



UN POEMA SOBRE MURILLO DEL ILUSTRADO  
CÁNDIDO MARÍA TRIGUEROS  
O LA «MODERNIDAD» EN LA LITERATURA  
Y EL ARTE

Isabel ROMÁN GUTIÉRREZ  
Universidad de Sevilla (España)  
iroman@us.es

Recibido: 17 de diciembre de 2018

Aceptado: 14 de enero de 2019

<https://doi.org/10.14603/6E2019>

RESUMEN:

Cándido María Trigueros, integrado en el grupo de los neoclásicos renovadores o «heterodoxos» por sus ideas avanzadas, es una figura de reconocido relieve entre los ilustrados, y de modo especial entre los intelectuales sevillanos. Sevilla desempeña un importante papel en el avance de las ideas ilustradas tanto en la literatura como en el arte, y es ciudad abanderada de la recuperación de Murillo. En uno de sus poemas menos conocidos, Trigueros ofrece una interesante perspectiva al proponer al pintor como modelo frente a la imitación de los clásicos grecorromanos. Las variantes de un manuscrito desconocido de la composición permiten analizar las diferencias entre la dimensión pública y la privada del texto y observar cómo se reconduce el poema, en la versión impresa, hacia el propósito principal: presentar a Murillo no solo como pintor canónico, sino también como artista «moderno». El propio Trigueros ofrece en su obra muestras de renovación, y en este texto particularmente da señales de haber hecho una lectura hasta entonces inédita de Cervantes.

PALABRAS CLAVE:

Trigueros; Murillo; «querella entre antiguos y modernos»; Cervantes; ironía.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

ISSN: 2297-2692

*Arte Nuevo* 6 (2019): 110-147

A POEM ON MURILLO BY THE ENLIGHTENED WRITER  
CÁNDIDO MARÍA TRIGUEROS,  
OR «MODERNITY» IN LITERATURE AND ART

ABSTRACT:

Although a somewhat heterodox man, Cándido María Trigueros was a prestigious figure among the intellectuals of the Enlightenment, especially among those from his native Seville. This city played an important role in the advancement of the ideas of the Enlightenment; at the same time, it became the main focus of recovery of Murillo's work. In one of his lesser-known poems, Trigueros offers an interesting perspective by proposing the painter as a model opposed to the imitation of the Greco-Roman classics. The textual variants of a little-known manuscript make possible to analyse the differences between the public and private dimensions of the text, and to observe how the poem is redirected, in the printed version, towards its main purpose: to present Murillo not only as a canonical painter, but also as a «modern» artist. Trigueros himself offers samples of renovation in his work and, particularly in this text, shows an innovative and unprecedented reading of Cervantes.

KEYWORDS:

Trigueros; Murillo; «Querrela entre antiguos y modernos»; Cervantes; Irony.



En numerosas ocasiones ha defendido Aguilar Piñal la importancia de la figura del ilustrado Cándido María Trigueros, que desarrolla su actividad a partir de la década de los sesenta, cuando en España tienen lugar «diferentes procesos y estrategias de renovación y acercamiento a una forma de modernidad de cuño europeo», en palabras de Pedro Ruiz Pérez (2014: 113), una actitud renovadora que él ejemplifica y adelanta, pues es uno de los intelectuales más completos y avanzados de su tiempo. Mal conocidos sus discursos y disertaciones —a pesar de haber sido publicados algunos por el propio Aguilar Piñal (1959; 2001)—, y atacada o ignorada por algunos de sus contemporáneos su producción literaria, no son muchas las voces que han puesto de relieve el alcance de sus ideas en el conjunto del pensamiento ilustrado<sup>1</sup>. Su erudición abarcó campos muy diversos: era historiador, lingüista, hebraísta, traductor de los clásicos, interesado por la arqueología, la numismática, la epigrafía y un largo etcétera, pues su curiosidad parecía carecer de límites. Muchas de sus teorías siguen estando vigentes: así, por ejemplo, la procedencia galaica de los irlandeses, que los genetistas defienden hoy (Sykes, 2006), o la etimología del nombre de España, asunto este en el que se acerca a los criterios actuales. Muy al tanto de cuanto se escribía y se discutía en Europa, entró de lleno en una de las últimas fases de la «querrela entre antiguos y modernos», que entendió al modo europeo, y defendió la superioridad de los autores modernos (desde el siglo XVI en adelante) frente a los clásicos de la antigüedad grecolatina<sup>2</sup>. En España,

<sup>1</sup> A la de su mayor valedor, Aguilar Piñal, cabe sumar algunas de importancia: Joaquín Arce considera a Trigueros una de las figuras fundamentales en los «momentos culminantes de la ilustración lírica»: en el lustro central (1774-1779) aparecen «las más significativas composiciones que permiten agrupar los nombres de Jovellanos, Trigueros y Montengón» (1981: 281); Elena de Lorenzo insiste en concederle un lugar preeminente entre los ilustrados y un papel decisivo en la renovación poética: «La relectura del corpus poético filosófico [...] revela que Trigueros, Montengón, Jovellanos, Meléndez Valdés, Diego Tadeo González, Iriarte, Quintana, Cienfuegos y Gallego, sufriendo los ataques y las burlas de Hervás, Cadalso, Gregorio de Salas, Forner y el grupo del clasicismo ortodoxo que se agrupa en torno a Arrieta y a Leandro Fernández de Moratín, son los autores que más innovaciones aportan» (2002: 510).

