

LA DESCRIPCIÓN Y TRAÇA DE LA CUSTODIA
DE LA CATEDRAL DE SEVILLA (1587)
DE JUAN DE ARFE ILUSTRADA
POR JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ (1805)*

DAVID GARCÍA LÓPEZ¹
Universidad de Murcia

El artículo estudia el singular ejemplar de la *Descripcion de la traça y ornato de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla* publicado por Juan de Arfe y Villafañe en Sevilla en 1587, que cuenta con la adición de dibujos, grabados y textos añadidos por el historiador de las bellas Artes Juan Agustín Ceán Bermúdez en 1805, y ha sido recientemente adquirido por la Biblioteca Nacional de España.

Palabras clave: Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603); Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829); Custodia de la catedral de Sevilla (1587); Literatura y tratados artísticos; Platería.

THE DESCRIPCIÓN Y TRAÇA DE LA CUSTODIA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA (1587)
BY JUAN DE ARFE ILLUSTRATED BY JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ (1805)

This article analyzes the unique copy of the *Descripcion de la traça y ornato de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, published in Seville by Juan de Arfe y Villafañe in 1587, which includes drawings, engravings and texts added in 1805 by the historian of the fine arts Juan Agustín Ceán Bermúdez. This copy has recently been purchased by the Biblioteca Nacional de España.

Key words: Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603); Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829); Monstrance of Seville's Cathedral (1587); Literature and artistic Treaties; Silverware.

Cómo citar este artículo / Citation: García López, David (2019): "La Descripción y traça de la custodia de la catedral de Sevilla (1587) de Juan de Arfe que ilustró Juan Agustín Ceán Bermúdez (1805)". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 92, núm. 366, Madrid, pp. 175-190. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.12>.

La Biblioteca Nacional de España ha adquirido recientemente un ejemplar facticio procedente de una subasta madrileña de extraordinaria importancia. Se trata de la *Descripcion de la traça y ornato de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla* (fig. 1), un texto publicado en Sevilla en 1587 por Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603)². La trascendencia de este folleto es doble. En primer

* Este trabajo se ha desarrollado en el seno del Proyecto de Investigación I+D del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad titulado "Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) y los inicios de los estudios histórico artístico en España: Historia del Arte y coleccionismo" HAR2016-76366-P, y del Grupo de Investigación de Excelencia "Estudios Visuales: imágenes, textos, contextos" de la Universidad de Murcia — Fundación Séneca (19905/GERM715).

¹ davidgl@um.es / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-9511-7137>.

² Se trata de un ejemplar en octavo de 17 páginas sin numerar al que Ceán añadió un dibujo y dos grabados. A dicho ejemplar va añadido una "Ilustración" manuscrita del propio Ceán de 21 folios y otras cuatro estampas. Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), R/41739 (1-2).

lugar porque supone la entrada en dicha institución de un ejemplar casi único —hasta ahora solo teníamos constancia de otro³— de la obra de un artista y teórico de la trascendencia en la historiografía artística española de Juan de Arfe y Villafañe. Además, porque este impreso cuenta con el importante añadido de haber pertenecido a Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829)⁴. Este gran historiador de las bellas artes acrecentó el ejemplar de diferentes formas: dibujando un retrato de Arfe, añadiendo grabados de la custodia de diferentes épocas y redactando unos comentarios sobre la custodia sevillana y el devenir del propio opúsculo para crear algo completamente nuevo, un volumen único que, además de contener el programa iconográfico de la custodia catedralicia sevillana propuesto por el canónigo Francisco Pacheco (1535-1599), se convirtió en una especie de curso monográfico sobre la custodia catedralicia y su desarrollo histórico, como si se tratase de una simbiosis de los diferentes papeles que Ceán ocupó a lo largo de su vida en relación a las artes, como aprendiz de artista, historiador de las bellas artes y coleccionista de grabados⁵.

Rodrigo Zamorano y la Sevilla literaria y científica

La llegada de Juan de Arfe a Sevilla para ocuparse de la fabricación de la gran custodia catedralicia a finales de 1579, debió estimular extraordinariamente su faceta literaria y tratadística. Se ha indicado a menudo el esplendor económico, literario y artístico que entonces vivía la ciudad. Hay que añadir la importancia científica de primer orden que Sevilla ostentaba en esos momentos, especialmente alrededor de la Casa de Contratación, de hecho la ciudad se había convertido en uno de los centros impresores de libros científicos más importante de España⁶. El ejemplo de su amigo Rodrigo Zamorano debió ser especialmente estimulante para Juan de Arfe. Zamorano, cosmógrafo y matemático, entró a formar parte del personal científico de la Casa de Contratación en 1575, mientras en 1579 obtuvo la comisión de cosmógrafo encargado de la fabricación de instrumentos en la Casa, y en 1586 fue nombrado piloto mayor de la institución⁷.

Zamorano fue un ejemplo sobresaliente de esa estrecha simbiosis entre arte y ciencia que en ocasiones fructificó durante el Renacimiento. Estuvo verdaderamente interesado en las artes y en 1576 publicó su famosa traducción de los seis primeros libros de la *Geometría* de Euclides. En ella consideraba a la geometría como la ciencia de la que dependían todas las demás, entendiendo significativamente entre estas a la arquitectura, la pintura y la escultura⁸. Igualmente, su interés por las artes le llevaron a convertirse en el traductor de Leone Battista Alberti, tanto del *Tratado de la Pintura* —que quedó incompleto— como del *Re Aedificatoria*, que sería finalmente publicado en castellano a través de su traducción en 1580⁹. No hay duda de que el conocimiento de estas traducciones y el nuevo concepto del artista que transmitían los textos albertianos debieron ser especialmente estimulantes para Arfe. Basta con comparar el planteamiento del *Quilatador* que había publicado en 1572 en Valladolid, donde se proponía un tratado práctico para la buena valoración de los metales preciosos, con la *Varia Conmesvracion* que publicaría en Sevilla en 1585, una obra de una amplitud de miras sin parangón para la España de su tiempo, con la que venía a solucionar lo que denominaba falta de gente “curiosa de escribir” sobre las artes en España¹⁰.

Durante los años ochenta, Zamorano publicó varios libros científicos en la misma imprenta donde se editaría la *Varia*, y es especialmente interesante detenerse en uno de sus títulos más im-

³ Conservado en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna; López Plasencia, 2008 y 2011.

⁴ Requena, 2017.

⁵ Santiago, 2016a.

⁶ Pardo, 2002.

⁷ Pulido, 1950: 639-711.

⁸ Zamorano, 1576: 5v.

⁹ Morales, 1994 y 1995.

¹⁰ Arfe, 1585-87: “A los lectores” s.f.



Fig. 1. Portada de la *Descripción y traça de la custodia de la catedral de Sevilla* de Juan de Arfe. 1587. BNE.



Fig. 2. Juan de Arfe, *Retrato de Rodrigo Zamorano*. En *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos*, Sevilla, 1585. BNE.

portantes, la *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos*, que venía entre otras cosas a instruir sobre los cambios habidos en la medición del tiempo tras la reciente instauración del Calendario Gregoriano en 1582¹¹. El libro se publicó en la imprenta de Andrés Pescioni y Juan León en 1585, es decir, en el mismo lugar y año que Arfe publicó la *Varia Commesvracion*. Ambos libros comparten la misma tipografía aunque la *Cronología* sea una publicación en cuarto y la *Varia* alcance el tamaño folio. Como en esta última, el autor de la *Cronología* también aparece retratado en una xilografía de idénticas características y medidas al célebre retrato de Juan de Arfe (fig. 2).

