleo. También tiene artículo en mi Diccionario, donde se le llama pintor del rey de Castilla Don Juan el II, por haber venido á España y trabajado en su servicio el año 1445, quando pintó el precioso oratorio de dos puertas para aquel monarca, que donó a la Cartuja de Miraflores. Léase su artículo, en el que se describe lo que representa y su gran mérito, y se copia lo que constaba en el libro becerro de aquel monasterio acerca de la donación de esta alhaja, que tenía la circunstancia de ser acaso la primera pintura al óleo que se executó en España. ¡Qué dolor! Desapareció el año 1808 en la invasión de los franceses. Si el haber sido Rogel pintor de Don Juan el II es una prueba de que fué monarca de buen gusto en las bellas artes, aficionado a la pintura y protector de los que la ejercitaban, mucho más lo demuestra lo siguiente:

Habiendo venido a España *Dello*, pintor florentino, como refiere Vasari y se repite en mi citado Diccionario, en el reinado de este soberano, le remuneró y distinguió su alteza con toda la estimación que él podía apetecer, hasta armarle caballero. Engreído con su honor y dinero, quiso volver a su patria a lucirlo; pero habiendo sido mofado en ella de sus compatriotas y compañeros en el arte, tornó mohino a España con resolución de no ir jamás a Italia, y el rey le recibió con el mismo agrado y beneficencia que antes. Vasari dice que esculpió y pintó muy buenas obras en Florencia, distinguiéndose en las figuras pequeñas, con que se adornaban entonces los casetones y artesonados de las cámaras. Ninguna de sus pinturas se conserva en Castilla, por que habrán perecido con el tiempo y con el abandono de nuestros naturales. Mas ya no puedo dejar de atribuirle una muy notable, que aunque tampoco permanece, existe un fresco, que puede ser muy bien copia de ella. Refiere el P. Sigüenza, en su *Historia de la Orden de San Gerónimo*, que el motivo que tuvo Felipe II para mandar á Granelo y Fabricios, hijos del Bergamasco, que pintasen en la sala de Batallas del



Escorial, la de la Higuera, que dió á los moros Don Juan el II en la Vega de Granada, fué por “que se halló en unas arcas viejas de una torre del alcázar de Segovia un lienzo de 130 pies de largo, donde estaba pintada al aguada y de claro-oscuro, y no tenía mal gusto de pintura para aquel tiempo el que la hizo. Mostraron el lienzo á Felipe II y contentóle, y mandó la pintura en esta galería”. ¿Qué cosa, pues, más verisímil que Dello haya sido el que pintó el lienzo, andando al lado del rey en las jornadas que se hallase en la de aquella batalla? ¿Quién sino el pintor favorecido de S. A. sería capaz de representar con propiedad “la extraña diferencia (escribe el P. Sigüenza) de trajes y hábitos, las varias formas de armaduras, y armas, escudos, celadas, adargas, cubiertas de caballos, banderas, pendones, divisas, trompetas y otras maneras de atabales y atambores, y tantas diferencias de jarceas en unos escuadrones y otros?” ¿Quién sino el que lo hubiese visto podría representar al vivo salir el rey de su tienda con gran acompañamiento, puesto en orden de batalla, y por otro lado á D. Alvaro de Luna, no con menor séquito y defensa que el rey? ¿Quién podría figurar los fracasos que acaecieron á los moros y á los cristianos, la varia escena de arboledas, huertas y cacerías hasta cerco de los muros de Granada, las moras asomadas en las torres, y otros mil accesorios, que difícilmente pueden presentarse en la imaginación de un pintor sin haberlos visto? ¿Quién sino Dello el que se hallaría presente á todo y el que tanto se distinguió en pintar figuras pequeñas, de las que abundaría precisamente el dicho lienzo del alcázar de Segovia según la multitud de su composición? Yo estoy persuadido de la verdad de esta conjetura, y de que presentado al público, le habrán estudiado los profesores castellanos, y sido causa de que la pintura hiciese mayores progresos.

Después del fallecimiento del rey D. Juan el II en Valladolid el día 21 de julio de 1454, y de haberse celebrado sus exequias, se levantaron pendones en la misma ciudad, y se proclamó rey de León y de Castilla á su hijo D. Enrique IV, con asistencia de prelados y de grandes del

reino y de D. Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana. Y como el nuevo rey insistiese en proseguir la guerra contra los moros de Granada que su padre dejara comenzada, juntando un ejército de dos mil caballos y de treinta mil infantes, corrió á unirse á él el esforzado marqués, y pasando por Jaén otorgó su codicilio el día 5 de Junio de 1455, en el que dispuso que el *Maestre Jorge Inglés* pintase el retablo mayor y colaterales de la iglesia del hospital de Buitrago, que había fundado. En el artículo que tiene este profesor en mi Diccionario se refiere lo que representó en los tres retablos. He visto los retratos del marqués y de su esposa, que habían estado en los laterales, y me parecieron superiores á lo que yo podía esperar de aquel siglo en el dibujo, formas y nobleza de caracteres, en el colorido y en el estilo detenido: y por ellos inferí los progresos que iba haciendo la Pintura en Castilla en el siglo xv.

En Andalucía eran más notables. Sobresalía en Sevilla *Juan Sánchez de Castro* el año de 1454 quando pintó el retablo de Santa Lucía, que no hace mucho tiempo se quitó de la capilla de San Josef de la catedral, por que era viejo, el gigantesco San Cristóval de la parroquia de San Julián, el San Ildefonso de su antigua iglesia, que se derribó para construir la nueva, y otras obras en el monasterio de Gerónimos de San Isidro del Campo, ó Santiponce. Todas las conocí y examiné, y todas conservaban el gusto gótico, así en el dibujo, como en los caracteres y actitudes, y como en el estilo flojo y detenido, siendo más notables por las extravagancias de sus composiciones. Aún vivía el año de 1516, según consta de un auto capitular de aquella santa iglesia, y está sepultado en la parroquia de San Román de la mis ciudad, donde se conserva su epitafio, que dice así:

Esta sepultura

es de Iu.<sup>o</sup> SS.<sup>f</sup> pi[n]tor, é de su generación.

Es el pintor más antiguo de quien se conservan obras en Sevilla: lo que me dió motivo para reputarle por el patriarca y maestro de todos los modernos que le sucedieron en Andalucía; y por el tronco de un árbol cronológico de escuelas de maestros á discípulos, que yo tracé sobre sus mismas obras con mis observaciones de más de veinte y quatro años, que residí en aquella ciudad, y sobre documentos fidedignos. Consta de doscientos y ocho profesores, repartidos en las provincias de Sevilla, Córdoba, Jaén y Granada, procedentes unos de otros, con los años en que florecieron, desde el de 1454, en que vivía Juan Sánchez de Castro, hasta el de 1797, en que acabé mi trabajo tan curioso e interesante para la Historia de la Pintura en Andalucía, como prolixo y embarazoso en su execución.

El año de 1459, quando se vieron en España presagios de turbaciones é inquietudes por el desacordado gobierno del rey D. Enrique IV, pintaban algunas vidrieras con imágenes de la catedral de Toledo, el *maestro Pablo*, alemán, y el *maestro Pedro*, francés, que habían venido de sus tierras con este género de pintura, no del todo adoptada en España, á los quales se unió el *maestro Cristóval*, español, y juntos trabajaron con más adelantamiento que Dolfín, Pedro Bonifacio y el maestro Luis el año 1439.

El de 1460 vino á Castilla *Nicolao*, llamado *Florentín* por que era natural de Florencia, de donde trajo la buena manera de pintar al óleo, con la qual se iban acercando en Italia á la perfección del arte Francisco Pasello y Benozzo Gozzoli, de quienes pudo haber sido discípulo. Pintó las historias del retablo mayor de la antigua catedral de Salamanca, según consta de las actas de su cabildo.

*Pedro Sánchez*, vecino de Sevilla, si no ha sido hijo ó pariente de Juan Sánchez de Castro, fué su primer discípulo. Estaba muy acreditado en aquella ciudad el año 1462, quando pintó en tabla unas historias para la catedral. Tuvo un hijo y discípulo, llamado *Luis Sánchez*, á quien mandó el cabildo en 1516 satisfacerle el importe de lo que había iluminado en los libros del coro.

El año de 1474, con la proclamación en Segovia de la reina Doña Isabel y de su marido D. Fernando, príncipe y después rey de Aragón, y con el unido y acertado gobierno de estos dos activos y prudentes monarcas, todo se vivificó en España. Las ciencias y las artes comenzaron á recobrar su esplendor, y la Pintura á acercarse á su perfección. *Juan Núñez de Castro*, segundo discípulo del patriarca Juan Sánchez de Castro, casado con Ana de Castro, no sé si su parienta ó de su maestro, florecía en Sevilla con gran reputación el año 1475. He visto en la catedral de aquella ciudad unas tablas, pintadas y firmadas de su mano, que estaban en un retablo de la sacristía mayor, ahora arrinconadas no sé dónde, por viejas, que merecían conservarse y ser vistas de todos los que saben ver; y otra tabla suya más pequeña en la contaduría de fábrica de la dicha catedral, que he descrito en el artículo que tiene Núñez en mi Diccionario, donde se dice cuál era su mérito y estilo; iguales á los que tuvo más adelante en Alemania el insigne Alberto Durero. Fué maestro de *Pedro de Machuca* en la pintura antes de ir á Italia á perfeccionarse en ella, quien, de vuelta á Andalucía, fué el fundador de la Escuela Granadina.

*García del Barco*, vecino de Avila, y *Juan Rodríguez*, que lo era de Béjar, hubieron de ser pintores acreditados en Castilla, pues los eligió el Duque de Alba el año de 1476 para pintar las galerías de la fortaleza que tenía en la villa del Barco de Avila. Así consta en un documento de obligación, que otorgaron en Piedrahita el día 15 de octubre del mismo año, y copio en el artículo que tienen en el suplemento del Diccionario, tomo VI. Se obligaron los dos de mancomún á pintar la galería, *de obra morisca*, ó arabesca, como los adornos árabes que existen en la catedral de Córdoba, en el palacio de la Alhambra de Granada y en el alcázar de Sevilla, que después de echados los moros de España se usaron en los palacios de los reyes y de los grandes y en sus casas-fuerte, aunque con distinta significación, y se conservan todavía de estuco en las antiguas de esta ciudad, que llaman del repartimiento, y es-

pecialmente en la nombrada de Pilatos, que posee actualmente el duque de Medinaceli.