<sup>2</sup> La polémica se viene fraguando desde antes (cf. Pérez Magallón, 2002). Ya el *Tesoro* de Covarrubias, en 1611, la acusa en una de las acepciones de «moderno»: «autor moderno, el que ha pocos años que escribió, y por eso no tiene tanta autoridad como los antiguos». La querrela tiene también un tinte nacionalista, en la medida en que tanto los defensores de los antiguos como los de los modernos proponen la imitación de los autores españoles. De Nicolás Fernández de Moratín cuenta su hijo Leandro que, al preguntarle sus alumnos a qué autores había que imitar, contestó: «griegos y españoles, latinos y españoles, italianos y españoles, franceses y españoles, ingleses y españoles» (1848: XV). El propio Leandro elabora un canon de poetas áureos (Pérez Magallón, 1993: 345, y 1995: 58-63), y en *La derrota de los pedantes* (1789) aconseja a los poetas la imitación de los grandes autores nacionales. Con respecto

como se sabe, la cuestión se desvía en el siglo XVIII, conformándose una versión propia de la querella, y se centra en el rechazo que provocaron en los ilustrados las dos grandes innovaciones barrocas -la poesía de Góngora y el teatro de Lope de Vega-, para terminar fijándose solo en el teatro áureo, el de los «antiguos», que ignoraron las reglas clásicas<sup>3</sup>, al que oponen la dramaturgia de los «modernos» del XVIII (Collard, 1965-66). Los límites del debate resultan, pues, confusos. Checa Beltrán lo ha expresado con acierto:

Como es sabido, la disputa «antiguos-modernos» es una constante de la historia de la cultura. En el siglo XVIII, el término «antiguos» se refiere a veces solo a autores de la antigüedad, pero también se utiliza para oponer los antiguos renacentistas a los modernos contemporáneos. En los años que nos ocupan [1782-1807], la discusión sobre este tema recurrente se aplica también a la polémica sobre poetas renacentistas-poetas modernos. Los defensores de los autores modernos no dejan de manifestar, asimismo, su admiración por los clásicos, punto de referencia inevitable y fundamental de su cultura y de su gusto. (1994: 408)

Lo cierto es que, frente a las críticas de muchos de sus contemporáneos a los autores barrocos, Trigueros se interesa por el teatro áureo y se ocupa de la refundición de algunas obras, en particular de Lope, «en un intento de enlazar tradición y modernidad que no ha sido estudiado todavía en su profunda significación» (Aguilar Piñal, 1959: 309). Su postura a favor de los modernos tampoco resta un ápice a su admiración por los autores clásicos (había sido traductor, entre muchos otros, de Virgilio). Esta actitud no solo se proyecta sobre las obras ajenas, literarias o artísticas, sino que en su propia producción pueden rastrearse signos de renovación que no han sido suficientemente

---

a la pintura, puede observarse el juicio de Jovellanos sobre Velázquez, «cuya gloria nos debe ser más cara por lo mismo que está más cercana a nuestra edad y pertenece a nuestra patria» (1978: 195).

<sup>3</sup> Y por ello los menosprecian, con contadas salvedades: reconocen el «genio» de Lope o Calderón, pero lo consideran mal orientado. Los ilustrados entenderán como clásicos también a los renacentistas, pero rechazan la producción literaria del siglo XVII. Sin embargo, serán modernos, tanto en opinión de Trigueros como de los europeos participantes en la querella (y entre ellos, como más cercano a Trigueros, Voltaire) los escritores y artistas del Renacimiento en adelante. De «moderno» tacha despectivamente Forner a Trigueros a propósito de su poema épico *La Riada*: «Quien no observe lo que enseñaron Boileau, Horacio, y Aristóteles (háyalos, o no, estudiado; deba los preceptos a su buen gusto, o débalos a la lectura) no hará en su vida más que Riadas» (Forner, 1784: 9).

apreciados. Sirva como ejemplo su «Disertación sobre el verso suelto y la rima», leída en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en 1766 y conservada manuscrita en la Biblioteca Nacional, de la que me he ocupado en otro lugar (Román Gutiérrez, 2017)<sup>4</sup>: en ella ofrece una de las más tempranas muestras de intervención en la mencionada querrela<sup>5</sup> y da cuenta por primera vez de los versos iniciales del *Cantar de mio Cid* (que sus contemporáneos ignorarían deliberadamente). Sus teorías sobre la rima posiblemente obligaron a introducir un capítulo sobre el tema en la segunda edición de la *Poética* de Luzán (1789). Por lo que respecta al origen de la rima, muy discutido a lo largo del siglo, Domínguez Caparrós (1975, 327 y ss.) localiza la primera teoría cercana a la actual en Amador de los Ríos; sin embargo, el erudito decimonónico sustrajo de la academia sevillana el manuscrito (que nadie pudo, pues, conocer) y plagió sin miramientos el citado discurso de Trigueros. A este se le deben, pues, las ideas sobre el origen de la rima más aceptadas hoy.

De gran interés resulta también otra de sus disertaciones, «Ensayo de comparación crítica entre el *Telémaco* de Mr. Fénelon y el *Don Quijote* de Miguel de Cervantes», que había pronunciado en la Academia de Buenas Letras en 1761, y que también ha transcrito Aguilar Piñal (1959)<sup>6</sup>. Desde que Mayans redactase su biografía cervantina para la edición londinense del *Quijote* que preparó el barón Carteret (1738), la crítica dieciochesca no había vuelto a interesarse seriamente por Cervantes. Los estudios biográficos que le siguen (*Noticias para la vida de Cervantes*, de Piferrer, de 1778; *Vida de Cervantes*, de Vicente de los Ríos, en la edición del *Quijote* de 1780) son posteriores al discurso de Trigueros. Lo es también el juicio que Lampillas le dedica al *Quijote* en su *Ensayo crítico-apologético de la literatura española...*, cuyos siete volúmenes se publican entre 1782 y 1789. El propio Vicente de los Ríos había aceptado, junto con otro académico de la sevillana, el encargo de disertar sobre este tema, pero se les adelanta Trigueros en vista de que «no han desempeñado lo ofrecido» (Aguilar Piñal, 1959: 313).

<sup>4</sup> He transcrito esta disertación (no atendida en este sentido por Aguilar Piñal) en la página web del Proyecto PHEBO (Poesía Hispánica en el Bajo Barroco), Córdoba, Universidad de Córdoba, 2016. [Disponible en: [http://www.uco.es/phebo/es/textos\\_editados](http://www.uco.es/phebo/es/textos_editados)]. Preparo una edición anotada que verá la luz próximamente.

<sup>5</sup> Aunque la magna obra de Nicolás Antonio, su *Bibliotheca Hispana, Vetus* (1672) y *Nova* (1696) respondía ya a la distinción entre antiguos y modernos, Ruiz Pérez encuentra la primera manifestación explícita de la querrela en 1773, en *Los literatos en Cuaresma*, de Iriarte (2014: 114).