Se ha especulado abundantemente sobre si en el caso de la *Varia* se trataba de un autorretrato o si la efigie estaría realizada por su hermano, el grabador Antonio de Arfe *el Joven*¹² (fig. 3). Pero es importante recordar que este tipo de grabado xilográfico, con el rostro del retratado de estricto perfil mientras el torso gira para quedar a cuarenta y cinco grados, ya lo había llevado a cabo Juan de Arfe en Madrid en 1578, cuando plasmó la efigie de Alonso de Ercilla que aparece junto el canto primero de la edición de la *Araucana* publicada ese año¹³ (fig. 4). Teniendo en cuenta este precedente, lo más razonable es pensar que Juan de Arfe se ocupara de su propio retrato y del de su amigo Zamorano, en dos libros que se publicaban a la vez en la misma imprenta sevillana. La imagen del propio platero, como veremos, será una de las adiciones más interesantes que Ceán Bermúdez añadió al ejemplar de la *Descripción* que tratamos aquí.

Arfe se convirtió indudablemente en el autor que mejor supo utilizar sus propios recursos para plasmar la idea del nuevo artista que se venía propugnando desde Italia. Y lo hizo con una va-

¹¹ Zamorano, 1585, "al curioso y discreto lector" s.p.

¹² Bonet, 1994: 42.

¹³ Sánchez Cantón, 1920: 52; Martín, 2004: 127.



Fig. 3. Juan de Arfe, *Autorretrato*. En *De Varia Commesvracion para la Esculptura, y Architectura*, Sevilla, 1585. Colección Particular.



Fig. 4. Juan de Arfe, *Retrato de Alonso de Ercilla*. En *Primera y segunda parte de La Araucana*, Madrid, 1578. BNE.

riedad propagandística sin parangón en su tiempo. En primer lugar, al estampar su retrato como habían hecho los escritores y científicos coetáneos en sus textos, Arfe equiparaba su oficio al de los que mostraban sus saberes a través de sus conocimientos intelectuales: de ahí que apareciera representado de perfil en una medalla a la antigua y con ropas de caballero al igual que Ercilla o Zamorano, incluso añadiendo en su caso la sofisticación de los espejuelos¹⁴. La fijación de la efigie de los artistas no era nada habitual en aquellos años¹⁵ y tan solo la gran difusión de la segunda edición de las *Vidas* de Giorgio Vasari pudo servir de texto acicate¹⁶. Tampoco hay que olvidar que tanto Juan de Arfe como su padre, litigaron en varias ocasiones para demostrar su condición de hijosdalgo¹⁷.

Además, en su gran obra teórica, la *Varia Commesvracion*, un libro de una repercusión extraordinaria¹⁸, Arfe gustó añadir noticias de sus propios trabajos e incluso de su historia familiar, escribiendo sobre las obras de su padre y abuelo. También incluyó estampas donde se ofrecían las imágenes de obras de la importancia de la *Custodia* de la catedral de Sevilla, que se convertía así en un modelo ejemplar para los artistas del futuro. En definitiva, Arfe reflejaba palmariamente en su tratado los logros familiares y personales y su propia trayectoria artística de forma escrita y visual como modelo del nuevo artista de su tiempo, un modelo intelectual y humanista que también se reflejaba en su propio retrato.

Es precisamente ese sentido propagandístico de sus obras y de la exaltación de su valía lo que alentó la publicación de la *Descripción*. Al terminar la extraordinaria obra de orfebrería, Arfe

¹⁴ Sobre el retrato y su significado, a pesar de que atribuya su realización a Antonio Arfe *el Joven*, siguen siendo pertinentes las palabras de Bonet, 1994: 42-44. Como ha considerado Cruz Valdovinos, Antonio Arfe *el Joven* debía haber fallecido poco antes si consideramos las palabras que le dedica su hermano Juan en el prólogo de la edición de las fábulas de Esopo; véase Cruz, 1992: 66-74.

¹⁵ Waldmann, 2007.

¹⁶ García López, 2013.

¹⁷ Alonso, 1951. Si bien su primer objetivo era librarse de la prisión por las deudas de las que fueron acusados.

¹⁸ Bonet, 1994: 37-104; Heredia, 2006 y García López, 2011.

decidió recurrir a la misma imprenta en la que, tras dos años de interrupción al haberse perdido parte de las matrices de su *Varia Commensuracion* a causa de un incendio ocurrido en 1585, esta se terminaría de publicar¹⁹. En los primeros meses de 1587, la custodia estaba casi completada y el cabildo catedralicio había decidido sacarla en la procesión del Corpus, por lo que en marzo se nombraba una comisión para que comprobase si el peso de la custodia correspondía con la cantidad de plata entregada a su autor, por más que el pesado oficial no se llevaría a efecto, finalmente, hasta el mes de julio²⁰. En paralelo, Arfe no había perdido el tiempo y tenía ya decidido publicar la *Descripción*, para lo que se le había otorgado licencia de impresión el 31 de marzo de ese mismo año de 1587. Con ella acudió de nuevo a la casa de Juan de León, que en ese momento continuaba en solitario al frente de la imprenta, seguramente por el fallecimiento de Andrea Pescioni²¹.

Arfe debió aventurar que una obra como la de la custodia sevillana le aseguraba una fama extraordinaria, por lo que quiso subrayarla publicando una descripción literaria. De este modo se parangonaba a los arquitectos de la Antigüedad, que acostumbraban a redactar un escrito al terminar la ejecución de sus construcciones. Arfe conocía bien la noticia, citada por Vitruvio, del arquitecto Piteo o Pythius quien, tras edificar el templo de Atenea en Priene, publicó un escrito sobre dicha obra²², puesto que lo refiere al comienzo del Libro Cuarto de la *Varia* que, dedicado a la arquitectura, era para el autor la parte más principal de su tratado²³. No hay duda del interés de Arfe por la arquitectura, que demostraba también su selecta biblioteca, y nunca como entonces debió sentirse tan cercano a los arquitectos de la Antigüedad²⁴.

Ya en el prólogo de la *Descripción*, el texto se equipara a los relatos de las grandes obras y artistas de la Antigüedad de los que, escribe, se tenía memoria casi exclusivamente a través de descripciones literarias. Especialmente de la *Historia Natural* de Plinio²⁵. En las poesías de los amigos que encabezan el texto, y en su propia dedicatoria a la catedral sevillana, se muestran con claridad los objetivos y referentes de la *Descripción*. Los poetas declaman la inmortalidad de Arfe gracias a la custodia, y especialmente interesante es el soneto del cartujo Juan de Mesa, quien le parangona con Fidias y el mítico Hiram —“Leonés hiran”—, legendario constructor del templo de Jerusalén. Al hablar del mítico autorretrato que Fidias había logrado incluir en la estatua crisoelefantina de Atenea Parthenos eludiendo las leyes atenienses, Mesa indica que igualmente la custodia conservará el “retrato” del autor como eterna muestra de su fama²⁶. Mientras, en la dedicatoria, Arfe señala que si no fuera por las descripciones escritas que conservamos, se habría perdido la noticia de muchos artistas de la Antigüedad. De hecho indica que esas descripciones que perviven de obras ya han despertado los ingenios de los artífices para imitar los grandes trabajos del mundo grecolatino, por lo que su objetivo declarado es que su custodia se valore y estime tanto en el presente como en el futuro en parangón con las grandes obras del pasado y sus artífices. Es significativo que Ceán, en la “ilustración” o escrito que acompaña el ejemplar, señalara que el texto de la *Descripción* “excitaba el deseo” de ver la custodia²⁷.

