



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 24 (2018)

### MURILLO EN LA LITERATURA DE LA ILUSTRACIÓN\*

Daniel CRESPO DELGADO  
(Fundación Juanelo Turriano)

*Recibido: 20-3-2018 / Revisado: 4-7-2018*

*Aceptado: 23-5-2018 / Publicado: 20-12-2018*

**RESUMEN:** Este artículo analiza la literatura española de la Ilustración sobre Murillo. El pintor sevillano había aparecido en diversas publicaciones españolas anteriores a mediados del siglo XVIII. No era un desconocido, pero durante la Ilustración se realizaron contribuciones muy destacadas y en renovadas direcciones, tanto sobre su trayectoria y su obra, como sobre su significado cultural y su proyección pública.

**PALABRAS CLAVE:** Murillo, Sevilla, Ilustración, Ceán Bermúdez.

#### MURILLO IN THE SPANISH ENLIGHTENMENT LITERATURE

**ABSTRACT:** This paper focuses on Murillo's Spanish Enlightenment Literature. Murillo had appeared in various publications prior to the middle of the 18th century. However, during the Enlightenment, very important contributions were made, about his career and his work, as well as about its cultural meaning and its public influence.

**KEYWORDS:** Murillo, Seville, Enlightenment, Ceán Bermúdez.

---

\* Este artículo surge con motivo de una ponencia presentada en el congreso internacional *Murillo ante su IV centenario. Perspectivas historio-gráficas y culturales* (Sevilla, 19-22 de marzo de 2018). Agradezco a su director, Benito Navarrete Prieto, la oportunidad brindada de participar en él y proporcionarme la mejor de las excusas para emprender estas líneas.

En las décadas de 1760 y 1770, en España se multiplicaron las declaraciones clamando por una historia de las bellas artes. Dar a luz una moderna y actualizada narración de la evolución y de la naturaleza del arte español se convirtió en un objetivo de la erudición ilustrada. Se reconoció la existencia de una literatura anterior, en ocasiones de envidia como la aportación de Palomino, pero se juzgó insuficiente desde los parámetros metodológicos, estéticos e ideológicos de las Luces. El anhelado relato tuvo fundamentos y aspiró a horizontes nuevos. No se quedó en una mera pretensión, ya que fueron numerosos los proyectos que lo abordaron (Crespo, 2007b y 2016a).

El generalizado contexto de reivindicación de las aportaciones históricas y culturales españolas, que recorrió todo el periodo y se convirtió en uno de los principales condicionantes del debate ideológico, influyó de manera considerable en lo artístico (Úbeda, 2001). Por ello, se invirtió un gran esfuerzo en intentar igualar, como poco, las bellas artes españolas a las continentales. Una de las tareas prioritarias fue la defensa de una escuela de pintura española, así como la definición de sus rasgos característicos, sus protagonistas y su desarrollo (Portús, 2012a: 87 y ss.). Antonio Conca, por ejemplo, justificó su adaptación al italiano del *Viaje de España* (1772-1794) de Antonio Ponz, repleto de noticias sobre los monumentos del país, para demostrar a sus lectores extranjeros la existencia de una «nuova Scuola delle belle Arti, che merita di essere distinta col titolo di Scuola Spagnuola, chiara ed illustre co' nomi del Murillo, del Velázquez, del Cano, del Berruguete, del Pantoja, del Carreño, del Cerezo, del de Prado, e di molt'altri» (Conca, 1793-1797: I, VII).

Esta centralidad de la escuela española en los discursos no fue casualidad. El concepto de escuela cristalizó bajo las Luces como la categoría fundamental desde la que se vertebó la comprensión de la evolución de las bellas artes, desde la que se ordenó y explicó su universo, en especial el pictórico. De ahí la voluntad de afirmación de la escuela española de pintura que dirigió los museos soñados y los realizados en la España de principios del siglo XIX. En la noticia aparecida en la *Gaceta de Madrid* el día antes de la inauguración del Museo del Prado, se informó que su intención era franquear al público un importante número de cuadros nacionales y extranjeros «por el orden de las diferentes escuelas». <sup>1</sup> No obstante, al abrirse el Prado sólo se expusieron pinturas españolas —el objetivo prioritario—, haciéndolo las restantes escuelas en los años y décadas siguientes (Géal, 2005; Matilla y Portús, 2004).

Veremos más adelante el papel destacado de Murillo en esta colección abierta al público. Y no fue el único caso, lo que reflejaría la importancia de Murillo en los relatos que se escribieron sobre la escuela española. El apunte de Conca lo dejaría entrever al ser el primer pintor citado. Otro jesuita expulso en Italia, Juan Andrés, utilizó algunos de los escasos cuadros españoles en Roma que resultaban admirables para demostrar el honor debido a la pintura propia, algo que sobre todo más allá de los Pirineos se dijo se ponía en duda con demasiada frecuencia. Andrés (1786-1791: I, 208) se refirió a una obra de Velázquez y a otra de Murillo. <sup>2</sup> Algo nada azaroso, pues tales fueron los dos grandes valedores de la escuela española. En una carta al embajador en Roma José Nicolás de Azara hacia 1768, Eugenio Llaguno también puso a estos dos autores los primeros de una

<sup>1</sup> *Gaceta de Madrid*, 18 de noviembre de 1819, p. 1179. Mostrar las diferentes escuelas de pintura y de manera especial los alcances de la española también fue el objetivo declarado del finalmente frustrado Museo Josefino, tal y como puede comprobarse en su decreto de fundación de 20 de diciembre de 1809 (*Gazeta de Madrid*, 21 de diciembre de 1809, 1554-1555).

<sup>2</sup> Años después, el francés Frédéric Quilliet, desde Italia, también recurrió a una obra de Velázquez en Florencia y a otra de Murillo en Roma para que sus lectores pudiesen comprobar la calidad alcanzada por los considerados mejores pintores españoles (Quilliet, 1825: 119).

lista para rebatir la extendida creencia entre «italianos y franceses» de que en España no habían existido pintores de «primer orden» (Salas, 1946: 103).

Ya hemos señalado que el relato sobre la pintura propia emprendido por las Luces no se erigió sobre un vacío. Tampoco Murillo fue rescatado del olvido, puesto que su fama tenía hondas raíces. El sevillano había aparecido en relevantes publicaciones anteriores a mediados del siglo XVIII (García Felguera, 1989; Portús, 2012b). No era un desconocido, más bien lo contrario, pero durante la Ilustración se realizaron contribuciones muy destacadas y en renovadas direcciones, tanto sobre su trayectoria y su obra, como sobre su significado cultural y su proyección pública.

En un marco de renovación de los discursos sobre las bellas artes, el relato histórico-artístico se convirtió en hegemónico (García López, 2014; Portús, 2016: 230 y ss.; García López, 2016d). No obstante, no se desligó del estético porque precisamente la historia debía desvelar las razones de la plenitud o la decadencia de las artes. Historia y norma iban de la mano (Crespo y García López, 2016a: 24-25). Por ello, para ubicar histórica y estéticamente a Murillo había ante todo que definir su estilo. Y esto se hizo partiendo de los principios del neoclasicismo, pues fueron los que marcaron el pensamiento estético español de la época.

En la otra dirección, el lugar que ocupó Murillo en la trama cultural de la Ilustración vino determinado por la renovada caracterización de lo artístico que se produjo en este momento. Ambos aspectos, que proyectan los relatos sobre el sevillano en las propias aportaciones de la época sobre la definición y comprensión de las bellas artes, se analizan en las páginas siguientes.

#### MURILLO Y EL IDEAL

Los mil ejemplares tirados en 1780 de las *Obras* de Mengs se habían vendido casi todos en 1791. Dado su éxito, en 1797 apareció una nueva edición (Crespo, 2007a: 32-33). El prestigio de Mengs y la exquisita edición de las *Obras*, a cargo de la Imprenta Real, reforzaron la autoridad de esta publicación. Y eso que no fue muy condescendiente con las artes y la pintura españolas (Úbeda, 2001: 303-307). En varios de los textos incluidos en las *Obras*, se trazó un fresco en el que las bellas artes modernas habían alcanzado su cima en el siglo XVI y habían entrado en un periodo de decadencia durante el XVII. España se inscribía en esta tendencia general, si bien Mengs no le reconoció una especial aportación al considerado periodo áureo auspiciado por Rafael. Adelgazó las aportaciones artísticas españolas del Renacimiento, afirmando que la pintura sólo consiguió empezar a desarrollarse con no pocas faltas durante el reinado de Felipe II, alcanzando su máxima plenitud en las siguientes décadas. No obstante, según Mengs (1780: 186), lo hizo con claras limitaciones puesto que los pintores españoles del XVII no pasaron de ser «imitadores puros del natural, sin saber... escoger lo bello de él». Se refirió al especial florecimiento de la pintura en Sevilla, cuyo máximo exponente fue un Velázquez que ni siquiera con tales mimbres superó en los textos de Mengs el secundario escalafón, el desdén que conllevaba ser tildado de «naturalista», de no trascender la mera imitación de la realidad, en la rígida jerarquía de la ortodoxia neoclásica (Mengs, 1780: 266). Murillo, que apareció de manera bastante tangencial en las *Obras*, también se incluyó en tal categoría inferior. Siguiendo la división de su producción en dos periodos establecida por Palomino, Mengs (1780: 222) hizo poco más que referencia a unas obras pintadas «con valentía, fuerza y arreglo al natural» siguiendo su primer estilo, que luego variaría en uno de mayor dulzura que de igual modo se veía reflejado en algunas de sus telas en el Palacio Real de Madrid.

Sólo un año después de la rutilante aparición de las *Obras*, Jovellanos leyó en la junta pública de la Academia de San Fernando, esto es, ante sus autoridades y discípulos, el *Elogio de las Bellas Artes* (1781). Considerada la primera historia del arte español (González Santos, 1994; Úbeda, 2001: 47; Crespo y Domenge, 2013: 31; Portús, 2014), el *Elogio* revela la madurez alcanzada ya en esas fechas en la defensa de las propias bellas artes, en especial de la pintura, gran protagonista de este discurso. Frente a Mengs, Jovellanos subrayó el formidable nivel alcanzado por los artistas españoles en el siglo XVI, con la apertura de prolíficas corrientes en no pocas ciudades de la península, contándose Sevilla entre ellas. Sin embargo, según el prócer asturiano, el momento culminante de la pintura se produjo en el siglo XVII, cuando vio la luz el héroe de la plástica española, Velázquez, quien en el *Elogio* fue algo más que un nombre de prestigio. Su pintura permitió a Jovellanos defender la necesidad de la imitación de la naturaleza, afirmando que «la verdad es el principio de toda perfección» y desplazando a la belleza ideal, casi siempre perseguida en vano por los que denominó un tanto despectivamente «los correctores de la verdad y la naturaleza» (Jovellanos, 2014: 72-73). Se recuperaba por tanto a Velázquez y también su estilo, los valores de su creación. La contestación a Mengs resultaba evidente. En todo caso, en un texto que como este convirtió a Velázquez en ineludible referencia pictórica, otros maestros del siglo XVII, y especialmente Murillo, no fueron olvidados. A los habituales atributos de la gracia y la dulzura de su pintura, Jovellanos (2014: 61-62) también ponderó la capacidad de Murillo para trasladar a sus telas la atmósfera o la sutil vibración de la luz, en definitiva, la aspirada verdad de la naturaleza.

En el *Elogio*, Jovellanos llevó a cabo una de las más contundentes defensas de la escuela española y, en concreto, de su atribuido naturalismo, que pasó a considerarse su trazo más definitorio. Pero Jovellanos no fue el único en vindicar la pintura española, sino una pieza privilegiada de una corriente que adquirió especial intensidad en el último cuarto del siglo XVIII. A pesar de las diversas posiciones adoptadas, algunas de las cuales intentaremos plantear en las siguientes líneas, la erudición ilustrada española compartió ciertos rasgos al referirse a la historia de su pintura. Por descontado, se reiteró su importancia y su riqueza, anotándose un presunto cambio entre el siglo XVI y el XVII. A diferencia de Mengs y como hizo Jovellanos, se afirmó que el primer periodo había dejado obras excepcionales en la Península. Aun así, y aceptando incluso la extendida tesis de la pérdida bajo el Barroco de los presuntos modélicos principios rectores en la producción artística, el siglo XVII se presentó como el momento en el que habían surgido los pintores españoles de mayor nombradía. Con ello, este periodo se convirtió en el paradigmático de la pintura propia.

Isidoro Bosarte, por ejemplo, en 1787, cinco años antes de acceder a la secretaría de la Academia de San Fernando, publicó un discurso en el que estableció dos épocas en la evolución de la pintura nacional, una tras la restauración de las bellas artes en Italia en el siglo XVI, y otra desarrollada «en el siglo pasado». Anotó que la primera era desconocida para los extranjeros si bien, exceptuando Italia, en ningún otro país florecieron tantos y tan ejemplares pintores como en España. En el siglo XVII, un momento en el que como en toda Europa se había descuidado el estudio del «griego» y del dibujo, perdiéndose el «aticismo» que dirigió a los grandes maestros de las décadas anteriores, se abrió una «segunda edad de la pintura» que produjo pinceles merecedores de celebración por su «grandísimo talento» (Bosarte, 1787: 34 y ss.). Murillo se encontraba en esta admirada nómina, sobresaliendo según Bosarte (1787: 39) por su color, que definió como el anzuelo del gusto, que arrastraba y seducía irremisiblemente el corazón del espectador.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> El *Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes en España* de Bosarte se publicó en el verano de 1794 en las

El elogio de los alcances de los pintores del Renacimiento español fue recurrente en el *Viaje de España* (1772-1794), una de las obras más influyentes del periodo y publicada por Antonio Ponz, el antecesor de Bosarte en la secretaría de San Fernando y, subrayémoslo, amigo de Jovellanos y editor de algunos textos de Mengs (Crespo, 2012).<sup>4</sup> Pero Ponz consideró que los maestros del siglo XVII conformaban un acreditado grupo de pintores de merecida admiración. De hecho, Murillo ocupó un lugar privilegiado en el vasto recorrido crítico que el secretario académico realizó por las bellas artes peninsulares. Tanto que fue el artista español del siglo XVII que mayor entusiasmo le despertó junto con Gregorio Fernández, que además presentó como su correlato escultórico (Crespo, 2012: 287). Le sorprendieron rasgos predicados comúnmente del pintor sevillano como la «ternura y suavidad» de su manera, su «dulzura», así como la «inexplicable naturalidad» de sus composiciones y figuras. Pero Ponz apuntó que en sus mejores obras, como las que ornaban el Hospital de la Caridad, podían detectarse otros valores. Las expresiones de la *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* dijo eran propias de «un artífice filósofo, expresivo y sensato». La diversa y coherente gestualidad de los personajes que aparecían en el *Milagro de los panes y los peces* la convertían en un «obra comparable... a las de los más célebres profesores de cualquiera edad» (Crespo, 2012: 294).

Esta afirmación de la capacidad de Murillo para representar las convenientes expresiones de los protagonistas de una escena, no era un reconocimiento trivial. Como Mengs defendió, siguiendo una fecunda tradición, la invención se juzgó parte esencial de la pintura. Por ello se justificaba el epíteto de «artífice filósofo» que Ponz predicó de Murillo, ya que en sus propias palabras el pintor necesitaba de «filosofía y mucha meditación» para expresar bien «los afectos y pasiones del ánimo» (Guevara, 1948: 273).

Desde tal mirada, Ponz, una de las figuras más relevantes de la Academia, no dudó en poner a Murillo como modelo para los artistas. En los distintos momentos del *Viaje de España* en los que abordó la espinosa cuestión de cuál era la mejor formación posible, siempre reiteró que «no hay estudio más seguro, que el de las estatuas griegas» pues mostraban lo más bello y bien proporcionado de la naturaleza (Ponz, 1772-1794: IX, 278). Su apuesta neoclásica era obvia. Pero en determinados aspectos, en concreto en el color, hubo lugar para tradiciones distintas. Ponz afirmó que el alumno podría instruirse en la obra de grandes coloristas como Tiziano, Van Dyck o Murillo. Es más, advirtió que la imitación del natural era «la verdadera escuela del colorido» (IX, 279). Esta referencia al natural no cancelaba el potencial carácter modélico de Murillo, ya que Ponz (IX, 280) consideró que la costumbre de los pintores antiguos de Sevilla —nuestro artista por descontado— de ejercitarse en los primeros años de su formación en la pintura de «fruteros, flores, países, peces, aves, bodegoncillos, utensilios, y cosas semejantes», otorgaba facilidad al pincel, preparándolo para acometer obras de mayor envergadura. Subrayemos que estas opiniones las vertió en el tomo IX del *Viaje*, precisamente el que trató de Sevilla y cuya primera edición data de 1780. En este tomo, entre las medidas propuestas para reconducir la decadente situación de la pintura en la capital hispalense, Ponz (IX, 275) recomendó que los jóvenes alumnos copiasen obras de Murillo. Una medida que en esos años y no por casualidad, pues los contactos con Ponz están probados (Carriazo, 1929), fomentó la misma Escuela de Bellas Artes de Sevilla.

páginas del *Diario de Barcelona*. En una fecha tan avanzada como 1814, el *Discurso* de Bosarte, a pesar de venderse junto a otros escritos suyos que abordaban distintas temáticas como la educación o Cervantes, seguía a la venta: *Diario de Madrid*, 9 de noviembre de 1814.

<sup>4</sup> Ponz fue secretario de San Fernando entre 1776 y 1791. Tras un breve periodo con José Moreno al frente, Bosarte se hizo cargo de la secretaría académica a principios de 1792 (Bédat, 1989).

Algunos literatos ilustrados como Juan Agustín Ceán Bermúdez ya destacaron que Murillo había sido una referencia para toda la pintura sevillana del siglo XVIII, en la que se dijo se habían sucedido imitadores de su estilo más o menos afortunados (Ceán, 2016: 724, 750 y ss. y 776 y ss.). No erraba (Valdivieso, 1982; Navarrete Prieto, 2017b; Quiles, 2017). Sin embargo, la apertura hacia 1770 de la Real Escuela de las Tres Bellas Artes de Sevilla redefinió la ascendencia de Murillo. Quien fuera su principal responsable en su primera etapa de existencia y uno de los personajes más poderosos de Sevilla, Francisco de Bruna, leyó la oración de la primera junta general organizada por la Real Escuela, en 1778. En ella, Bruna ensayó una breve historia de las bellas artes sevillanas desde su restauración, ponderando la extraordinaria producción que se dio en los siglos XVI y XVII (Bruna, 1778: 2-5).<sup>5</sup> Murillo fue un nombre propio destacado por Bruna, quien por primera vez dio noticia de la academia que fundó junto a otros artistas en 1660. Pero su interés por el antiguo pintor no se detuvo ahí ni se circunscribió a lo erudito.

Con motivo de la segunda junta general de la Real Escuela, celebrada en 1782, se señaló que el premio para los alumnos de la clase de pintura se concedería por copiar alguna de las obras más notables de Murillo en la ciudad o de cierto Zurbarán de la Cartuja.<sup>6</sup> En la oración pronunciada en la junta, de nuevo a cargo de Bruna, amigo no sólo de Ponz sino también de Jovellanos, quien recordemos vivió en Sevilla entre 1768 y 1778, se incidió en la riqueza del patrimonio artístico hispalense, que podía servir para formar a los jóvenes artistas. En sintonía con el academicismo clasicista, Bruna destacó que las colecciones de antigüedades de la capital bética eran adecuadas para el aprendizaje; pero de igual modo lo era Murillo, quien al margen de reconocerle algo tan recurrente como la dulzura de su color y la inteligencia de sus composiciones, destacó en palabras de Bruna por la «corrección del dibujo» y, sobre todo, por su verdad en la imitación de la naturaleza. Apuntó que Murillo pintó lo que era y no lo que debía ser, distanciándose por tanto de un axioma recibido de la Antigüedad. No obstante, tal principio, nuclear para el neoclasicismo, debía matizarse en opinión del prócer sevillano puesto que conllevaba la monotonía en la representación de las figuras ya que «la perfección siempre es una» (Bruna, 1783: 51). La atención a la naturaleza era para Bruna el camino para no caer en este defecto que presentaban las esculturas clásicas y algunos de los pintores modernos que siguieron a ciegas sus caminos.