<sup>6</sup> Tanto el artículo como la transcripción han tenido una repercusión escasa. Se hace eco de ambos Diego Martínez Torrón (2005: 438-439).

En la misma línea de su disertación sobre la rima, y teniendo en cuenta que uno de los episodios de la polémica francesa versa sobre la conveniencia de traducir a los clásicos, y en particular a Homero, en verso o en prosa (dado que la versificación grecolatina es diferente a la romance), considera ambas obras como «poemas en prosa», equiparables a las magnas epopeyas homéricas. Y, además de los argumentos que esgrime a favor de la superioridad de la obra de Cervantes frente a la de Fénelon, podría decirse que Trigueros, en este trabajo tan poco conocido, es un pionero a la hora de defender la originalidad y valor del *Quijote*, relegado en la época por no responder a los modelos clásicos: «La preocupación en que vivimos a favor de los Griegos y Romanos, o en general, de los que nacieron antes de nuestros Padres, ha quitado a mi parecer a estas dos excelentes obras gran parte de los elogios a que de justicia son acreedoras» (Aguilar Piñal, 1959: 313). Pondera la invención cervantina (en el asunto y en el lenguaje), su originalidad, naturalidad y verosimilitud y la autenticidad de los personajes, lo que convierte al *Quijote* en un modelo digno de imitación (si eso es posible) para los «modernos».

Pero también en su creación poética ofrece Trigueros novedades. Al margen de sus logros, las *Poesías filosóficas* que su amigo Juan Nepomuceno González de León publica tratando sin éxito de guardar el anonimato del «poeta filósofo» entre 1774 y 1778 suponen un intento de renovación no solo temática —«quien dio principio a esta poesía de contenido filosófico, según los principios de la ideología de las luces, fue Cándido María Trigueros con sus *Poesías filosóficas*, de 1774», escribe Arce (1981: 216)<sup>7</sup>—, sino también formal y métrica, en la medida en que trata de acomodar la versificación española a la clásica, en la línea de lo que estaban haciendo desde principios de siglo ingleses, franceses e italianos. Le interesaba el ritmo latino, pero también superar a los clásicos con sus mismas armas. Así, pretende recuperar el alejandrino español, verso similar al alejandrino francés dodecasílabo o a los *heroic couplets* ingleses, al estilo de

<sup>7</sup> Cabe recordar que la «Epístola I. De Jovino a sus amigos de Salamanca», en la que Jovellanos les insta a cultivar poesía moral, filosófica y épica, es de 1776. A propósito de sus *Poesías filosóficas*, al margen de sus discutibles logros poéticos, escribe Arce: «la poesía de Trigueros es altamente sintomática del cambio que se está produciendo en la lírica, al pretender erigirse en instrumento de asuntos nobles y elevados» (1981: 300). Por su parte, Elena de Lorenzo, que también las considera «el primer intento de incorporación de los temas filosóficos en la poesía», subraya, si no su influencia, sí su amplia difusión en la época; sin embargo, acudiendo a la reacción irónica de Cadalso en «Sobre ser la poesía un estudio frívolo, y convenirme aplicarme a otros más serios» (1770-1771), plantea la posibilidad de que esta tendencia se cultivase antes de la famosa epístola (2002: 90-91).

John Dryden y, sobre todo, de Alexander Pope. Si bien es obvia la influencia de Pope en el giro hacia la poesía filosófica de los ilustrados españoles, rastreada, entre otros, por Hillburn Effross (1966), Glendinning (1968) y Arce (1981: 58-69) en Jovellanos, Meléndez Valdés, Cadalso o Forner, lo cierto es que fue Trigueros el primero en acusar dicha influencia en su poema «El hombre», que Hillburn (1966: 80 y 92) considera la primera imitación de *An Essay on Man* (1734) de Pope en España<sup>8</sup>.

No pocos disgustos le ocasionaría a Trigueros su pretensión, pues se granjeó las críticas de sus contemporáneos (Francisco Pérez Bayer o Tomás Antonio Sánchez), que, cuando no le acusaron de copiar a los franceses, lo tacharon de ignorante por desconocer la existencia del alejandrino español medieval, que muchos de ellos pudieron ver en un códice de El Escorial. Un verso alejandrino que, por cierto, Trigueros había reproducido ampliamente, junto a los primeros versos del Cid, en la citada disertación de 1766 en la academia sevillana. De ello se defiende en la «Carta del autor al editor» que precede al cuarto de sus poemas filosóficos, «La moderación»: «Si antes lo hubiera reflexionado, no dejaría de reparar y acordarme que los versos de catorce sílabas o pentámetros son antiquísimos en España [...], pues yo tenía muy sobrados monumentos de la antigüedad del pentámetro castellano, tanto impresos como manuscritos» (1775: s.p.).

Fruto de esa actitud inquieta y renovadora, acorde con la propuesta de nuevos temas literarios que fue también consecuencia de la polémica entre antiguos y modernos, es también la tentativa de componer un poema épico con asunto contemporáneo y una nueva y moderna mitología, bien distinto de poemas épico-mitológicos anteriores<sup>9</sup>: se trata de *La riada*, una composición dedicada a la catastrófica inundación que sufrió la ciudad de Sevilla entre 1783 y 1784. Justifica en el prólogo («Al que leyere») su propósito, y vuelve a retomar el asunto de la querrela: «Algunos ciegos idólatras de Homero no llevarán quizá en paciencia que yo haya introducido en él algunas deidades de nuevo cuño, tales como Electris y otras que no tuvieron el honor de ser nombradas en la *Iliada* ni en la *Odisea*», pero no tiene empacho alguno en hacerlo ya que «tengo tan completo derecho como el mismo Apolo. No le tuvieron mayor Virgilio ni Homero

<sup>8</sup> Trigueros es consciente de la novedad que propone. «Sé muy bien cuán lejos estoy de los altos vuelos con que se elevaron los Popes y sus semejantes, pero a lo menos abro el camino», escribe en el prólogo a las *Poesías filosóficas* (1774: s.p.).