Como en la *Varia*, también aquí hace Arfe elogio de la arquitectura de El Escorial y se declara él mismo arquitecto heredero de los antiguos, especialmente de Vitruvio, “Y así lo ha seguido en esta custodia, que por ser la mayor y mejor pieza de plata que de este género se sabe, quise dar noticia a todos de su figura y traza”²⁸. A diferencia de otros artífices de su gremio, Arfe no

¹⁹ Palomero, 1992.

²⁰ Sanz, 2006: 69.

²¹ Hazaña, 1892: 59-60.

²² Crespo Fajardo, 2012: 242.

²³ Arfe, 1585-87: IV 1v.

²⁴ La biblioteca de Arfe, además de la *Geometría* de Euclides, seguramente la traducida por Zamorano, estaba poblada de tratados arquitectónicos, véase Barrio, 1982.

²⁵ García López, 2014a.

²⁶ Arfe, 1587: s.p.

²⁷ BNE, R/41739(1-2): 4r.

²⁸ Arfe, 1587: 4r.; véase García López, 2002.

utilizaba su marca para firmar sus obras, sino que solía incluir su propio nombre completo, actuando así con más cercanía al proceder de pintores y escultores que al de los plateros²⁹.

El texto de la *Descripción* reproduce el programa iconográfico que, por contrato, debía proporcionar el cabildo catedralicio, obra del canónigo Francisco Pacheco, (quien fue el creador de varios programas de la catedral sevillana), y que servía además como explicación de su contenido³⁰. Que el impreso de la *Descripción* se conociese hasta hace pocos años solamente por las reediciones del ejemplar de Ceán en las publicaciones decimonónicas, el *Arte en España* (1864), el *Museo Español de Antigüedades*³¹ (1877) y el *Archivo Hispalense* (1886-1887), motivó que se discutiera que había sido publicada sin grabados³², o que estos pudieran haber sido añadidos posteriormente por don Juan Agustín en su totalidad³³.

Ahora, con los dos ejemplares conocidos, podemos acercarnos con mayor certeza a las estampas con las que la *Descripción* contaba originalmente. Tras la dedicatoria, el texto advierte de dos grabados que excusaban a Arfe de dar mayores explicaciones sobre los cuerpos arquitectónicos de la custodia: “como se halla en la planta y monte presente, de la cual no trataré, pues su proporción y simetría se puede juzgar en la figura”³⁴. Y efectivamente el ejemplar de La Laguna conserva dos estampas, una media planta de la custodia y la parte inferior de su alzado. Ambas aparecen también en el libro cuarto de la *Varia*³⁵, pero, como se ha indicado, las incluidas en la *Descripción* están utilizadas específicamente para este libro pues en el caso de la planta, el recto de la página lo ocupa parte de la dedicatoria de Arfe, y en el caso del alzado el verso está en blanco, y no lo ocupa el alzado esquemático que contenía en la *Varia*³⁶.

Sin embargo, el ejemplar de Ceán solo conserva un grabado original en su interior, el de la media planta, mientras que el del alzado del primer cuerpo había desaparecido ya en tiempos de don Juan Agustín. Así lo indica él mismo al nombrar el ejemplar que posee en las *Noticias de arquitectos*³⁷, por lo que pensó incluir el alzado procedente de la *Varia*, que tiene que plegarse repetidamente para ajustar al tamaño de octavo del folleto. Así lo explicó Ceán: “inserto en el principio de este opúsculo, donde Arfe no había dejado más que la planta, el alzado y perfil de toda la máquina, que el mismo levantó y grabó en madera, y yo arranqué de la *Varia* Commesuración”³⁸. Como se puede apreciar, el folio procede de la segunda edición de la *Varia* publicada en Madrid en 1675 (fig. 5)³⁹, pues los grabados difieren en algunos detalles del utilizado en la edición de 1585-87 (fig. 6).

Inciendiando en los grabados de Arfe y la *Descripción*, se ha indicado que la portada del folleto también podría ser obra del orfebre leonés⁴⁰. Además del precedente de la portada del *Quilator* de 1572, compuesta por un grabado firmado por Juan de Arfe, la portada de la *Descripción* posee una gran cercanía figurativa con la portada de la *Segunda parte de la Historia de Sevilla* de Alonso Morgado, que se publicó también en la Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León en 1586, y que a su vez había sido atribuida a Arfe por Viñaza⁴¹. Hay que recordar, como se ha puesto de relieve recientemente, que buena parte de las adiciones de Viñaza, en realidad, son anotaciones recogidas por Ceán Bermúdez en fichas que estaban destinadas a enmendar algún día las noticias de su *Diccionario histórico*. Dichas fichas llegaron a la Real Academia de San Fernando como legado póstumo de Valentín Carderera, y así Viñaza las cita como “Archivo

²⁹ Sanz, 2006: 71. Eso sí, alternaba el castellano y el latín en la firma de sus obras.

³⁰ Sanz, 2006: 67. Sobre la iconografía de la custodia, véase Andrés, 2015.

³¹ Rosell, 1877.

³² Bonet, 1994: 48.

³³ Heredia, 2005: 65.

³⁴ Arfe, 1587: s.p.

³⁵ Arfe, 1585-87, fols. 38v y 39r.

³⁶ López Plasencia, 2008: 324; Crespo Fajardo, 2012: 246.

³⁷ Llaguno / Ceán, 1829: III 103.

³⁸ BNE, R/41739: 13r.

³⁹ La citada en ocasiones como segunda edición sevillana de 1589 todavía no se ha verificado; Bonet, 1980: I 60.

⁴⁰ López Plasencia, 2008: 324-326.

⁴¹ Viñaza, 1886: II 23-24.