La pintura d imaginería en vidrio se iba entonces propagando en las iglesias del reino. Hay un despacho en el archivo general de Simancas en favor de los *Martínez*, padre é hijo, pintores de vidrieras, que residían en el año de 1478 en Sevilla, y executaban las de aquella catedral.

Los aragoneses no descuidaban de trabajar y de promover la Pintura para perfeccionarla. Luego que el príncipe D. Fernando de Aragón, ya casado con la reina de Castilla y León D.<sup>a</sup> Isabel, supo en Castilla que había fallecido su padre D. Juan, rey de Aragón, corrió á Zaragoza el año 1479 á tomar posesión de aquel reyno, y quando tornó á Castilla trajo consigo á *Pedro de Aponte*, vecino y natural de aquella ciudad, á quien nombró su pintor de cámara. Jusepe Martínez afirma que vivía en la corte de los Reyes Católicos, que los retrató, y que le hicieron muchas honras y mercedes: que fué el inventor de los muros fingidos de la ciudad de Santa Fe en la vega de Granada, y el primero que trajo á España el modo de pintar al óleo. Mas esto está desmentido con lo que se ha dicho de Rogel de Bruges en el año de 1445 (1).

También era aragonés *Bonant de Ortiga*, y pintor de la Diputación de aquel reino en Zaragoza el de 1485. Se había hecho famoso como el retablo de San Simón y San Judas, que había pintado en 1457 para la iglesia del convento de San Francisco de aquella ciudad, por encargo de D. Ramiro de Funes, señor de Quinto, como consta de su testamento. Era difunto Bonant en 1492, según resulta de un mandamiento del vicario general de la diócesis, para que su viuda María Méndez restituyese al concejo de Alcalá de Ebro 450 d.<sup>s</sup> que había anticipado á su marido, para un retablo que no pudo principiar, cuyo documento existe en el archivo de la Catedral del Pilar.

La primera noticia auténtica que yo he tenido de *Antonio del Rin-*

---

(1) Se afirma que eran de su pincel las tablas del retablo de San Lorenzo, que está o estaba en la Catedral de la Seo de Zaragoza.

cón, es del año 1483 por un auto del cabildo de la Santa iglesia de Toledo, que ordenó pintase las paredes del Sagrario viejo con Pedro Berruguete. Se asegura que nació en Guadalupe el de 1446, que estudió en Italia, que fué pintor de los Reyes Católicos, que le honraron con el hábito de Santiago; que los retrató, y que falleció el año de 1500. No sé si permanecen los retratos en el retablo mayor de la iglesia de San Juan de los Reyes, de Toledo, y otros semejantes de los mismos soberanos en la casa de los capellanes, contigua a la iglesia de San Juan de Letrán, en el Campo Grande de Valladolid, donde dice D. Isidoro Borsarte haberlos visto. Pero la obra que más le acredita es el retablo mayor de la parroquia de Robledo de Chavela, que consta de diez y siete tablas, en las que representó pasajes de la vida de Nuestra Señora, con más corrección de dibujo que sus contemporáneos españoles, con más nobleza en los caracteres, con más expresión en las actitudes, con mejores pliegues en los paños y con más hermosura y acorde en los colores. Otras noticias de este profesor halló un amigo mío con referencia á la amistad que tuvo con Antonio de Nebrija, á quien, dicen, también retrató. Si me las da, pues me las ha ofrecido, y si están autorizadas, las copiaré en un suplemento.

Un tal *Bernaldino*, vecino de Santa Gadea en Castilla, pintaba el año de 1497 el retablo mayor de la iglesia de San Llorente, de la villa de Zorita del Páramo, según refiere un despacho real que existe en el archivo de Simancas. Y según otro, que también hay allí, afirma que *Francisco Sánchez* y sus compañeros pintaban en 1490 un retablo en Baeza, sin decir en qué iglesia.

El cabildo de la de Toledo se esmeraba por este tiempo en fomentar la Pintura, sin perdonar gasto alguno, con obras de consideración para su culto y adorno, que executaron los profesores siguientes:

*N. Martel* pintaba en la claustra el año 1495, donde representó al fresco este mismo año *Juan de Borgoña* la Visitación de Nuestra Señora y otros misterios. De este buen artista, que residió en esta ciudad hasta el año de 1533, hay otras obras en la catedral y en la de Avila,

que pintó con arreglado dibujo, buen color y buenos partidos de paños.

*Juan de Toledo* y *Alvar Pérez de Villoldo*, discípulos de Borgoña, pintaron también la claustra en el mismo año de 1495 y en el de 96.

Entonces pintaron el artesonado, friso y cornisa de la sala capitular de invierno, *Alonso Sánchez*, *Diego López* y *Luis de Medina*. Después, el arzobispo Cardenal Cisneros eligió á los dos primeros en 1498 para que pasasen á Alcalá de Henares á pintar el teatro ó paraninfo de la Universidad que allí había fundado.

Ya se nombró a *Pedro Berruguete* quando se trató de Antonio del Rincón en el año 1483, y residían en Toledo. Fué natural de Paredes de Nava, padre del célebre Alonso Berruguete, pintor de Felipe I, y falleció en Madrid entrado el siglo XVI. Pintó obras de consideración en las catedrales de Toledo y Avila, que se refieren en el artículo que tiene en mi Diccionario, cuya lectura recomiendo por ser interesante, á causa de contar la descendencia de su familia artística ó de profesores en un documento original, que se halló en Becerril de Campos, y se copia.

*Juan González Becerril*, discípulo de Pedro Berruguete y casado con una hija suya, llamada la Toledana porque había nacido en Toledo, pintó en el claustro de aquella santa iglesia en 1498 y 99.

En este último pintaba *Santos Cruz*, con Berruguete, unas historias en el retablo mayor de la catedral de Avila, como dicen las actas del cabildo.

*Juan Flamenco* residía en Burgos por los años de 1496 á 99, y pintaba en la Cartuxa de Miraflores las tablas de los dos retablos del coro de los Legos, que representaban pasages de la vida de Cristo y de su Santísima Madre, con buen colorido, pero con languidez en el dibujo y sobrada detención en el estilo. Pagáronle los monges por su trabajo 53.543 maravedís, y le mantuvieron tres años.

Aún se conservan las tablas del retablo de la Magdalena en la catedral de Sevilla, junto á la puerta de la Torre, que pintó el año 1499 y 1500 *Gonzalo Díaz*, el tercer discípulo de Juan Sánchez de Castro, y

el maestro de Alexo Fernández, fundador de la escuela Cordobesa. Sin embargo de estar las tablas muy retocadas, los sitios que no lo están manifiestan que Díaz era correcto en el dibuxo y sabía dar frescura á los colores.

*Andrés de Segura, Francisco de los Corrales, Francisco Guillén y Frutos Flores*, todos Españoles, fueron elegidos por su mérito y notoria habilidad para pintar el año 1500 en la custodia que estaba en el altar mayor de la Santa Iglesia de Toledo, según se refiere en los acuerdos del Cabildo.

Aunque todavía no hubiese llegado la Pintura á su posible perfección en España en principios del siglo xvi, como se dirá en su lugar, es conveniente acabar aquí este capítulo y esta Sección con el siglo xv, después de haber referido el estado de su decadencia y los esfuerzos que hizo para llegar á su restablecimiento. Y como ya hubiese comenzado á verse en Italia en fines de este mismo siglo la reparación de este arte, parece necesario ir a buscarla donde empezó para venir después á España á referir los progresos que hizo en el reyno.





# *I N F O R M E S   Y   C O M U N I C A C I O N E S*



## SOBRE LA DECLARACION DE MONUMENTO NACIONAL DE LA CASA DE LOS PINELO, EN SEVILLA

«Excmo. Sr.:

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 17 del corriente, fué aprobado un informe de la Comisión Central de Monumentos (Ponente, Excmo. Sr. Don Luis Pérez Bueno), en relación con la propuesta de declaración de Monumento a favor de la antigua Casa de los Pinelo (hoy, Pensión Don Marcos), en Sevilla.

La Casa de los Pinelo, llamada también de Abades, se halla emplazada en la calle de este nombre, que es el centro de uno de los barrios de Sevilla de más románticos recuerdos. Sin honores de palacio, puede estimarse hoy como ejemplar único de aquellas famosas casas sevillanas que en pasados siglos ennoblecieron la ciudad.

Perteneció a la familia de los Pinelo, de la nobleza sevillana y origen genovés, de fines del xv y primera mitad del xvi, cuyos últimos propietarios, los hermanos D. Gerónimo y D. Pedro Pinelo, canónigos ambos de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, la donaron a ella en 1524. De ahí que, en documentos de aquel tiempo, figura como la casa «más principal que la Iglesia tiene».

En el primer tercio del siglo xvi, nació en 1533, en una de sus cámaras, el beato Juan de Ribera, después arzobispo de Valencia, hijo del duque de Alcalá. Y de esta época de opulencia y florecimiento de las artes en Sevilla son las obras principales que han llegado hasta nosotros con el estilo característico de entonces, mixto de árabe, gótico y renacimiento sevillano, que forman tan bellísimo conjunto.

A pesar de las desgraciadas reformas sufridas en tiempos posteriores, aún conserva hoy, lastimosamente encalado, el hermoso patio, lo más típico de la antigua casa andaluza, con su elegante arquería formada por arcos de fina traza, peraltados sobre columnas de mármol, ricamente ornamentado todo ello con motivos de decoración morisco-platerescos.

Las ventanas de las salas que dan al patio son ligeras y graciosas, con ajimez oriental, pero en forma de columnita con capitel renacentista, haciendo destacar la ornamentación de su dintel.

Son dignas también de señalarse la bellísima reja de la ventana que se encuentra a la subida de la escalera, de hierro forjado y estilo ojival, considerada como uno de los mejores ejemplares de este género en Sevilla, y la preciosa alacena de madera tallada, al gusto italiano, que se conserva en la habitación del piso principal contigua a la en que se dice que nació el beato Juan de Ribera.

Por todo lo expuesto, a juicio de esta Real Academia, la Casa de los Pinelo, por su valor histórico-artístico, merece figurar entre los monumentos españoles, pues aunque no le alcancen, como sería de desear, los beneficios inmediatos de una digna restauración, servirá por lo menos para evitar se efectúen en ella obras tan desdichadas como las ejecutadas hasta ahora.

Lo que, con devolución del expediente de referencia, tengo el honor de poner en conocimiento de V. E. para su superior resolución.