<sup>9</sup> Cf., para estas composiciones, Pierce (1947: 1-48).

para divinizar a quien quisieron» (1784: XII-XIII). Lo cierto es que Trigueros, aun con sus limitaciones, se adelanta a la propuesta del *Systemprogramm -Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus-* (Hegel, Schelling, Hölderlin) de fundar en 1795 una nueva mitología romántica que habría de ponerse al servicio de las ideas y provenir de la razón.

Si aceptamos la, a mi modo de ver, impecable propuesta de José Checa Beltrán, en los poetas neoclásicos de las últimas décadas del siglo (y en particular en la de los 90) cabe distinguir una tendencia neoclásica ortodoxa, partidaria del clasicismo y poco proclive a los cambios, y una vertiente heterodoxa, «moderna», que busca la renovación (1998: 288-291); en el cambio de siglo se adscribirán a ellas respectivamente moratinistas y quintanistas:

Los primeros son más conservadores políticamente y más favorables a los poetas antiguos, los renacentistas españoles. Por el contrario, los neoclásicos modernos son más avanzados políticamente y esgrimen como modelos literarios a poetas contemporáneos (como Meléndez Valdés), a quienes llegan a colocar incluso por encima de nuestros líricos renacentistas. [...] Los neoclásicos modernos enarbolan la bandera de la renovación, encarnada entonces en la llamada poesía filosófica. (Checa, 2014: 68-69)

A la luz de la fecha de composición de sus *Poesías filosóficas*, Trigueros se inscribe tempranamente en esta última línea. Tanto los poemas de 1774 como *La riada*, diez años después, responden a la intención de relegar la poesía frívola en favor de los temas serios, pues «el nuevo modelo que predicán estos innovadores es el de una poesía comprometida con el entorno social»; un cambio en las ideas literarias que «tiene su origen en la querrela “anciens/modernes”» y que asumirían por completo más tarde Quintana y los poetas de su entorno (Checa, 2014: 69). Así lo reconoce Elena de Lorenzo, que considera a Trigueros como uno de los más conspicuos cultivadores de esta tendencia poética, y a *La riada* una de las composiciones más representativas (2002: 152-158):

[S]i la primera mitad del dieciocho había estado dominada por la polémica del mal gusto y los ilustrados habían defendido la restauración de la lengua a partir de las formas clásicas, en las últimas décadas del siglo, cuando la tendencia filosófica cobra auge, arrecia el debate entre antiguos y modernos, que divide a los neoclásicos entre los partidarios de

una dignificación literaria mediante la renovación temática, y en consecuencia léxica y retórica —Trigueros, Philoaltheias, Jovellanos, Meléndez Valdés, Cienfuegos, Quintana— y los que apuestan por el continuismo formal que implica la *retractatio* —Cadalso, Salas, Leandro Fernández de Moratín, Forner, Manuel María de Arjona—. (2002: 117)

En otra interesante composición, escasamente conocida, muy representativa de los intereses ilustrados, manifiesta también Trigueros sus inquietudes renovadoras y su apuesta por los modernos. Se trata de un poema que remite a la Escuela de las Tres Nobles Artes sevillana con motivo de la distribución de premios a los mejores alumnos, ocasión esta que la institución aprovecha para rendir homenaje a Bartolomé Esteban Murillo, el centenario de cuya muerte se celebraba en ese año de 1782. Atento a todas las manifestaciones culturales y artísticas de la ciudad (aunque por entonces residía en Carmona, donde tenía el cargo de beneficiado), y bien relacionado con las personalidades más destacadas de la intelectualidad sevillana, Trigueros no deja pasar el momento propicio para ejercitar sus capacidades poéticas en esta oportunidad, que le brindaba además uno de los temas gratos a los ilustrados. Pero será conveniente trazar previamente, a grandes rasgos, algunas notas que contextualicen la composición en el ambiente artístico de la Sevilla de la época (en el que la figura y la obra de Murillo cobran un importante protagonismo) y la intervención de los ilustrados en el desarrollo de la vida cultural de la ciudad<sup>10</sup>.

La figura de Murillo no dejó nunca de estar presente en Sevilla. Sus obras podían contemplarse en buena parte de las iglesias y conventos de la capital, y nutrían prestigiosas colecciones particulares de renombre. Por otro lado, los pintores de las décadas siguientes a la muerte de Murillo, marcados sin duda por su reputación y su crédito, trataban de imitarle. Escribe María de los Santos García Felguera que

<sup>10</sup> De Lorenzo constata desde el punto de vista literario la importancia de la intelectualidad sevillana en esas décadas: «La conjunción de que esta obra [las *Poesías filosóficas* de Trigueros] se editara en Sevilla y que fuera en la tertulia de Pablo de Olavide donde se conocieran obras como el *Essay on Man* en 1767, hace de esta ciudad uno de los núcleos de innovación fundamentales» (2002: 90-91, 103-104). Por lo que a la actividad artística se refiere, Crespo afirma que «Sevilla fue un polo decisivo en la mirada ilustrada a la pintura del XVII», y, junto a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (donde también se proponía como modelos a Velázquez y Murillo), en conexión con la academia sevillana por mediación de Ceán Bermúdez, un elemento fundamental en la reivindicación de Murillo (2018: 563-565).