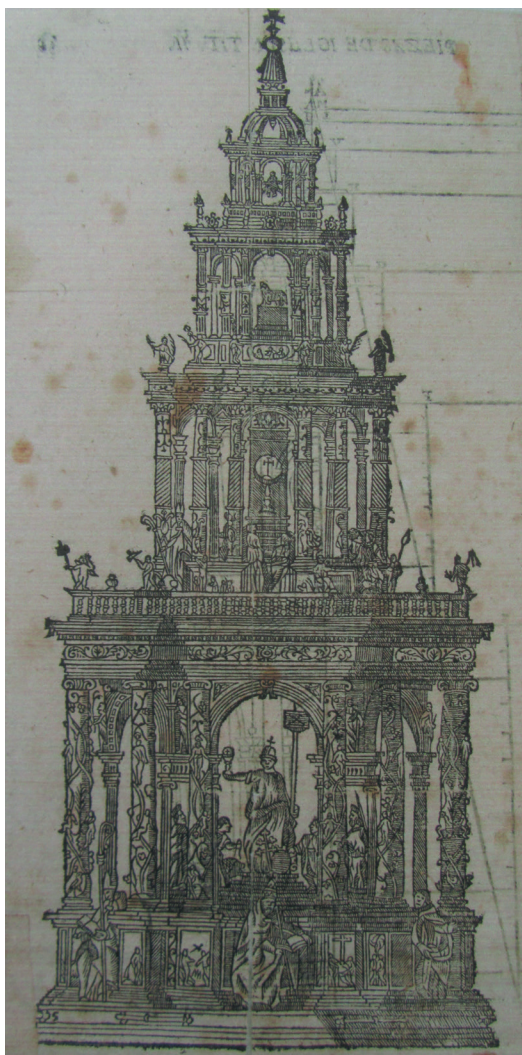


Fig. 5. Juan de Arfe, *Custodia de la Catedral de Sevilla*. En *De Varia Commesvracion para la Escvltura, y Architectura*, Madrid, 1675. Estampa insertada en el ejemplar de la *Descripcion de la traça y ornato de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, 1587. BNE.



Fig. 6. Juan Juan de Arfe, *Custodia de la Catedral de Sevilla*. En *De Varia Commesvracion para la Escvltura, y Architectura*, Sevilla, 1585. Colección Particular.

Carderera”. El pintor e historiador oscense, como veremos más adelante, las había adquirido a Beatriz Ceán bastantes años después de la muerte del historiador de las bellas artes⁴². Así todavía se conservan en la Real Academia de San Fernando como “Legado Carderera”⁴³. En dichas anotaciones manuscritas fue Ceán quien, como experto estudioso del grabado, especificó la noticia de que Juan de Arfe debía ser el autor de la estampa de la portada del libro de Morgado al distinguir una letra “A” junto a la figura de Santa Justa en la portada del libro de Morgado y seguir “su estilo y carácter”⁴⁴. A pesar de ello, en la “Ilustración” manuscrita que añadió al ejemplar de Arfe y que seguidamente explicaremos en profundidad, no había mencionado dicha noticia, qui-

⁴² Crespo Delgado / García López, 2016: 56-58.

⁴³ Portela, 1976.

⁴⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sig. 4-88-1, letra A: 32r.

zá porque esta atribución al grabado la realizaría años después, ya que dichas fichas en su mayoría debieron redactarse alrededor de 1820⁴⁵.

La ‘Ilustración’ de Ceán Bermúdez

Como se ha supuesto desde antiguo, no debieron imprimirse muchos ejemplares de la *Descripción*, puesto que ya Ponz insistía en transcribir el texto en su célebre *Viage* por la dificultad que existía entonces para hallarlo⁴⁶. Ponz realizó la cita con dificultad y poca precisión, seguramente a través de alguna copia manuscrita poco certera, como le reprochaba el propio Ceán Bermúdez⁴⁷. Este conocía bien el viaje del abate valenciano por Sevilla y las vicisitudes de la redacción del tomo dedicado a la ciudad, pues el propio don Juan Agustín le ayudó a componerlo⁴⁸. Ceán escribía en 1804 que el “opúsculo se ha hecho muy raro”⁴⁹ y lo mismo indicaba en el inventario de su biblioteca en 1820⁵⁰ y en las *Noticias de arquitectos* publicadas en 1829⁵¹, mientras señalaba que no se podía hallar ni en el archivo de la catedral de Sevilla ni en la Biblioteca Capitular y Colombina.

El tratadista asturiano escribe que a pesar de haber vivido en Sevilla veintidós años y habiendo procurado “con ansia” obtener un ejemplar, solo alcanzó a ver el que finalmente llegó a sus manos. También señala que lo poseía en 1775 Agustín Álvarez, corredor de la lonja y del comercio de Sevilla, su paisano y amigo que, amante de las bellas artes y los libros antiguos, lo había hallado en las librerías “del baratillo” —donde el propio Ceán encontraría tantos dibujos y grabados—, y lo enseñaba a los aficionados “como si fuera el ave Fénix”⁵². Fue este Álvarez quien le pidió que le dibujara en este raro ejemplar el célebre retrato de Juan de Arfe que aparecía en la contraportada de la *Varia Commensvacion* —incluido también en la edición del *Quilatador* de 1598— y del que la *Descripción* carecía. Entonces Ceán estaba en el apogeo de su aprendizaje artístico. Don Juan Agustín explicaba que su vocación en las bellas artes provenía de su abuelo y de su amistad con el pintor asturiano Francisco Martínez Bustamante. Una vez llegado a Sevilla acompañando a Jovellanos en 1768, se encontró entre los creadores de la Academia de las Tres Nobles Artes que pretendía ser una continuación de la establecida por Murillo. Entonces asistió al taller del pintor Juan Espinal, quien sería el director de la mencionada academia⁵³. Se conserva el certificado que obtuvo Ceán Bermúdez tras haber pasado sus exámenes como pintor académico en agosto de 1776, tras lo que Jovellanos escribió a Campomanes para que Ceán se introdujese en el taller de Rafael Mengs en Madrid⁵⁴.

Ceán copió a lápiz el retrato de Arfe de un ejemplar de la *Varia* y lo trasladó al ejemplar de la *Descripción* (fig. 7). Eliminó las incrustaciones con las que Arfe había adornado el óvalo y creó el artificio de convertirlo en un colgante con un gran lazo en el que incluye el nombre y la edad del platero que este había ubicado en el interior del propio óvalo. El diseño de Ceán es de similares características y temática a las que conocíamos por otros dibujos suyos en el álbum en el que copió sesenta y nueve retratos de artistas de las *Vidas* de Giorgio Vasari según la edición boloñesa de 1647⁵⁵ (fig. 8).

⁴⁵ Crespo Delgado / García López, 2016: 56-58.

⁴⁶ Ponz, 1780: (IX) 57-62.

⁴⁷ Ceán, 1800: I 60-63; BNE, R/41739: 2r.: “La copia de Ponz está muy defectuosa en la parte descriptiva y se puede asegurar con certeza que la sacó de algún ligero extracto manuscrito, porque omite muchas cosas esenciales y muy interesantes para comprender el sentido y significación de lo que contiene la Custodia y necesarias para el conocimiento de las Bellas Artes”.

⁴⁸ Crespo Delgado / García López, 2017.

⁴⁹ Ceán, 1804: 126.

⁵⁰ BNE, Mss./22729/173: 29r.

⁵¹ Llaguno / Ceán, 1829: III 103.

⁵² BNE, R/41739: 5r-6r.

⁵³ Crespo Delgado / García López, 2016: 46-47.

⁵⁴ Clisson, 1982: 50-52; Santiago, 2016a: 202; González Santos, 2016: 176-177.

⁵⁵ Estos dibujos se conservan en la BNE, DIB/14/12; véanse García López, 2013, 2014b y 2016b.



Fig. 7. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Retrato de Juan de Arfe*. Dibujo insertada en el ejemplar de la *Descripción de la traça y ornato de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, 1587. BNE.



Fig. 8. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Retrato de Sebastiano del Piombo*. BNE.