Dios guarde a V. E. muchos años.

Madrid, 19 de diciembre de 1951.—JOSÉ FRANCÉS, *Secretario perpetuo*.

Excmo. Sr. Director General de Bellas Artes.»

## SOBRE LA URBANIZACION DE LA PLAZA DE LA CATEDRAL, EN LERIDA

«Excmo. Sr.:

La Dirección General de Bellas Artes remitió a esta Real Academia un proyecto de urbanización de la plaza de la Catedral, en Lérida, que afecta, según la comunicación, a algunos monumentos nacionales de aquella capital.

Pasado a informe de la Sección de Arquitectura, ésta encargó al miembro de ella D. César Cort de emitir el dictamen oportuno. Y, cumplido ello, se acordó pasara a la Comisión Central de Monumentos—sin cuya autorización, según el ponente, no procedía entrar a considerar la urbanización de la plaza de la Enseñanza, muy poco de acuerdo con el edificio del Hospital, a juzgar por los planos y dibujos que se acompañan—, como así se hizo.

Suscriben el proyecto los arquitectos D. Pedro Domenech Roura y D. Luis Domenech Torres. En las consideraciones preliminares de la Memoria hacen constar sus autores que han tomado como base para su proyecto un estudio llevado a cabo

Grupo II.—Traslado del antiguo Hospital de Santa María, que, según los autores, ha de hacerse sustituyendo «su adustez actual por un aspecto acogedor y amable, adecuado para la Institución de Investigaciones Históricas y Científicas, que ha de ocuparlo».

El grupo III es el verdadero proyecto de la plaza de la Catedral, y, finalmente, en el IV se estudia la terminación de la fachada de la Catedral y su cúpula.

En cuanto a la plaza de la Catedral en sí, también deberá resolverse previamente si la Catedral debe o no terminarse, según el proyecto a que se refiere el grupo IV, sea o no el que hubiera hecho el ingeniero militar Sr. Cermeño, porque las dimensiones de la plaza han de variar según la altura a que tenga que contemplarse. Si se construye la cúpula con la altura propuesta, la profundidad de la plaza es pequeña para contemplar el nuevo conjunto, y sería mejor dejarla abierta hasta la avenida de Blondel, sin perjuicio de buscar la sensación de cerramiento por artificios de jardinería. Todavía, si se dejase con el frontón actual, queda algo reducida en las dimensiones propuestas, pero sería tolerable. Sin embargo, el trazado que se propone para la construcción de aislamiento entre la plaza y la avenida de Blondel, debiera estudiarse de manera que los pasos en la planta baja no fuesen oblicuos, porque es solución de deplorable efecto arquitectónico. Y, sin perjuicio de componer la fachada partiendo del eje de la Catedral, los pasos deben abrirse a escuadra con esta fachada. En cuanto al resto del proyecto, no tiene la Academia reparo fundamental que oponer, sino, en todo caso, sugerir la conveniencia de que la riqueza de los elementos ornamentales de la plaza estén de acuerdo con la magnificencia y el empaque que quiere darse al conjunto.

En consecuencia, y de acuerdo con el parecer de la Comisión Central de Monumentos, la Academia acordó, en su sesión de 9 del actual, proponer las siguientes soluciones:

- 1.º Que no se traslade el antiguo Hospital de Santa María.
- 2.º Que, en consecuencia, el proyecto de la plaza de la Enseñanza no puede aprobarse porque tiene por premisa el traslado del Hospital.
- 3.º Que la Catedral no debe terminarse con la cúpula que se propone, y, por tanto, la Academia no da su vistobueno al mismo; y
- 4.º Que se apruebe el proyecto de plaza frente a la Catedral, con la condición de que los pasos oblicuos entre la avenida de Blondel y la plaza proyectada se modifiquen para que queden a escuadra con las fachadas. Convendría también que los elementos ornamentales de la plaza estén más de acuerdo con la magnificencia y el empaque que quiere darse al conjunto.

por las oficinas técnicas municipales y aprobado por la Corporación en sesión plenaria.

En tal estudio se proponían dos soluciones: una, dejando el antiguo Hospital de Santa María en su actual emplazamiento, y otra, trasladándolo a otro lugar.

Los autores del proyecto que se informa optan por la de trasladar el antiguo edificio gótico para lograr el espacio suficiente para una plaza cuyo eje mayor coincide con el de la nave central del templo. De este modo, la fachada de la Catedral queda como fondo de la plaza.

Parece que, en el proyecto propuesto por los técnicos municipales, la plaza quedaba abierta por el lado de la carretera de Madrid a Francia, que al atravesar la población toma el nombre de avenida de Blondel. Los autores del nuevo proyecto consideran que, siendo la expresada vía «una de las carreteras más circuladas de España», la plaza «no resultaría el centro urbano de recogimiento y reposo que es conveniente delante de un edificio religioso de la importancia de la Catedral de Lérida». Y proponen, en consecuencia, cerrarla por el lado de la carretera mediante un edificio de tres crujías, con fachadas porticadas y amplios pasos para peatones y vehículos, que dejan una gran permeabilidad en la planta baja.

La construcción de esta plaza exige el derribo del antiguo Hospital de Santa María, edificio del siglo xv, de importancia suficiente para ser conservado, y que se propone trasladar de emplazamiento.

Otra cuestión que los autores se plantean y pretenden resolver es terminar la fachada de la Catedral, pues, «al originarse un gran espacio o campo visual delante de ella, es preciso acometer dicha terminación, decorando el frontón que acusan las tres naves del templo, hoy día completamente liso, y levantar un cúpula inmediatamente detrás del atrio, al objeto de que la Catedral no resulte empuñecida con la mayor distancia del punto de vista, tal como, puestos en nuestro caso y con toda seguridad, hubieran hecho el mismo Cermeño (ingeniero militar, autor de su proyecto) y sus colaboradores».

En definitiva: los autores aceptan la sugerencia de la superioridad para el traslado del antiguo Hospital de Santa María, y al estudiar el trazado de la nueva plaza de la Catedral, que, al construirse el templo, quedó situada en lo que se llamaba plaza del Almudín, se les presenta una serie de problemas que resumen en cuatro grupos, con cuatro proyectos distintos:

Grupo I.—Urbanización de la plaza de la Enseñanza, que se crea al utilizar el solar que ocupaba el desaparecido convento de la Enseñanza, para colocar de nuevo el antiguo Hospital de Santa María, trasladado de su anterior emplazamiento. Comprende este proyecto, por añadidura, un jardín anejo al Instituto.

Lo que, en virtud del mencionado acuerdo, comunico a V. E. para la resolución que estime adecuada, adjuntándole el proyecto de referencia.

Dios guarde a V. E. muchos años.

JOSÉ FRANCÉS, *Secretario perpetuo*.

Excmo. Sr. Director General de Bellas Artes.»

## INFORME SOBRE LAS OBRAS DEL TEATRO ROMANO DE MERIDA

«Excmo. Sr.:

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 3 del corriente, fué aprobado un dictamen de la Sección de Arquitectura (Ponente, D. Enrique Lafuente Ferrari) relativo a las obras que se han realizado en el Teatro Romano de Mérida (Monumento nacional).

Acompañaban a la petición de informe de esa Dirección General la Memoria y los planos demostrativos de la mencionada reconstrucción.

Ante todo, quiere hacer consttar la Real Academia que, tratándose de una obra tan importante, su más adecuada colaboración, en cumplimiento de sus más importantes misiones, sería el conocimiento previo de los proyectos antes de que la obra comenzase su realización. La intervención de la Academia tomaría entonces su verdadero carácter de informe asesor. No se olvide que el cuidado por la conservación y la restauración de los monumentos españoles fué siempre una de las primordiales tareas de esta Academia, desde su fundación, y que nunca ha abdicado de sus deberes ni de sus preeminencias a este respecto.

Sería útil para todos, y para los intereses del Tesoro Artístico en primer término, que la voz de la Academia fuese oída a su debido tiempo en todo lo que a obras de esta importancia, en los monumentos nacionales, se refiera, evitando intervenciones posteriores en que la posibilidad de un criterio distinto, o la observación justificada ante realizaciones ya hechas, pudieran parecer censura o vejamen. Es éste un problema de carácter general y la Academia no debe cejar en insistir siempre en este principio ante las autoridades que gobiernan el Tesoro Artístico Español y ante esa Dirección General de Bellas Artes, de la que administrativamente depende todo lo referente a monumentos españoles.

Informada, pues, *a posteriori*, la Academia de las obras en curso de realización en el Teatro Romano de Mérida, ha de hacer consttar, en primer término, su criterio favorable a la reconstrucción en los casos en que ésta sea necesaria, oponién-



dose, por tanto, al abandono, respetuoso, pero estéril y funesto a la larga, que puede hacer, con el tiempo y la incuria, de las ruinas descubiertas, escombreras informes.

La Academia estima que en obras de esta importancia sería recomendable previamente un estudio total de las soluciones propuestas, para la reconstitución posible del monumento, a base de todos los datos que el monumento mismo u otros semejantes puedan indicar como aceptables. Sentado esto, la Academia ha de alabar como merece el escrúpulo, la sinceridad y el espíritu todo que ha inspirado la Memoria del arquitecto-director de la reconstrucción del Teatro, D. Félix Hernández. A ella debe hacer, no obstante, tres observaciones de carácter general: Primera, que sería deseable para la reconstrucción el empleo de material noble. Segunda, que para evitar las bruscas diferencias de aspecto y de color que una reconstrucción puede presentar a los ojos del espectador, en tanto el tiempo no patina la obra nuevamente realizada, podría procederse a la restauración de tramos enteros de cávea, comenzando por la cuña más próxima a la escena, para continuar, según los medios económicos lo fueran permitiendo, la restauración total o parcial, hasta un límite fijable, del monumento mismo. Tercera, la conveniencia de proceder a la realización de una maqueta antes de continuar las obras.

En todo caso, el cuidado y la dignificación del Teatro Romano de Mérida y la zona—excavada o no—de interés monumental en que están enclavados, tanto éste como los demás monumentos insignes de la vieja ciudad romana, tienen que ser defendidos por el Estado con la máxima atención, protegiendo decididamente las zonas de interés arqueológico, defendiéndolas siempre, tanto en la conservación de lo ya aflorado como en la posible exploración futura de áreas que puedan merecer ser investigadas en lo sucesivo. Al mismo tiempo, deberá recomendarse que estos monumentos queden siempre, en lo posible, exentos y visibles, librándoles de añadidos o edificaciones modernas que con su proximidad pudieran perjudicar a la visualidad y a la dignidad misma de tan ilustres reliquias del pasado, así como los accesos a los mismos, que deben ser estudiados en sus proyectos de urbanización respectivos.