Los poemas leídos en la *Distribución de los premios a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Escuela de Sevilla... en 1782* (1783) ahondaron en los argumentos de Bruna, en especial los de Donato de Arenzana y de Cándido María Trigueros, quienes ponderaron las obras de arte sitas en Sevilla y, por encima de todas, las debidas a Murillo, convertido en la principal referencia pictórica de la ciudad. Sin ir más lejos, los versos de Trigueros se intitularon «en elogio de los cuadros de Bartolomé de Murillo» (Aguilar, 1986). Trigueros, escritor del círculo de Olavide y amigo de Jovellanos, perfectamente inscrito en la trama cultural de la Sevilla ilustrada, versificó una sugestiva ficción sobre Bruna, quien se presentó preocupado por conseguir los mejores modelos para los alumnos de la Real Escuela. Podía proporcionarles esculturas grecorromanas como las del Alcázar donde podían estudiar lo bello, la expresión, las posturas o el contorno, pero no el color, el

<sup>5</sup> La vindicación de las bellas artes sevillanas y los primeros embriones de historia de las mismas hay que situarlos ya en el Renacimiento y durante el Barroco (Portús, 2012b).

<sup>6</sup> Según el testimonio de Justino Matute, al menos a esta junta general asistió lo más granado de la sociedad hispalense: «con grande pompa y concurrencia de los sujetos más condecorados de la ciudad...» (Matute, 1887: 22). Sobre las copias de Murillo impulsadas por la Escuela, sus patronos y sus profesores: Ros (2011: 331-333). Las pinturas enviadas desde Sevilla por Bruna a la Academia de San Fernando en 1784, «casi todas... copias de Murillo», se expusieron públicamente en sus salas durante quince días con motivo de la entrega de premios celebrada ese año (*Memorial literario*, agosto de 1784: 41).

empastado o el difuminado. Atribulado por estas cuestiones, Bruna se adormeció y se le apareció Velázquez en sueños, instándole a que los alumnos copiasen a Murillo, el «más dulce pintor». Según el Velázquez de Trigueros, en la obra de Murillo podía estudiarse la composición, la expresión, la gracia y, por supuesto, el color o la expresión natural. Al despertar Bruna, «llamó los profesores / propuso que los lienzos le copiasen / de Murillo, y en ellos estudiaran» (*Distribución*, 1783: 66). Así fue.

En fechas cercanas, encontramos argumentos similares en algunas publicaciones de Diego Rejón de Silva, uno de los escritores académicos de San Fernando más prolíficos en estos años (Peña, 2013). Esto revela que la afirmación del carácter modélico de ciertos aspectos de la pintura del siglo xvii, y de Murillo en particular, no era extraña en la década de 1780 en los medios artísticos y académicos de la Corte. Desde su poema *La Pintura* (1786), Rejón instó a los artistas jóvenes a estudiar a los pintores españoles antiguos, en especial a Velázquez y Murillo. No por una mera razón patriótica, pues este consejo tenía la pretensión de «conservar y perpetuar el carácter de nuestra escuela en la verdad, bella casta de color y natural expresión», al considerarlos valores estéticos apreciables (Rejón, 1786: 127). Aunque defendió la imitación de la naturaleza más perfecta siguiendo la senda marcada por los escultores grecorromanos, apartándose de quienes sólo copiaban los defectos y vicios del natural, advirtió que el artista no podía reducirse a la representación de la belleza ideal, pues ésta únicamente resultaba apropiada en las figuras divinas. En las obras debía hallarse verdad y en ello, en representar las figuras como fingían ser, de manera natural y con gran viveza pero «sin defectos notables», habían sobrepasado los más importantes pintores españoles, que consideró pertenecían al siglo xvii (1786: 90). Es decir, dichos maestros imitaron adecuadamente la realidad —algo que en sí ya resultaba atractivo para el espectador— para orillar un Ideal que sólo convenía a un reducido número de personajes.<sup>7</sup>

Caracterizándose tales pintores por principios tan destacados como el color, la verdad y «la imitación perfecta del natural», Rejón (1786: 97-98) arremetió contra los extranjeros que los despreciaban. De hecho, abordó una reveladora comparativa de Murillo con dos de los grandes mitos del clasicismo, Rafael y Poussin, de la que el sevillano no salió malparado. Admitió que en las figuras y los contornos de Murillo no se encontraba «aquella majestad que se observa en las obras griegas» (95), pero esto era un defecto habitual entre los pintores, incluso en Rafael. En todo caso, Murillo compensaba tal falta de belleza ideal con la expresión, la verdad y el color que insuflaba a sus obras. Tanto que a su lado, las de Poussin, a pesar de haber estudiado más el Antiguo, eran más secas y falaces. Equiparándolas a las de Rafael, las telas de Murillo no siempre eran inferiores en expresión, pero lo superaban en la naturalidad de su color. Rejón remató estos argumentos anotando que ningún pintor —incluido de nuevo Rafael— fue excelente en todos los aspectos del arte. De este modo, por las limitaciones de lo Ideal y de la misma actividad pictórica, así como por las virtudes del acertado cultivo del naturalismo, las posibles faltas de la juzgada paradigmática escuela española y de Murillo que se detectaban desde la óptica neoclásica, no resultaban tan gravosas, no condenaban sus obras al ostracismo, pudiendo merecer justos parabienes e incluso convertirse en modelos enriquecedores.

La afirmación de ciertos principios o del marco genérico neoclásico no conllevó, por tanto, la necesaria negación del patrimonio pictórico propio que se iba perfilando como

<sup>7</sup> Nada más y nada menos que en su traducción de la *Historia del Arte de la Antigüedad* de Winckelmann, Rejón volvió a subrayar que el Ideal sólo resultaba adecuado para la representación de divinidades, censurando a los «pedantes profesores» que representaban todas las figuras de un cuadro historiado «imitando el antiguo», lo que producía obras «sin gusto —ni verdad— y, por consiguiente, sin poder llegar al suspirado fin del arte, que es imitar a la naturaleza» (Winckelmann, 2014: 462).

característico y de mayor relieve. Para referirse de manera positiva a la escuela española como se definió por las Luces, o para recuperar aspectos determinados hasta para los artistas, no se debían impugnar todos los fundamentos del clasicismo académico. En textos militantemente mengsianos como la oración pública leída en San Fernando en 1787 por el duque de Almodóvar, colaborador de Ponz, se encontró el modo de rescatar la pintura barroca española (*Distribución*, 1787: 541). Tenemos constancia de que los juicios de Mengs levantaron ampollas entre los críticos y eruditos españoles (Carriazo, 1929: 172). Incluso llegaron a la prensa periódica, publicándose un satírico artículo en 1788 en el *Diario de Madrid* donde un fatuo petimetre arremetió contra los pintores españoles del siglo xvii por no haber conocido la belleza ideal —los tildó de «pobres naturalistas»— e informando de un ficticio premio para quien lograra realizar un Descanso de la Virgen para colocar junto a una tela del mismo tema de Murillo y no la desmereciera.<sup>8</sup>

Autores como Esteban de Arteaga (1999: 179) intentaron contestar tales ataques en esas mismas fechas anotando que su denominación de naturalistas no era una tacha, pues Mengs había admirado no pocas cualidades de artistas como Velázquez, Murillo y Ribera, de manera especial su «estudio del natural», un aspecto considerado ineludible pues el pintor no sólo podía confiar en su fantasía. Arteaga no dejó de recordar que la observación de la naturaleza era un paso en la consecución del Ideal. Así, una Virgen de Murillo resultaba admirable, pero mucho más lo sería si a su dulzura y ternura se hubiese sumado un semblante y una postura que revelase su divinidad, una nobleza y una majestad que sí encontraba en las obras de Mengs.

La motivación patriótica en la defensa de la pintura propia jugó un papel indudable, puesto que en algunos de estos textos se fue bastante más severo con otras tradiciones, como la escuela flamenca, que se juzgaron participaron de principios estéticos similares.<sup>9</sup> Pero la reivindicación de la escuela española fue más allá de la mera apología nacional. Ignorar las motivaciones ideológicas y políticas sería ingenuo; atender únicamente a ellas creemos que pecaría de reduccionista. En 1789, Arteaga (1999: 179-180) intentó mostrar que el Ideal no tenía por qué suponer la censura radical de la pintura barroca española. Recordemos que a partir sobre todo del siglo xvii se va consolidando en la literatura artística una corriente ecléctica, que defendía tomar lo mejor de distintas tradiciones o maestros, «las perfecciones repartidas en las diferentes escuelas» en palabras de Joshua Reynolds.<sup>10</sup> Esto permitía integrar grandes autores al margen de la «gran manera». Además, la cada vez más extendida opinión sobre la falta de los resultados esperados por el neoclasicismo ortodoxo, facilitó su matización o la formulación de alternativas al modelo canónico. De igual modo, este sistema no parecía responder del todo a la estimulante experiencia estética que causaban obras de ciertas corrientes en sus márgenes. Prácticamente todos sus defensores, subrayaron que la pintura naturalista y colorista encandilaba al público, llevaba tras de sí la admiración de sus espectadores, si bien se tuviese que echar mano de una admiración basada en la vista o el corazón puesto que la proporcionada por la razón tenía exclusivo propietario.

<sup>8</sup> *Diario de Madrid*, 26 de mayo de 1788. Fue contestado este artículo (analizado por Úbeda, 2001: 312-314) por otro en el mismo medio defendiendo la belleza ideal: *Diario de Madrid*, 21 y 22 de junio de 1788. En este último texto se afirmó que si la imitación del natural constituyese el único mérito de una pintura, Rubens, Van Dyck, Velázquez, Ribera, Murillo o Jordán serían los artistas más sobresalientes, «pero esto dista mucho de la verdad, pues entre los que saben distinguir el mérito de las obras... han tenido siempre la primacía los que supieron mejorar la naturaleza».

<sup>9</sup> Véanse por ejemplo los juicios de Ponz sobre Rubens en el *Viaje fuera de España* (1785) (Ponz, 2007: 717-718).

<sup>10</sup> Goldstein, 1995.



Tales brechas fueron aprovechadas para releer el legado de aquellos «célebres coloridores», en expresión del pintor hispalense Francisco Preciado de la Vega.<sup>11</sup> Ni siquiera se tuvo que romper radicalmente con el pasado, porque cierta literatura barroca ya abundó en análisis positivos sobre tales escuelas coloristas a lo largo y ancho del continente. En Sevilla, sin ir más lejos, ya existía una prolífica corriente literaria de elogio de sus pintores barrocos y, por supuesto, de Murillo (Portús, 2012b); y Sevilla fue un polo decisivo en la mirada ilustrada a la pintura del siglo xvii. Lo cierto es que la irrupción mengsiana no supuso la eliminación de estas líneas críticas, pero sí su redefinición en un nuevo contexto.

Sin embargo, no todo el patrimonio pictórico del barroco español se juzgó de la misma manera, porque ciertas apuestas, las más decorativas y teatrales, se continuaron rechazando al situarse en las antípodas de la sencillez y la simplicidad neoclásicas. En este sentido, resultaría ilustrativo comparar los juicios sobre Murillo, Velázquez, Cano o Zurbarán, a los emitidos sobre Herrera el Mozo en la *Historia del Arte de la Pintura* (1822-1828) de Ceán Bermúdez (Crespo y García López, 2016a: 148-151). Por tanto, el barroco, en su conjunto, no se vio de manera unitaria sino que se establecieron determinantes diferencias. Eso sí, Murillo siempre se consideró por las Luces parte sustancial de la pintura española, tanto de su definición como de su vindicación.

#### MURILLO Y CEÁN. «¡PERO HOMBRE! ¿Y EL ANTIGUO? ¡EL ANTIGUO!»

Las anteriores líneas han puesto de manifiesto que entre los años 70 y 90, la literatura artística española pasó a contar con numerosas y renovadas aportaciones, algunas de notable enjundia, que abordaban la exposición de la escuela española y la privilegiada inserción de la obra de Murillo en ella. Sus responsables fueron autores de diverso perfil, revelando que la construcción crítica e historiográfico-artística no fue obra de un bien delimitado sector profesional, social o ideológico. Sin embargo, muchos de ellos se conocieron, compartieron ideas, inquietudes e incluso espacios, que en absoluto fueron alternativos. La Academia de San Fernando en Madrid fue el principal escenario alrededor del cual se movieron; pero Sevilla —y su Escuela— también devino un foco de interés. Las conexiones entre ambos centros fueron prolíficas como demuestran los citados Bruna, Ponz o Jovellanos. De hecho, en medio de este entramado se encontró el responsable de algunas de las contribuciones más decisivas de la época sobre Murillo y su escuela: Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829).<sup>12</sup>

Es poco conocida la producción del asturiano anterior a la publicación por la Academia de San Fernando de su enciclopédico *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de bellas artes en España* (1800), pero se conservan varias obras manuscritas de gran interés. En estos años, bajo la tutela de su protector y amigo Jovellanos, vivió entre Madrid y Sevilla. En los dos periodos que pasó en la capital bética (1768-1778 y 1791-1797), Ceán participó en la Real Escuela de Bellas Artes y estableció amistad con sus máximos dirigentes como Bruna. La visita de Ponz a Sevilla en 1772 tampoco le fue ajena y sabemos que colaboró con él y su *Viaje de España*. Lo podemos situar incluso durante un breve periodo en el taller de Mengs (Crespo y García López, 2017). Este estrecho contacto con sectores determinantes de la crítica artística se reflejó en las obras que precedieron al

<sup>11</sup> Lo afirmó en la *Carta a G. B. Ponz sobre la pintura española* (1765) (Sánchez Cantón, 1923-1941: V, 121). En otra publicación titulada *Arcadia Pictórica* (1789), Preciado de la Vega ofreció de igual modo un juicio positivo de los «naturalistas» españoles, si bien lamentó no hubiesen podido conocer «la grandiosidad de formas, que la escuela romana enseña con el ejemplo de las estatuas antiguas» (Preciado, 1783: 193).

<sup>12</sup> Para el papel clave de Ceán en la literatura artística de las Luces: Clisson (1982); Crespo (2016b).

*Diccionario* y en los problemas que plantearon, entre otros el de la pintura barroca y sus maestros.

En unas *Reflexiones* de 1778 sobre un cuadro flamenco del siglo XVI que compró para Jovellanos, Ceán (1778: 5v) definió en distintos momentos a los pintores españoles «y especialmente los andaluces» como naturalistas. Lo mismo hizo en un texto que puede fecharse en esos mismos años, significativamente titulado *Piezas famosas de Pintura, Escultura y Arquitectura que hai en la ciudad de Sevilla, en sitios públicos, y algunas casas particulares con nombres de sus Autores*. En este recorrido, por desgracia inacabado, por las principales obras de la capital andaluza, se destacaron sobre todo a sus pintores del siglo XVII, considerados su más brillante patrimonio y de nuevo fueron caracterizados como naturalistas, lo que no obstó para que Ceán los elogiase. Entendía por ello que Murillo, a quien calificó de «gran naturalista», fuese buscado por los coleccionistas foráneos y sus cuadros se protegiesen y conservasen con celo por sus propietarios hispalenses. También se hizo eco de sus intereses eruditos, por ejemplo de la rectificación del lugar y fecha del nacimiento de Murillo propuesto por el conde del Águila —destacar que este noble colaboró estrechamente con Ponz (Carriazo, 1929)— y que vinculó a su mayorazgo un cuadro de Murillo de su rica colección (Ceán, s.f.a: 9v-16r).<sup>13</sup>

La curiosidad por Murillo se revela de igual modo en las notas del viaje artístico que el marino José Vargas Ponce (1794: 303r-420v) emprendió por Sevilla junto al mismo Ceán en 1794. En esta relación se detecta un interés prioritario por detenerse en los lugares que albergaban los conjuntos de Murillo más apreciados. De hecho, en el *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias* (1791), las citas de Ceán (1791: 3r, 3v, 6v, 8v, 11v...) a cuadros de Murillo fueron numerosas, manifestando no sólo su intenso estudio de las telas del sevillano, sino también los problemas habidos en torno a sus copias.<sup>14</sup>

Esto nos permite subrayar que no cabría separar, y por supuesto en el caso de Ceán, algunos de los trabajos de la literatura artística de las Luces con el coleccionismo, con la voluntad de hacerse un hueco en este ámbito o condicionarlo. Ceán fue un notable coleccionista (Santiago, 1997 y 2016) y tuvo estrechos contactos con el mercado artístico, por supuesto con el que creció en torno a la pintura española y Murillo. Así, cabe recordar su estrecha amistad con Bernardo de Iriarte, al que aconsejó en alguna ocasión sobre alguna atribución a Murillo,<sup>15</sup> y con el deán López Cepero, una de las figuras principales del coleccionismo sevillano de la primera mitad del siglo XIX (Ruiz, 1972; Merchán, 1979; Martínez, 2017).<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Palomino (1796: 62r) afirmó que Murillo nació en 1613 en Pilas. Ya en su manuscrito de las *Piezas famosas*, Ceán lo negó basándose en una partida de bautismo que había encontrado el conde del Águila y situaba el nacimiento del pintor en Sevilla en 1601. Sin embargo, parece que Ceán dudó de que tal fuese la partida original; acabó hallándola en el archivo de la catedral hispalense por la vinculación que con ella tuvo uno de sus hijos. En dicha partida se establecía que Murillo fue bautizado en Sevilla en enero de 1618 (Ceán, 1805: 22-25). Ceán (1800: 11, 48) publicaría estos datos en su *Diccionario*, si bien Ponz en el tomo IX (1780) de su *Viaje de España* ya se refirió a la fecha y lugar correctos, revelando que el asturiano le proporcionaría la correspondiente noticia.

<sup>14</sup> Elena Santiago Páez está preparando una cuidada edición de este *Discurso* y del de tema similar que publicó Ceán en 1806 en el periódico *Minerva*. Agradecemos a la autora que nos permitiese consultar su certero estudio, del que tomamos las notas aquí referidas.

<sup>15</sup> Cartas de Ceán Bermúdez a Bernardo de Iriarte, Sevilla, 21 de marzo y 7 de abril de 1804. Biblioteca Fundación Bartolomé March (en adelante BFBM), Ms. B101-A-15, ff. 97-102.

<sup>16</sup> Su colección refleja su interés prioritario por Murillo. Es más, en una galería de retratos de hombres ilustres que encargó hacia 1839 y conformada por unos veinte cuadros, se incluyeron varias efigies de pintores (junto a literatos, reyes, descubridores y hombres de armas) entre las que encontramos, por supuesto, la de Murillo (Martínez, 2017: 553). Destaquemos que los únicos retratos de ilustres contemporáneos fueron Alberto Lista y Félix José Reinoso, escritores hispalenses que aparecen en las líneas de este artículo.

A pesar de las citadas alabanzas y de su indudable interés por la pintura de Murillo, su naturalismo suponía en estos primeros escritos de Ceán un obstáculo para predicar de él haber alcanzado las más altas cimas (1778: 2r, 5v, 9r, 17v; 1779: 2v-3r.); al menos si esta capacidad de imitación de la naturaleza no estaba al servicio de otros principios. En la *Descripción de la Pintura de la Santa Forma en el monasterio del Escorial*, no fechada pero atribuible al periodo previo al *Diccionario*, seguramente anterior a 1791, se refirió al estilo de Claudio Coello. Según Ceán (s.f.b: 5r), Coello, «uno de nuestros primeros naturalistas», cabía inscribirlo en la tradición pictórica española, de la que supuso en cierto modo su canto del cisne al recoger el dibujo de Cano, el encanto de Velázquez y el color de Murillo. No obstante, el juzgado gusto corrompido de su época, con un desbordado interés por las alegorías, el adorno y las composiciones complejas, así como el poco estudio que se hacía del desnudo y «las estatuas griegas», hicieron que Coello ocupase un «sitio menos elevado» en la historia de la pintura. Se merecería otro lugar si un gusto más apurado y un estudio de los mejores ejemplos grecorromanos, se hubiese encontrado, en palabras de Ceán (s.f.b: 4v), con «el verdadero conocimiento que tenía de los efectos de la naturaleza».