En la “Ilustración”, Ceán también nos indica que no volvió a tener noticia del ejemplar hasta veintinueve años después, cuando regresó por tercera vez a Sevilla, estancia que se prolongó entre junio de 1801 y mayo de 1808, cuando definitivamente se trasladó a Madrid⁵⁶. Entonces, su amigo el historiador y periodista Justino Matute y Gaviria le presentó de nuevo el opúsculo que había adquirido en la almoneda del racionero de la catedral Martín de Arenzana. A este se lo había regalado en febrero de 1777 su hermano —tal y como aparece inscrito en el propio ejemplar—, el escritor y sacerdote, secretario del Hospital del Amor de Dios de Sevilla, Donato de Arenzana, quien había sido amigo de Olavide y Jovellanos, y miembro de la Real Academia de las Bellas Letras de Sevilla. Ceán también dice haberle tratado y conocer que era muy aficionado a las pinturas, poseyendo una colección “de los mejores profesores andaluces”⁵⁷. El asturiano señala que Agustín Álvarez y Donato de Arenzana continuamente se intercambiaban libros y pinturas y deduce que de ese modo llegaría el ejemplar de la *Descripción* a manos de los Arenzana. También describe cómo su amigo Matute insistió en que se quedara con el ejemplar pues no encontraba persona más digna y que pudiera hacer mayor aprecio de él, pues además del *Diccionario histórico*, en 1804 había publicado la *Descripción de la catedral de Sevilla*⁵⁸.

⁵⁶ García López, 2017-18.

⁵⁷ Se conserva su “Canción en celebridad de las Bellas Artes”, en *Distribución*, 1782: 68-89.

⁵⁸ BNE, R/41739 (1-2): 9r.

Hay que señalar que Matute y Ceán habían tenido una estrecha relación ya desde los años noventa del siglo XVIII. Matute había estado en el núcleo de creación de la Academia particular de Letras humanas y era uno de los líderes de la joven generación de literatos muy bien conocida por Ceán: Alberto Lista, José M. Arjona, Blanco White y Félix José Reinoso entre otros. Don Juan Agustín había regresado a Sevilla en 1791 como comisionado real para dirigir la reforma del Archivo General de Indias y desplegó una intensa actividad intelectual. Su trabajo en dicho archivo seguramente motivó que fuese requerido para dar algunas directrices en el archivo catedralicio, que por entonces también se estaba reorganizando. La cantidad de noticias inéditas que Ceán obtuvo en esos trabajos, terminaron de enfocar su labor hacia lo que sería el *Diccionario histórico*, en el que empezó a trabajar de una manera sistemática tras la visita de Vargas Ponce a Sevilla en 1794⁵⁹. Todo hace pensar que ya entonces Matute sería uno de los colaboradores de Ceán en la obtención de documentos artísticos en la ciudad⁶⁰. Por lo que al regalarle la *Descripción* no hacía sino continuar proporcionándole materiales para el estudio de las bellas artes⁶¹.

Cuando Ceán regresó a Sevilla en junio de 1801, siendo alejado de la Corte por la caída en desgracia de Jovellanos, fue enviado a ocupar su antigua tarea en el archivo hispalense, y siguió en contacto con todo el grupo de jóvenes escritores que había conocido la década anterior. Una vez clausurada la Academia de Letras humanas, Matute fundó el *Diario de Sevilla* en 1803 en el que colaboraron todos sus amigos⁶². Ceán, no solo aparece como uno de los primeros suscriptores del periódico⁶³, sino que colaboró con escritos⁶⁴ e incluso apareció como noticia. Por ejemplo al señalarse que los beneficios que obtuviera tras la publicación de la *Carta* sobre la escuela sevillana de pintura y Murillo (1806), se entregaría a la Junta de Caridad de la parroquia de Santa Cruz y para sufragio por el alma del propio Bartolomé Esteban Murillo, enterrado en dicha iglesia⁶⁵.

Matute por lo tanto, entregó el ejemplar de la *Descripción* a Ceán para que este continuase con los estudios de las bellas artes que venía realizando sin tregua durante esos años. Oficialmente, Ceán estaba dispensado del trabajo en el Archivo de Indias para que pudiese trabajar en las *Noticias de los arquitectos*, que finalmente solo serían publicadas en 1829, y solo debía acudir a su trabajo dos horas por la tarde. Pero durante esas fechas publicó varios escritos importantes, algunos ya citados: la *Descripción de la catedral de Sevilla*, y la *Descripción del hospital de la Sangre*, ambos de 1804; y la *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana* y la *Carta de D ... a un amigo suyo en Madrid, sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias* en 1806.

Como relata Ceán, Matute y otros amigos le “obligaron” a aceptar el ejemplar pues “añadieron que yo solo sabría sacar fruto para bien y utilidad de las artes y de los artistas españoles”, por lo que don Juan Agustín se comprometió a explicar la singularidad del impreso y dar noticia de las alteraciones que había sufrido la custodia catedralicia a través de la redacción de la “Ilustración” añadida al ejemplar. En ella ya indicaba que Matute opinaba que le hubiera venido bien haber tenido en sus manos el escrito de Arfe para escribir más largamente sobre la Custodia en su ya citada *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (1804)⁶⁶. Lo más interesante es que Ceán, una vez poseedor del ejemplar, decidió hacer de él una lección viva de historiografía escrita y visual. Como dijimos, ya contenía su dibujo con el retrato de Arfe, y decidió añadir las noticias en la que explicaba las vicisitudes del libro hasta llegar a sus manos. Pero además, amplió el estudio sobre la custodia y las modificaciones que había sufrido posteriormente, tanto de forma escrita como

⁵⁹ García López, 2016a.

⁶⁰ Vázquez, 1888: 25-26.

⁶¹ Todavía en 1825 Matute seguía escribiendo a Ceán y enviándole documentación histórico artística; Portela, 1981.

⁶² Chaves, 1896: XVIII-XXI y 10-12.

⁶³ *Correo de Sevilla*, nº 13, 12-11-1803, “Lista de los suscriptores”, s.p.: “Sr. D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, Comisionado en el arreglo de este Archivo de Indias”.

⁶⁴ A pesar de ser anónimos la gran mayoría de los artículos que aparecían en el periódico, al menos en una ocasión tenemos la constancia de un artículo escrito por Ceán, como reconoce en carta a Bernardo de Iriarte el 7-7-1804, Biblioteca Bartolomé March, Palma de Mallorca, Sig. B 101-A-15: 131r-138v.

⁶⁵ *Diario de Sevilla*, t. XI, 21-2-1807: 44 y ss., ya citado en Ríos, 1989: 92.

⁶⁶ Crespo / García López, 2019.

visual para convertirlo en una auténtica monografía sobre la custodia catedralicia y su evolución. Para ello contaba con su conocimiento del archivo de la catedral de Sevilla, en el que, como dijimos, había trabajado durante años⁶⁷. Aquí pudo encontrar las noticias sobre el cambio de criterio en el cabildo que produjo el breve de Alejandro VII sobre la Inmaculada Concepción de María de diciembre de 1661 y las fiestas con que se celebró en Sevilla en febrero del año siguiente. Ceán añade la información de que el cabildo catedralicio decidió entonces unir la iconografía del Corpus con el de la Inmaculada Concepción, para lo que no dudaron en intervenir en la custodia, modificándola en profundidad y ordenando el trabajo al platero —“desconocido” entonces para don Juan Agustín— Juan de Segura en 1668. Ceán indica lo arriesgado de la operación en unos tiempos en los que “la arquitectura y la escultura ya habáin perdido en España su sencillez, elegancia y decoro, y corrían precipitadamente a su ruina”. Este cambio iconográfico significó la eliminación de varias figuras, la inclusión de un buen número de otras nuevas y el traslado de algunas⁶⁸.