Todo lo cual tengo el honor de poner en su superior conocimiento, en virtud de lo solicitado por V. E. y acordado por esta Real Corporación.

Dios guarde a V. E. muchos años.

Madrid, 15 de diciembre de 1951. — JOSÉ FRANCÉS, *Secretario perpetuo*. —  
V.º B.º: *El Director*, ANICETO MARINAS.

Excmo. Sr. Director General de Bellas Artes.»

INFORME SOBRE EL «PROYECTO DE CONVERSION EN JARDIN RESIDENCIAL DEL HUERTO DE LA BARRERA, PROPIEDAD DE D.<sup>a</sup> MARIA TERESA ESCRIVA DE ROMANI DE VIDAL, EN ELCHE

(COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS)

«No debe ocultar el ponente que suscribe la preocupación que ha sentido ante el problema planteado por el arquitecto D. Antonio Serrano Peral, Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Elche, y constante vigía de la conservación y prestigio de los palmerales de aquella ciudad, al decidirse a redactar un proyecto de jardín residencial en el Huerto de la Barrera, «uno de los más interesantes y bellos», según se reconoce en la Memoria.

La preocupación es hija no sólo del respeto que merece quien tantas veces ha dado la voz de alarma para que los palmerales no desaparezcan, en continua lucha con los intereses económicos, sino del precedente, que daría resuelta definitivamente la norma que, sin duda, habría que seguir en los demás huertos. Los intereses económicos—que tantas veces, sin miramientos para los de cualquier otra índole, todo lo avasallan, sin pensar en el daño que ellos mismos pueden sufrir a la larga por impremeditación o exceso de cicatería—tienen un papel preponderante en esta cuestión, que no debe desconocerse si quiere llegarse a soluciones definitivas.

Los que tienen terrenos inmediatos a las poblaciones son víctimas de un vértigo muy parecido al que ataca a los que escalan alturas sin poder sufrir la mirada de lo que hay por debajo, porque les atrae hacia el abismo. Oyen hablar de los precios que alcanzaron algunos solares, y no quieren considerarse menos que los propietarios que los vendieron a precios desorbitados, dentro de lo que cabría y debía esperarse en una economía municipal capaz de encauzar sus actividades urbanizadoras dentro de unas directrices sensatas, respetuosas, tanto con el interés general como con el de los particulares, cuya suma constituye el caudal colectivo, y se lanza por todos los medios posibles a resolver su problema de acuerdo con su aptitud particular.

El Sr. Serrano Peral ha estudiado con atención y cariño el problema que se le ha presentado; conoce a fondo la dificultad artística que supone acometer cualquier reforma, por insignificante que parezca, dentro del magnífico palmeral de Elche, siempre amenazado de implacable tala, y no ha dudado en proponer un proyecto que respeta el palmeral y los Decretos de 8 de marzo de 1933, sobre su protección, y de 27 de julio de 1943, que lo declara Jardín artístico.

La solución que se propone se reduce, en definitiva, a tomar como base, para componer las vías de comunicación, los caminales del huerto, con sus hileras de palmeras. Se proyecta abrir dos calles, sensiblemente paralelas, que comunican la carretera de Alicante a Murcia con la del Escultor Capuz, habilitadas para tráfico rodado, y dos transversales sólo para peatones. Los bancales rodeados de palmeras son los que se piensa destinar a solares para construir edificios de acuerdo con las Ordenanzas que acompañan la propuesta. En ella se limita el uso de las parcelas resultantes, que podrán destinarse: primera, a viviendas, en casas para una o dos familias, con garajes particulares; segunda, a edificios de enseñanza, y tercera, a deportes. Las industrias, sin excepción, quedan excluidas.

La superficie máxima edificada—que en la práctica es siempre la que de hecho se edifica—viene limitada por una línea paralela a las filas de palmeras y retirada cinco metros de aquéllas. Y la altura permitida viene a ser de unos nueve metros.

Los gallineros y edificaciones secundarias no podrán ir en las fachadas principales. Se prohíben las medianerías vistas, y los cierres serán, precisamente, de muro de 1,10 m. de altura y 0,90 m. de tejido metálico, madera o hierro, de modelo aprobado y de manera que pueda verse el interior de los jardines y construcciones.

Los proyectos de edificios han de aprobarse, junto con los de los jardines, por un Patronato local, delegado de los del Palmeral, del de los Jardines Artísticos y del Ayuntamiento. Primero habría que solicitar acuerdo sobre el anteproyecto, en sus líneas generales, para no perder el tiempo al preparar los planos definitivos.

Como se ve, el proyecto objeto de este informe pretende resolver el caso concreto de un propietario que no puede vender sus terrenos para edificar si no se le da autorización para ello, cuando está dispuesto no sólo a respetar el número de palmeras que contiene la finca en total, incluso trasplantando veintitrés que estorban para la red viaria, sino que pondría además sesenta y seis nuevas para completar las alineaciones existentes. Y es notorio que muchos utilizaron subterfugios para ir minando poco a poco la frondosidad del bosque, sin grandes contemplaciones con las disposiciones estatales que pretenden conservarlo. En este sentido, no cabe duda que es meritorio el cuidado que el autor ha puesto en conservar las palmeras sin menospreciar el derecho evidente que tiene el propietario del huerto a obtener un rendimiento adecuado al verdadero valor que le corresponda a su finca.

Pero no es menos cierto que, al aprobar esta solución parcial, llevaría envuelta implícitamente la resolución definitiva de transformar todos los huertos de Elche en calles con palmeras y masas compactas de edificios. Y un bosque de palmeras,

que es la principal y singular belleza que quiere preservarse, no es precisamente un con junto de calles de este tipo. Es la masa de árboles sin exceso de edificios. Los edificios diseminados y los árboles repartidos, ni dan idea de conjunto urbano ni forma de bosque.

Quizá la solución perfecta se hallase en las normas de urbanización árabe, tan frecuentes en las poblaciones españolas de aquella época en que las callejuelas, bordeadas de pequeños edificios, encerraban grandes huertos.

Si bien se mira, el huerto es pequeño para pensar en tomarlo como base para una urbanización moderna, con el antiguo concepto de los árabes, haciendo manzanas americanas en las que todos los edificios del contorno tendrían acceso directo al parque interior, transitado sólo por peatones. Tiene poco más de dos hectáreas, y, para conservar masas de palmeras con la sensación de bosque, habría que tomar grupos de diez hectáreas, por lo menos. En todo caso, hay que resolver el problema total de la urbanización, sin sacrificar a los particulares, con este peculiarísimo sistema de protección oficial, que tan frecuentemente consiste en no hacer nada ni dejar que lo hagan los demás. Y habría que dejar también parques públicos, integrados por algunos de estos huertos.

El Ayuntamiento, de acuerdo con los Patronatos protectores del palmeral, deberá de una vez acometer el proyecto de ensanche de Elche con medidas eficaces, económicas y justas, en vez de limitarse a la cómoda posición negativa de impedir que se haga nada en perjuicio de la belleza de aquel conjunto forestal, que de hecho conducirá, fatalmente, a que se haga todo lo que no deba hacerse y que desaparezca con el tiempo.

Mientras tanto, estima el Ponente que suscribe no deben aprobarse proyectos parciales.

La Academia, no obstante, decidirá lo que estime oportuno.

Madrid, 24 de diciembre de 1951.—CÉSAR CORT.



**C R O N I C A   D E   L A   A C A D E M I A**



### *Académicos correspondientes fallecidos*

En la sesión del 2 de octubre de 1951, el Secretario perpetuo de la Academia, D. José Francés, dió cuenta del fallecimiento de varios Académicos correspondientes: D. Adelardo Covarsi Yustas (26 de agosto), D. Narciso Correal y Freire de Andrade (20 de julio) y D. Juan Moneva Puyol (7 de julio). La Academia hizo constar en acta su sentimiento por la desaparición de sus colaboradores y transmitió su condolencia a las respectivas Comisiones provinciales de Badajoz, La Coruña y Zaragoza.

### *Entrega de la Medalla de Académico correspondiente a D. Leopoldo Stokowski*

Con motivo del viaje a España y de la estancia en Madrid del eminente músico y director de orquesta Mr. Leopoldo Stokowski, designado Académico correspondiente en los Estados Unidos, la Academia, en sesión pública del día 8 de octubre, a la que asistieron el Excelentísimo Sr. Ministro de Educación Nacional y el Director de Bellas Artes, Ilmo. Sr. D. Antonio Gallego Burín, hizo entrega de la medalla de Correspondiente al Sr. Stokowski. El Académico

mico numerario D. Conrado del Campo leyó un brillante discurso de salutación al ilustre músico, que se sentaba en el estrado, trazando una acertada semblanza del Sr. Stokowski y de su labor musical, destacando la atención que ha concedido a la música española, y muy singularmente a la música polifónica del gran Tomás Luis de Victoria. El Sr. Stokowski dió las gracias en breves palabras, pronunciadas en lengua francesa, e hizo entrega a la Academia de un trabajo autógrafo, adaptación para orquesta, por él realizada, del motete de Victoria *Jesús Dulcis*, delicado homenaje al músico español, que la Academia agradeció con grandes aplausos.

### *Fallecimiento del escultor D. Enrique Marín y de D. Francisco Murillo.*

En la sesión del 15 de octubre de 1951, el Secretario dió cuenta del fallecimiento, en Madrid, del escultor D. ENRIQUE MARÍN, brillante pensionado en Roma, en su día, y que se reveló en la Exposición Nacional de 1904, al mismo tiempo que sus compañeros de pensión los Sres. Chicharro, Benedito y Sotomayor. El Sr. Marín, que vivía retirado ya de la vida del arte, fué, asimismo, notable pintor. La Acade-



mia, por medio de su Secretario y por los antiguos compañeros de pensión, Sres. Sotomayor y Benedito, hizo constar su sentimiento por el fallecimiento del artista.