Murillo seguía marcando la pauta en lo que a la práctica pictórica se refería. La crisis económica que padeció la ciudad afectó también a los pintores: al no haber dinero no se emprendían obras de envergadura, no había grandes ciclos pictóricos como en el siglo XVII y los pintores se limitaban a hacer cuadros de devoción siguiendo la manera y los temas suministrados por Murillo. Temas amables y manera suave que casaban bien con el refinamiento y la sensualidad dieciochesca. (2017: 125)

Pero el impulso decisivo para que la fama del pintor traspasara los muros de la ciudad fue el interés real por sus cuadros. Isabel de Farnesio, la segunda esposa de Felipe V, muy aficionada al arte, adquirió numerosas piezas por toda Europa, entre ellas la colección de esculturas de Cristina de Suecia. Con ocasión del excepcional traslado de la corte a Sevilla entre 1729 y 1733 (al parecer, para que Felipe V se recuperase de una de sus frecuentes depresiones), pudo conocer de primera mano la obra del pintor y adquirir muchos de sus cuadros, hoy en el Museo del Prado. La consecuencia inmediata de la predilección de la reina por el pintor fue que se revitalizase el prestigio de las obras de Murillo, que ya no decaería. Escribe en 1879 Pedro de Madrazo:

Era necesario que la corte fuese a buscar a Murillo a su país natal para que la fama de este gran pintor cundiese por toda la Península, verificándose esto cuando D. Felipe V y su esposa, doña Isabel Farnesio, fijaron por algunos años su residencia en la antigua sultana del Guadalquivir. La reina, prendada desde luego de las dulces y armoniosas creaciones del Fra Angélico español, adquirió muchas para su palacio de La Granja; no pocos señores de la corte siguieron su ejemplo; propagose el gusto a los magnates extranjeros que cerca de ella residían; el gusto se hizo moda, extendiéndose fuera del reino, y el renombre de Murillo, por una inexplicable aberración, vino cabalmente a generalizarse y hacerse popular en el siglo mismo en que los pintores más aplaudidos de toda Europa arrastraban el arte a su más triste postración. (1879: 43-44)

Antonio Ponz, en su *Viage de España*, elogia en 1780 la afición real a la pintura, en particular de Carlos III y su hijo el infante don Gabriel, «habiendo hecho S.A. compra de cuadros muy particulares, señaladamente de Murillo, que ha mandado colocar

en su graciosa casa de campo del Escorial, practicando lo mismo en la suya de aquel Real Sitio el señor Infante D. Gabriel» (1780: 274). También Carlos IV y María Luisa de Parma aumentaron con obras de Murillo la colección real (García Felguera, 2017: 122-124).

Como es sabido, la fama de Murillo, y en general de toda la pintura española, se dispara en Europa a partir de la Guerra de la Independencia, a principios del siglo XIX, cuando el mariscal Soult expolia impunemente las obras de arte sevillanas, y de modo especial las de Murillo. A pesar de que Soult robó los cuadros para su propio disfrute, terminaron repartiéndose por el mercado europeo. Más tarde, influyó también el hecho de que, aprovechando la desamortización de Mendizábal, Luis Felipe de Orléans enviara al barón Taylor y el pintor Dauzats a comprar toda la pintura andaluza que pudieran para su colección privada, que terminaría conformando la Galería Española del museo del Louvre<sup>11</sup>.

Del interés de los extranjeros por la pintura de Murillo y de la consiguiente dispersión de sus cuadros ya en el siglo XVIII da fe la carta que, por encargo de Carlos III, envía el conde de Floridablanca el 5 de octubre de 1779 al entonces Asistente de Sevilla, Francisco Antonio Domezain, dando instrucciones para que ningún extranjero pudiera adquirir en la ciudad cuadros de Murillo u otros pintores famosos, cuyo número había disminuido notablemente<sup>12</sup>. Se lamenta de ello Ceán Bermúdez en 1806 en la conocida como *Carta sobre el estilo y el gusto en la pintura sevillana*, que Antonio de la Banda (1995: 210-211) considera la primera historia de la escuela sevillana de pintura:

Han quedado muy pocas obras privadas o particulares de Murillo en esta ciudad, cuando a principios del siglo pasado apenas había casa decente en Sevilla que no tuviese algún cuadro de su mano. Comenzaron a desaparecer cuando estuvo aquí la corte de Felipe V: unas, regaladas a los magnates, y otras vendidas a los embajadores y demás caballeros, que son ahora el ornamento de las colecciones de Madrid y de otras cortes de Europa. (1806: 97)<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Cf. al respecto, entre otros, Pérez Mulet y Socías Batet (2011).

<sup>12</sup> Recoge la carta Antonio Ponz al final del tomo IX de su *Viage de España* (1780: 289-292).

<sup>13</sup> Cf. Angulo Íñiguez (1981: 15 y ss.).

En Sevilla particularmente, la afición a la pintura de Murillo y su prestigio permanecen siempre vivos, por encima de Velázquez, tal vez porque, como explica Trigueros en el texto del que me ocuparé, no abundan sus cuadros en la ciudad. Y la figura de Murillo brilla más cuanto que se le considera el último de los grandes pintores, porque es frecuente encontrar referencias (como se veía en la cita de Madrazo) a la crisis artística en el siglo XVIII; se duele especialmente del deterioro al que han llegado las artes Ceán Bermúdez (1806: 133-134). Frente a las reticencias de los ilustrados hacia la mayor parte de la producción artística del XVII, sorprende en cambio que, de modo especial en Sevilla, mantengan una firme devoción por pintores como Velázquez y Murillo. De la Banda se pregunta por tan desconcertante actitud ilustrada, que habitualmente prefería la corrección en el dibujo y la austeridad cromática de los pintores del neoclasicismo (que encarna, por su presencia en España, Rafael Mengs), y la justifica no solo por la persistencia de la devoción murillesca, sino porque «la fiebre antibarroca de los ilustrados solo alcanzó a la arquitectura, a la retablística y a la ornamentación, manteniendo, en cambio, una actitud respetuosa hacia la plástica realista e incluso barroca, tal vez por su casi exclusivo matiz devocional, junto con una clara admiración hacia la pintura seiscentista y especialmente por Velázquez y Murillo» (1995: 210-211). Crespo, por su parte, recoge las controversias a que dio lugar la reivindicación de pintores «naturalistas», cuyas obras ignoraban la imitación de la antigüedad propuesta por los neoclásicos, y confirma que para la mayoría no hubo contradicción, sino que se buscó la integración de grandes autores al margen de la «gran manera» (563-565).