Siguiendo la estela del *Elogio* (1781) de Jovellanos, en la introducción del celeberrimo *Diccionario histórico* (1800) Ceán trazó la evolución de las bellas artes en España. Ya desgranamos en otro lugar su discurso (Crespo y García López, 2016a: 131-132), que incidió en el esplendor de las artes en el siglo XVI y su decadencia en el XVII, en paralelo a lo ocurrido en el resto del continente. La pintura española del XVI, según Ceán (1800: 1, 48), destacaba por la «suma corrección en el dibujo», lo que se traducía en la ejemplaridad de sus formas, composición y expresión, fallando en cambio, por regla general, en el color. En el siglo XVII, por el contrario, se dejó de lado el Antiguo y se optó por un estilo más fácil, con más fuerza de claroscuro y un color «más halagüeño». Ceán (1800: 1, 53) afirmó que la elección de ser «meros naturalistas» supuso la «decadencia general de la pintura en toda Europa», incluida España.

Argumentos muy similares nutrieron sus extraordinarios *Árboles históricos de las vidas de los Pintores Españoles*. Ceán los concibió para completar el *Diccionario*, para superar su clasificación alfabética y permitir al lector no sólo una lectura fragmentaria, por voces, sino también histórica al plantear una evolución cronológica de las principales corrientes de la pintura española moderna, establecido genealógicamente, desde la relación maestro-discípulo. Estos árboles, por tanto, suponían un complemento a su introducción ya que pretendían ordenar el conjunto de los pintores españoles, dotándoles de un lugar en el desarrollo de su historia. Conservamos varios materiales manuscritos de los *Árboles*, realizados hacia 1797 en Sevilla,<sup>17</sup> pero Ceán no logró finalizarlos y, dada su complejidad también para su impresión, decidió no adjuntarlos al *Diccionario* (Ceán, 1800: 1, 32). En la presentación de los *Árboles*, advirtió que el estilo basado en un dibujo «tomado de las mejores formas del antiguo» que se cultivó en la España del siglo XVI, fue transformándose en la siguiente centuria y «arrimándose más y más al carácter común de la naturaleza». Consideró que aun la variedad de la pintura española existía un elemento común que «se llama estilo español o de la naturaleza».<sup>18</sup> De hecho, señaló que tal variedad también tenía una expresión geográfica. Así, tomando como referencia la división regional de la pintura italiana, Ceán se refirió a las escuelas castellana, andaluza y valenciana. Aunque Ceán se basó en una amplia tradición de la literatura artística europea ya bien establecida

<sup>17</sup> El propio Ceán afirmó haberlos trazado en esta fecha (Ceán, 1806: 10). La cronología más precisa y actualizada sobre Ceán se encuentra en González Santos (2016).

<sup>18</sup> En las líneas dedicadas a Murillo, precisamente, reiteró que «el natural siempre fue el objeto de los españoles» (Ceán, h. 1797: 21v).

en el siglo xvii, apuntemos que en Sevilla se empezó a hablar hacia finales del xviii de una escuela sevillana de poesía, por ejemplo desde el *Plan para una historia filosófica de la poesía española* (h. 1799) de Manuel María de Arjona. Este plan se inició precisamente estableciendo una íntima comparación con la pintura: «la historia de la poesía española debe escribirse por escuelas, así como se escribe la de la pintura».<sup>19</sup> Esta coincidencia en vertebrar la historia de la pintura y la poesía por escuelas no parece casual. Arjona perteneció a la denominada *Academia particular de Letras Humanas* (1793-1803), que tuvo como medio difusor de sus ideas el *Correo de Sevilla* de Justino Matute. En el *Correo* se publicó el *Plan* de Arjona y unas *Reflexiones* sobre dicho *Plan* de Félix José Reinoso,<sup>20</sup> otro miembro destacado de dicha academia (López, 1989). Reinoso, Matute, el *Correo* y más académicos hispalenses como Alberto Lista reaparecerán en estas líneas vinculados a Ceán y a sus obras. En otro lugar (Crespo, 2016b), desmentimos con rotundidad el bajo perfil intelectual con el que usualmente se había presentado a Ceán y su excesiva dependencia de Jovellanos. No fue un mero recopilador de noticias artísticas ni estuvo a la sombra de su eminente amigo y protector, sino que fue un intelectual de enjundia, muy bien considerado y relacionado con importantes núcleos culturales de la época. Las amplias, estrechas y acabamos de ver que enriquecedoras relaciones de Ceán con la intelectualidad hispalense son un ejemplo sobre las que se debería profundizar.<sup>21</sup>

En todo caso, a pesar de la diferenciación geográfica de la pintura española, ya en los *Árboles* Ceán juzgó que el desarrollo de dichas tres escuelas había sido parejo y derivó en el citado naturalismo.<sup>22</sup> La andaluza, por ejemplo, de la que conservamos completos sus comentarios y diagramas, evolucionó del «aticismo» de Luis de Vargas, a quien calificó como «el Rafael de España», al «estilo de la naturaleza» que detectó en algunos de sus discípulos como los Castillo. Uno de los discípulos privilegiados de Juan del Castillo que ahondó en tales valores ligados al natural fue Murillo. A pesar de ensalzarlo por la verdad de sus personajes y la hermosura de su color, Murillo fue censurado en los *Árboles* por no elegir la mejor naturaleza, por presentarla tal cual se manifestaba en «un solo viviente», deseándose en sus obras «más corrección en el dibujo» (Ceán, h. 1797: 22r y 21v).

En el *Diccionario* no se recogieron estas censuras a la obra de Murillo, más bien al contrario. En la introducción, el sevillano se perfiló como uno de los que habían sostenido la pintura en España durante el siglo xvii, antes de su ya completa decadencia tras la Guerra de Sucesión. Entre sus contemporáneos, sus pinceles sólo palidecían frente a Velázquez (Ceán, 1800: I, 56-57). En la extensa biografía de Murillo en el *Diccionario* (II, 48-65) si bien se partió claramente del *Parnaso* (1724) de Palomino (García Felguera, 1989: 181-184), se aclararon algunos puntos de su trayectoria, por ejemplo documentando de manera definitiva su lugar y fecha de nacimiento (II, 48). De igual modo, Ceán desgranó su estilo. Ponderó la dulzura y suavidad de su pincel, el delicado acorde de sus colores, la indefinición de sus perfiles, la verdad de su luz, sus carnaciones y la amable y correcta

<sup>19</sup> *Correo de Sevilla*, 23 de julio de 1806. Subrayemos que el *Plan* de Arjona se publicó pocos años después en la *Minerva o El Revisor General* (t. III, 1806: 73-81), una publicación periódica donde Ceán también dio a la luz algunos de sus escritos, en concreto su *Carta sobre el discernimiento de las pinturas originales y de las copias* (*Minerva*, t. II, 1806: 1-34).

<sup>20</sup> *Correo de Sevilla*, 13, 16 y 20 de agosto de 1806.

<sup>21</sup> En esta línea se están realizando aportaciones ejemplares sobre el peso que llegó a tener Ceán en determinados ambientes culturales y sociales españoles durante su madurez (García López, e. p.).

<sup>22</sup> En las primeras décadas del siglo xix, autores como José Musso, amigo de Ceán al que precisamente le mostró sus *Árboles*, consideró que no todos los pintores españoles podían inscribirse en una misma escuela —«¿qué tiene que ver Juan de Juanes con Murillo?»—, abogando por ello por mantener las divisiones regionales que había propuesto Ceán (Madrazo, 1945: 148). Sin embargo, la división de la pintura española en diversas escuelas se fue desdibujando a lo largo de la centuria, para afirmarse la existencia de una única de carácter nacional (Afinógenova, 2009).

expresión de sus personajes, «la filosofía con que demostraba las virtudes y las pasiones del corazón humano». Aun situándolo «entre los primeros naturalistas», su pintura no mereció en este caso ningún reproche.<sup>23</sup>

En la enciclopédica *Historia del Arte de la Pintura* (1822-1828), escrita por Ceán veintitantos años después de la publicación del *Diccionario*, se siguió manteniendo, en líneas generales, el esquema evolutivo de la pintura española moderna sancionado por las Luces, su presunto paso del clasicista siglo XVI al naturalista y colorista XVII (Crespo y García López, 2016a: 130-155). Como hiciera en los *Árboles*, se refirió a tres escuelas, la castellana, la aragonesa y la andaluza. Los maestros andaluces aparecieron destacados y, entre ellos, Velázquez —integrado en esta escuela si bien señalando su incidencia en la escuela castellana— y Murillo, «flor y nata de la escuela andaluza» (Ceán, 2016: 718). Aunque ambos pintores, junto a otros nombres de enjundia como Zurbarán, Cano o Espinosa, fuesen incluidos en la *Historia* en un periodo caracterizado como crítico, no se dudó de nuevo en elogiarlos y presentarlos como los autores más reputados de la pintura española. En el caso de Murillo —no fue muy original respecto a sus propios juicios en anteriores textos— por la naturalidad de sus composiciones, la asombrosa vida de sus carnaciones, la facilidad de sus pinceles y la conveniente expresión que confería a sus personajes. De ahí, según Ceán (2016: 723), la comprensible admiración de sus paisanos y de los extranjeros que conocían sus obras, habiéndose acumulado ejemplos de tal interés en los últimos años, en especial durante la Guerra de la Independencia, si bien no siempre habían sido edificantes.

Se entraba en el siglo XIX, por tanto, con un discurso bien establecido sobre la evolución de la pintura española, su desarrollo en el XVII y el lugar y carácter de la obra de Murillo. Sin embargo, ciertas contribuciones significativas de las Luces sobre el pintor sevillano, sobre todo a cargo de Ceán, se produjeron en los primeros años de la nueva centuria retomando, en gran parte, lo planteando en las décadas anteriores. Si acaso, su afirmación frente al ideal mengsiano fue en algún momento más rotunda. Veámoslo.

En 1806, Ceán publicó en Cádiz la *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*. Dirigida a Jovellanos, la *Carta* resultaba inédita en el panorama español al analizar el desarrollo de una escuela pictórica, lo que testimonia la centralidad adquirida por la categoría de escuela y en concreto la importancia crítica de la hispalense. Ceán incidió en los momentos que consideró de mayor esplendor, que no podían ser otros, según hemos visto, que el siglo XVI y Murillo. En especial se detuvo en este último, tanto que acabó proporcionando una monografía sobre Murillo que cabría considerar la primera publicada de un pintor español. Por ello, el subtítulo de la *Carta* rezaba: *...y sobre el grado de perfeccion a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo, cuya vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla*. No cabe mejor reseña. El propio autor, en carta a su amigo Bernardo de Iriarte de 14 de agosto de 1805, es decir, poco antes de su publicación, resumía así su contenido:

...una obrita que acabo de escribir sobre el estilo y gusto de este profesor [Murillo], en que inserto su vida muy a la larga, o más bien sobre la escuela sevillana, que considero interesante a la pintura española, dando razón del sistema que

<sup>23</sup> En la biografía de Murillo de los *Apuntes* manuscritos de Ceán previos al *Diccionario*, las variaciones son mínimas respecto a la versión final. Si acaso sus elogios fueron mayores a la hora de describir los cuadros del Hospital de la Caridad y en un párrafo inicial donde subrayó que escribió la vida de Murillo en Sevilla, viendo unos cuadros que si sus lectores también los pudiesen ver confirmarían su «mérito extraordinario» (Ceán, 1794-1800: ff. 92r y 95r).

estos antiguos profesores seguían en sus estudios, harto opuesto al que llevan los modernos, y al que se observa en las actuales academias.<sup>24</sup>

En otra misiva a Iriarte una vez aparecida la *Carta*, Ceán apuntaba que su único valor residía en «las noticias exactas de Murillo y algún otro profesor de la escuela» que había incluido.<sup>25</sup> Pero no fue así en absoluto, porque proporcionó un discurso sobre la trayectoria del pintor, su contextualización y un análisis de su obra sin parangón. Como tantos otros, Edward Davies fue consciente de la relevancia de esta aportación, lo que le llevó a traducir la *Carta* al inglés y a publicarla en Londres en 1819 bajo el título *The life of Bartolomé E. Murillo*. Davies la acompañó de fragmentos de otros autores que habían escrito sobre el pintor sevillano, pero el protagonismo lo tuvo la obra de Ceán. Además añadió notas a partir de su estancia en España durante la Guerra de la Independencia y de su experiencia en el mercado del arte, muy especialmente en el comercio de obras de nuestro artista, que por desgracia todavía no han sido estudiadas.<sup>26</sup>

La *Carta* es una clara vindicación de la pintura hispalense y de quien consideró Ceán (1806: 7) fue su máximo exponente, el «príncipe de los naturalistas españoles y jefe de la escuela sevillana»: Murillo.<sup>27</sup> De hecho, los réditos de su venta, tal y como se recogió en el anuncio de su publicación en el *Correo de Sevilla*, se destinaron en parte a la memoria de Murillo pues irían a parar a la Junta de Caridad establecida en la iglesia de Santa Cruz por su amigo, el párroco y poeta Félix José Reinoso (Cabezas, 2015: 139 y 169) y «para sufragio por el alma de Bartolomé Esteban Murillo», enterrado en dicho templo, y «para socorro de los pobres de aquel barrio».<sup>28</sup>

Ceán tuvo la oportunidad en esta publicación de desarrollar el relato de la evolución de la escuela sevillana ensayado en las aportaciones, entre otras, de Bruna, Ponz o él mismo en escritos anteriores. La remató con el extenso análisis de la obra de Murillo. La descripción de la trayectoria del pintor partió claramente de la biografía del *Diccionario*. Así, en ambos textos encontramos la misma estructura: nacimiento, vocación, aprendizaje con Castillo, pintura para la Feria, admiración por Moya; viaje a Madrid, contacto con Velázquez y estudio de las colecciones de Palacio; vuelta a Sevilla y gran éxito en San Francisco, cambio a un estilo más dulce y agradable, boda ventajosa, obras en Sevilla a la nueva manera: San Leandro y San Isidro, San Antonio de Padua, Santa María la Blanca...; grandes conjuntos entre 1670 y 1680: Caridad, Venerables y Capuchinos;

<sup>24</sup> Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, Sevilla, 14 de agosto de 1805, BFBM, Ms. B101-A-15, ff. 214-215. En la necrología de Ceán publicada en el *Diario Balear* (13 y 14 de marzo de 1830), se incluyó una relación de sus obras publicadas en la que se presentó la *Carta* del siguiente modo: «Teje la historia de la escuela de Sevilla... y se extiende sobre la perfección que recibió de Murillo, cuyas obras describe menudamente, mostrando la filosofía de algunos de sus cuadros».

<sup>25</sup> Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, Sevilla, 18 de marzo de 1807, BFBM, Ms. B101-A-13, f. 39.

<sup>26</sup> Davies transcribió fragmentos de Cumberland, Bourgoing, Sempere (refiriéndose al *Elogio de las Bellas Artes* de Jovellanos), Dezallier d'Argenville, Palomino y Ponz, pero sin duda el epicentro de la obra fue la completa traducción de la *Carta*, alrededor de la cual todo giró. De hecho, los demás fragmentos aparecieron en el idioma original en el que fueron publicados, presentaron una paginación distinta y las referencias en la obra se remiten a la *Carta*. Davies también transcribió parte del prólogo del *Diccionario* de Ceán (Davies, 1819: LXXX-LXXXV).

<sup>27</sup> El francés Frédéric Quilliet no sólo recogió la tesis de la *Carta* de Ceán de considerar a Murillo la culminación de la denominada escuela sevillana, sino que en el Museo Josefino que debía abrirse en Madrid —se decretó su creación a finales de 1809— los pintores citados por Ceán como antecedentes (desde Juan Sánchez de Castro en adelante) debían precederle en la exposición (Lasso, 1933: 25). El gobierno de José I también estableció por decreto de 11 de febrero de 1810 habilitar salas del Alcázar hispalense para reunir «todos los monumentos de las bellas artes existentes en esta ciudad», por descontado de sus pinturas (*Prontuario*, 1810: 27). Este museo, como el que debía abrirse en la Corte, nunca se llevó a cabo. Cabe anotar que en los orígenes del sí realizado Museo de Bellas Artes de Sevilla jugaron un papel destacado dos personajes vinculados con Ceán citados en este artículo: José Musso y Manuel López Cepero (Moya, 2011).

<sup>28</sup> *Correo de Sevilla*, 21 de febrero de 1807

traslado a Cádiz, accidente, testamento y muerte. Aunque en general con mayor imprecisión, ciertos elementos ya estaban presentes en Palomino (1796: 621-627), sobre todo los relativos a los primeros pasos de Murillo en Sevilla, Madrid y a su vuelta a la capital bética. Respecto al *Diccionario*, la *Carta* proporcionó algunos nuevos datos y obras, pero fueron aportaciones concretas porque el esquema del discurso fue parejo. Eso sí, en la *Carta* la descripción de las obras y el análisis de algunos aspectos de la trayectoria de Murillo fue mucho más exhaustivo. De hecho, nunca antes se había sido tan completo, preciso y ordenado a la hora de trazar la vida de este pintor. Tampoco como en la *Carta* se había abordado el examen de su estilo y el de la escuela que se dijo encabezó.

Aun volviendo a incidir en el modélico clasicismo del siglo xvi, con un Vargas que llegó a «tocar en el bello ideal», Ceán (1806: 7-8) reiteró en la *Carta* la identificación de los pintores españoles y, por supuesto, de la escuela sevillana y su «príncipe» con «el sistema de los naturalistas». Para explicar la transformación acontecida en los inicios del siglo xvii, se remitió al estrecho vínculo comercial de Sevilla con los Países Bajos. Esta relación estimuló la voluntad de imitar el «gracioso color y vagueza» de la escuela flamenca. El camino tomado, por tanto, se siguió describiendo desde referentes afirmados por el neoclasicismo. Y de igual modo se subrayó su distancia respecto a su expresión más ortodoxa pues, en palabras de Ceán (1806: 31), los denominados «pintores naturalistas de Andalucía» no persiguieron «la perfección metafísica» sino representar la naturaleza, convencidos de que no «había otra belleza que la verdad». Representaron las bellezas, gracias y accidentes de la naturaleza, su «única maestra», con «tino» y «magia», sin caer en la obsesión detallista, sino trasladando a la tela el efecto que creaban los objetos al ser vistos y reproduciendo el aire interpuesto y la distancia. Era tal la ilusión transmitida por sus obras que, según Ceán (1806: 8 y 132), fascinaban a los espectadores, quienes no deseaban separarse de ellas, robando «el corazón de los inteligentes» y «la admiración de los aficionados», ya que, como dijo en otro lugar (1806: 54) «tal es el poder de la ilusión sobre el corazón humano, cuando se presenta la verdad fingida con todos sus atractivos»

Al final de la *Carta* se presentaron los cuatro componentes de la creación pictórica habituales en la literatura artística más difundida en la España ilustrada (Félibien, Piles...): el dibujo, el color, la invención y la composición. Ceán detalló las aportaciones de los pintores sevillanos en cada uno de ellos, incluso en la invención, si bien tenerse que restringir en general a la temática religiosa, y además con muchos condicionantes impuestos por los comitentes, limitó su desarrollo (1806: 125-126). La pintura de Murillo ejemplificaba bien, en opinión del crítico asturiano, tales consecuciones. Más allá de valores que el propio Ceán dijo reconocidos como su dulzura, su suavidad o su incomparable «color de las carnes», también subrayó su dibujo, el verismo y la expresión de los personajes, su acertada disposición, su ingeniosa elección del instante representado y la perspectiva de algunas obras, sus claroscuros o la imitación de los matices y accidentes de la luz. Sobresalía, por tanto, en muchos y variados aspectos, que sin duda eran merecedores de la justa «admiración» de los «inteligentes».