En la propia sesión del 15 de octubre, el Sr. Sánchez Cantón dió cuenta a la Academia del fallecimiento, en Sevilla, del ilustre profesor de arte, catedrático jubilado de aquella Universidad, D. FRANCISCO MURILLO RAMOS. El Sr. Murillo Ramos fué un magnífico maestro, de quien procede la brillante escuela de historiadores del arte, formada en los últimos veinticinco años en la Universidad de Sevilla en torno a la ejemplar Institución intitulada por él «Laboratorio de Arte», que, sostenida por el esfuerzo desinteresado de aquella escuela, constituye hoy modelo ejemplar entre los Centros de investigación histórico-artística. Hombre de una modestia ejemplar y extraña en nuestros tiempos, no quiso recibir en su vida honores ni distinciones de ninguna clase y concentró todo su esfuerzo en la enseñanza y en la formación de discípulos, hasta el punto de que muy pocas contribuciones escritas de su mano darán idea a la posteridad de la importancia que en los estudios de historia artística de nuestro tiempo tuvo el ilustre catedrático fallecido. A propuesta del comunicante, la Academia hizo constar en acta el sentimiento por el fallecimiento de tan ilustre profesor.

### *Sobre el Monasterio del Paular.*

El Sr. CORT expuso en la sesión del 22 de octubre el lamentable estado de abandono en que se halla monumento tan insigne como es el Monasterio del Paular, cuyas cubiertas no se reparan,

amenazando ruina la iglesia y el retablo magnífico de alabastro que allí se conserva.

La Academia acordó dirigirse a la Dirección General de Bellas Artes para tratar de evitar la inminente ruina de tan insigne monumento en las cercanías de Madrid y muy visitado por el turismo nacional e internacional.

### *Reorganización de Museos.*

Acordada por el Ministerio de Educación Nacional la división del actual Museo de Arte Moderno en un Museo de Arte del siglo XIX y un Museo de Arte Contemporáneo, se ha dispuesto que ambas Instituciones estén regidas por los correspondientes Patronatos, en los cuales la Academia tiene una representación, designándose, en las Juntas de los días 22 y 29 de octubre, a D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI para que ostente la representación académica en el primero de dichos Museos, y a D. JULIO MOISÉS FERNÁNDEZ DE VILLASANTE, en el segundo.

### *Oposiciones para una pensión de Música en la Academia de España en Roma.*

Declarada vacante una pensión de la Sección de Música en la Academia de España en Roma, y reunida la correspondiente sección de la Academia, se acordó anunciar a concurso-oposición aquella plaza, con las condiciones que indica el acuerdo siguiente:

«Reunida la Sección de Música en el día 22 de actual, y visto el Reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, de 23 de mayo de 1947,

en lo que se refiere a las oposiciones para las pensiones de Música, ha acordado modificar los ejercicios en la siguiente forma: *Primer grupo*. Artículo 32. 1.º En componer una fuga de estilo instrumental para cuarteto de arco, que realizarán los opositores *en el plazo de dos días*, de acuerdo con el Tribunal. 2.º En componer un coro de carácter religioso, a cuatro voces, sobre el texto que indique el Tribunal, en el plazo máximo *de dos días*.—*Segundo grupo*. 4.º En componer una escena dramática o cantada, para dos o más voces y coro, *en versión de canto y piano*, sobre el texto que facilitará el Tribunal, en el plazo máximo, de *diez días*, e *instrumentar el fragmento que el Tribunal designe en el plazo que éste determine*.

»Reunida la Sección de Música el día 22 del actual, y en cumplimiento de lo solicitado por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de asuntos exteriores, acordó los siguientes extremos: 1.º Designar para el Tribunal de oposiciones a Música en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, a los Excmos. Sres. D. Conrado del Campo Zabaleta y D. Jesús Guridi Bidaola, como Vocales efectivos, y al Excmo. Sr. D. Benito García de la Parra y Téllez, como Vocal suplente. 2.º Que la duración de la pensión sea de cuatro años. 3.º Que el plazo máximo posesorio sea de dos meses.»

### *La Medalla de la Academia.*

En la sesión del 5 de noviembre de 1951, el Secretario dió cuenta a la Academia de las Instituciones que habían presentado solicitudes para obtener la Medalla de Honor anual que la

Academia otorga a las entidades que se han distinguido por sus eminentes servicios al arte. En dicha sesión presentaron su dimisión como miembros de la Comisión de la Ponencia de dicha Medalla los Sres. Sánchez Cantón y Pérez Bueno, por la incompatibilidad moral derivada de su relación oficial o personal con alguna de las Instituciones solicitantes.

En la sesión del lunes siguiente, 12 de noviembre, se acordó sustituir a dichos Académicos, como representantes de las Secciones de Pintura y Escultura en la Comisión de la Medalla de Honor, por D. MANUEL BENEDITO y don JOSÉ CAPUZ.

La Ponencia dió a conocer su informe en la sesión del 3 de diciembre, indicando que las entidades presentadas a la Medalla del año 1951, eran las siguientes:

Asociación Amigos de los Museos, de Barcelona.

Fundación Lázaro Galdiano.

Comisión Provincial de Monumentos de Salamanca.

Obra Sindical de Artesanía, y

Cabildo Insular de Tenerife.

El Sr. Cort, llevando la voz de la Comisión, expuso la Ponencia unánime de la misma a favor de Los Amigos de los Museos, de Barcelona, por la meritísima labor que desde hace muchos años lleva realizando en favor del arte y de los Museos de la Ciudad Condal, quedando aprobada la propuesta por unanimidad de la Academia.

### *La representación de la Academia en la Mesa del Instituto.*

Reiterada la dimisión de D. Pedro Muguruza del cargo de Canciller del Instituto de España en la Mesa del

mismo, en la que ostentaba la representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se acordó, respetando los motivos alegados por el Sr. Muguruza y lamentando profundamente su apartamiento de estas funciones, aceptarle su dimisión, proponiéndose en la sesión del día 24 de diciembre, para ostentar esta representación y ocupar el cargo vacante por la dimisión del Sr. Muguruza, al Censor de la Academia, D. MODESTO LÓPEZ OTERO.

### *Ingreso del Académico electo don Joaquín Rodrigo Vidre.*

El domingo 18 de noviembre de 1951, bajo la presidencia del Ministro de Educación Nacional y con asistencia de los Ilmos. Sres. Directores Generales de Bellas Artes y Enseñanza Universitaria, así como de otras ilustres personalidades y miembros de otras Academias, se celebró sesión pública y solemne para dar posesión de su plaza de número al Académico electo de la Sección de Música D. JOAQUÍN RODRIGO VIDRE. Abierta la sesión por el Presidente, el nuevo Académico entró en el salón acompañado por D. Conrado del Campo y D. Benito García de la Parra.

El nuevo Académico tomó la palabra para leer su discurso de ingreso, con el tema «Técnica enseñada e inspiración no aprendida». El Sr. Rodrigo comenzó haciendo el elogio de su predecesor, el grande y llorado violinista D. Antonio Fernández Bordas, que contó entre las más prestigiosas figuras de la música española de su tiempo, y del que trazó una silueta biográfica, relatando a grandes rasgos su

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

JOAQUÍN RODRIGO

## TECNICA ENSEÑADA E INSPIRACION NO APRENDIDA

DISCURSO DE INGRESO  
LEIDO EN SESION PUBLICA EL DIA 18 DE NOVIEMBRE DE 1951

CONTESTACION  
DE S. A. R. EL

INFANTE D. JOSE EUGENIO DE BAVIERA Y BORBON



MADRID  
1951

brillante carrera y su obra de maestro y de ejecutante.

El discurso del Sr. Rodrigo expuso, con la finura, agudeza y perfecta expresión que caracterizan las dotes literarias del gran músico, uno de los más delicados temas que pueden presentarse al que analiza desde dentro el arte de hoy. El nuevo Académico planteó, con finura e ironía a la vez, el caso que la música española representa en el concierto europeo y aludió a la admirable y singular aportación que significaron los grandes compositores españoles de nuestro tiempo, que irrumpieron en la música de Europa como un grupo desconcertante para el que contemple la historia de la música occiden-

tal como un movimiento evolutivo y coherente.

Insinúa en su discurso Rodrigo las características singulares de la historia musical española, sus sorprendentes eclipses y la aparición súbita, inexplicada muchas veces, de maestros geniales y renovadores. El Sr. Rodrigo penetró con fino análisis en la situación actual de la música española, cuyo conflicto interior puede deducirse de la oposición entre estos dos conceptos que él enfrenta en su discurso: entre técnica enseñada e inspiración no aprendida. En el análisis de lo que significa esta oposición y en la alusión al contrapunto entre la música española y la gran música de Europa, el Sr. Rodrigo encontró matices llenos de intención, intuiciones finísimas e indicaciones de profundidad y alcance, que harán de este discurso pieza de valor para la historia de la música actual en España.

Contestó al nuevo Académico S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón, que dió la bienvenida al maestro Rodrigo, trazando un esquema de su vida y de sus obras y valorando la significación de sus composiciones dentro del grupo de músicos contemporáneos que han supuesto ese renacimiento, al que el propio Rodrigo aludía al tratar de sus maestros.

Terminada la lectura de los dos discursos e impuesta al Sr. Rodrigo la Medalla por el Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional, el nuevo Académico obsequió al auditorio con las primicias de su «Sonata de Castilla con tocata a modo de pregón», que fué entusiásticamente aplaudida por el público que llenaba la sala.

En la sesión ordinaria del día 19 de noviembre, primera a la que asistía como Académico numerario el Sr. Ro-

drigo, el nuevo Académico recibió los plácemes de la Corporación, expresados en nombre de ella por el Presidente, y la muy especial salutación que le dedicó, en nombre de la Sección de Música, su Presidente, D. Bartolomé Pérez Casas.

### *Una nueva obra de D. Manuel Gómez Moreno.*

En la sesión del día 26 de noviembre, el Sr. Cort presentó a la Academia el tomo III de la publicación *Ars Hispaniae*, dedicado al arte musulmán español y obra del Académico de Bellas Artes D. Manuel Gómez Moreno. El trabajo del Sr. Gómez Moreno fué ponderado justamente por el Sr. Cort como una contribución excepcional al conocimiento de este capítulo del arte de España, materia en la que el Sr. Gómez Moreno alcanzó, desde hace muchos años, un merecido prestigio internacional.

Requerido el Sr. Gómez Moreno para ello, explicó en breves palabras el alcance de su libro, en el que ha puesto la síntesis de muchos lustros de trabajo y de investigación, pudiendo considerarse como resumen de toda una vida.

La Academia felicitó efusivamente el Sr. Gómez Moreno y agradeció las palabras con que expuso brillantemente el sentido y el alcance de su trabajo.