Ya vimos que Ceán decidió acudir a su propia colección de grabados para completar su estudio escrito. Don Juan Agustín había coleccionado grabados durante muchos años, llegando a atesorar miles de estampas si contamos las que incluían los libros impresos de su biblioteca⁶⁹. A estos impresos acudió en primer lugar arrancando un folio con dos estampas, del alzado y el perfil de la custodia de Arfe del ejemplar ya citado de la segunda edición de la *Varia* de 1675⁷⁰. Para indicar de forma visual el menoscabo que sufrió la obra de Arfe por las modificaciones barrocas, don Juan Agustín decidió añadir también las cuatro estampas realizadas por Juan de Valdés Leal por petición del cabildo, tal y como constaba en la documentación catedralicia⁷¹. Estas imágenes estaban también entre los aguafuertes sueltos de su colección, adquiridas “por casualidad”, y mostraban elocuentemente “la notable discordancia que causan a la vista” las imágenes con el celo y sabiduría de Arfe (fig. 9)⁷².

Ya indicamos que este ejemplar de Arfe y su propia “Ilustración” aparecen mencionados con detalle en el inventario autógrafo de la biblioteca de Ceán redactado 1820⁷³. Muchos años después de su muerte, pasó a manos de Valentín Carderera, y así se indica cuando la transcripción de la *Descripción* y la “Ilustración” aparecieron publicadas en *El Arte de España*, la revista que dirigía Zarco del Valle, en 1864⁷⁴. Es significativo que así fuese puesto que Valentín Carderera y Zarco fueron los historiadores y coleccionistas que con mayor ahínco visitaron la casa de Beatriz Ceán por aquellos años, adquiriendo numerosos manuscritos, libros, dibujos y estampas que habían pertenecido a su padre. A finales de 1863 Beatriz ya había puesto un anuncio para la venta de buena parte de su colección de dibujos, que adquiriría Paul Lefort⁷⁵. Por su parte, Carderera compró una

⁶⁷ Todavía se conservan las notas que Ceán recogió del archivo catedralicio con los pagos a Arfe, el pesaje de la custodia o los pagos posteriores a Valdés Leal por los grabados realizados en 1668; “BNE_Mss/23290/2/20”.

⁶⁸ Cruz, 1992: 66-74.

⁶⁹ Santiago, 2016b.

⁷⁰ Quizá esta mutilación del ejemplar de la *Varia*, que poseía en 1805, contribuyera a que tras la muerte de su amigo el arquitecto Silvestre Pérez, en 1825, se quedara con el ejemplar de este, una primera edición. Procedente también de la biblioteca de Ventura Rodríguez, se conserva en la actualidad en la Biblioteca y Archivo Francisco de Zabáburu, C. B., 35/79; véanse Cera, 2016: 298 e Hidalgo, 2016b: 328-329.

⁷¹ Ya hizo mención de esta documentación en la voz dedicada a Valdés Leal en su *Diccionario histórico*, Ceán, 1800: V 109-110. Sobre los grabados de Valdés véase Trapier, 1960: 43 y 74.

⁷² Figuran en el “Índice alfabético de los grabadores en dulce contenidos en el Catálogo raciocinado de las estampas que posee Don Juan Agustín Ceán Bermúdez” (¿1821?). Forma parte de “Ocios de D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes”, manuscrito incompleto copia de su hijo en 1839. BNE. MSS/ 21458/1, hoja 72r. Están citadas como “Valdés Leal, D. Juan de, (el) Mayor. Español ... 4 (estampas)”.

⁷³ BNE, Mss./22729/173: 29r: “D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, Ilustración à la Descripción de la traza y ornato de la Custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla escrita por Juan de Arphe Villafañe, que la había construido. Opusculo impreso en Sevilla el año de 1587, dedicado à aquel Illmo cabildo, y rarissimo, pues no se encuentra, ni en su archivo, ni en su biblioteca colombina. La ilustración de Ceán Bermúdez se dirige à manifestar con laminas las aberraciones que padeció la Custodia en el siglo XVII. Se escribió en Sevilla año de 1805. Un tomo en 12 inserto a continuación de la anterior Descripción”. Sobre la biblioteca de Ceán véanse Cera, 2014 y 2016.

⁷⁴ Zarco, 1864.

⁷⁵ Baticle, 1962.



Fig. 9. Juan de Valdés Leal, *La custodia de la catedral de Sevilla*, 1668. Estampa insertada en el ejemplar de la *Descripcion de la traça y ornato de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, 1587.

buena parte de los dibujos y estampas más un buen número de manuscritos originales. Algunos de estos debieron llegar a la Biblioteca Nacional de España junto a la colección de estampas en 1868⁷⁶. Después, una pequeña parte fue legada a la Real Academia de San Fernando y finalmente algunos dibujos de Goya fueron vendidos por su sobrino Mariano Carderera al Museo del Prado en 1886⁷⁷.

Por su parte, Zarco estuvo más interesado por los impresos y manuscritos. De hecho, publicó algún manuscrito inédito de Ceán en su revista *El Arte de España*, como el dedicado a la pintura del *Pasmo de Sicilia* de Rafael⁷⁸, y en la misma publicación reprodujo una de las versiones de su estudio *Sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias*⁷⁹. Incluso publicó otros manuscritos inéditos a los que tuvo acceso a través de una copia realizada por Ceán, como sucedió con el manuscrito de la *Colección de pintores* de Agustín Arqués Jover⁸⁰. Además, a través de Carderera había propuesto a la Real Academia de San Fernando imprimir un volumen con varias obras inéditas de Ceán junto a una biografía que lo encabezase, proyecto que no llegó a fructificar⁸¹. Más tarde publicaría por sí solo un nuevo volumen de los *Ocios* inéditos de Ceán en 1870⁸². Algunos manuscritos de Ceán llegaron a través de Zarco al Archivo de Palacio, como la biografía manuscrita de Velázquez que daría lugar a su voz en el *Diccionario histórico*⁸³. E incluso tenemos noticia del regalo a Stirling Maxwell de un ejemplar del *Análisis de un cuadro* sobre las *Santas Justa y Rufina* de Goya que procedía igualmente de la casa del erudito asturiano⁸⁴.