Ya en el *Diccionario*, Ceán retomó de Palomino (1796: 626-626) el elogio de las virtudes morales de Murillo, si bien añadiendo un valor propiamente ilustrado como su implicación en la enseñanza de sus discípulos. Su participación —fehaciente gracias a unos documentos dados a la luz por Bruna y que facilitó a Ceán— en la fundación de una escuela de dibujo en Sevilla hizo que el erudito asturiano se refiriese al «deseo patriótico que [Murillo] tenía del adelantamiento de las bellas artes» (Ceán, 1806: 56). Tales ideas fueron reiteradas y ampliadas en la *Carta*, en la que incluso transcribió distintos

documentos sobre dicha academia hispalense (64-71 y 137-165).<sup>29</sup> Este modélico compromiso con la formación de los jóvenes pintores, su caracterización como movido por «deseos patrióticos» —expresión que también utilizó en la *Carta* (64)—, confería a Murillo una dimensión de posible héroe de las Luces, adquiriendo un especial significado en el contexto académico español, pues fueron diversas las voces que insistieron en la falta de buenos profesores como una de las razones de la que se juzgó crítica situación de las bellas artes contemporáneas.

A pesar de esta evidente vindicación de Murillo —personaje incluido— y de su escuela, Ceán reiteró en la *Carta* no preferirla «a la sabia y filosófica de los que han representado la belleza ideal». Afirmó que Murillo había elevado la escuela hispalense a su máxima expresión, pero no dejaba de ser «la parte menos considerable» de la pintura al no pretender la perfecta belleza (Ceán, 1806: 7-8). Sin embargo, estas afirmaciones de ortodoxa filiación neoclásica no podían ocultar importantes matices. Cuando se refirió a la costumbre de los barrocos sevillanos de pintar primero que dibujar, de aprender a manejar antes el pincel y el color que estudiar la anatomía o la perspectiva, es decir, seguir un método contrario al habitual de las academias contemporáneas, dijo que no defendía el método tradicional de la escuela andaluza, pero de su exposición se deducía otra cosa (1806: 38). Su manera de dibujar —debemos recordar que Ceán fue un ávido coleccionista de dibujos (Hidalgo, 2016)—, tanto por los materiales utilizados como por su interés en la mancha y el efecto, tampoco se atrevía a afirmar fuese mejor, pero de nuevo se presentaba como posible alternativa (1806: 116-117). Lo mismo que la costumbre de la academia abierta en 1660 por Murillo y sus conmlitones de copiar y pintar con colores, o de no aceptar a principiantes, «circunstancia que no se practica en las academias que hay ahora en el reino» (1806: 70-71).<sup>30</sup>

Por consiguiente, parecería que la escuela sevillana y Murillo podían ayudar a replantear los sistemas de aprendizaje de las academias coetáneas, así como aportar principios estéticos y soluciones que enriqueciesen la realización de sus obras. Su distancia respecto al mengsianismo, respecto al mandamiento del Ideal, no suponía un impedimento. Al comentar el *Moisés haciendo brotar el agua de la roca* del Hospital de la Caridad, Ceán señaló que los personajes de tan compleja como bien establecida escena, no tenían «la grandeza que desean todos los idealistas», constatándose que sus tipos no seguían los modelos de la estatuaría grecorromana. No obstante, Ceán apreció a continuación que «tienen toda la verdad, toda la nobleza y toda la expresión que se halla en la naturaleza individual». Por ello esta obra, Murillo, suscitaba un legítimo entusiasmo.

La distancia entre la belleza ideal y el naturalismo predicado de la pintura española se planteó en otro texto de Ceán, firmado en Madrid el 31 de octubre de 1818 y publicado en Sevilla en 1819. Tal vez de manera más cruda que en otros casos puesto que el *Diálogo sobre el arte de la Pintura* enfrentó a Murillo y a Mengs en un ficticio debate. En la advertencia, Ceán señaló que ambos pintores —de ahí su elección— representaban un camino distinto en la pintura, tocando a los maestros actuales decidir cuál era el más adecuado. En una carta a su amigo y colaborador Tomás González recién concluido el *Diálogo*, le apuntaba que era un coloquio sobre el sistema que tuvieron de estudiar la pintura los dos

29 En los *Apuntes* manuscritos al *Diccionario*, Ceán incorporó la transcripción de ciertos documentos de dicha academia tras la biografía de Murillo pues la consideró «el primer establecimiento público de las artes en España» (Ceán, 1794-1800: f. 106r y ss.). Finalmente, decidió no incluirlos en la versión impresa y definitiva del *Diccionario*.

30 Curiosamente, cuando Ceán redactó unos nuevos estatutos en 1807 para la Escuela de Dibujo de Sevilla no incluyó estas recomendaciones, sino que su propuesta formativa fue bastante convencional (Ceán, 1807: 22 y ss.)



maestros, «como el sistema de los dos fue diametralmente opuesto, da plan para charlar y zaherirse uno al otro: uno naturalista y otro ideal».<sup>31</sup>

Aunque ambos pintores contrastaron sus puntos de vista, tal supuesta equidistancia también fue ficticia. Ya no sólo porque al final del diálogo Mengs confesó no haber tenido ningún discípulo (Ceán, 1819: 57), sino porque a lo largo del mismo, el adalid del neoclasicismo, cuya fortuna crítica iba recibiendo golpes y desplantes,<sup>32</sup> apareció perdido, confuso y fracasado. Su esforzado sistema de aprendizaje, que inspiraba las academias oficiales y obligaba al joven discípulo a seguir desde un inicio complejos estudios de geometría, óptica, anatomía, perspectiva, literatura, etc., daba la espalda a la naturaleza, que resultaba el punto de partida del seguido por Murillo (Ceán, 1819: 12). Como hiciera en la *Carta*, afirmó que Murillo aprendió primero «a pintar que a dibujar» (1819: 25), pasando de imitar la más simple naturaleza a la más complicada, primando la práctica, soltar el pincel, frente a vanas búsquedas metafísicas. Se escandalizó Mengs de que el sevillano no hubiese estudiado la estatuaria grecorromana —«¿Y el antiguo? ¡El antiguo!» (1819: 35)— y por ello le tildó de «mero naturalista» cuyos cuadros carecían de composición, invención y «gracia ática» (1819: 51). Esto fue contestado contundentemente por Murillo, quien se refirió a sus admirables cuadros historiales conservados en Sevilla para demostrar su filosofía, eso sí, su «filosofía cristiana» puesto que las escenas y emociones retratadas no eran las de la antigua mitología, sino las de la religión revelada (Ceán, 1819: 52-54). De ahí la justificación del sevillano por no haber estudiado las estatuas de la Antigüedad. Por un lado, eran figuras muertas, no siendo por consiguiente un estudio más recomendable que el de la naturaleza; y por otro, representaban figuras mitológicas, con caracteres que no se adecuaban al cristianismo y a los héroes de la historia civil nacional (1819: 37-39). Murillo arguyó que si bien sus personajes carecían de aticismo, tenían «la gracia turdetana, la gracia romulense, que es la gracia de las gracias de España» (Ceán, 1819: 56).

Aunque Jovellanos en su *Elogio de las Bellas Artes* (2014: 72) señaló que Velázquez había conseguido conferir a sus personajes un «aire propio y nacional», la exposición de una definición nacionalista de la pintura española —o de uno de sus maestros principales— tuvo en estas líneas recién citadas del *Diálogo* su máxima formulación en la literatura ilustrada. Pero no fue la norma, pues la tendencia general en este momento fue integrar la escuela española en las europeas, regularizarla, incluirla como una más entre las continentales. La española se definió como una escuela particular, pues tal era un rasgo decantado como necesario para su existencia, pero estaba perfectamente integrada en Europa, en las corrientes que habían dado forma a las escuelas continentales; ni mucho menos se presentó como una excepción. La reivindicación del patrimonio pictórico propio, como ocurrió en otros campos como la arquitectura, no conllevó —al menos todavía— una caracterización castiza, una definición que lo vinculase en sus trazos esenciales a causas endógenas e intransferibles, que se remitiese a singularidades espirituales o raciales.

<sup>31</sup> Carta de Ceán Bermúdez a Tomás González, Madrid 7 de noviembre de 1818 (Fernández Duro, 1900: 293).

<sup>32</sup> No se incluyó ninguna de sus obras en la *Colección lithographica de los cuadros del rey de España* (1826-1832). En el catálogo del Prado de 1828, Luis Eusebi fue bastante frío en su valoración de la *Adoración* de Mengs con juicios como «expresión natural y un poco lánguida» o pincel «tímido» (Eusebi, 1828: 154). En el catálogo de la Academia de San Fernando de 1821 se le definió como «pintor filosófico del siglo anterior y escritor delicado y profundo» (*Catálogo*, 1821: 5), no elogiándosele ninguna virtud estrictamente pictórica. En la *Historia del arte de la pintura* (1822-1828), el propio Ceán lo citó también como «pintor filósofo», pero sin destacar los valores plásticos de sus cuadros. De hecho, resulta reveladora su equiparación nada más y nada menos que con Vasari: «el inteligente conoce que el mérito de Vasari es más bien el resultado de su estudio, que de su genio, como sucede con las obras de Mengs, el pintor filósofo». Es más, como se encargó de subrayar de igual modo en el *Diálogo*, ninguno de los dos consiguió producir «un discípulo sobresaliente» (Ceán, 1822-1828: VIII, 349). La crítica a Mengs ya fue abierta y extendida bajo el Romanticismo (Úbeda, 2001: 141 y ss.).

La erudición extranjera, aún dependiente en gran medida del relato realizado en España, sí tendió en cambio a acentuar de manera temprana los aspectos presuntamente irredentos de la pintura nacional. El francés Frédéric Quilliet no ocultó que su *Dictionnaire des peintres espagnols* (1816) dependía en gran medida del *Diccionario* de Ceán (Pardo, 1995).<sup>33</sup> Siguiendo esa línea, estableció la estrecha relación de la pintura española con la europea, identificando sus principales artistas con continentales. Así, Murillo fue vinculado a la escuela flamenca (Quilliet, 1816: xxiv). Pero en la introducción del *Dictionnaire*, Quilliet (pp. xxiv, xxviii-xxix) subrayó el determinante influjo de un aspecto que se iba perfilando, sobre todo en la mirada externa, como clave en la configuración de las manifestaciones culturales españolas: la ortodoxia católica y una febril religiosidad.<sup>34</sup> En el último tomo (1820) de su *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Alexandre de Laborde, tomando como referencia las obras del siglo xvii, incidió en el «caractere particulier» de la escuela española de pintura, tanto estilísticamente, al encontrar rasgos de las escuelas italiana y flamenca, como en el iconográfico por su insistencia en las representaciones religiosas (Laborde, 1820: 34). Es más, según el *Voyage* (1820: lxx, 36), la virtud y la belleza que Murillo confería a sus Vírgenes respondían a la piedad tierna y apasionada que predicó de los españoles.

En la *Carta*, ya señalamos que Ceán apuntó que los pintores sevillanos se vieron constreñidos temáticamente. Pero incluso lamentándolo, no lo juzgó un elemento decisivo en los caminos tomados, y ni siquiera determinante en el aspecto formal tal y como Murillo demostraba. Hemos comprobado que en el *Diccionario*, la *Carta* o sobre todo en la enciclopédica *Historia*, Ceán estableció una evolución similar de las escuelas continentales, incluida la española, advirtiendo en ésta la influencia de la escuela romana y florentina en un primer momento, y más adelante, ya en el siglo xvii, de la veneciana, de la boloñesa y de la flamenca. Esta vinculación europea siempre fue el punto de vista que primó. En una de sus últimas obras publicadas, en las notas a su traducción del *Arte de ver en las bellas artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs* (1827) de Francesco Milizia, Ceán distinguió entre la belleza natural y la ideal, volviendo a distanciarse de esta última al presentarla como «quimérica» (Milizia, 1827: 140). La primera categoría la encarnaban artistas que como Tiziano, Van Dyck o Murillo habían sabido copiar con arte y gracia la naturaleza. Luego Murillo, más allá de su inclusión en la escuela española, quedaba asimilado a una categoría que incluía a reconocidos maestros continentales. Cuando Ceán y otros ilustrados ahondaron en las causas históricas de los cambios acontecidos en el arte español, recurrieron a los móviles habituales que explicaban los de otras naciones europeas, considerando de igual naturaleza los que habían actuado en este lado de los Pirineos. Sin ir más lejos, el florecimiento de la pintura hispalense se ligó a la expansión económica y comercial de la ciudad, como había sido el caso de las capitales de la pintura flamenca y holandesa como Amberes, Bruselas o Ámsterdam (Crespo, 2012: 297-299; Crespo y García López, 2016a: 169-179). Su asimilación, por tanto, fue profunda. Todo ello nos remite al esfuerzo realizado por la España ilustrada para presentarse como una nación que no sólo no era una realidad aislada en Europa, un verso suelto o singular, sino

<sup>33</sup> Y eso que, como confesó en una obra publicada en 1825, estuvo dieciséis años en España recorriéndola y estudiando sus monumentos, habiendo reunido una gran cantidad de materiales sobre bellas artes que perdió con la retirada de las tropas napoleónicas de España (Quilliet, 1825: 119).

<sup>34</sup> En una carta de abril de 1810 al Ministro del Interior, Quilliet, ejerciendo de comisario de bellas artes del gobierno josefino, se refirió a los cuadros de asunto histórico de Murillo presentes en Santa María la Blanca. A diferencia de Ceán, según Quilliet estas obras demostraban que Murillo «en otras manos que no fuesen frailes, habría empleado su pincel de varios modos, y todos admirablemente... Tome V.E. esto en consideración para ponerlas bajo los ojos de S. M.; ello reconciliaría con Murillo a todo esos señores venidos de Italia, que sostienen no hacía Murillo más que Vírgenes» (citado en Lasso, 1933: 24)

que las universales luces podían y habían estado instaladas en ella en no pocos momentos de su historia, en ocasiones de manera resplandeciente. Murillo se consideró uno de sus fulgores.

Para entender las citadas afirmaciones del *Diálogo* exaltando la «gracia turdetana» de Murillo, que preludivieron un desarrollo fecundo, no habría que olvidar que los trabajos de Ceán presentaron matices distintos en función de la fecha de su realización, el tipo de obra y su presumible uso. La ficticia discusión entre Murillo y Mengs, como otros textos de Ceán con el mismo formato dialogado, no tuvo pretensiones eruditas. Aunque fue escrito en Madrid tras la exaltada Guerra de la Independencia<sup>35</sup> y Ceán lo leyó en la Real Academia de la Historia (Clisson, 1982: 213) —parece ser que siendo motivo de «diversión y entretenimiento» de su audiencia—, <sup>36</sup> este *Diálogo* se publicó lejos de la Academia de San Fernando, en Sevilla, patria de Murillo y donde sabemos era creciente el interés y el comercio con la obra del artista hispalense. De hecho, los otros diálogos de Ceán que se publicaron lo hicieron en la prensa periódica, en concreto en el semanario matritense *El Censor* de Sebastián Miñano. El distinto destino de nuestro coloquio se debería al interés que suscitaría en Sevilla la defensa del pintor considerado más destacado de la ciudad. En todo caso, el apunte de distintas ideas más allá de las tesis generales fortalece la riqueza del periodo y su capacidad para abrir sendas de gran futuro.

En el *Diálogo*, Ceán (1819: 56) también se refirió a la «filosofía cristiana» de Murillo. No era la primera vez que Ceán, como otros literatos, ponderaba la capacidad del hispalense para representar las escenas religiosas. Ni fue la última. En algunos de sus comentarios para la *Colección lithographica de los cuadros del rey de España*, iniciada en 1826, subrayó cómo Murillo lograba transmitir los sentimientos de los personajes que participaban en sus composiciones religiosas. Hasta recogió su reiterado cultivo de la iconografía de la Inmaculada y cómo por ello se había ganado el apelativo de *Pintor de las Concepciones* (Madrado, 1826-1832: lit. xxiv). Pero en la *Carta* quedó claro que el principal interés de Ceán era inscribir tales valores de su pintura en el elogio a sus consecuciones estéticas, que englobaban la composición y la invención, junto al dibujo y al color. De hecho, fue explícito a la hora de atacar a quienes consideraban que sólo la historia profana y la mitología permitían al pintor «desenvolver las pasiones del corazón humano, y manifestar el entusiasmo y la filosofía» (Ceán, 1806: 125). Murillo, como otros grandes maestros de la escuela sevillana, si bien estuvieron ceñidos a representar asuntos religiosos y aun con limitaciones impuestas por sus comitentes, mostraron una gran habilidad, un «genio creador» en el planteamiento de sus composiciones. En cambio, los sucesores de Ceán en la redacción de los comentarios a la *Colección lithographica*, José Musso y Pedro de Madrazo, ya insertos en la tradición crítica del Romanticismo, incidieron más intensamente en el carácter de pintor cristiano y devoto de Murillo, que fue un valor que en sus textos llegaría a definir su obra y su época.<sup>37</sup> Quedaba lejos por tanto la defensa que hiciera Arteaga (1999: 180) de las pinturas de Mengs frente a una Virgen de Murillo.

<sup>35</sup> Al pie de la portada de un manuscrito (Ms. 21455/4) de esta obra en la Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE) se lee: Madrid, 31 de octubre de 1818.

<sup>36</sup> Esta fue la expresión que Ceán utilizó para referirse a la presentación de otro diálogo que leyó en la Academia de la Historia poco después del de Mengs y Murillo. Las actas de la Academia confirman que los asistentes aplaudieron el agradable ingenio de estas obras del asturiano. En todo caso, la expresión citada de Ceán apareció en una carta a Tomás González, a quien le comentó en otra misiva algo anterior que su *Diálogo sobre el arte de la pintura* le divertiría. Cartas de Ceán Bermúdez a Tomás González, Madrid, 7 de noviembre y 19 de diciembre de 1818 (Fernández Duro, 1900: 293 y 301).

<sup>37</sup> Fue un proceso general de la literatura sobre Murillo a partir de finales de los años 30 del siglo XIX: García Felguera, 1989: 188 y ss. Una profunda y sugestiva revisión de los conceptos de naturalismo y religiosidad en la pintura de Murillo desde una perspectiva actual, en Navarrete Prieto (2017a).

Desde esa mirada que buscó fijar a Murillo desde lo estético, es decir, echando mano de los principios que durante el neoclasicismo definieron la pintura, hubo argumentos que se repitieron con insistencia. En las notas al *Arte de ver*, Ceán (Milizia, 1827: 143) advirtió que los pintores que como Murillo habían logrado reflejar la belleza natural, tenían un gran efecto sobre «nuestros ojos y aun sobre el corazón». También en el *Diálogo sobre el arte de la pintura* aclaró que las telas del sevillano encantaban a españoles y extranjeros, contando con el apasionado respaldo del público (Ceán, 1819: 51 y 55). El propio Mengs confesó en el *Diálogo* su frustración al contemplar las obras de Velázquez en el Palacio Real. Si la gracia y la belleza le habían resultado inasibles, escapándose a sus esforzados pinceles, Velázquez le había seducido con su «magia», con la vida que exhalaba de sus figuras (1819: 20). La naturaleza, como había ocurrido en el *Elogio de las Bellas Artes* (1781) de Jovellanos, volvía a sobreponerse a la belleza abstracta de lo Ideal. Y como en el *Elogio*, a sus encantos, en palabras de Jovellanos (2014: 72), «no pueden resistirse los ojos ni el corazón de quien los mira».

La aparición de Velázquez en el *Diálogo* entre Mengs y Murillo es significativa. Tanto en este escrito como en la *Carta*, Ceán incidió en que el aprendizaje de los dos pintores sevillanos había sido similar, así como los principios que dirigieron su obra. Estrechó la vinculación entre ambos al considerar a Murillo, gracias a su estancia en Madrid, como casi discípulo de Velázquez, llegándolo a calificar de su «segundo maestro» (Ceán, 1819: 20). Es sabido que Velázquez lideró la defensa ilustrada de la pintura española (Úbeda, 1996). Pero Murillo se sumó bien temprano a esta defensa y resultó fundamental para afianzar su posición. Ambos maestros fueron las claves de bóveda de los relatos sobre la escuela española contruidos por las Luces.