### *Donación al Archivo de la Academia.*

En la sesión del 3 de diciembre, el Sr. Marqués de Lozoya hizo entrega a la Academia, como donación, de varios

escritos y documentos que pertenecieron al pintor de cámara de Fernando VII Francisco Javier Ramos, que le habían sido entregados con este objeto. Entre los documentos los hay de interés biográfico y documental, y algunas cartas que hacen referencia a asuntos académicos, por lo que tendrán lugar muy apropiado en el Archivo de la misma Academia.

### *Homenaje a D. Conrado del Campo.*

En la sesión del 10 de diciembre, la Academia, a propuesta de su Secretario, felicitó efusivamente a su compañero de la Sección de Música D. Conrado del Campo, a quien se ha rendido un sentido y merecido homenaje en el salón de actos del Consejo de Investigaciones Científicas. Intervinieron en dicho acto varias personalidades, entre ellas el Director Nacional de Radiodifusión, terminando el homenaje con la ejecución de tres obras del ilustre maestro, que dirigió personalmente la orquesta, y entre las que se señaló una parte de su famosa trilogía *La Divina Comedia*.

Se hizo constar en acta la satisfacción de la Corporación por este merecidísimo homenaje, y se felicitó efusivamente al Sr. Del Campo por el éxito de sus intervenciones.

### *Exposición Santa María en el Círculo de Bellas Artes.*

El Presidente de la Sección de Pintura de la Academia, D. Marceliano Santa María, inauguró en el mes de diciembre una Exposición de sus obras, en el Círculo de Bellas Artes, que ob-

tuvo un gran éxito de crítica y de público.

Por estos éxitos, la Junta del día 10 de diciembre hizo constar su felicitación al ilustre compañero, a propuesta del Presidente de la Corporación.

### *Homenajes universitarios a don Manuel Gómez Moreno*

Don Manuel Gómez Moreno, que había recibido hace unos meses la alta distinción de la investidura de Doctor *honoris causa* por la Universidad de Oxford, fué objeto de un homenaje de la Universidad de Madrid en un acto organizado por su Rector, Excmo. Señor D. Pedro Laín, que tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad Central. En representación del Claustro universitario, el Sr. Sánchez Cantón trazó una silueta admirable de la personalidad excepcional de Gómez Moreno, retirado ya de la cátedra desde hace muchos años. A continuación, nuestro ilustre compañero disertó sobre el tema «Perfiles de la España bárbara, siglos v al x», en una brillantísima disertación de síntesis, que fué una lección magistral llena de interés.

El Presidente de la Academia dió cuenta de este acto, en la sesión del 17 de diciembre, para felicitar al compañero y asociarse al homenaje rendido a su persona y a su ciencia.

### *Restablecimiento de Don Elías Tormo.*

Repuesto del grave accidente sufrido en el invierno pasado, el Sr. TORMO asistió de nuevo a una sesión de la Academia—la del día 17 de diciembre de 1951—, lo que fué motivo de con-

gratulación para la Academia, que expresó, en nombre de todos, el Presidente, haciendo votos por la consolidación del restablecimiento y por su incorporación a las tareas corporativas.

### *Informes y estudios de la Academia en relación con la riqueza monumental.*

En el segundo semestre del año 1951 han sido estudiados por la Academia ponencias o informes, en relación con la riqueza monumental de España, que afectan a los conjuntos urbanos, monumentos o parajes indicados a continuación:

Iglesia de Santa María Magdalena, de Getafe (Madrid).

Protección de zonas urbanas de la ciudad de León.

Iglesia parroquial de Santa María, de Castrelos (Pontevedra).

Antigua Universidad de Santa Catalina, en Burgo de Osma (Soria).

Cueva de Ares, en Prullans de Cerdaña (Lérida).

Altozano llamado Puig de Missa, en Santa Eulalia del Río (Ibiza).

Iglesia de Santa Maria, de Aneu (Lérida).

Conjunto urbano de la villa de Atienza (Guadalajara).

Casa llamada de los Pinelo (Sevilla).

Puerta romana, de Málaga.

Teatro romano, de Málaga.

Teatro romano, de Mérida.

Palmeral de Elche (Alicante).

Urbanización de la plaza de la catedral (Lérida).

### *Comisiones académicas para el año 1952.*

En la sesión extraordinaria del día 31 de diciembre de 1951, se procedió a la elección del cargo de Tesorero de la Academia, siendo confirmado en él D. José Yáñez, proclamándose a continuación los cargos y Comisiones que quedarán constituidas durante el año 1952, de la manera que se indica a continuación:

*Director:* Excmo. Sr. D. Aniceto Marinas García. — *Secretario perpetuo:* Excmo. Sr. D. José Francés y Sánchez-Heredero. — *Censor:* Excmo. Sr. D. Modesto López Otero. — *Bibliotecario perpetuo:* Excmo. Sr. D. Andrés Ovejero Bustamante. — *Tesorero:* Excmo. Señor D. José Yáñez Larrosa.

*Comisión de Administración.* — *Presidente:* Excmo. Sr. D. Aniceto Marinas García. — *Secretario:* Excmo. Sr. Don José Francés y Sánchez-Heredero. — *Censor:* Excmo. Sr. D. Modesto López Otero. — *Bibliotecario:* Excmo. Sr. Don Andrés Ovejero Bustamante. — *Tesorero:* Excmo. Sr. D. José Yáñez Larrosa. — *Vocales:* Excmos. Sres. D. Fernando Alvarez de Sotomayor y D. Juan Adsuara y Ramos.

*Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos.* — *Presidente:* Excmo. Sr. D. Aniceto Marinas García. — *Secretario:* Excmo. Sr. D. José Francés y Sánchez-Heredero. — *Vocales:* Excmos. Sres. D. Elías Tormo y Monzó, D. Eugenio Hermoso Martínez, D. Luis Bellido González, D. Francisco Javier Sánchez Cantón, D. Manuel Gómez-Moreno Martínez, D. Conrado del Campo Zabaleta, Sr. Marqués de Lozoya y D. Juan Adsuara y Ramos.

*Calcografía Nacional.* — Excmos. Señores D. César Cort y Botí, D. Julio

Moisés Fernández de Villasanté y don Francisco Javier Sánchez Cantón.—*Delegado*: Excmo. Sr. D. Manuel Benedito y Vives.

*Comisión del Museo de la Academia*: Excmos. Sres. D. Marceliano Santa María Sedano, D. Elías Tormo Monzó, D. Francisco Javier Sánchez Cantón, D. José Capuz Mamano, D. Andrés Ovejero Bustamante, D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya; D. Eugenio Hermoso Martínez, D. Julio Cavestany, Marqués de Moret; D. Julio Moisés Fernández de Villasanté, don Secundino Zuazo Ugalde y D. Enrique Lafuente Ferrari.

*Comisión del Taller de Reproducciones*.—*Presidente*: Excmo. Sr. Conde de Casal.—*Secretario*: Excmo. Sr. D. Jacinto Higuera Fuentes.—*Vocales*: Excelentísimos Sres. D. Juan Moya e Idígoras, D. Moisés de Huerta Ayuso y D. Juan Adsuara Ramos.

*Comisión del Museo y Panteón de Goya*.—Excmos. Sres. D. Manuel Benedito y Vives, D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya; D. Eugenio Hermoso Martínez, D. Julio Cavestany, Marqués de Moret; D. José Yáñez Larrosa, D. Manuel de Cárdenas Pastor y D. Jacinto Higuera Fuentes.

*Comisión de las Academias Filiales de América*.—*Presidente*: Excmo. Señor D. Marceliano Santa María Sedano.—*Secretario*: Excmo. Sr. D. José Francés y Sánchez-Heredero.—*Vocales*: Excmos. Sres. D. Fernando Álvarez de Sotomayor, D. Modesto López Otero, D. Antonio José Cubiles y Ramos, y D. José Fornas Quadras.

*Comisión de Inspección de Museos*.—*Presidente*: Excmo. Sr. D. Aniceto Marinas García.—*Vocales*: Excmos. Señores D. Fernando Álvarez de Sotoma-

yor, Sr. Conde de Casal, Sr. Duque de Alba, D. Fernando Labrada Martín y D. Julio Moisés Fernández de Villasanté.

*Comisión de Archivos y Bibliotecas Musicales*.—Excmos. Sres. D. Conrado del Campo Zabaleta, D. Andrés Ovejero Bustamante, D. José Fornas Quadra, D. Benito García de la Parra y Téllez, y D. Joaquín Rodrigo Vidre.

*Comisión Mixta de las Reales Academias*.—Excmos. Sres. D. Elías Tormo y Monzó, y D. Francisco Javier Sánchez Cantón.

*Comisión de Publicaciones*.—*Presidente*: Excmo. Sr. D. Aniceto Marinas García.—*Secretario*: Excmo. Sr. Don José Francés y Sánchez-Heredero.—*Vocales*: Excmos. Sres. D. Modesto López Otero, D. Francisco Javier Sánchez Cantón, D. Andrés Ovejero Bustamante, D. Eugenio d'Ors Rovira, D. Julio Cavestany, Marqués de Moret; S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón, y D. Enrique Lafuente Ferrari.

*Comisión de la Medalla de Honor*.—*Presidente*: Excmo. Sr. D. Aniceto Marinas García.—*Vocales*: Excmos. Señores D. Eugenio Hermoso Martínez, don Moisés de Huerta Ayuso, D. Enrique Lafuente Ferrari y D. Joaquín Rodrigo Vidre.

*Comisión de Reforma del Reglamento*.—Excmos. Sres. D. Aniceto Marinas García (*Director*), D. José Francés y Sánchez-Heredero (*Secretario*), D. Modesto López Otero (*Censor*), D. José Yáñez Larrosa (*Tesorero*), D. Andrés Ovejero Bustamante (*Bibliotecario*).—*Vocales*: Excmos. Sres. D. Elías Tormo y Monzó, D. Francisco Javier Sánchez Cantón, D. Eugenio d'Ors Rovira y D. Elías Salaverría Inchaurrendieta.

**B I B L I O G R A F I A**





## LIBROS

ABBAD RIOS, FRANCISCO.

*La Seo y el Pilar*, por F. ABBAD RÍOS. Madrid. Ed. Plus Ultra. [Aldus, S. A.] (s. a.). 158 pág., con 10 lám. + 1 hoj.—22 cm. Cart. Con grab. intercal. De «Los Monumentos Cardinales de España», número V.