El ejemplar de la *Descripción* que poseyó Carderera fue adquirido más tarde por el duque de T'Serclaes (1852-1934), académico de la Real Academia de la Historia y gran bibliófilo⁸⁵. Este dio a conocer numerosos estudios histórico artísticos a través de *Archivo Hispalense*, de ahí que decidiera transcribir de nuevo el escrito del ejemplar de Arfe junto a la “ilustración” de Ceán para dicha revista⁸⁶. Dicho ejemplar ha permanecido en manos de los descendientes de T'Serclaes hasta su reciente venta⁸⁷. Tradicionalmente se ha relacionado la venta al Estado de la colección de estampas y dibujos de Carderera con sus problemas económicos al acometer el proyecto de la *Iconografía Hispana*. Quizá ese mismo motivo le llevó a desprenderse del ejemplar de la *Descripción*, de ahí que advirtiera del valor del impreso y lo fijara en 500 reales en un papel que todavía se conserva junto a la portada del ejemplar, fundamentando su precio tanto por la “rareza” del propio impreso como por la “ilustración” de Ceán que lo acompañaba⁸⁸. No hay duda de la veracidad de esta afirmación y por lo tanto es una extraordinaria noticia para el Patrimonio bibliográfico español la definitiva llegada de un ejemplar tan singular a una institución pública de la importancia de la Biblioteca Nacional de España.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Cortés, Narciso (1951): “Noticias de los Arfe”. En *Boletín de la Real Academia de la Historia*, pp. 71-98.
 Andrés González, Patricia (2015): “‘Hieroglíficos y empresas’ en la custodia hispalense de Juan de Arfe”. En: *Laboratorio de Arte*, 27, pp. 113-132.

⁷⁶ Santiago, 1996 y 1997.

⁷⁷ Lanzarote, 2016: LXXIX.

⁷⁸ *El Arte de España*, VI, 1867: 202-208.

⁷⁹ *El Arte de España*, II, 1863: 148-163.

⁸⁰ Publicado por Zarco en 1870 entre los “Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España”, existe edición moderna, Arqués, 1982; el manuscrito, copia de Ceán, se conserva en la actualidad en la Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos, Ms. 1802/ARQ/col (antes FA7).

⁸¹ Hidalgo, 2016a: 115.

⁸² Ceán, 1870.

⁸³ Santiago, 1996 y 1997.

⁸⁴ Macartney, 2007: 431.

⁸⁵ Castañeda, 1934.

⁸⁶ Custodia, 1886-1887. Después de la publicación en *Archivo Hispalense* se hizo una tirada aparte de 20 ejemplares.

⁸⁷ Requena, 2017.

⁸⁸ BNE, R/41739 (1-2): s.p.

- Arfe y Villafañe, Juan de (1585-87): *De Varia Commesvracion para la Escvlpura, y Architectura*, Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni, y Juan de León.
- Arfe y Villafañe, Juan de (1587): *Descripcion de la traça y ornato de la Custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, Sevilla: Casa de Juan de León.
- Arqués Jover, Agustín (1982): *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, autenticos por el Reverendo Padre Maestro Fr. Agustín Arqués Jover*, edición de Inmaculada Vidal Bernabé y Lorenzo Hernández Guardiola, Alcoy: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- Barrio Moya, José Luis (1982): "El platero Juan de Arfe y Villafañe y el inventario de sus bienes". En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 19, pp. 23-32.
- Baticle, Jeannine (1962): "Venta de dibujos de la colección de Ceán Bermúdez". En: *Archivo Español de Arte*, XXXV, 137, pp. 73-74.
- Bonet Correa, Antonio (1980) (dir): *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*, Madrid: Turner libros, 2 vols.
- Bonet Correa, Antonio (1994): *Figuras, modelos e imágenes de los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza Editorial.
- Castañeda y Alcover, Vicente (1934): "El Excmo. Sr. D. Juan Pérez de Guzmán y Boza, Duque de T'Serclaes". En: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 104, Enero-Marzo, pp. 41-48.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Viuda de Ibarra, 6 vols.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1804): *Descripcion artistica de la catedral de Sevilla*, Sevilla: Casa de la viuda de Hidalgo y sobrino.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1870): *Ocios de don Juan Agustín Ceán Bermúdez sobre bellas artes (hasta ahora inéditos)*, Madrid: Imprenta de Berengüillo.
- Cera Brea, Miriam (2014): "La biblioteca de Ceán Bermúdez". En: *Academia*, 116, pp. 201-222.
- Cera Brea, Miriam (2016): "La Biblioteca de Ceán: manuscritos y libros de bellas artes". En: Santiago Páez, Elena (dir.) Cat. Exp.: *Juan Agustín Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 293-306.
- Chaves, Manuel (1896): *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*, Sevilla: Imprenta de E. Rasco.
- Clisson Aldama, José (1982): *Juan Agustín Ceán Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*, Oviedo, Diputación Provincial de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos.
- Crespo Delgado, Daniel / García López, David (2016): "Ceán Bermúdez y la *Historia del Arte de la Pintura*". En: Ceán Bermúdez, Juan Agustín *Historia del Arte de la Pintura*, edición de David García López y Daniel Crespo Delgado, Oviedo: KRK, pp. 11-208.
- Crespo Delgado, Daniel / García López, David (2017): "El *Ecce homo* que Ceán Bermúdez compró para Jovellanos y atribuyó a Francisco Frutet". En: *Archivo Español de Arte*, XC, 358, pp. 141-154.
- Crespo Delgado, Daniel / García López, David (2019): "La *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* (1804) de Ceán Bermúdez". En: León, Javier / Goicolea, José María (eds.): *La Catedral. Ingenium et aedificare*, Madrid: Fundación Juanelo Turriano (en prensa).
- Crespo Fajardo, José Luis: (2012): "La *Descripcion de la traça* de Juan de Arfe y en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna (Tenerife)". En: *Cartas Diferentes: Revista Canaria de Patrimonio Documental*, 8, pp. 239-252.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (1992): Cat. Exp. *Cinco Siglos de Platería Sevillana*, Madrid: Comisaría de la Ciudad de Sevilla.
- Custodia, 1886-1887; "Juan de Arfe y Villafañe: *Descripción de la traça y ornato de la custodia*". En: *Archivo Hispalense*, II, 1886, pp. 285-296 y 321-343, III, 1887, pp. 19-30.
- Distribución (1783): *Distribucion de premios a los discipulos de las nobles artes hechas por la Real Escuela de Sevilla, en la Junta Pública de veinte y uno de Noviembre de 1782*, Sevilla: José de San Román y Codina, 1783.
- García López, David (2002): "De platero a escultor y arquitecto de plata y oro: Juan de Arfe y la teoría artística". En: Rivas Carmona, Jesús (coord.), *Estudios de Platería*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 127-142.
- García López, David (2011): "Lectores y observadores. La fortuna de los libros de Juan de Arfe en la España del Siglo de Oro: el *Quilatador de plata y oro* y *De Varia Commensvracion para la Escvlpura y Architectura*". En: Jesús Rivas Carmona (ed.): *Estudios de Platería*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 247-264.
- García López, David (2013): "Lectores de Vasari en la España de la Edad Moderna: en busca de un modelo para las vidas de artistas españoles". En: *Goya*, 342, pp. 18-43.
- García López, David (2014a): "Convertirse en Apeles. Los pintores y la lectura de la *Historia Natural* de Plinio en el Siglo de Oro español". En: De Maria, S. / Parada López de Corselas, M. (eds.): *El Imperio y las Hispanias. De Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el Arte español*, Bolonia: Bolonia University Press, pp. 383-392.
- García López, David (2014b): "De Palomino a Ceán Bermúdez: la biografía de artistas durante el siglo XVIII". En: *Imafronte*, 23, pp. 103-135.
- García López, David (2016a): "'Mas parece hecha por una sociedad de lavoriosos yndividuos que por uno solo'. El método de trabajo de Ceán Bermúdez". En: Santiago Páez, Elena (dir.) Cat. Exp.: *Juan Agustín Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 89-107.