#### LA DIFICULTAD DE APARTARSE DE MURILLO

Habiéndose afirmado la existencia de una rica pintura clasicista y «ática» en el siglo XVI en España, podría sorprendernos la centralidad adquirida por algunos maestros del XVII dada su problemática inserción en ciertos esquemas neoclásicos. Es decir, ¿por qué Velázquez y Murillo (o viceversa) y no Juanes y Vargas? En primer lugar, habría que apuntar el enraizado prestigio del que gozaban algunos de los grandes maestros españoles del barroco, refrendado por un coleccionismo que seguía atento a ellos y colocando sus obras en ubicaciones privilegiadas (García Felguera 1989: 133-139; Sancho, 2001; Portús, 2012a: 114 y ss.). Los propios ilustrados de la segunda mitad del siglo XVII ya señalaron el interés desatado por Murillo durante la estancia de la Corte en Sevilla entre 1729 y 1733, el denominado Lustró Real (Ponz, 1772-1794: IX, 258; Ceán, 1800: 57). Los extranjeros también actualizaron e incluso aumentaron su curiosidad por la pintura española, de manera especial por Murillo y Velázquez (Braham, 1981; García Felguera 1991 y 2001; Hellwig, 2009; Cano, 2012).<sup>38</sup> Todo ello preludeó el apasionamiento decimonónico, especialmente intenso en el caso de nuestro pintor en los tres primeros cuartos del siglo (García Felguera, 1989; Stratton-Pruitt, 2002; Portús, 2012a; Lleó, 2017). En 1782, Bruna afirmó que la fama de Murillo se había propagado «por la Europa toda», sintiéndose afortunado quien «puede recoger un cuadro suyo». Lo probaba que «poco días ha» estuvo en Sevilla el príncipe de Nassau junto a otros caballeros de la comitiva del conde Artois y, tras visitar el Hospital de la Caridad, le preguntaron si podrían adquirir «un original de Murillo a cualquier precio» (Bruna, 1783: 50). De hecho, tres años antes se había promulgado la

<sup>38</sup> Lo que se tradujo también en un incremento y difusión de la literatura sobre sus maestros (García Felguera, 1991; Crespo, 2001; Ros, 2011: 328-330; Alzaga, 2015).

conocida real orden de 5 de octubre de 1779, por la que se pretendía evitar la extracción del reino de «pinturas acreditadas». Fue la primera norma de esta naturaleza en España, y tal y como quedó expuesto en su texto, su promulgación había sido provocada por la compra en Sevilla por parte de algunos extranjeros de «todas las pinturas que pueden adquirirse de Bartolomé Murillo, y de otros célebres pintores, para extraerlas fuera del reino».<sup>39</sup>

Ponz y las élites hispalenses, encabezadas por Bruna, desempeñaron un notable papel en la aprobación de esta real orden (*Epistolario*, 1916: 114; Carrizo, 1929: 163-164 y 173). Quien fuera secretario de la Academia de San Fernando la transcribió y difundió a través de su *Viaje de España* (IX, 289-292). Como Bruna, también Ponz o Jovellanos conocieron personalmente a comitentes extranjeros interesados en la pintura barroca española (Glendinning, Harris, Russell, 1999). Lo mismo que Ceán, quien incluso acompañó a visitar las joyas artísticas de Sevilla a importantes viajeros extranjeros, algunos de los cuales quedaron sorprendidos al ver ciertas obras de Murillo.<sup>40</sup> El caso más revelador sería el del pintor, coleccionista y erudito francés Jean-Baptiste-Pierre Lebrun. Visitó la capital bética junto a Ceán en el verano de 1807.<sup>41</sup> Vio mucho pero lo que más le interesó fue Murillo. El propio Ceán recogió la admiración que le causaron algunas de sus telas. Frente al retrato de Justino de Neve, Lebrun creyó al principio que era «de lo mejor de Van Dyck» y no dudó en copiarlo con sus lápices. A Ceán le costó mucho sacarle de su error y persuadirle «con documentos» que era de Murillo. Parece ser que Lebrun exclamó entonces: «¡Ah Murillo! ¡Tú fuiste tan gran pintor como Van Dyck!» (Ceán, 1822-1828: III, 229). Este elogio y confusión no era de cualquiera, pues como el propio erudito asturiano se encargó de anotar, Lebrun era un extraordinario conocedor de la pintura flamenca y holandesa. No se equivocaba (Lebrun, 1792-1796; Spieth, 2018). En todo caso, la admiración del francés no quedó relegada a un comentario privado. En 1809, Lebrun publicó el *Recueil de gravures au trait... d'après un choix de tableaux de toutes les écoles*, con un capítulo dedicado a las escuelas genovesa, napolitana y española, donde abordó el análisis del estilo de Murillo. Lo calificó de «peintre exquis», a la altura de los maestros mejor considerados, cuyo «touche facile peut quelques fois l'avoir égaré dans sa correction», pero su armonía y color hacían olvidar «ce léger défaut» (Lebrun, 1809: II, 26).

Es bastante probable que Frédéric Quilliet se uniese a Ceán y Lebrun en sus paseos sevillanos. En el *Dictionnaire des peintres espagnols* (1816), Quilliet se presentó como el acompañante de Lebrun durante su viaje por la Península, transcribiendo sus juicios emitidos frente algunos monumentos españoles. Es más, utilizó a Lebrun, «ce grand connaisseur», como autoridad para afirmar la calidad de los pintores de dicha escuela. De hecho, se refirió a la oferta de Lebrun de veinte mil francos por el retrato de Neve (Quilliet, 1816: 100; Lasso, 1933: 25). También recogió que «Cean de Séville» conservaba un extraordinario dibujo de Vargas que Lebrun creyó de Rafael (Quilliet, 1816: 363).<sup>42</sup> Por tanto, la relación entre los tres parece probada. Y esta no era una trama cualquiera: recordemos que Quilliet y Lebrun fueron autores de algunas de las obras extranjeras más

<sup>39</sup> Tenemos constancia documental de que esta real orden llegó a las autoridades eclesiásticas hispalenses que custodiaban importantes conjuntos de Murillo (Sanz, 1919). En 1810, el gobierno josefino volvió a promulgar una orden prohibiendo la exportación de pinturas (*Gazeta de Madrid*, 4 de agosto de 1810, p. 968).

<sup>40</sup> Por ejemplo, John Hookham Frere o James Cavanah Murphy. Carta de Ceán Bermúdez a Vargas Ponce, 23 de noviembre de 1803 (Fernández Duro, 1900: 196-197).

<sup>41</sup> En la correspondencia de Ceán con Bernardo de Iriarte tenemos constancia de esta visita. En cartas del 15 de abril y 27 de junio de 1807, Ceán se mostró expectante por la visita de Lebrun. Por misiva del 22 de julio sabemos que ya llevaban varios días viendo Sevilla —«todavía me trae a mal traer Mr. Lebrun»—, marchándose el francés el 31 de ese mes «después de haber visto todo lo que hay de bellas artes en la ciudad». BFBM, Ms. B101-A-13, pp. 4, 74, 141 y 143.

<sup>42</sup> Se refería al estudio de dromedarios de Vargas (Hidalgo, 2016: 121).

importantes para la difusión de la escuela española de pintura en la Europa de principios del siglo XIX.

Sin embargo, el interés por la pintura barroca no sólo se nutrió de motivaciones patrióticas, no sólo pretendió rescatar un puñado de autores con afamado prestigio, reconocidos hasta por los extranjeros. Siendo importante la afirmación de un legado propio y admirable, pues entre otras razones permitía a lo artístico sumarse a una corriente de envidia ideológica y pública, la reivindicación de la escuela española supuso en muchos casos una defensa de métodos y principios artísticos y estéticos. Otro aspecto a subrayar es que se dieron posiciones variadas, no pudiéndose hablar de una teoría general precisamente vertebrada y unitaria. Como ya vimos, en la obra del autor más destacado, en Ceán, se detectan cambios y matices. Ni siquiera él parió una teoría bien definida que amparase todos sus trabajos de las primeras décadas del siglo XIX. En la *Carta*, el *Diálogo* o el *Arte de ver* la belleza ideal y Mengs salían enmendados o maltrechos; tanto que se ha llegado a decir que Ceán pasó de mengsiano en su juventud a naturalista en su madurez. No obstante, adoptó otra posición en varios textos posteriores al *Diccionario* y coetáneos en algún caso a los recién citados. En la *Historia del arte de la pintura* (1822-1828) defendió con claridad la preeminencia del dibujo frente al color, de Zeuxis frente a Parrasio, la ejemplaridad de lo grecorromano, reafirmó el siglo XVI como la edad áurea de la pintura moderna y el francés Jacques-Louis David fue el único pintor activo en los inicios del XIX propuesto como modelo para el futuro (Crespo y García López, 2016a; 150, 157 y 164). En su primera proposición de 1828 al duque de Híjar sobre los medallones que debían decorar la fachada del Museo del Prado, Ceán se decantó por la primacía de la escultura frente a la pintura argumentando que aquélla era más antigua y porque la escultura grecorromana proporcionaba los modelos debidos del arte, «porque sus principales obras griegas y romanas son todavía los modelos más clásicos para el estudio de las demás artes». <sup>43</sup> En este y en otros textos consideró la arquitectura la primera de las bellas artes y siempre mantuvo que los principales referentes españoles en este ámbito debían ser los clasicistas Juan de Herrera y, en época reciente, Juan de Villanueva (Crespo y Cera, 2016). Cuando en 1822 se resumieron de manera bastante exhaustiva algunos de los trabajos del erudito asturiano en el periódico *El Censor*, dirigido por Sebastián Miñano, se incluyó la *Carta* sobre la escuela sevillana. Se subrayó que con esta última obra no se quiso «colocar a Murillo y a su escuela en un escalón igual o superior al de aquellos que supieron representar a la naturaleza en su belleza ideal». En esta noticia, redactada tal vez por su amigo Alberto Lista (García López, e. p.), pero en todo caso es probable que bajo las indicaciones o con la supervisión de Ceán, se lamentó que Murillo no hubiese escogido una senda más perfecta, clamándose por lo que «hubiera sido este hombre en otros siglos y con otros modelos». <sup>44</sup> En sus textos para la *Colección lithographica*, Ceán no dudó en censurar el excesivo realismo de algunos cuadros del hispalense, su falta de decoro o sus impropiedades; lo que no impidió encendidos elogios a su estilo y sus obras (Madrado, 1826-1832: lit. XI, XXXIII, XLIII).

Todo ello revela que Ceán no llegó a liquidar el sistema neoclásico, como no lo hicieron, como ya apuntamos, los autores del último tercio del siglo XVIII referidos en estas páginas. Lo que tampoco en el caso de Ceán fue un obstáculo para vindicar la escuela española de pintura.

Otro de los protagonistas de la literatura artística de principios del siglo XIX, Luis Eusebi, en su *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura* (1822) incluyó un epígrafe defen-

<sup>43</sup> BNE, Ms. 21458/10.

<sup>44</sup> *El Censor*, 9 de febrero de 1822, pp. 114 y 116.

diendo la belleza ideal. Aun así, reconoció valores de relevancia en las escuelas pictóricas europeas más alejadas del canónico clasicismo. Por descontado de la española, de la que no dudó en señalar que algunos criticaban la «falta de exactitud y poca inteligencia en los trajes y, exceptuando algunos pintores, de ninguna aplicación al antiguo» (Eusebi, 1822: 111). Eusebi no analizó la escuela española en extenso puesto que transcribió la introducción del *Diccionario* de Ceán. Sin embargo, en unas líneas de su puño y letra afirmó que la escuela española destacó en el siglo xvi por su clasicismo, aunque la siguiente centuria supuso la irrupción de una «nueva época» con «nuevos estilos» donde descollaron «el gran Velázquez y el encantador Murillo». Este último, según Eusebi (1822: 112), formó su estilo a partir de la escuela veneciana y de la flamenca, si bien dotándolo de un agradable colorido y un pincel meloso que juzgaba «un prodigio del arte».

Aunque no lo liquidase o acabase en la definición de una precisa alternativa, el análisis de la escuela española permitió reflexionar y situarse de manera enriquecedora frente al neoclasicismo. En ocasiones, el encuentro no supuso necesariamente una tensión. Según la lectura ilustrada, en la escuela barroca española, en Murillo, podían darse aportaciones ejemplares en aspectos no definitorios, en los márgenes de lo clásico como el color, pero también en nucleares como la composición, la invención y hasta el dibujo. De hecho, hemos visto como el apelativo de pintor filósofo a Murillo no fue extraño. Ni siquiera se canceló la maestría grecorromana cuando se reivindicaron sus aportaciones. En varios momentos del *Diálogo sobre el arte de la Pintura*, Ceán (1819: 34 y 45) repitió que Murillo se formó de la misma manera que los antiguos griegos. De igual modo, al poner como modelo a Velázquez, Jovellanos (2014: 73) subrayó que el estudio de la naturaleza, del que el sevillano había sido un consumado maestro, fue la senda tomada por los griegos. Desde este punto de vista, Murillo y Velázquez habían seguido el proceder de los griegos, no su imitación epidérmica. En cierto modo, los dos maestros hispalenses no parecían estar tan lejos de los venerables antiguos.

Pero tal y como quedó expuesto en el *Diálogo* o la *Carta*, existían aspectos en la pintura de la escuela española y en sus principales maestros como Murillo, que podían tomarse como modelo aun siendo divergentes de la formulación neoclásica más ortodoxa. Modelos que iban desde la enseñanza y el aprendizaje, a los propios valores estéticos sobre los que podía erigirse la pintura o que debía integrar o asumir. En todo caso, no eran simplemente discursos eruditos. En los primeros años del siglo xix, cuando vio la luz la *Carta*, en el marco de un nuevo debate abierto en el seno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre el método de enseñanza más adecuado (Bédar, 1989: 222), encontramos incluso artículos en la prensa periódica madrileña con una línea de argumentación pareja al abogar por que la enseñanza se alejase de los estudios eruditos, del saber libresco y la rutinaria copia de estampas u obras de otros, apostando porque se centrara en la imitación de la naturaleza, en volcarse en la práctica, en la ejecución como habían hecho grandes maestros como los españoles: «siendo la pintura imitación de la naturaleza, todo lo que se represente debe ser natural».<sup>45</sup>

Esta defensa de un determinado tipo de formación no estaba desligada de la apuesta por ciertos principios, vindicándose la imitación de la naturaleza a través del color y una pincelada viva, que se dijo que los pintores españoles compartieron con una nómina de prestigiosos pintores europeos. Tal carácter esencial de la naturaleza ya estaba presente en la tradición artística escrita y su defensa como autoridad no era extraña, más bien al contrario, en las décadas de la Ilustración, que la convirtió en un referente reiterado de sus propuestas políticas, epistemológicas y estéticas. Desarrollando también algunos

<sup>45</sup> *Efemérides de la Ilustración de España*, 13, 14, 15, 16 y 17 de enero de 1804.

argumentos ya presentes en la literatura artística, se apeló al gusto de la mirada e incluso a la emoción para certificar el asombro del espectador ante las obras de la escuela española. Esta sería una de las aportaciones de mayor relevancia, pues hizo que otros resortes se asentasen en la relación con las bellas artes. Es más, esta afirmación de tales recursos para el aprecio y el juicio estético permitió validar otra tradición de compleja pero no siempre imposible inserción o, al menos, convivencia con lo neoclásico.

Basándose en la convicción —Ceán por ejemplo la manifestó en la *Historia de la pintura* o en el *Arte de ver*— de que ningún artista moderno había sido perfecto y había sobresalido en todos los aspectos, se advirtió que siguiendo otros caminos a los del bello ideal se podía llegar a altas cimas, como hicieron sin ir más lejos los pintores naturalistas españoles. De hecho, parecía resultar más recomendable un buen naturalista que un mediocre idealista. Incluso se fue más allá. En el *Arte de ver*, Ceán subrayó que en una sala donde se encontrasen lienzos de Tiziano, Van Dyck, Murillo «y de otros célebres naturalistas», sus obras no desmerecían de las de Rafael, Sarto o Mengs, «que han intentado ser ideales», pudiendo llegar a titubear los inteligentes de cuáles les resultaban más admirables (Milizia, 1827: 143). De igual modo, cabe advertir que no siempre se vieron como caminos divergentes. Enlazando con la voluntad bien enraizada de asimilar lo mejor de cada tradición, aquel eclecticismo crítico al que nos referíamos líneas atrás, se detecta la intención de encontrarlos, como si el gusto por la naturaleza y su capacidad de sorprenderla con viveza de los «célebres naturalistas» fuese el aspecto que faltase al academicismo. Poco después de ocupar el puesto de viceprotector de la Academia de San Fernando, Bernardo de Iriarte, en abril de 1792, en el contexto de una consulta sobre cómo mejorar la enseñanza académica, expresó su lamento porque en los últimos tiempos se hubiese perdido «enteramente el hermoso colorido del pincel español» (Jordán, 2007: 267). Recordemos que Ponz y Bruna recomendaron aprender de las antigüedades grecorromanas, así como de Murillo para mejorar ciertas capacidades de los discípulos. En la otra dirección, desde una postura declaradamente a favor de Mengs y su Ideal, Arteaga aplaudió el estudio de la naturaleza de los maestros españoles del barroco, lamentando que no hubiesen atendido a la lección de la Antigüedad. Hasta Jovellanos (2014: 73) anotó que su defensa de Velázquez no significaba que pretendiese retraer a los artistas «de trabajar sobre el antiguo». Al contrario, «quisiéramos que observándole y estudiándole a todas horas, aprendiesen a buscar en la naturaleza misma aquellas sublimes perfecciones, que tan bien imitaron de ella los griegos». El alegato en pro de Murillo en la *Carta* ya vimos fue matizado en su anuncio en *El Censor* de 1822. Como Ceán hizo con Coello años antes, se lamentó que el sevillano no hubiese contado con lo clásico entre sus modelos.<sup>46</sup>

Habría que reiterar de nuevo la diversidad de posiciones desde la que se defendió a Murillo y la escuela española de pintura. Hubo quienes como Mengs o Arteaga incidieron en las distancias y las carencias; otros como Bruna, Ponz o Rejón, aceptando que no llegaron a alcanzar el Ideal —valor que incluso se matizó en algún caso— subrayaron las aportaciones de sus grandes maestros. Desde esta posición y desarrollándola se defendieron algunos de sus métodos y principios para la formación y la creación, como es el caso de Ceán. Por ello, dicha escuela se logró constituir como una vía de interés, digna de admiración, incluso de asimilación, pero que no llegó a cancelar completamente el sistema neoclásico; ni siquiera el Ideal. Se anotaron los límites del bello ideal; Jovellanos y Ceán hasta dijeron que era quimérico, pero lo cierto es que le quedaban años de vida.

En todo caso, la crítica sobre la escuela española ayudó a enriquecer el debate artístico, estético e historiográfico, antecedendo pero no logrando, dudamos siquiera que preten-

<sup>46</sup> *El Censor*, 9 de febrero de 1822 (Ceán, s. f. b).



diéndolo en su integridad, el desmontaje de un modelo de referencia cuyas consecuciones no resultaban del todo satisfactorias.

No hay duda, por tanto, que durante la Ilustración la literatura sobre la escuela española fue uno de los principales escenarios desde los que se pensó la pintura. Aunque lo estimulase, estas aportaciones no fueron una mera contribución erudita o reivindicativa. Lo probaría que preocupó a instituciones académicas de primer nivel y a algunos de sus responsables más influyentes, así como a artistas, a uno en especial: Goya.