BENJUMEA BURIN, RAFAEL, Conde de GUADALHORCE.

Real ACADEMIA DE CIENCIAS MORALES Y POLITICAS. *Proceso evolutivo del aprovechamiento de la riqueza hidráulica de España*. Discurso leído en el acto de su recepción por el Excmo. Sr. Don —... y contestación del Académico de número Excmo. Sr. D. Eduardo AUNÓS PÉREZ. [Madrid. Suc. de Rivadeneyra, S. A.]. 1951. 46 pág. + 1 hoj.—31,5 cm. Rúst.

BOLSÉE, JACQUES.

— *La restauration des documents aux Archives Générales du Royaume*. Bruxelles, rue de Musée, 1 [1950]. 10 pág. + 1 lám.—23 cm. Rúst.

Extrait de «Archives, Bibliothèques et Musées de Belgique». T. XXI, n.º 1 (1950).

BRITISH

— *sources of reference and information. A guide to societies works of reference and libraries*. Compiled under direc-

tion of a Committee of Aslib and edited by Theodore BESTERMAN. London. Pub. British Council by Aslib. [Oxford. Charles Batey]. 1947. 56 pág.—22 cm., Tela azul.

CAMON AZNAR, JOSÉ.

*Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, por —... Madrid, Fundación LAZARO GALDIANO. [Tall. Gráf. Kallmeyer]. 1951. 163 pág.+20 lám.+1 hoj.—20 cm. Rúst.

— Instituto AMATLLER DE ARTE HISPANICO. Los «Disparates» de GOYA y sus dibujos preparatorios. Estudio preliminar y notas por —. Barcelona. [Tipografía S. A. D. A. G. Huecocolo (1)]. 1951. 1 hoj. + 91 pág. + 17 hoj. + 47 lám. + 2 hoj.—29 cm., apaisado. Hol. Ejemplar numerado.

CIRICI PELLICER, ALEJANDRO.

A. CIRICI PELLICER: *El arte modernista catalán...* Barcelona. Ayma, ed. [S. A. Horta]. 1951. 475 pág. + 16 lám. + 12 cuatricromías+4 lit.—31,5 cm. Tela morada (2). Con grab. intercal.

CONGRESO INTERNACIONAL VETERINARIO DE ZOOTECCIA. MADRID, 1951.

II — *Programa y Reglamento*. 21-28 octubre. Patrocinado por el INSTITU-

(1) Sólo las láms.

(2) Por Guimerá, con guardas que reproducen un modelo de Oliva Vilanova.

TO DE CULTURA HISPANICA. Madrid.  
[Altamira, S. A.]. 1951. 40 pág.—23,5 cm.  
Rúst.

CUARTERO Y HUERTA, BALTASAR.

——— *Relación descriptiva de los cincuenta y seis cuadros pintados por Vicencio CARDUCHI para el claustro grande de la Cartuja del Paular*. Madrid. Mestre. 1951. 160 pág.—24 cm.—Rúst.

CHUECA, FERNANDO.

*Acta Salmanticensia* ———— *La Catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Preámbulo por D. Manuel GÓMEZ MORENO. Salamanca. Universidad de Salamanca. [Ed. y Gráf. Yagües]. 1951. XI + 287 pág. + lám. I-XXXVIII.—24,5 cm.—Rúst.

De «Filosofía y Letras». Tomo IV, n.º 3.

— y Carlos DE MIGUEL. *La vida y las obras del arquitecto Juan DE VILLANUEVA. Estudio biográfico-artístico...* Versión inglesa de los resúmenes por K. Y. J. MUNDEN. Madrid. [Gráficas Carlos-Jaime]. 1949. 455 pág. + 7 lám. + 1 hoj. pleg.—28,5 cm. Cart. Con grab. intercal. Con dibujo y firma de Villanueva.

FERNANDEZ DIAZ, AUGUSTO.

——— *Son de Santa Fe la Vieja. Las ruínas de Cayastá*. Rosario. [Argentina. Tall. Gráf. Perello]. 1951. 55 pág.—27 cm. Rúst. Con grab. intercal.

FITZ-JAMES, JAMES, DUQUE DE BERWICK Y DE LIRIA.

*The Duke of BERWICK and his son. Some unpublished letters and papers. Selected from the private papers of the duke of BERWICK and seventeenth duke of ALBA*. Edited, with an introduction, by Sir Charles PETRJE... London... Eyre et Spottiswoode. 1951. X + 13-112 pág. + 6 lám.—22 cm. Tela negra. Con dedicat. autógrafa del XVII Duque de Alba.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO.

... *Madrid monumental*, por J. A. GAYA NUÑO. Madrid. Ed. Plus Ultra. [Aldus, S. A.] (s. a.). [1950]. 158 pág. con 27 lám. 22 cm. Cart. Con grab. intercal. De «Los Monumentos Cardinales de España», número VI.

GOMEZ-MORENO, MANUEL.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS. INSTITUTO «DIEGO VELAZQUEZ» ———— *Misceláneas, Historia, Arte, Arqueología* (dispersa, emendada, addita, inédita). Primera serie: La Antigüedad. Madrid. Silverio Aguirre, imp. 1949. 423 pág. + lám. 1-58.—29 cm. Rúst. Con grab. intercal.

— *El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*, por ————. Madrid. Editorial Plus Ultra. [Barcelona (S. A. D. A. G.)] [1951]. 421 pág. + 2 lám. pleg.—28 cm. Tela roja. Con grab. intercal. De «Ars Hispaniae». Vol. 3.º

GOMEZ-MORENO, MARÍA ELENA.

*Breve historia de la Escultura española*, por M.ª Elena GÓMEZ MORENO. Segunda edición, refundida y ampliada. Madrid. Ed. Dossart, S. A. [Al fin: Imp. de Blass]. 1951. X + 233 pág. + 2 hoj. + pág. 239 a 245 + lám. I-CLX.—25 cm. Tela marrón. De «Síntesis de Arte».

GONZALEZ QUIJANO, PEDRO.

Real ACADEMIA DE CIENCIAS EXACTAS, FISICAS Y NATURALES. Discurso (1) inaugural del curso 1951-52, leído en sesión celebrada el día 14 de noviembre de 1951 por el Académico numerario Excmo. Sr. D. ————. Madrid. Valverde, 22. 1951. 13 pág.—26,5 cm. Rúst.

———  
(1) Tema: «El hombre y la máquina».

GUTIERREZ-COLOMER, LEONARDO.

INSTITUTO DE ESPAÑA. Real ACADEMIA DE FARMACIA. *España ante la cuna del Nuevo Mundo*. Discurso leído por el Excmo. Sr. D. — en la solemne sesión inaugural del curso 1951-52 celebrada el día 20 de noviembre de 1951. Madrid. Gráficas Valera, S. A. 1951. 51 pág.—24,5 cm. Rúst. Con grab. intercal.

HUIDOBRO Y SERNA, LUCIANO.

... *Las peregrinaciones Jacobeas*, por don —. Madrid. [Burgos, Imp. de Aldecoa]. 1951. 802 pág. + 4 map. gleg.—22 cm. Rúst. Es el tomo III. Pub. del INSTITUTO DE ESPAÑA.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. MADRID.

PRESIDENCIA DEL GOBIERNO — *Reseña estadística de la provincia de Vizcaya*. Madrid. [Fénix, Gráf.]. 1951. 1 lám. pleg. + XVI + 758 pág. + 1 lám. pleg. + 1 hoj.—24,5 cm. Rúst.

JUNTA NACIONAL DE HERMANDADES SINDICALES DE LABRADORES Y GANADEROS. MADRID.

DELEGACION NACIONAL DE SINDICATOS — *Los problemas del campo español*. Mayo 1951. Madrid. [E. Giménez, S. A.]. 1951. VII + 395 pág.—32 cm. Rúst.

LECUNA, VICENTE.

— *Crónica razonada de los guerras de Bolívar...* New-York. The Colonial Press inc. 1950. 3 vol. con 50 lám.—24,5 cm. Tela.

LOPEZ DE VALLARINO, TERESA.

*La vida y el arte del ilustre panameño Hernando de la Cruz, S. J., 1591 a 1646*, escrita por —. Quito (Ecuador). La Prensa Católica. 1950. 95 pág.—20,5 cm. Rúst.

MONTOTO, SANTIAGO.

... *La Catedral y el Alcázar de Sevilla*, por —. Madrid. Ed. Plus Ultra. [Al fin: Tall. Aldus]. [1948]. 154 pág. con 14 lám.—22 cm. Cart. Con grab. intercal. De «Los Monumentos Cardinales de España», III.

PLA CARGOL, JOAQUÍN.

COMISION PROVINCIAL DE MONUMENTOS DE GERONA. *Un siglo de actuación (Memoria)*, por —. Gerona. Masó, imp. 1950. 112 pág. + 1 hoj.—24,5 cm. Rúst.

PROCEDURES

— *and Equipment used in the Barrow Method of restoring manuscripts and documents*. Virginia. W. J. Barrow. Lib. Building Richmond. 1950. 1 lám. + 14 pág.—20,5 cm. Rúst.

PRODUCTIVIDAD

ACADEMIA DE CIENCIAS ECONOMICO-FINANCIERAS. *La — en los negocios*. Texto taquigráfico de las conferencias del VI Ciclo, pronunciadas durante el curso de 1950-51 por los Académicos numerarios D. Jaime VICÉN CARRÍO, don José CARDÓ SANJUÁN, D. Ricardo PIQUÉ BATLLE, D. José M.<sup>a</sup> VICENS COROMINAS y D. Juan CASAS TAULET. Barcelona. Bosch, Casa Ed. [Imp. Clarasó]. 1952. 166 pág.—23 cm. Rúst.

RODRIGO, JOAQUÍN.

Real ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO — *Técnica enseñada e inspiración no aprendida*. Discurso de ingreso leído en sesión pública el día 18 de noviembre de 1951, y contestación de S. A. R. el Infante D. José Eugenio de BAVIERA y BORBÓN. Madrid. [Gráf. Valera, S. A.]. 1951. 26 pág.—25 cm. Rúst. tica.

RUBIO ARGÜELLES, ANGELFS.

*Málaga y su teatro romano*, por ————. ...  
Málaga. [Al fin: Inimp. Dardo]. 1951. 21  
pág. + 1 hoj.—21,5 cm. Rúst.

SANCHEZ CANTON, FRANCISCO JAVIER.