La idea de la decadencia del cultivo de las bellas artes, que está presente también en el texto de Trigueros, da comienzo, según la mayoría de los testimonios dieciochescos, con la muerte de Murillo en 1682. Antonio Ponz, antes que Ceán Bermúdez, da cuenta de la existencia de una escuela de pintura sevillana desde el siglo XVI:

Sevilla era un emporio de los más opulentos de Europa cuando las nobles Artes renacieron [...]. Se fundó naturalmente una escuela, que podemos llamar Sevillana: esta creció y se propagó, hasta que, siguiendo la suerte y decadencia de la ciudad, vino a perderse de todo punto. Los españoles fundadores de dicha escuela fueron sin disputa Pedro de Villedas, y el célebre Luis de Vargas, cuyas obras, y las de los famosos Pedro de Campaña,

flamenco, y de Torregiani, italiano, la corroboraron, y sirvieron de ejemplo a los que vinieron después. (1780: 270)

Las figuras más representativas, Murillo y en especial Velázquez, afincado en Madrid, sustentaron también en la centuria siguiente la idea de una escuela española que se integraría en las tendencias pictóricas europeas (cf. Crespo, 2018: 573 y 576). Jovellanos, en el «Elogio de las Bellas Artes, pronunciado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando» en 1781, defiende la tradición de una escuela de pintura española, con Murillo y Velázquez como representantes más destacados, que entra en decadencia a la muerte de Velázquez pero se recupera bajo el reinado de Carlos III, protector de los artistas y de escuelas y estudios artísticos en Sevilla, Barcelona, Valencia y Madrid (1858: 357b-360a)<sup>14</sup>.

La fecha de la muerte de Velázquez (1660) coincide con la creación de una academia de pintura a instancias de Murillo, Francisco Herrera el Mozo, Valdés Leal, y otros, a su propia costa. La fundación de esta escuela, como indica Crespo, convirtió a Murillo, a los ojos de los ilustrados, en un protector y divulgador de las artes (571-572). Se instaló en la Lonja sevillana (actual Archivo de Indias), y desapareció en 1862 con la muerte del pintor, que da paso a la mencionada decadencia. A la altura de 1780, fecha de la obra de Ponz, solo estaría representada en la colección de Miguel de Espinosa, segundo conde del Águila (1715-1784), amigo de Ponz, quien no duda en elogiarlo: las obras de arte que ha logrado reunir son «una especie de sucesión de la escuela sevillana» (1780: 273).

Sin embargo, hacia 1759, un grupo de pintores, orfebres y escultores de la ciudad, con la intención de recuperar el antiguo esplendor de la pintura sevillana y fomentar la afición artística de los más jóvenes, había decidido recuperar la idea de Murillo; para ello fundaron una escuela privada, en opinión de muchos, como Muro Orejón (1961) o Aguilar Piñal (1986: 85), origen de la actual Real Academia de Bellas Artes de Sevilla. Después de pasar por diversas ubicaciones, terminó en una calle de nombre tan poco apropiado como «del Puerco», la actual Trajano. Una década más tarde se revitaliza. En

---

<sup>14</sup> Sobre el interés de los ilustrados por consolidar una escuela española de pintura, cf. Portús (2012).

1770 pintores y escultores solicitan a Carlos III consolidar la academia de pintura y piden una subvención y un local en los Reales Alcázares; obtienen la protección del monarca en 1771, y el rey nombra a Francisco de Bruna y Ahumada, oidor de la Audiencia y regente de los Reales Alcázares, su director (Muro Orejón, 1961: 6), y su protector a partir de 1775. Verdaderamente el oidor debió de tener un enorme interés en esta escuela, pues, según cuenta Ceán Bermúdez, obraban en su poder los documentos originales de la constitución de la academia de Murillo, que el propio Ceán copia como apéndice a su *Carta* (1806: 65-71; 137-165). Esta ahora llamada Real Escuela de las Tres Nobles Artes se instaló primero en el Alcázar, y luego en otros lugares de la ciudad: en la calle Sierpes, en el local del antiguo Café del Turco, y también en la misma calle, desde 1813, en el convento de San Acacio (o San Acasio), en el actual Real Círculo de Labradores (Montoto, 1923: 60). Cuando en 1843 se transforma de escuela en Academia, se le impone, como homenaje a Isabel II, el nombre de Santa Isabel de Hungría. A partir de 1850 tomaría el nombre definitivo, Real Academia Sevillana de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.

La Escuela de las Tres Nobles Artes, siguiendo el modelo de la madrileña Real Academia de San Fernando, celebraba certámenes anuales y concedía premios a los mejores trabajos en las distintas disciplinas. Las actas, con la resolución, los discursos y las composiciones laudatorias, se imprimieron después en algunas ocasiones. El folleto correspondiente a la convocatoria de 1778<sup>15</sup> contiene solamente un discurso de Bruna en el que se hace eco de la crisis de las artes a comienzos del XVIII: «Estos progresos [del XVII] se desaparecieron al principio de este siglo, y empezaron a descaecer las artes», dice, y confía en su restauración al contar con la protección de Carlos III (1780: 11, 47). Más interesante resulta el segundo, del que dio noticia Aguilar Piñal (1986) y del que se ha ocupado también recientemente Crespo (2018: 562-563). El folleto se titula *Distribución de premios a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Escuela de Sevilla, en la Junta Pública de veinte y uno de noviembre 1782*. Se celebraba el centenario de la muerte de Murillo, que, como escribe Aguilar Piñal, «coincidió con los años de mayor esplendor de la Escuela, con profesores y alumnos entusiastas y numerosos» (1986: 85), y ya desde el «Resumen de las actas de la Escuela» inicial se recomienda, para la clase

---

<sup>15</sup> Se conserva en un volumen facticio de la Biblioteca Capitulada y Colombina de Sevilla (con signatura 28-8-27) junto con el folleto correspondiente a 1782, del que se trata a continuación.

de pintura del natural, la imitación de Murillo, aprovechando la abundancia de obras suyas en la ciudad:

Deseando encastar a los Escolares en el dibujo y dulzura de colorido del célebre Bartolomé Murillo, cuyos originales tenían tan a la mano, se señalaron los cuadros más famosos de la Iglesia del Hospital de la Caridad, del Convento de Capuchinos, del claustro chico de San Francisco, y dos de las Casas de los señores Marqués del Pedroso, y conde del Águila, y uno de Zurbarán, que está en la Celda Prioral de Cartuja. Y se ofrecieron dos premios, uno de cuarenta pesos, y otro de treinta. (*Distribución...*, 1783: 4)

Según indica Antonio Muro, los premios en pintura se concedieron a las mejores copias de Murillo (1961: 21). De hecho, la Escuela había surgido, desde sus inicios a mediados de siglo, con intención de «emular la de tiempos de Murillo», e incluía, «como parte fundamental del aprendizaje de sus alumnos, la copia sistemática de cuadros del pintor sevillano», al decir de García Felguera (2017: 126).