El interés de Goya por Velázquez ya ha merecido muchas y reveladoras páginas (Glendinning, Portús, Vega, 2000). Incidamos aquí en su famoso informe a la Academia de San Fernando de octubre de 1792, en el que Goya echó mano de argumentos que habían aparecido y aparecerían en los textos que enfrentaban la escuela española a la belleza ideal. Se refirió a los «fatigados estilos» que no habían producido ningún discípulo, escandalizándose ante los que despreciaban la naturaleza «en comparación de las estatuas griegas» (transcrito en Glendinning, 1982: 58-60). Nos suena. Tampoco sería difícil relacionar la defensa por parte de Goya del carácter cuasi divino de la creación artística y de la necesaria libertad del discípulo para seguir su genio, a la que Ceán hizo en el *Diálogo* a partir de su ataque a Mengs (Ceán, 1819: 24). En 1817, Ceán precisamente publicó el ensayo más extenso sobre una pintura de Goya aparecido en vida del artista (Glendinning, 1982: 70-72; García López, 2016a: 220-221). En el artículo sobre las *Santas Justa y Rufina*, un cuadro que el mismo Ceán promovió hiciese Goya para la catedral hispalense, se incidió no sólo en su notable dibujo, composición e invención, sino sobre todo en su color y su luz, cuyo análisis ocupó la mayor parte de la crítica. Ceán (1817) destacó la focalización de Goya en el efecto de su pintura a través de «toques vigorosos» que animaban el cuadro, le dotaban de sorprendente vida, siendo tan enérgicos que las figuras «mágicamente engañan a quien las mira, hasta querer persuadirle que respiran». Lo que había servido a Ceán para vindicar la escuela española y a Murillo, también lo usó para Goya. Pero advirtamos que su intención no era dar cuerpo a una escuela nacional que trascendía tiempos históricos, sino defender ciertos valores que quedaban desplazados de la más restringida definición neoclásica de la pintura.

Sabemos que Ceán y Murillo eran amigos y compartieron muchas reflexiones y experiencias artísticas. Ceán nos informa que durante sus estancias en Sevilla, Goya había examinado con detención y junto a él las obras de los principales pintores andaluces para la catedral. Murillo no pudo quedar al margen. De hecho, el asturiano nos transmitió la preciosa noticia de la fascinación de Goya por el *San Francisco abrazando la Cruz* de Murillo en los Capuchinos de Sevilla, del que «no sabía separarse de él» (cita completa en Crespo y García López, 2017: 144). Tampoco los eruditos y los críticos españoles de las Luces supieron o quisieron separarse de Murillo. Y para no separarse rehicieron los puentes que conducían hacia él.

#### LA LITERATURA DE MURILLO Y EL PÚBLICO DE LAS LUCES

Las páginas anteriores desvelan que durante el periodo ilustrado la literatura y las referencias escritas sobre Murillo aumentaron, aportándose nuevos datos, noticias y miradas sobre su obra y la escuela en la que se enmarcó. Cristalizó un sólido discurso sobre la historia y la naturaleza del arte español en el que el pintor hispalense ocupó un lugar eminente. Pero de igual modo, esta literatura adquirió una inédita difusión, irrumpiendo incluso géneros nuevos que llegaron a un público heterogéneo y en aumento. Es más, se constata la presencia de Murillo en otra literatura que no fue artística, que abordó

cuestiones que no versaban sobre las bellas artes, revelando la trascendencia de su figura más allá de estrictos límites disciplinares.

Efectivamente, la literatura artística española, como la de Murillo en particular, se incrementó de manera notable durante la Ilustración. No obstante, a pesar de multiplicarse las palabras impresas sobre Murillo y las bellas artes, su propagación presentó limitaciones. Gracias a que el *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de bellas artes en España* (1800-1801) fue publicado por la Academia de San Fernando, sabemos cuántos libros se vendieron anualmente de los 1500 juegos impresos de cada uno de sus seis tomos (9000 ejemplares en total). Entre 1801 y 1829, se vendieron respectivamente los siguientes volúmenes: 1415, 121, 196, 114, 100, 127, 50, 25, 36, 12, 20, 6, 12, 426, 259,<sup>47</sup> 122, 73, 53, 49, 84, 24, 24, 54, 197, 42, 69, 43 y 67.<sup>48</sup> Es decir, entre 1801 y 1807 se vendieron 2123 ejemplares; entre 1808 y 1814, 537; y desde 1815 a 1829, 1160. Advirtamos que hasta 1835 no se logró despachar más de la mitad de la tirada inicial del *Diccionario*. De la *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, donde Ceán abordó numerosas descripciones de pinturas de Murillo, se imprimieron unos 1400 ejemplares en 1804 que se continuaban vendiendo más de diez años después de que viera la luz.<sup>49</sup> De hecho, las angustias que le produjo esta obra y el escaso despacho de alguna otra como la *Descripción artística del hospital de la Sangre de Sevilla* (1804) (Crespo, 2016b: 86) le retrajo de dar a la imprenta la *Carta... sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana* (1806).<sup>50</sup> Acabó publicándola en Cádiz gracias al apoyo económico que parece le dispensó la Escuela de Nobles de Cádiz y sus principales responsables (Quintero, 1920; Banda, 1980).<sup>51</sup> Se anunció y elogió como las citadas descripciones de edificios hispalenses desde el *Correo de Sevilla*,<sup>52</sup> pero esto no hizo que la salida de la *Carta... de la escuela sevillana* (1806) fuese considerable. Tampoco fue de mucha ayuda que, tal y como se destacó en el anuncio del *Correo*, los beneficios derivados de su venta se destinasen a la Junta de Caridad establecida en la iglesia de Santa Cruz de Sevilla y «para sufragio por el alma de Bartolomé Esteban Murillo». No se puso a la venta en Madrid hasta 1812<sup>53</sup> y todavía se anunciaba pasados los años.<sup>54</sup> En 1822, se resumieron sus contenidos en las páginas de *El Censor*<sup>55</sup> y el propio Ceán aprovechó la *Colección lithographica de los cuadros del rey de España*, iniciada en 1826, para referirse a la librería de Madrid donde podía adquirirse.<sup>56</sup>

Con estas noticias, no cabría sorprenderse de que en alguna ocasión Ceán se lamentase del escaso despacho que las obras sobre bellas artes tenían en España.<sup>57</sup> Sabía de lo que hablaba, aunque tampoco debería olvidarse la tendencia del erudito asturiano a lamentar su condición, un rasgo en absoluto extraño entre los ilustrados tardíos, al menos

47 Esta cifra correspondería a los años 1815 y 1816, que son los únicos años de la serie de los que las cifras que disponemos responden a dos años.

48 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, signs. 1-26-2 y 5-110-4.

49 El 15 de junio de 1812 el *Mercurio español* dio noticia de su puesta a la venta en Madrid. Esta obra seguía vendiéndose tiempo después: *Mercurio español*, 4 de julio de 1814; *El Censor*, 9 de febrero de 1822.

50 Así lo confesó en su correspondencia privada. Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, Sevilla, 14 de agosto de 1805, BFBM, Ms. B101-A-15, p. 214.

51 En el anuncio de su venta en el *Correo de Sevilla* (21 de febrero de 1807) se afirmó que la *Carta* «acaba de dar a luz en Cádiz a su costa el Excmo. Señor Marques del Socorro», refiriéndose a Francisco Solano Ortiz de Rozas, II marqués del Socorro, académico de honor de la Real Academia de San Fernando y gobernador de Cádiz.

52 *Correo de Sevilla*, 22 de junio y 13 de agosto de 1805

53 Así parece deducirse del anuncio publicado el 30 de junio de 1812 en el *Mercurio español*: «aunque se imprimió esta obra en el referido año [1806], no se publicó hasta ahora en Madrid».

54 *El Imparcial*, 19 de enero de 1822.

55 *El Censor*, 9 de febrero de 1822

56 En la litografía XLIII del tomo 1 (1826-1829) de la *Colección*, dedicado a la *Santa Isabel* de Murillo, Ceán anotó que su *Carta* «está venal en Madrid... en la librería de Sojo».

57 Carta de Ceán a Bernardo de Iriarte, Sevilla, 14 de agosto de 1805, BFBM, Ms. B101-A-15, p. 214.

entre quienes se sintieron frustrados con su destino o el del país (Crespo y García López, 2016b). Sea como fuere, lo cierto es que la literatura artística no gozó de una difusión masiva ni de la que seguramente Ceán deseaba. No obstante, bajo el signo de las Luces, constatamos que adquirió una presencia inédita en la cultura y en el mercado libresco españoles, reflejando la nueva dimensión que lo artístico iba adquiriendo entre el público y en los resortes de su sociabilidad (Crespo, 2007a).

Hubo libros decisivos sobre bellas artes que pudieron venderse poco o relativamente, pero algunos gozaron de un notable éxito —como el *Viaje de España* (1772-1794) de Ponz— y los contenidos referidos a las artes aparecieron en géneros de extendida divulgación. Sin ir más lejos, los viajes serían ejemplo de ello, siendo como fueron un género presente en la mayoría de bibliotecas de la época. Lo mismo podríamos decir de los diccionarios geográficos, algunos de los cuales incluyeron noticias sobre bellas artes, a veces de notable originalidad, al considerarlas significativas de la situación del lugar descrito (Crespo y Domenge, 2013: 69-74). Para nosotros resulta especialmente interesante incidir en uno de los más reconocidos: el *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal* (1826-1829) de Sebastián Miñano, amigo y editor de Ceán. En sus diez tomos abundaron las referencias a monumentos artísticos. En el artículo sobre Sevilla su patrimonio artístico fue considerado un rasgo imprescindible para entender la ciudad, definiéndose como «el más copioso y opulento archivo de las producciones del genio español» (Miñano, 1826-1829: VIII, 250). Aunque se señaló que había sufrido importantes pérdidas por el comercio del arte, ya muy activo en el siglo XVIII, y durante la reciente Guerra de la Independencia, se ponderaron las aportaciones de sus pintores, que constituían una de las más apreciables escuelas pictóricas de toda la historia. Se consideró la pintura como un legado definidor de la ciudad, tanto como lo podía ser su no menos reconocida literatura. De ahí las enjundiosas líneas dedicadas por Miñano a su escuela y a sus maestros como Murillo, citando y partiendo de la *Carta* de Ceán (el propio Miñano escribió en el prólogo de su *Diccionario* que Ceán había sido uno de sus colaboradores).<sup>58</sup> Por tanto, aunque como acabamos de constatar la *Carta* no gozase de una venta extraordinaria, se difundió indirectamente a través de su utilización en otros trabajos como el *Diccionario* de Miñano o, incluso, recordémoslo, desde su comentario en un periódico como *El Censor*.

Esta última cita nos permite referirnos a la eclosión de géneros nuevos como la prensa periódica, que situaba lo artístico en el mismo epicentro del debate y la información cultural de quienes deseaban una instrucción completa, estar al día o, simplemente, satisfacer su curiosidad. Desde la segunda mitad del siglo XVIII se encuentran textos y noticias sobre bellas artes en la prensa, a pesar de no existir ninguna publicación periódica dedicada con exclusividad a estos temas (Crespo, 2007b y 2014). Esta tendencia continuó a principios del XIX y se publicaron artículos sobre Murillo y su estilo, o referencias a ello, en un amplio abanico de periódicos como el propio *Censor*, el *Diario de Madrid*, la *Gaceta de Bayona*, la *Miscelánea de comercio, artes y literatura*, el *Correo de Sevilla*, las *Efemérides de España* o *El Indicador de las novedades, de los espectáculos y de las artes*, entre otros. Algunos artículos fueron ambiciosos, como el que apareció en 1820 en la *Miscelánea de comercio, artes y literatura*. En él, José María Halcón analizó con cierto detenimiento el estilo de Murillo, a partir de —así lo dijo— un exhaustivo examen de sus cuadros.<sup>59</sup> Desmintió que el principal mérito de su obra residiese en la gracia, subrayando que era en la composición y la invención, «la parte más esencial de la pintura». Según Halcón, la coherencia y la

<sup>58</sup> Miñano, 1826-1829: I, 5.

<sup>59</sup> *Miscelánea de comercio, artes y literatura*, 14 y 16 de febrero de 1820.

naturalidad de sus composiciones arrebatában a sus espectadores, desgranando varios ejemplos de sus pinturas donde se concretaban tales valores.

Otros artículos, la mayoría, fueron más modestos en su extensión o análisis de la pintura del sevillano, pero son interesantes por otras cuestiones. En *El Correo: periódico literario y mercantil* se publicó una breve noticia con un comentario sobre el tema y el estilo de la *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* de Murillo. Su anónimo autor aclaró que su comentario no se destinaba a los «inteligentes en pintura», que ya conocían suficientemente este cuadro, sino a los «no tan instruidos», a quienes podía serles grato «adquirir algunas nociones acerca de una obra que están oyendo alabar de continuo». <sup>60</sup> Vale la pena detenerse en esta referencia a la fama de Murillo y de algunos de sus cuadros, de los que se oía hablar «de continuo» según *El Correo*, así como a un nuevo público de «no instruidos» pero potencialmente interesados en tener, aunque fuese de manera superficial, referencias sobre tan prestigioso pintor y sus principales trabajos.

En los anuncios de la prensa sobre ventas de sus cuadros o de estampas basadas en ellos, se recurrió habitualmente al apelativo de «célebre Murillo». Podía ser un anzuelo para el comprador, pero sin duda la reputación del pintor se remitía a una realidad en expansión que englobaba segmentos de población mayores y diversos. Siempre apareció en las listas de pintores famosos, ya fuesen de españoles o extranjeros, en ocasiones acompañando a maestros tan dispares como Apeles, Rubens, Mengs, Rafael o Jordán. <sup>61</sup> En las oraciones y poemas leídos en las juntas generales de la Academia de San Fernando fue recurrente su cita cuando se celebraron los maestros españoles; como lo fue en publicaciones muy lejanas al ecosistema artístico. <sup>62</sup> Lo cierto es que su nombre se prodigó en textos no centrados en las bellas artes o la pintura, pero en los que Murillo podía ilustrar alguna idea. Se recurrió a su acreditado nombre en artículos que reflexionaban sobre los caminos a tomar por el numen poético, <sup>63</sup> en ensoñaciones que perseguían censurar el juzgado mal estado de las ciencias y las artes en la época, <sup>64</sup> en ataques al espionaje extranjero <sup>65</sup> y en un largo y a veces peregrino etcétera.

Pero la creciente notoriedad y presencia de Murillo no sólo se alimentó de esta cada vez más amplia y diversa literatura. En este sentido, cabe detenerse en la apertura al público, durante este periodo, de museos y colecciones de pintura que acabaron convirtiéndose en referentes de la trama cultural y representativa de las ciudades y las naciones donde se ubicaron. Recurriendo a obras ya citadas en estas líneas, el Museo del Prado, inaugurado en 1819, fue una de las instituciones más comentadas y elogiadas en el artículo sobre Madrid del *Diccionario* de España de Miñano (1826-1829: v, 318-322 y 351), pues se consideró que era una de las que mejor encarnaba la voluntad regeneracionista que se dijo movía a Fernando VII. Parecería que el Museo del Prado, por tanto, no tardó en convertirse en decisivo en la definición de la capital.

<sup>60</sup> *El Correo: periódico literario y mercantil*, 25 de marzo de 1831.

<sup>61</sup> *Semanario de Zaragoza*, 2 de febrero de 1798. Lo encontramos en compañía tan insólita como la de Rafael o Mengs, en una enumeración de artistas excepcionales de un texto de quien fuera secretario de la Academia de San Fernando, José Luis Munárriz: *Seminario de Salamanca*, 19 de abril de 1794. Otra personalidad destacada de las bellas artes de inicios del siglo XIX, José de Madrazo ejemplificó la tesis de que hasta los pintores más excelsos tenían defectos con Rafael y «nuestro inmortal Murillo» (*Crónica científica y literaria*, 13 de octubre de 1818). Esta equiparación de Rafael con Murillo en la prensa se repitió: *El Imparcial*, 26 de noviembre de 1821.

<sup>62</sup> *Cartas españolas, o sea Revista Semanal histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*, t. v, Madrid, 1832, p. 147.

<sup>63</sup> *Correo de Madrid*, 30 de agosto de 1788; *El Imparcial*, 26 de noviembre de 1821.

<sup>64</sup> *Semanario de Zaragoza*, 31 de julio de 1800.

<sup>65</sup> *El Conciso*, 24 de marzo de 1812.

Si bien es conocido el fracaso de Carlos IV a finales del siglo XVIII para trasladar a la Corte los famosos cuadros de Murillo del Hospital de la Caridad (Ros, 2011; Cabezas, 2015), y a pesar de las críticas de algunos como Halcón que lamentaron que el sevillano fuese «casi desconocido» en el Prado, lo cierto es que desde su apertura Murillo tuvo un papel protagonista en la primera pinacoteca del país. Dado su reconocimiento crítico e historiográfico hubiese sido extraño que no hubiese sido así, o que al menos no se hubiese intentado. En los primeros catálogos comentados del Prado, los de 1824 y 1828, realizados por su conserje Luis Eusebi, los máximos parabienes se consagraron a Velázquez y a Murillo, siendo Rafael el único pintor que se situó al nivel de los sevillanos y, algo más allá, Juanes. En el catálogo de 1828, más enjundioso, Eusebi elogió las habituales invención, expresión, color, gracia y dulzura de Murillo, advirtiendo que sus cabezas «no son de la escuela romana, ni como la de la Niobe», pero sin embargo exhibían «la naturaleza más hermosa, más sencilla y más fielmente representada» (Eusebi, 1828: 4). Eran juicios bastante convencionales, pero el género en el que aparecieron no lo era en absoluto.

En todo caso, tales catálogos no fueron las únicas publicaciones vinculadas al Museo del Prado. En ellas nunca se olvidó a Murillo; más bien lo contrario. Las dos primeras telas que inauguraron la *Colección lithographica de los cuadros del rey de España* fueron una de Velázquez y otra de Murillo, quienes siempre fueron recurrentes en esta ambiciosa obra que ofrecía al público estampas de cuadros del Prado junto a su comentario. Los primeros textos de la *Colección* fueron escritos por Ceán hasta prácticamente su fallecimiento. El propio Ceán relacionó con el Prado otra de sus últimas contribuciones: su edición del *Arte de ver en las bellas artes del diseño* (1827) de Milizia. Como rezaba su subtítulo, este libro tenía como objeto enseñar a apreciar «las preciosidades» del país y, ante todo, las conservadas «en el Real Museo de Madrid». <sup>66</sup> Por ello, Ceán (1827: 143) rectificó en sus notas los comentarios de un neoclásico ortodoxo como Milizia que dejaban en mal lugar a los pintores «naturalistas», en especial a los españoles como Murillo. El también citado *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura* (1822) de Eusebi se vinculó estrechamente con el Prado pues se incluyeron referencias a cuadros expuestos en el museo y se acabó vendiendo en su vestíbulo (Crespo y García López, 2016a: 35). En otro lugar lo calificamos como una suerte de primer vademécum del Prado y, en estas líneas, ya hemos hecho referencia a sus elogios a Murillo. La prensa tampoco fue ajena a esta nueva institución ni a sus consideradas primeras figuras. En la *Gaceta de Bayona* de Miñano se publicó en 1828 un texto sobre los más destacados pintores del Prado. El primero en ser presentado fue Velázquez; el segundo, Murillo. <sup>67</sup>

En cuanto a la otra colección de pintura abierta al público en Madrid, durante ciertos periodos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, también Murillo devino un referente ineludible. Sobre todo tras la recepción en 1816 de uno de sus cuadros del Hospital de la Caridad, la *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*, llegado desde París (Navarrete y Martínez, 2015). Desde su exposición se convirtió en una de las principales atracciones artísticas de Madrid. En el catálogo de la Academia de 1821, se señaló que «la belleza de colorido y naturalidad de este célebre cuadro hace que se considere como una de las mejores preciosidades de la Academia, y de las más distinguidas de su autor» (*Catálogo*, 1821: 4).

<sup>66</sup> Del reconocimiento que gozaba contemporáneamente el *Arte de ver* de Milizia como texto formativo, se constataría de igual modo en la publicación de otra traducción al español, en este caso sin notas, aparecida en Barcelona en 1823 y dirigida a los alumnos y profesores de las bellas artes de la capital catalana (Milizia, 1823: prólogo).