INSTITUTO AMATLLER DE ARTE  
HISPANICO. *Los «Caprichos» de GOYA y  
sus dibujos preparatorios*. Estudio preliminar y notas por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN.  
Barcelona. [Tipog. S. A. D. A. G. Imp.  
Moderna. Hecocolor y E. D. D. S. A. (1)].  
1949. 105 pág. + 1 hoj. + 183 lám. + 2  
hoj.—30 cm. Hol. Ejemplar numerado.

SANCHEZ CANTON, FRANCISCO JAVIER.

*Vida y obras de GOYA*, por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN... Madrid. Ed. Peninsular.  
[Cándido Bermejol]. 1951. XI-195 pág. + 1  
hoj + I-XCVII lám.—36 cm. Rúst. Con  
dedicat. autóg. al fin.

TORMO Y MONZÓ ELÍAS.

*Pintura, Escultura y Arquitectura en España. Estudios dispersos de ————*. [Nota  
explicativa por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN].  
Madrid. Instituto «Diego Velázquez». Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [Otice, Imp.] 1949. 1 hoj. + XIII +  
485 pág. + 19 lám.—27 cm. Tela roja.

TUDELA, JOSÉ.

——— *Dos vidas ejemplares: D. Santiago GÓMEZ SANTA CRUZ (1869-1949), don Blas TARACENA AGUIRRE (1895-1951)*. Soria. Centro de Estudios Sorianos. [Imp. Casa de Observación]. 1951. 12 hoj. + 2 lám.—  
25,5 cm. Rúst. Con retrato de los biografiados. De «Celtiberia», núm. 1, pág. 131-156.

TORRES BALBÁS, LEOPOLDO.

... *La Alhambra y El Generalife*, por  
L. TORRES BALBÁS. Madrid. Ed. Plus Ul-

(1) Sólo las láms.

tra. (s. i.) (s. a.). 158 pág. con 10 lám.—  
22 cm. Cart. Con grab. intercal. «Los Monumentos Cardinales de España», núm. VII.

VINDEL, FRANCISCO.

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES. *El arte tipográfico en Burgos y Guadalajara durante el siglo XV*, por  
———. Madrid. Dirección General de Relaciones Culturales. [Al fin: Tall. Tip. de Góngora]. 1951. XXXI + 335 pág. con  
15 lám.—35,5 cm. Rúst. Con grab. intercal. Ejemplar núm. 12.

ZARAGÜETA Y BENGOCHEA, JUAN.

Real ACADEMIA DE CIENCIAS MORALES Y POLITICAS. *La figura y la obra del Cardenal MERCIER, Académico de Honor, en su primer centenario*. Discurso leído en la Junta pública inaugural del curso académico 1951-52 por el Excmo. Sr. D. ———, celebrada el día 30 de octubre de 1951. Madrid. C. Bermejo, imp. 33 pág.—1951.—24 cm. Rúst.

## REVISTAS

*Anales*

——— *de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Madrid, 1951, año III, cuaderno segundo.

*Anales*

——— *de la Real Academia de Farmacia*. Madrid, 1951, año XVII, números 2, 3 y 4.

*Anales*

——— *de la Real Academia Nacional de Medicina*. Madrid, año 1951, tomo LXVIII, cuadernos tercero y cuarto.

*Archivo*

——— *Español de Arqueología*. CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES

NES CIENTIFICAS. INSTITUTO «DIEGO VELAZQUEZ». Madrid, año 1951, tomo XXIII, núms. 81 y 82.

*Archivo*

——— *Español de Arte*. CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS. INSTITUTO «DIEGO VELAZQUEZ». Madrid, año 1951, tomo XXIV, núm. 94.

*Arte*

——— y *Hogar*. Madrid, año 1951, núms. 76, 77, 78, 79 y 80.

*Bibliografía*

——— *Hispanica*. INSTITUTO NACIONAL DEL LIBRO ESPAÑOL. Madrid, año 1951, núms. 6, 7, 8, 9, 10 y 11.

*Boletín*

——— *Arqueológico*. Órgano de la Real Sociedad Tarraconense, de la Comisión Provincial de Monumentos y del Museo Arqueológico Provincial. Tarragona, 1951, año LI, época IV, fasc. 33 y 34.

*Boletín*

——— *Astronómico del Observatorio de Madrid*. Año 1951, vol. IV, núm. 4.

*Boletín*

——— *de Estadística*. INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTICA. Presidencia del Gobierno. Madrid. Año XII, núms. 78, 79, 80, 81, 82 y 83.

*Boletín*

——— *de Exposiciones*. Madrid, 1951. Año I, núm. 1.

*Boletín*

——— *de Información de la Dirección General de Arquitectura*. Madrid, año 1951, vol. V, tercero y cuarto trimestre.

*Boletín*

——— *de Información de la Embajada de S. M. Británica*. Madrid, año 1951, núm. 115.

*Boletín*

——— *de la Institución «Fernán González», de la ciudad de Burgos*. Burgos, 1951, año XXX, núm. 116.

*Boletín*

——— *Latino Americano de Música*. INSTITUTO INTERAMERICANO DE MUSICOLOGIA. Montevideo, año 1951, tomo VI, y Suplemento del mes de octubre.

*Boletín*

——— *de la Real Academia de la Historia*. Madrid, año 1951, tomo CXXVIII, cuaderno II; tomo CXXIX, cuaderno I.

*Boletín*

——— *de la Real Academia Española*. Madrid, año 1951, tomo XXXI, cuaderno CXXXIII.

*Boletín*

——— *de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón, año 1951, tomo XXVII, cuadernos III y IV.

*Bulletin*

——— *de l'Institut Français en Espagne*. Madrid, año 1951, núm. 52.

*Colombia.*

——— *Boletín de la Embajada de Colombia en España*. Madrid, año 1951, números 13, 14, 16, 17 y 18.

*Cronache*

——— *Culturali*. A cura dell'Istituto Italiano di Cultura. Madrid, 1951, anno I, fasc. 2, 3.

*Cultura*

——— *Bíblica*. Madrid, año 1951, números 89, 90 y 91.

*Museo*

*El* ——— *de Pontevedra*. Pontevedra, año 1950. Entrega 21.

*Príncipe*

——— *de Viana*. Revista de la DIPUTACION FORAL DE PAMPLONA. Año XI, 1950, núms. XL y XLI.

*Quarterly.*

*The Art Institute of Chicago* ———. Chicago, año 1951, vol. XLV, núms. 3 y 4.

*Reconstrucción.*

——— Revista de REGIONES DEVASTADAS. Madrid, año 1951, números 109-110.

*Revista*

——— *de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, 1951, año V, cuarta época, tomo LVII, núm. 1.

*Revista*

——— *de Ideas Estéticas*. CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS. INSTITUTO «DIEGO VELAZQUEZ». Año 1951, tomo IX, números 33, 34 y 35.

*Revista*

——— *de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*. Madrid, año 1951, tomo XLV, cuadernos primero y segundo.

*Revista*

——— *de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación*. Madrid, año 1951, núm. II.

*Revista*

——— *Nacional de Arquitectura*. Organó oficial del CONSEJO SUPERIOR DE ARQUITECTOS DE ESPAÑA. Madrid, 1951, año XI, núms. 114, 115, 116, 117, 118 y 119.

*Revista*

——— *Nacional de Educación*. Madrid, año XI (2.<sup>a</sup> época), núm. 103.

*Ritmo.*

——— Revista musical ilustrada. Madrid, año 1951, núms. 238, 239 y 240.

*Sabena*

——— *Revue*. Bruselas, 1951, año 16, núm. II.

*San Jorge.*

——— Revista de la Excm. DIPUTACION PROVINCIAL DE BARCELONA. Barcelona, año 1951, núms. 3 y 4.

## PUBLICACIONES

EN VENTA DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

PESETAS

### *Grabados de GOYA*

|                                                                              |       |
|------------------------------------------------------------------------------|-------|
| LOS DESASTRES DE LA GUERRA. 80 láminas. (Edición limitada y numerada.) ..... | 2.000 |
| LOS PROVERBIOS. 18 láminas. (Edición limitada y numerada.) .....             | 1.500 |

\* \* \*

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| DISCURSOS PRACTICABLES DEL NOBILISIMO ARTE DE LA PINTURA; sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres, por JU-<br>SEPE MARTÍNEZ; con notas, la vida del autor y una reseña histórica<br>de la pintura en la Corona de Aragón, por D. VALENTÍN CARDERE-<br>RA Y SOLANO ..... | 60  |
| MEMORIAS PARA LA HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN FER-<br>NANDO y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al<br>trono de Felipe V hasta nuestros días, por el Excmo. Sr. D. José<br>CAVEDA. Dos tomos .....                                                                                                                               | 100 |
| CUADROS SELECTOS DE LA ACADEMIA. Cada cuaderno, con cin-<br>co láminas y texto .....                                                                                                                                                                                                                                                                 | 150 |
| Lámina suelta .....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 30  |
| TEORIA ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por MANJARRÉS .....                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 50  |
| ENSAYO SOBRE LA TEORIA ESTETICA DE LA ARQUITECTU-<br>RA, por OÑATE .....                                                                                                                                                                                                                                                                             | 30  |
| REJEROS ESPAÑOLES, por EMILIO ORDUÑA Y VIGERA. «Premio Gua-<br>dalerzas», de la Academia.                                                                                                                                                                                                                                                            |     |
| En rústica .....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | 80  |
| Encuadernado .....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 100 |
| LA ESCULTURA EN EL ECUADOR, por JOSÉ GABRIEL NAVARRO.....                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 60  |
| DE LA PINTURA ANTIGUA, por FRANCISCO DE HOLANDA, edición<br>preparada por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN (1548) .....                                                                                                                                                                                                                                          | 60  |
| HISTORIA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA, por FERNANDO ARAÚJO.                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 35  |
| ESCENOGRAFIA ESPAÑOLA, por J. MUÑOZ MORILLEJO .....                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 90  |
| CATALOGO DE LA SALA DE DIBUJOS DE LA REAL ACADEMIA.                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 5   |
| DICCIONARIO HISTORICO DE LOS MÁS ILUSTRES PROFESORES DE<br>LAS BELLAS ARTES EN ESPAÑA, compuesto por D. AGUSTÍN CEAN<br>BERMÚDEZ y publicado por la Academia de San Fernando. Seis to-<br>mos en 8.º mayor. (Agotado; en prensa la nueva edición.)                                                                                                   |     |