- García López, David (2016b): "El Diccionario histórico de Ceán Bermúdez". En: Santiago Páez, Elena (dir.) Cat. Exp.: *Juan Agustín Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 225-245.
- García López, David (2017-18): "Juan Agustín Ceán Bermúdez al servicio de José I: la actividad en el Ministerio de Negocios Eclesiásticos durante la Guerra de la Independencia". En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 119-120 (en prensa).
- González Santos, Javier (2016): "Cronología. Los trabajos y los días: Ceán en el tiempo" y "Apuntes biográficos". En: Santiago Páez, Elena (dir.) Cat. Exp.: *Juan Agustín Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 23-38 y 159-197.
- Hazañas y La Rúa, Joaquín (1892): *La imprenta en Sevilla. Ensayo de una historia de la tipografía sevillana y noticia de algunos de sus impresores*, Sevilla: Imprenta de la Revista de Tribunales.
- Heredia Moreno, Carmen (2005): "Algunas cuestiones pendientes sobre las estampas de la Varia Commesuración de Juan de Arfe y un posible dibujo inédito de Pedro de Rubiales". En: *De Arte: revista de historia del arte*, 4, pp. 63-74.
- Heredia Moreno, Carmen (2006): "La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe". En: *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 315, pp. 307-332.
- Hidalgo Caldas, Beatriz (2016a): "Ceán, 'verdadero aficionado' y coleccionista de dibujos". En: Santiago Páez, Elena (dir.) Cat. Exp.: *Juan Agustín Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 109-135.
- Hidalgo Caldas, Beatriz (2016b): "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: Santiago Páez, Elena (dir.) Cat. Exp.: *Juan Agustín Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 309-339.
- Lanzarote Guiral, José María (2016): "Entre la España pintoresca y la Europa industrial, los viajes ultrapirenaicos de Valentín Carderera". En: *Diarios de viaje de Valentín Carderera por Europa (1841-1861). París, Londres, Bélgica y Alemania*, edición y estudio introductorio de José María Lanzarote Guiral, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Excelentísima Diputación de Zaragoza, pp. IX-CIV.
- Llaguno y Amírola, Eugenio de / Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1829): *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid: Imprenta Real, 4 vols.
- López Plasencia, José Cesáreo (2008): "Un ejemplar inédito de la *Descripción de la traça y ornato de la custodia de plata de la Sancta Iglesia se Sevilla*, del 'escultor de oro y plata' Juan de Arfe y Villafañe, en la Universidad de La Laguna". En: Rivas Carmona, Jesús (coord.), *Estudios de Platería*, Murcia, pp. 315-337.
- López Plasencia, José Cesáreo (2011): "Un impreso sobre la custodia procesional de la Catedral de Sevilla, obra de Juan de Arfe y Hernando de Ballesteros el Mozo, en Tenerife". En: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. LII, 628, pp. 466-472.
- Macartney, Hilary (2007): "Stirling, Ford and Nineteenth-Century Reception of Goya. The Case of the *Santa Justa* and *Santa Rufina*. 'Abomination' or 'Appropriate Composition'?" En: *Hispanic Research Journal*, 8, 5, pp. 425-444.
- Martín, Fernando A. (2004): "Juan de Arfe Villafañe en Madrid". En: *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*, Sevilla: Fundación el Monte, pp. 125-142.
- Morales, Alfredo J. (1994): "Arte y ciencia en la Sevilla del siglo XVI. Los manuscritos del cosmógrafo Rodrigo Zamorano". En: *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso CEHA*, Madrid: UNED, pp. 453-458.
- Morales, Alfredo J. (1995): "El cosmógrafo Rodrigo Zamorano, traductor de Alberti al español". En: *Annali di Architettura: rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio'*, 7, pp. 141-146.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel (1992): "Nuevos datos sobre el proceso editorial de la *Varia Commesuración*, de Juan de Arfe: la fe de erratas y la tirada inicial de los dos primeros libros". En: VVAA., *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Madrid, pp. 887-893.
- Pardo Tomás, José (2002): "La difusión de la información científica y técnica". En: López Piñero, José María (dir.), *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla, t. III. Siglos XVI y XVII*, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, pp. 189-217.
- Ponz, Antonio (1780): *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse... Tomo Nono*, Madrid: Joaquín Ibarra.
- Portela Sandoval, Francisco José (1976): "Nuevas adiciones al 'Diccionario' de Ceán Bermúdez". En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 42, pp. 365-375.
- Portela Sandoval, Francisco José (1981): "Varias noticias de artistas comunicadas por Justino Matute a Ceán Bermúdez". En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 53, pp. 183-192.
- Pulido Rubio, José (1950): *El Piloto Mayor de la Casa de la Contratación de Sevilla*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Requena Bravo de Laguna, José Luis (2017): "'La Descripción de la Traça' de Juan de Arfe con la adición de Ceán Bermúdez recuperada". En: Jesús Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería*, pp. 527-531.
- Ríos Santos, Antonio Rafael (1989): *Vida y poesía de Félix José Reinoso*, Sevilla.
- Rosell y Torres, Isidoro (1877): "La custodia de la catedral de Sevilla". En: *Museo Español de Antigüedades*, VIII, pp. 1-32.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (1920): *Los Arfe, escultores de plata y oro*, Madrid: Saturnino Calleja.
- Santiago Páez, Elena (1996): "El gabinete de Ceán Bermúdez, un capítulo en la historia de las colecciones de la Biblioteca Nacional". En: Santiago Páez, Elena / Wilson-Bareau, Juliet (dirs.), Cat. Exp. *Ydioma universal. Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 53-98.

- Santiago Páez, Elena (1997): *El gabinete de Ceán Bermúdez. Dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Gijón: Museo-Casa Natal de Jovellanos.
- Santiago Páez, Elena (2006a) (dir.): *Ceán Bermúdez Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Santiago Páez, Elena (2006b): “La historia del grabado a partir de la colección de Ceán Bermúdez”. En: Santiago Páez, Elena (dir.), *Ceán Bermúdez Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 137-154.
- Sanz Serrano, María Jesús (2006): *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Trapier, Elizabeth du (1960): *Valdés Leal Spanish Baroque Painter*, Nueva York: The Hispanic Society of America.
- Vázquez y Ruiz, José (1888): *Biografía del erudito sevillano don Justino Matute y Gaviria y noticia de sus obras literarias*, Sevilla.
- Waldmann, Susann (2007): *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid: Alianza Editorial.
- Zamorano, Rodrigo (1576): *Los seis libros primeros de la Geometría de Evclides Traduzidos en lengua Española por Rodrigo çamorano...* Sevilla: Alonso de la Barrera.
- Zamorano, Rodrigo (1585): *Cronología y repertorio de la razon de los tiempos*, Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León.
- Zarco del Valle, Manuel Remón (1864): “Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de las sancta iglesia de Sevilla”. En: *El Arte en España. Revista quincenal de las artes del dibujo*, III, pp. 174-192.

Fecha de recepción: 17-IV-2018

Fecha de aceptación: 08-XI-2018