<sup>67</sup> *Gaceta de Bayona, periódico político, literario e industrial*, 1 y 5 de diciembre de 1828. Meses después, en el mismo periódico se dio noticia de la conclusión del primer tomo de la *Colección lithographica*. Se incidió en que uno de sus principales objetivos era el debido reconocimiento del mérito de los pintores españoles, subrayándose que «entre ellos ocupan muy distinguido lugar Velázquez y Murillo» (*Gaceta de Bayona, periódico político, literario e industrial*, 27 de abril de 1829).

Se destacó de igual modo en los artículos sobre las exposiciones académicas publicados en la prensa.<sup>68</sup> Incluso en la visita de los reyes a San Fernando en diciembre de 1824 el cuadro más admirado, según el lejano *Diario Balear*, fue «la Santa Isabel de Murillo».<sup>69</sup> La prensa, en concreto *El Correo*, se felicitó igualmente por la multiplicación y difusión de estampas de grandes pinturas españolas como la *Santa Isabel*, con lo que «ya hay pocos» que no la «conozcan».<sup>70</sup> En el mismo periódico ya vimos que se dieron unas notas sobre su tema y estilo para los «no tan instruidos».<sup>71</sup> Cabe destacar que la *Santa Isabel* fue el único cuadro no perteneciente al Museo del Prado incluido en el tomo 1 de la *Colección lithographica*. En su comentario, Ceán, a pesar de denunciar su primera salida a Francia y que todavía no pudiese contemplarse en el lugar para el que fue creado, subrayó que entrando en la sala de la Academia donde se había colgado, el visitante corría a examinarla con preferencia a los otros cuadros de grandes pintores que la acompañaban.<sup>72</sup>

Precisamente, en la primera tela —*Rebeca y Eliezer*— de Murillo que Ceán comentó para la *Colección* afirmó que dada la difusión y el interés por el sevillano difícilmente podría escribir algo original sobre su obra. «Siendo tan conocidas en Europa y en América las obras de este célebre maestro, pudiera excusarse el describir aquí su estilo. Todos conocen su perfecta imitación de la naturaleza...». Algunos años después, José Musso, su amigo y sucesor en la *Colección*, también se refirió a lo prescindible que era describir los principales rasgos de su pintura, pues era «decir lo que todo el mundo sabe, hablándose de aquel grande hombre».<sup>73</sup>

Estos juicios no eran una mera exageración para descargarse de onerosas obligaciones, pues no sólo se disponía de más literatura sobre Murillo, sino que en más formatos, tan diversos como por ejemplo eran los viajes, los diccionarios, la prensa o los catálogos (tomando como referencia los datos de los catálogos de la Academia de San Fernando tendrían una gran difusión) y que podían llegar más lejos que los géneros tradicionales. De hecho, apareció un público nuevo y los contenidos artísticos adquirieron un renovado sentido. Ya subrayamos cómo en algunos textos se hizo referencia a los «no instruidos» que estaban interesados en adquirir algunas nociones sobre bellas artes. Eusebi advirtió en el prólogo de su *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura* (1822) que este trabajo era un «pequeño libro» en el que se recogían de un modo sencillo y elemental teorías dispersas en grandes tratados. Su objetivo era formar a los jóvenes discípulos o a los aficionados, a quienes por ejemplo visitaban «los establecimientos y demás parajes donde se hallan colocadas las más apreciables [pinturas] que posee la nación» (Eusebi, 1822: v y vii). Aun los lamentos de quienes deseaban fuesen más, había un público creciente bajo las Luces pues, entre otras razones, se iba extendiendo la idea de que lo artístico conformaba un ámbito de conocimiento apropiado para el individuo que se desease bien formado. En 1788, en el *Diario de Madrid* se publicó un artículo en el que se llegó a escribir que en

68 Sobresale la aparecida en el *Diario de Madrid* el 21 de julio de 1818, cuyo primer y más destacado cuadro descrito fue la *Santa Isabel*: «siempre se mirará como obra maestra». Véase igualmente la publicada en *El Indicador de las novedades, de los espectáculos y de las artes* el 17 y 28 de septiembre de 1822.

69 *Diario Balear*, 6 de enero de 1825. Estas noticias sobre visitas reales solían aprovecharse para reivindicar la escuela española, como fue en este caso. En el mismo *Diario Balear* véanse los números de 3 de noviembre de 1817 o de 12 de febrero de 1830.

70 *El Correo: periódico literario y mercantil*, 9 de febrero de 1831.

71 *El Correo: periódico literario y mercantil*, 25 de marzo de 1831.

72 No obstante, Ceán, como hiciese en la *Carta* (1806: 86), censuró lo inverosímil de la escena y, sobre todo, su excesivo realismo en la representación de algunos de los enfermos (Madrazo, 1826-1832: lit. XLIII). Destaquemos igualmente que en el tomo III de la *Colección* se incluyó otro cuadro que no se encontraba en el Prado, *El amor conyugal o María Cristina* de Federico de Madrazo, pero en este caso por evidentes razones dinásticas y de apoyo a un miembro del clan del responsable de la publicación, José de Madrazo.

73 Lo hizo en su comentario sobre *La Anunciación* (Museo del Prado, P00969) (Madrazo, 1826-1832: lit. CLVII).

los últimos tiempos en España se había generalizado hablar sobre bellas artes, «especialmente entre aquellos que presumen de bien educados e instruidos».<sup>74</sup>

Tal consideración cultural también palpitaba tras las instituciones artísticas que ahora se habían abierto al público. Es decir, estas colecciones de pintura se franqueaban al público, conseguían que sus contenidos estuviesen más presentes y gozasen de mayor actualidad, pero además ahondaban en un significado de lo artístico que traspasaba sus antiguos usos. Es decir, un espectador no sólo podía contemplar libremente en Madrid una serie de cuadros de Murillo, sino que lo hacía en un contexto donde se presentaban y percibían de manera diversa a cómo lo estaban en las antiguas colecciones. Acabamos de comprobar que se contaba con una literatura más abundante y difundida. Pues bien, la literatura que acompañó los proyectos o la apertura de museos —incluido por supuesto el Prado— incidió en su carácter cultural y civilizatorio, al permitir el adelantamiento de un ámbito juzgado de prestigio e indicativo de la ilustración de una sociedad. De ahí que se defendiese su sentido patriótico, entre otras razones porque también suponía afirmar el patrimonio propio.

Ya señalamos que la literatura artística tuvo un marcado componente de reivindicación del legado nacional, convirtiéndose en un manido argumento para intentar demostrar que España era un país cuyas aportaciones culturales estaban, como poco, al nivel de los vecinos europeos más respetados, que era una nación admirable y de ningún modo se encontraba al margen. Si bien la defensa de la escuela española no podría reducirse a esta causa, sin duda fue un potente estímulo. En todo caso, en la literatura apologética, aquella que no tuvo otra intención que recoger nombres y méritos del país para enfrentarlos a quienes los habían puesto en entredicho, aparecieron las bellas artes en general y Murillo en particular. En una de las aportaciones más sobresalientes de esta literatura, la *Oración Apologética por la España y su mérito literario*, Juan Pablo Forner (1786: 149) echó mano de un reducido número de artistas españoles entre los que se encontraba nuestro protagonista junto a Juan de Herrera, Velázquez y Ribera. Aunque incluyendo una nómina de artistas mucho mayor y de otras épocas, apareció de igual modo en obras tan significativas como las *Observaciones sobre el artículo España de la Nueva Enciclopedia* de Antonio Cavanilles (1784: 107), quien incidió en lo buscadas que eran sus pinturas en media Europa, o en menores como los *Apuntamientos para el Sr. Cavanilles* (h. 1783) de Trigueros (Aguilar, 2001) o en un artículo publicado en el *Correo de Murcia* el 17, 21 y 24 de junio de 1794. En el famoso reportorio iconográfico promovido por la Real Calcografía *Retratos de los Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas* (1791-1819/1831), entre un amplio número de literatos, políticos, religiosos y militares, que debían ser la «mejor apología [de España] contra las sórdidas imposturas de algunos extranjeros impudentes», encontramos artistas, cuya enumeración resulta paradigmática: Herrera, Céspedes, Cano, Ribera, Velázquez y Murillo (Vega, 2010: 225-229; Molina, 2016). El epítome de la trayectoria de Murillo, publicado en 1797, recogió de manera precisa los principales aspectos que la bibliografía contemporánea manejaba para referirse al pintor hispalense.

Aunque ni mucho menos era algo nuevo (Portús, 2012b), Murillo también fue un mito en el ámbito local. Ya Ponz en su *Viaje de España* o Miñano en su *Diccionario geográfico* presentaron al pintor y su escuela como uno de los principales legados de Sevilla. Cuando en el *Correo hispalense* se anunció la venta de la *Carta de Ceán* se subrayó que esta obra «da honor a Sevilla».<sup>75</sup> También desde la propia capital andaluza, Fermín Arana de Varflora (seudónimo de Fernando Díaz de Valderrama) incorporó una biografía

<sup>74</sup> *Diario de Madrid*, 13 de abril de 1788.

<sup>75</sup> *Correo de Sevilla*, 21 de febrero de 1807.

del pintor en sus *Hijos de Sevilla ilustres en Santidad, Letras, Armas, Artes, o Dignidad* (1791). No fue excepcional porque Arana proporcionó bastantes vidas de pintores, subrayando los muchos que habían florecido en la ciudad. Además, la biografía de Murillo fue poco original pues se basó ante todo en Palomino y Ponz (Arana, 1791: 57-60). Pero resultó reveladora por la importancia que adquirió en su compendio: la de Murillo y la de Velázquez fueron notablemente extensas, tanto como las de religiosos de la envidia de Bartolomé de las Casas o de reyes como Enrique II.

Los *Hijos* de Arana no fueron un hecho aislado, pues en la Sevilla ilustrada Murillo se convirtió en un referente del periodo áureo de la ciudad que los reformistas anhelaban hacer revivir. Instituciones como la Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla (en la que estuvieron involucrados Bruna, Jovellanos o el conde del Águila entre otros) afirmaron en algunas de sus comunicaciones públicas su voluntad de que las ciencias y las artes, las bellas y las mecánicas, antaño florecientes, resucitasen de nuevo. No eran ámbitos ajenos sino íntimamente relacionados como subrayó Bruna y se dijo mostraba la propia historia de la ciudad (Bruna, 1779: 25-26 y 40; Bruna, 1786: 295; Hermida, 1787). Recordemos que tanto Ponz como Ceán vincularon el antiguo desarrollo pictórico y artístico de Sevilla con el importante vigor económico del que había gozado la capital andaluza. En una *Egloga inclinatoria, leída en la Junta Extraordinaria celebrada por la Real Sociedad Patriótica de Amigos del País, de la ciudad de Sevilla, en 22 de junio de 1797, con el fin de reanimar los socios*, Bartolomé Navarro cantó al pasado desarrollo de Sevilla que se había concretado, entre otras manifestaciones, en una brillante actividad artística, suspirando el vate por los «pinceles en otro tiempo aquí tan celebrados».

En el contexto nacional, trasladar el epicentro pictórico al siglo xvii con maestros como Velázquez o Murillo generó un desajuste más evidente que en el caso local. En la literatura ilustrada fue común considerar que el momento de mayor esplendor político, económico y cultural español se dio en el siglo xvi. Forner y Cavanilles serían un ejemplo. En la arquitectura esto no suponía un problema, puesto que hubo unanimidad en considerar a Juan de Herrera y su época como el siglo de oro de la edificación española (Crespo, 2016a). En este caso, por tanto, la arquitectura confirmaba y se sumaba a la tesis general. En la pintura, en cambio, era otra cosa por el protagonismo adquirido por el siglo xvii, en ocasiones como en el caso de Murillo englobando incluso gran parte de la segunda mitad. Pues bien, no pareció importar y Murillo se llegó a incluir en ocasiones entre la nómina de prestigiosos personajes españoles del xvi (Cavanilles, 1784: 107). El masón Manuel Alonso de Viado publicó en 1813 y 1820 dos versiones de un mismo artículo sobre las causas de por qué las ciencias y la literatura no habían desarrollado todo su potencial en España, culpando de ello a la presunta tiranía de sus reyes e instituciones religiosas.<sup>76</sup> Si bien el siglo xvii ejemplificó, según Viado, cómo leyes despóticas y ajados valores habían atenazado los progresos patrios, Murillo, como otros artistas coetáneos como Velázquez y Cano, o anteriores como Herrera o Berruguete, demostraban que a pesar de todo España alcanzó altas cotas culturales desde la restauración de las letras y las artes a principios del siglo xvi. Ni siquiera las sombras que se pudieron predicar de su época oscurecieron la fama de Murillo y lo que podía significar para los particulares o colectivos que se lo apropiasen.

Precisamente por esta última razón, el interés por Murillo sobrepasó lo artístico, extendiéndose bajo el signo de las Luces su significado y su proyección cultural. De ahí que la conservación de su obra también se redefiniere. El 5 de octubre de 1779 se aprobaba la citada real orden por la que se pretendía evitar la extracción del reino de «pinturas

<sup>76</sup> *Diario de Madrid*, 6 y 7 de abril de 1813; *El Revisor político y literario*, 20 de noviembre de 1820.



acreditadas». Como dijimos, se promulgó por la presión de las élites hispalenses, en estrecha relación con figuras cortesanas como Ponz o Bernardo de Iriarte (Jordán, 2007: 268). De hecho, en los círculos culturales sevillanos de estas décadas se denunció la compra de cuadros por parte de extranjeros y se aplaudió que el marqués del Pedroso o el conde del Águila hubiesen vinculado telas de Murillo de su posesión, pues significaba que se mantendrían en la ciudad a pesar de la fuerte presión externa por hacerse con las mejores piezas del pintor (Ceán s.f.a: 16r; *Distribucion*, 1783: 79). Años después los sevillanos se resistieron, y con suma eficacia, al intento de Carlos IV de trasladar a Madrid los cuadros de Murillo en la *Caridad* y *El Descendimiento* de Pedro de Campaña (Serrera, 1999), arguyendo que supondría acabar con las «pocas cenizas» que Sevilla «conserva de su antiguo lustre» (citado en Cabezas, 2015: 415). Argumentos similares, aunque con una dimensión nacional, se manejaron para lamentar el expolio artístico sufrido por el país durante la Guerra de la Independencia y para felicitarlo por su retorno cuando hubo lugar.

La propia memoria de Murillo, como la preservación de sus cuadros, también tomó nuevas sendas, no reduciéndose ya a una tarea literaria, a su mantenimiento a través de la palabra impresa. Su consideración como responsabilidad colectiva al apelar y proyectarse en lo público, lo hizo concretarse en proyectos inéditos hasta la fecha. Por ejemplo, en el verano de 1815, Ceán Bermúdez redactó un extenso listado de artistas cuyos nombres podrían campear en inscripciones a colocar en las iglesias con las que tuvieron una especial vinculación durante su trayectoria. Este modo de honrar a los artistas, de convertirlos en memoria e identidad colectiva, es revelador del estatus pretendido para este grupo. Pero lo es más que fuese una iniciativa gubernamental, pues el ministro de Estado se dirigió en junio de 1815 a la Real Academia de la Historia para solicitar su opinión sobre su pretensión de colocar decentemente los restos de varios «varones españoles ilustres» que se encontraban en iglesias destruidas durante la Guerra de la Independencia.<sup>77</sup> Del informe se ocuparon Ceán y el sacerdote liberal Francisco Javier Martínez Marina. En la sesión ordinaria de la Academia del 2 de julio de 1815, Ceán presentó el *Catálogo de los profesores distinguidos de las bellas artes de España, acreedores a que se les graben inscripciones en los templos*. Especialmente interesante para nosotros es que en una carta del mes anterior dirigida a Tomás González, Ceán afirmó que el decreto del gobierno «se fija particularmente sobre Murillo el pintor», pero él lo había aprovechado «para hablar de los profesores de bellas artes».<sup>78</sup> Este interés gubernamental por Murillo estaba justificado, pues la iglesia de Santa Cruz donde fue sepultado fue derruida durante la ocupación francesa de Sevilla. Pero sobre todo resulta significativo de la valoración del pintor como «varón ilustre» de la nación, cuya memoria debía exaltarse a través de un monumento público.

Unos años después, en 1828, el duque de Híjar, director del Real Museo de Pinturas, solicitó a Ceán una lista de los principales artistas españoles para esculpir su retrato en una serie de medallones para ornar la fachada principal del Museo del Prado.<sup>79</sup> Hubo cambios

<sup>77</sup> El gobierno josefino ya mostró su preocupación por estas cuestiones y por decreto de 21 de junio de 1810 estableció «trasladar los monumentos sepulcrales de grandes literatos y artistas de los conventos suprimidos a las iglesias principales» (*Prontuario*, 1810: 173-174).

<sup>78</sup> Carta de Ceán Bermúdez a Tomás González, Madrid, 6 de junio de 1815 (Fernández Duro, 1900: 275).

<sup>79</sup> BNE, Ms. 21458/10. No era la primera vez que el nombre de Murillo se proyectaba hacia el espacio público de la capital, como privilegiado representante de las bellas artes españolas. Así, su nombre, junto al de Velázquez y Ribera fueron los escogidos para la inscripción alusiva a la pintura que se colocó en la fachada de la Academia de San Fernando con motivo de la entronización de Carlos IV: «Por vos, oh Carlos, el íbero suelo/ ver renacido espera/ su Murillo, Velázquez y Ribera» (*Descripción*, 1789: 12. También parece que se incluyó a Murillo entre los veinticuatro pintores cuyas esculturas debían ornar la fachada sur de la Alte Pinakothek de Múnich, construido entre 1824 y 1836 (Hellwig, 2009: 108).

en los artistas escogidos (Ceán llegó a plantear que todos los medallones se consagrasen a arquitectos), se consultaron otras autoridades y, finalmente, dichos retratos no se colocaron hasta 1831 (Azcue, 2012; Géal, 2005: 304-306). En todas las listas propuestas que incluyeron pintores apareció el nombre de Murillo. No podía ser de otra manera dada su consagración como uno de los principales pintores del país. Lo que esta iniciativa muestra es que esta consideración tenía ahora una dimensión distinta. Murillo se había convertido en un referente para pensar, entender o definir el país y su legado. Del mismo modo que la literatura sobre Murillo aumentó, se difundió y adquirió renovados significados, sus pinturas quedaban protegidas por leyes nacionales, algunas de ellas se exponían de manera privilegiada en colecciones públicas y su retrato se proponía para la fachada del edificio juzgado de mayor envergadura material y emblemática de los construidos en Madrid en las últimas décadas; una fachada que daba a uno de los espacios privilegiados de sociabilidad y más representativos de la nueva capital: el Paseo del Prado (Álvarez, 2017).

En la época de las Luces, por tanto, gracias a su vindicación histórica y estética, la obra y la figura de Murillo adquirieron un nuevo lugar y significado cultural, que se iría redefiniendo en el porvenir, pero del que ya no se le despojaría.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AFINO GUÉNOVA, Eugenia (2009), «Painted in Spanish: The Prado Museum and the naturalization of the Spanish School in the Nineteenth Century», *Journal of Spanish Culture*, vol. 10, nº 3, pp. 319-340.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1986), «Un poema del siglo XVIII en elogio de Murillo», *Archivo Español de Arte*, nº 233, pp. 84-90.
- (2001), *El académico Cándido María Trigueros (1736-1798)*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2017), *Cultura y ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833)*, Madrid, Abada.
- ANDRÉS, Juan (1786-1791), *Cartas familiares del Abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés*, Madrid, Imprenta de Sancha.
- ARANA DE VARFLORA, Fermín (1791), *Hijos de Sevilla ilustres en Santidad, Letras, Armas, Artes, o Dignidad*, Sevilla, Vázquez e Hidalgo.
- ARTEAGA, Esteban de (1999), *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, Madrid, Tecnos. Edición de Fernando Molina.
- ALZAGA RUIZ, Amaya (2015), «De Londres a París: traducciones y compendios del *Parnaso español pintoresco laureado* de Antonio Palomino (1739-1749)», en Núria Rodríguez y Miguel Taín (eds.), *Teoría y literatura artística en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 77-89.
- AZCUE BREA, Leticia (2012), «El ornato exterior del Museo del Prado. Un programa escultórico inacabado», *Boletín del Museo del Prado*, nº 48, pp. 98-126.
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la (1980), «Ceán Bermúdez y la escuela gaditana de nobles artes», *Gades*, nº 5, pp. 171-173.
- BÉDAT, Claude (1989), *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, FUE.
- BOSARTE, Isidoro (1787), «Disertación sobre la restauración de las Bellas Artes en España», en *Gabinete de Lectura Española*, Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.
- BRAHAM, Allan (1981), *EL Greco to Goya: The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*, Londres, National Gallery.

- BRUNA, Francisco de (1778), *Oración, que en la Junta General de la Escuela de las Tres Bellas Artes para el repartimiento de premios, pronunció D. Francisco de Bruna... en 14 de julio de 1778*, Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez y Compañía.
- (1779), «Inauguración a la Junta General de la Sociedad Patriótica de Sevilla», en *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla*, Sevilla, Vázquez, Hidalgo y Compañía, pp. 25-41.
- (1783), «Oración, que en la Junta General de la Escuela de las Tres Bellas Artes para el repartimiento de premios, pronunció D. Francisco de Bruna... en 21 de noviembre de 1782», en *Distribución de premios a los discípulos de las nobles artes, hecha por la real Escuela de Sevilla, en la Junta Pública de 21 de noviembre de 1782*, Sevilla, José de San Román, pp. 9-52.
- (1786), «Reflexiones sobre las artes mecánicas», en Pedro Rodríguez Campomanes, *Apéndice a la Educación Popular. Parte Tercera*, Madrid, Antonio de Sancha, pp. 295-302.
- CABEZAS GARCÍA, Álvaro (2015), *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- CANO RIVERO, Ignacio (2012), «Coleccionismo y dispersión de la obra de Murillo en los siglos XVIII y XIX», en Gabriele Finaldi (ed.), *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad*, Madrid – Sevilla – Londres, Museo del Prado – Fundación Focus Abengoa – Dulwich Picture Gallery, pp. 83-93.
- CARRIAZO, J. de M. (1929), «Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Aguila», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 13, pp. 157-183.
- Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821, con expresión de las salas en que están colocados, numeros que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado*, Madrid, Ibarra, 1821.
- CAVANILLES, Antonio (1784), *Observaciones sobre el artículo España de la Nueva Encyclopedia*, Madrid, Imprenta Real.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (s. f. a), *Piezas famosas de Pintura, Escultura y Arquitectura que hai en la ciudad de Sevilla, en sitios públicos, y algunas casas particulares con nombres de sus Autores*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 21454/9.
- (s. f. b), *Descripción de la Pintura de la Santa Forma en el monasterio del Escorial*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 21454/6.
- (1778), *Plan de la disertación de la tabla de Barrabás. Hecho en agosto de 1778. Sevilla*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 21454/8.
- (1779), *Arte de Pintura de Mr. Carlos Alfonso du Fresnoy, traducido del verso latino a la prosa española por D. J. A. C. B. Año de 1779*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 21454/7(c).
- (h. 1797), *Árboles históricos de las vidas de los Pintores Españoles*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 21458/2.
- (1794-1800), *Apuntes para el Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 22491.
- (1800), *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra.
- (1806), *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana; y sobre el grado de perfeccion a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo, cuya vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla*, Cádiz, Casa de Misericordia.
- (1807), *Estatutos para el estudio de las tres bellas artes, y gobierno de la Real Escuela del Diseño de Sevilla*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 21454/10.
- (1817), «Bellas Artes», *Crónica Científica y Literaria*, nº 73, 9 de diciembre, s. p.
- (1819), *Diálogo sobre el arte de la pintura*, Sevilla, Manuel de Aragón y Compañía.
- (1822-1828), *Historia del arte de la pintura*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, signs. 377-387/3.
- (2016), *Historia del arte de la pintura en España*, Oviedo, KRK.

- CLISSON ALDAMA, José (1982), *Juan Agustín Ceán-Bermúdez, escritor y crítico de Bellas Artes*, Oviedo, Diputación Provincial de Oviedo; Instituto de Estudios Asturianos.
- CONCA, Antonio (1793-1797), *Descrizione Odeporica della Spagna in cui specialmente si da notizia alle Belle Arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*, Parma, Stamperia Reale.
- CRESPO DELGADO, Daniel (2001), «De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII», *Anales de Historia del Arte*, nº 11, pp. 269-290.
- (2007a), «Lectura y lectores en la España de la Ilustración», *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 32, pp. 31-60.
- (2007b), «Diario de Madrid 1787-1788: de cuando la historia del arte devino una cuestión pública», *Goya*, nº 319-320, pp. 246-259.
- (2012), *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid, Marcial Pons.
- (2014), «Lectores y noticias sobre bellas artes en los papeles periódicos españoles de la Ilustración», José María Mestre, Manuel Antonio Díaz, Alberto Romero (eds.), *Francisco Mariano Nipho. El nacimiento de la prensa y de la crítica literaria periodística en la España del siglo XVIII*, Alcañiz; Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos; CSIC, pp. 199-217.
- (2016a), «Escribir la historia de la arquitectura en la España de las Luces», *Cuadernos dieciochistas*, nº 17, pp. 115-147.
- (2016b), «Sin título», en Elena Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España; Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 71-89.
- y Miriam CERA BREA (2016), «Ceán y la arquitectura», en Elena Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España; Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 247-269.
- y Joan DOMENGE MESQUIDA (2013), «Jovellanos: la Ilustración, las artes y Mallorca», en Jovellanos, *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, Madrid, Akal, pp. 7-145.
- y David GARCÍA LÓPEZ (2016a), «Ceán Bermúdez y la *Historia del Arte de la Pintura*», en Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del arte de la pintura en España*, Oviedo, KRK, pp. 11-213.
- y David GARCÍA LÓPEZ (2016b), «Una casa para la memoria de las artes. La casa de Juan Agustín Ceán Bermúdez », *Quintana*, nº 15, pp. 105-115.
- y David GARCÍA LÓPEZ (2017), «El Ecce Homo que Ceán Bermúdez compró para Jovellanos y atribuyó a Francisco Frutet», *Archivo Español de Arte*, nº 358, pp. 141-154.
- DAVIES, Edward (1819), *The life of Bartolomé E. Murillo, compiled from the writings of various authors*, Londres, Bensley and Son.
- Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exáltacion al trono de los reyes Nuestros Señores Don Carlos III y Doña Luisa de Borbon*, Madrid, Imprenta Real, 1789.
- Distribución de premios a los discípulos de las nobles artes, hecha por la real Escuela de Sevilla, en la Junta Pública de 21 de noviembre de 1782*, Sevilla, José de San Román, 1783.
- Distribucion 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 14 de Julio de 1787*, Madrid, Ibarra, 1787.
- Epistolario* (1916), «Epistolario Artístico Valenciano. D. Antonio Ponz», *Archivo de Arte Valenciano*, año 2, nº 3, pp. 105-118.
- EUSEBI, Luis (1822), *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura*, Madrid, Imprenta Nacional.
- (1828), *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta corte*, Madrid, Hija de Francisco Martínez Dávila.

- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo (1900), *Correspondencia epistolar de D. José de Vargas y Ponce y otros en materias de Arte, colegida por D. Cesáreo Fernández Duro y publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Viuda e Hijos de Manuel Tello.
- FORNER, Juan Pablo (1786), *Oracion apologética por la España y su merito literario: para que sirva de exornacion al discurso leído por el abate Denina en la Academia de Ciencias de Berlin, respondiendo á la cuestión Qué se debe á España?*, Madrid, Imprenta Real.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (1989), *La fortuna de Murillo*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- (1991), *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza.
- (2001), «Niños afortunados», en *Niños de Murillo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 75-96.
- GARCÍA LÓPEZ, David (s. f.), «Juan Agustín Ceán Bermúdez al servicio de José I: la actividad en el Ministerio de Negocios Eclesiásticos durante la Guerra de la Independencia», en prensa.
- (2014), «De Palomino a Ceán Bermúdez: la biografía de artistas durante el siglo XVIII», en *Imafronte*, nº 23, pp. 103-135.
- (2016a), «Las santas Justa y Rufina de Goya y los escritos de Ceán Bermúdez», en Elena Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España; Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 220-221.
- (2016b), «Mas parece hecha por una sociedad de laboriosos yndividuos que por uno solo. El método de trabajo de Ceán Bermúdez», en Elena Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España; Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 89-107.
- (2016c), «El Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España», en Elena Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España; Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 225-245.
- (2016d), «The Controversy over Vasari and the Beginning of the Art Historical Discipline in Spain. 1775-1829», en Fabian Jonietz y Alessandro Nova (eds.), *Vasari als Paradigma: Rezeption, Kritik, Perspektiven - The Paradigm of Vasari: Reception, Criticism, Perspectives*, Florencia / Venecia, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, Marsilio Editori, pp. 285-294.
- GÉAL, Pierre (2005), *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- GLENDINNING, Nigel (1982), *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus.
- , Javier PORTÚS, Jesusa VEGA (2000), *Estudiar a los maestros. Velázquez y Goya*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza.
- GOLDSTEIN, Carl (1995), «Le musée imaginaire de l'Académie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles», en Édouard Pommier (dir.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, París, Louvre, Klincksieck, pp. 37-53.
- GONZÁLEZ SANTOS, Javier (1994), *Jovellanos, aficionado y coleccionista*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón.
- (2016), «Cronología. Los trabajos y los días: Ceán en el tiempo», en Elena Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España; Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 23-41.
- GUEVARA, Felipe de (1948), *Comentarios de la pintura. Segunda edición reproducida de la edición príncipe*, Barcelona, Selecciones Bibliófilas. Edición de Rafael Benet.
- HELLWIG, Karin (2009), «La recepción de Murillo en Europa», en Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez (dirs.), *El joven Murillo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao - Junta de Andalucía, pp. 97-115.

- HERMIDA, Benito Ramón de (1787), *Discurso político, que en la Junta Publica General de la Sociedad Patriótica de Sevilla, pronuncio su director y Regente de la Real Audiencia Don Benito Ramón de Hermida, el día 23 de noviembre de 1787*, Sevilla, Vázquez, Hidalgo y Compañía.
- HIDALGO CALDAS, Beatriz (2016), «Ceán, verdadero aficionado y coleccionista de dibujos» y «El coleccionismo ilustrado de dibujos en Sevilla y Madrid durante el último tercio del siglo XVIII y comienzos del XIX a la luz de la colección de Ceán Bermúdez», en Elena Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España; Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 109-137 y 309-341.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier (2007), «El coleccionismo del ilustrado Bernardo de Iriarte», *Goya*, nº 319-320, pp. 259-280.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (2014), *Elogio de la pintura*, Madrid, Casimiro.
- LABORDE, Alexandre (1820), *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. Tome Seconde. Seconde Partie*, París, P. Didot l'ainé.
- LASSO DE LA VEGA, Miguel, (1933), *Mr. Frédéric Quilliet, comisario de bellas artes del gobierno intruso, 1809-1814*, Madrid, Estanislao Maestre.
- LEBRUN, Jean-Baptiste-Pierre (1792-1796), *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands, ouvrage enrichi de deux cents unes planches gravées d'après les meilleurs tableaux de ces maîtres... avec un texte explicatif...*, París; Ámsterdam, Poignant; Pierre Fouquet.
- (1809), *Recueil de gravures au trait, a l'eau forte, et ombrées d'après un choix de tableaux de toutes les écoles, recueillis dans un voyage fait en Espagne, au midi de la France et en Italie, dans les années 1807 et 1808*, París, Didot Jeune.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (1989), «Las escuelas poéticas españolas en los albores de la historiografía literaria: Arjona y Reinoso», *Philologia hispalensis*, nº 4, pp. 305-318.
- LLEÓ CANAL, Vicente (2017), «Murillo en la Sevilla del siglo XIX» en Benito Navarrete Prieto (dir.), *Murillo y su estela en Sevilla*, Sevilla, ICAS – Ayuntamiento de Sevilla, pp. 91-99.
- MADRAZO, José de (1826-1832), *Colección lithográfica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando VII: obra dedicada a S. M. lithographiada por hábiles artistas*, Madrid, Real Establecimiento Lithográfico.
- MADRAZO, Mariano de (1945), *Historia del Museo del Prado 1818-1868*, Madrid, Bermejo Impresor.
- MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (2017), «Manuel López Cepero (1778-1858) y la pintura sevillana de su tiempo», *Laboratorio de arte*, nº 29, pp. 543-566.
- MATILLA, José Manuel y Javier PORTÚS (2014), «Ni una pulgada sin cubrir. La ordenación de las colecciones del Museo del Prado, 1819-1920», en *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado, 1819-1920*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 15-125.
- MATUTE Y GAVIRIA, Justino (1887), *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800... Tomo III*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco.
- MENGS, Antonio Rafael (1780), *Obras de D. Antonio Rafael Mengs... publicadas por Don Joseph Nicolas de Azara...*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta.
- MERCHÁN CANTISÁN, Regla (1979), *El deán López Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- MILIZIA, Francesco (1823), *Arte de saber ver en las bellas artes del diseño, escrito en italiano por Francisco Milizza, traducido al castellano por el arquitecto D. Ignacio March, y aumentado con un tratado de las sombras, y otro de la distribución o compartimiento de casetones en todo genero de arcos y bóvedas, compuestos por el arquitecto D. Antonio Ginessi, traducido al castellano por D. Pedro Serra y Bosch...*, Barcelona, Imprenta de Garriga y Aguasvivas.

- (1827), *Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs, escrito en italiano por Francisco de Milizia, y traducido al castellano con notas e ilustraciones por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez... con el objeto de conocer las preciosidades que se conservan en el Real Museo de Madrid y en otras partes*, Madrid, Imprenta Real.
- MIÑANO Y BEDOYA, Sebastián (1826-1829), *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, Madrid, Imprenta de Pierart-Peralta.
- MOLINA, Álvaro (2016), «Retratos de Españoles ilustres con un epítome de sus vidas. Orígenes y gestación de una empresa ilustrada», *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, n° 353, pp. 43-60.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (2011), «Sobre los inicios del Museo de Bellas Artes de Sevilla», *Berceo*, n° 161, pp. 11-29.
- NAVARRETE, Esperanza y Alejandro MARTÍNEZ (eds.) (2015), *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*, Madrid – Vitoria, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Diputación foral de Álava.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (2017a), *Murillo y las metáforas de la imagen*, Madrid, Cátedra.
- (dir.) (2017b), *Murillo y su estela en Sevilla*, Sevilla, ICAS – Ayuntamiento de Sevilla.
- PALOMINO DE CASTRO, Antonio (1796), *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, Imprenta de Sancha.
- PARDO, Arcadio (1995), «Del *Diccionario Histórico* de Ceán Bermúdez al *Dictionnaire des Peintres espagnols* de Frederic Quilliet», *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 731-734.
- PEÑA VELASCO, Concepción de la (2013), «Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española», *Atrio*, n° 19, pp. 69-82.
- PONZ, Antonio (1772-1794), *Viaje de España*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra.
- (2007), *Viaje fuera de España*. Alicante, Universidad de Alicante. Edición de Mónica Bolufer Peruga.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (2012a), *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum.
- (2012b), «Los discursos sobre el arte de la pintura en Sevilla de Justino de Neve», en Gabriele Finaldi (ed.), *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad*, Madrid – Sevilla – Londres, Museo del Prado – Fundación Focus Abengoa – Dulwich Picture Gallery, pp. 47-59.
- (2014), «Jovellanos: una historia moral de la pintura española», en Jovellanos, *Elogio de la pintura*, Madrid, Casimiro, pp. 7-41.
- (2016), *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- PRECIADO DE LA VEGA, FRANCISCO (1789), *Arcadía Pictórica en sueño, Alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura, escrita por Parrasio Tebano, Pastor Arcade de Roma, dividida en dos partes: la primera que trata de lo que pertenece al dibujo, y la segunda del colorido*, Madrid, Antonio de Sancha.
- Prontuario de las leyes y decretos del Rey Nuestro Señor Don José Napoleón I del año 1810. Tomo II*, Madrid, Imprenta Real, 1810.
- QUILES GARCÍA, Fernando (2017), «La alargada sombra de Murillo (1617-1867) en Benito Navarrete Prieto (dir.), *Murillo y su estela en Sevilla*, Sevilla, ICAS – Ayuntamiento de Sevilla, pp. 43-73.
- QUILLIET, Frédéric (1816), *Dictionnaire des peintres espagnols*, París, Chez l'auteur.
- (1825), *Les arts italiens en Espagne ou histoire des artistes italiens qui contribuèrent a embellir les Castilles*, Roma, Imprimerie d'Ange Ajani.
- QUINTERO ATAURI, Pelayo (1920), «La pintura en Cádiz durante el siglo XIX», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XXVIII, tercer trimestre (septiembre), pp. 162-184.

- REJÓN DE SILVA, Diego (1786), *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*, Segovia, Antonio Espinosa de los Monteros.
- ROS GONZÁLEZ, Francisco R. (2011), «La fama de Murillo y las copias de los lienzos del hospital de la Santa Caridad», en José Fernández López y Lina Malo Lara (eds.), *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, historia y arte*, Sevilla, pp. 321-352.
- RUIZ LAGOS, Manuel (1972), *Epistolario del Deán López Cepero. Anotaciones a un liberal romántico. Jerez, 1778 – Sevilla, 1858*, Jerez de la Frontera, Centro de Estudios Históricos Jerezanos.
- SALAS, Xavier de (1946), «Cuatro cartas de Azara a Llaguno, y una respuesta de éste», *Revista de Ideas Estéticas*, t. IV, pp. 99-113
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1923-1941), *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, Madrid.
- SANCHO, José Luis (2001), «Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la *description des Tableaux du Palais de S. M. C.* por Frédéric Quilliet (1808)», *Arbor*, nº 665, pp. 83-141.
- SANTIAGO PÁEZ, Elena (1997), *El gabinete de estampas de Ceán Bermúdez. Dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Gijón, Museo-Casa Natal de Jovellanos.
- (dir.) (2016), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España – Centro de Estudios Europa Hispánica.
- SANZ ARIZMENDI, Cl. (1919), «Carta al reverendísimo padre guardián del convento de San Francisco de Sevilla en 1779», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVII, pp. 54-55.
- SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel (1999), «Coleccionismo regio e ingenio capitular. Datos para la historia del Descendimiento de Pedro de Campaña», *Archivo Hispalense*, nº 251, pp. 127-141.
- SPIETH, Darius A. (2018), *Revolutionary Paris and the Market for Netherlandish Art*, Leiden – Boston, Brill.
- STRATTON-PRUITT, Suzanne L. (2002), «Murillo in America», en Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): paintings from American collections*, Nueva York, Harry N. Abrams, Kimbell Art Museum, pp. 91-109.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (2001), «¿Zeuxis o Velázquez? La reivindicación nacionalista en la definición del primer neoclasicismo español», *Hispania*, nº 192, pp. 51-62.
- (2001), *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- VALDIVIESO, Enrique (1982), «La influencia de Murillo en la pintura sevillana», *Murillo, 1617-1682*, Madrid, Ministerio de Cultura – Fundación Juan March, pp. 91-100.
- VARGAS PONCE, José (1794), *Diario del viage artístico de Sevilla*, Archivo de la Real Academia de la Historia, Colección Vargas Ponce, 9-4176, ff. 303-420.
- VEGA, Jesusa (2010), *Ciencia, Arte e Ilusión en la España ilustrada*, Madrid, Polifemo.
- WINCKELMANN, Johann Joachim (2014), *Historia de las artes entre los antiguos. Obra traducida del alemán al francés y de este al castellano en 1784 e ilustrado con algunas notas por Diego Antonio Rejón de Silva*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Edición de Alejandro Martínez Pérez.