En el discurso de Bruna que sigue, este elogia de nuevo la figura del rey, protector de la escuela, y menciona la colección de yesos que dona a la institución, procedentes en parte de un regalo de Rafael Mengs, otros encargados a Nápoles. El monarca, «no contento con haber recogido debajo de su manto esta escuela (porque los artistas no se crían con los votos como los cónsules, sino con honestos estipendios), la ha enriquecido con esos modelos de las estatuas más señaladas de griegos y romanos, y las ha colocado dentro de su propia casa para la enseñanza» (*Distribución...*, 1783: 12)<sup>16</sup>. Este repunte

<sup>16</sup> «Oración que en la Junta General de las tres Bellas Artes para el repartimiento de premios pronunció D. Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla, en 21 de noviembre de 1782». En el «Resumen de las Actas de la Escuela» se dice que los alumnos dibujan «las estatuas griegas y romanas que están en este Alcázar, cuyos famosos modelos, que recogió Don Rafael Mengs y dejó al Rey, se han debido a la piedad de S.M., que concedió cien doblones a esta Escuela para su formación y transporte, permitiendo que viniese a colocarlos José Panuchi, que estaba con este destino en la Real Academia de San Fernando. Se ha costeado una gran porción de modelos de yeso y papeles para el estudio de las clases de pintura y escultura...» (*Distribución...*, 1783: 1-2). Según Ponz (que propone, como los académicos, la copia de los vaciados en yeso de esculturas clásicas, cedidos algunos también por la Real Academia de San Fernando a Sevilla), en 1780, fecha de edición del volumen IX de su *Viage por España*, «ya han sido conducidos a dicha ciudad» (276). También Antonio Muro relata que Mengs regaló al rey estatuas, y fue el mismo monarca quien ordenó en 1775 los vaciados en yeso y su traslado a Sevilla (1961: 6). Los yesos

del clasicismo coincide con la difusión que había alcanzado el descubrimiento, a instancias de Carlos III cuando era rey de Nápoles y Sicilia, en 1738, de Herculano y Portici, y el progreso de los trabajos en las excavaciones. Tal como lo describirá Trigueros en su poema, Bruna está «preocupado no solo por el porvenir de la Escuela sino por la decadencia de las artes en Sevilla. El aliento para este deseo le viene tanto de Carlos III, protector de las artes, como de los recientes descubrimientos arqueológicos de Portici y Herculano, que presagian un resurgir del arte clásico» (Aguilar Piñal, 1986: 85). Bruna defiende claramente la imitación de los clásicos («mi conato siempre es penetrar los secretos escondidos de los griegos y romanos, porque de esta fuente han salido las fecundísimas raíces para la perfección de las Artes», 1783: 12-13); no obstante, al final de su disertación, contraviniendo el precepto neoclásico de buscar la belleza ideal, propone como modelo a Murillo, quien no se dejaba «llevar de pintar la naturaleza como debía ser, y no como era. Sé muy bien que este es un axioma recibido por todos desde el tiempo de los griegos, pero permítaseme decir que es el camino de dar en la monotonía, porque la perfección es siempre una; así, se notará que todos los rostros de las pinturas y esculturas griegas y romanas son parecidos». Reconoce que Murillo fue «un particular imitador de la naturaleza» (1783: 50-51); en consecuencia, y frente a los modelos antiguos, original y distinto. Como veremos, tal giro en su discurso tal vez pueda reflejar los consejos que Trigueros le proporciona en el poema que me dispongo a estudiar, en el que insiste en reconducirlo hacia otra dirección distinta a la clásica, a pesar de coincidir con él en su gusto por el arte antiguo (él mismo también, como quedó dicho, aficionado al coleccionismo, a la epigrafía, la numismática o la arqueología). De Francisco Bruna escribe Antonio Ponz:

---

se colocan primero en el Alcázar, y en 1813 pasan al local de Sierpes, en el convento de San Acacio. Se conservan yesos en la Gipsoteca de las Facultades de Filología y Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Pero, aunque por un decreto de 1892 las enseñanzas artísticas en la ciudad pasan a depender del Rectorado de la Universidad, que después adquiriría más piezas a la Academia madrileña, Beltrán Fortes y Méndez Rodríguez comentan que, «lamentablemente, poco sabemos de las vicisitudes de aquellas esculturas de yesos tras la muerte de Bruna (en 1807), en el marco del desarrollo de la Real Escuela de Nobles Artes de Sevilla, que se convertirá en Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Hungría oficialmente desde 1827 hasta 1849» (2015: 56).

D. Francisco de Bruna, Decano de la Real Audiencia de esta Ciudad, y Teniente de Alcayde de los Reales Alcázares, ha sido y es muy celoso de estos monumentos de la antigüedad y de las artes, de los cuales tiene recogidos muchos en su casa, encontrándose buen número de bustos antiguos, pedestales y lápidas con inscripciones romanas, algunas árabes, y buena porción de medallas de todas clases, camafeos y otras piedras grabadas, librería apreciable, con Gabinete de Historia natural, competente colección de pinturas y de dibujos originales de los más célebres profesores que han florecido en Sevilla. (1780: 274)

Son tres las composiciones poéticas que se incluyen en el folleto. Ocupa el final un poema en italiano en elogio de Francisco Bruna<sup>17</sup>; el presbítero Donato de Arenzana, al parecer poeta aficionado, compone una «Canción en celebridad de las Bellas Artes», en su mayoría dedicada al elogio de Murillo como modelo de artistas, que no han de buscar su inspiración en los clásicos ni en los contemporáneos extranjeros:

[...] menos quiero admirar los ejemplares  
de otros reinos extraños, que su empleo  
sin salir de la España, aquí le veo.  
[...]  
Zurbarán, y Roelas  
hablen en sus escuelas;  
Velázquez, y Murillo que lo digan,  
que sus pinceles a creerlo obligan;  
Murillo... ¡Ah! El gran Murillo, cuya fama  
honor da al patrio suelo, do su cuna,  
y sepulcro Sevilla ha merecido,  
y de este pincel por más fortuna;  
en todas las naciones ya se aclama  
pintor entre los grandes distinguido

<sup>17</sup> «D. Bernardino Bernardini, Teniente de las tropas ligeras de S.M. Británica, que se hallaba prisionero en esta ciudad y asistió a la Junta, leyó los siguientes versos: Ode dedicada al merito incomparabile e sublime virtù del signor Don Francisco de Bruna, Direttore delli tre Nobile Arti, cio è Pittura, Scultura ed Architettura. In segno di profondo obsequio» (*Distribución...*, 1783: 92).

por sus obras y hermoso colorido.

Remite a las obras más conocidas del pintor sevillano (*San Diego de Alcalá*, la serie del Hospital de la Caridad, *Santo Tomás de Villanueva*), dedica unos versos a Zurbarán, a la escultura y la arquitectura, y termina instando a los académicos a remediar la decadencia de las artes («Ya que entre las cenizas del olvido / estaban estas mismas sepultadas, / académicos, sed restauradores / y de este olvido sean levantadas») gracias a la imitación de Murillo, lo que les permitirá retratar con solvencia las virtudes del rey y su protección a las artes: «Aprovechados de tan alta escuela, / y de tanta belleza poseídos, / ya maestros seréis para copiarnos / los hechos del monarca esclarecidos / que en conservar las Artes se desvela» (*Distribución...*, 1783: 73-74, 89).

A decir verdad, la propuesta de Murillo como modelo digno de imitación es moneda corriente en esos años, incluso cuando se muestran reticencias por la falta de vinculación del pintor con los modelos clásicos. Es el caso de Ceán, que expresa sus reparos en la obra que, además de entenderse, según quedó dicho, como la primera historia de la escuela sevillana de pintura, es también la primera monografía dedicada a Murillo. Desde el principio de su *Carta* declara que se va a limitar a trazar la historia de la escuela sevillana, y afirma: «No me empeñaré sin embargo en hacer su apología, porque no estoy tan preocupado que prefiera esta escuela a la sabia y filosófica de los que han representado la belleza ideal» (1806: 8-9). A pesar de que reconoce en los personajes de Murillo «toda la verdad, toda la nobleza y toda la expresión que se halla en la naturaleza individual», «no tienen toda la grandeza que desean los idealistas» (1806: 75)<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Como ha estudiado Crespo, Ceán parece haber cambiado de opinión a la altura de 1818, cuando escribe su *Diálogo sobre el arte de la pintura* (2018: 572-573, 578), aunque evita tomar partido y con posterioridad volvería a adoptar posturas clasicistas. En el diálogo enfrenta a Mengs (representante de la pintura neoclásica y «pintor filósofo») y a Murillo. Mengs le reprocha al pintor hispalense no haber estudiado los modelos clásicos antiguos, lo que le ha impedido poseer «gracia ática». Por su parte, Murillo lamenta los «penosos estudios» y «grandes empresas» que Mengs refiere como una obligación ardua y fatigosa; su labor de imitación de los antiguos le hizo concebir una idea tan abstracta de la belleza que no consiguió alcanzarla (1819: 9-16). En contraposición, el sevillano declara haber imitado modelos nacionales y contemporáneos: Campaña, Zurbarán, Roelas, Velázquez..., entre otras razones porque por entonces el palacio del duque de Alcalá, la Casa de Pilatos, único lugar con muestras del arte clásico, estaba cerrado (1819: 31 y 35).

Interesa particularmente el juicio de Ponz en 1780, para quien de la mano de Murillo podrá restaurarse el «buen gusto» tan grato a los ilustrados: «...convendría mucho ocupar al mismo tiempo a los profesores actuales, cuando otra cosa no, ejercitándolos en copiar las mejores obras de Murillo [...]. Este sería un medio de restaurar el buen gusto...» (1780: 275). Esta afirmación viene a confirmar que Murillo ocupa un lugar preferente en el canon ilustrado; según García Felguera, el pintor resultaba muy cercano, «sobre todo en su faceta más amable y “doméstica”, a la sensibilidad rococó» (2017: 122).

Cándido Trigueros no era miembro de la Escuela, aunque sí de la Real Academia de Bellas Letras de Sevilla, a la que también pertenecía Bruna. Participa, sin embargo, en la celebración, y da muestras de un amplio conocimiento artístico. La composición de Trigueros, que ocupa un destacado primer lugar, «Don Cándido María Trigueros, Beneficiado propio en la ciudad de Carmona, remitió los versos siguientes en elogio de los cuadros de Bartolomé de Murillo. Rima libre» (*Distribución..*, 1783: 56-67), es, al decir de Aguilar Piñal, el primer panegírico que un poeta dedica a la obra de Murillo (1986: 84)<sup>19</sup> —otra cosa ocurriría en la celebración del segundo centenario en 1862, en el que fueron múltiples los homenajes y muchos los poetas que colaboraron<sup>20</sup>—. En la Biblioteca General «Rector Machado y Núñez» de la Universidad de Sevilla se guarda también en el manuscrito misceláneo *Obras de Don Cándido María Trigueros* una copia autógrafa del poema<sup>21</sup>, cuyo título es «Los cuadros de Murillo. Cuento en rima libre», algo más extensa: frente a los 365 versos de la impresión, el manuscrito contiene 438. Si en algunos casos es evidente que las variantes o las supresiones sirven para mejorar el texto y evidencian una corrección por parte de Trigueros, en otros las diferencias con respecto al poema impreso resultan, como trataré de mostrar, muy significativas. En

<sup>19</sup> García Felguera (2017: 123) solo da razón del poema de Arenzana, tal vez porque sigue a Montoto, que al comentar uno de los cuadros del Hospital de la Caridad, *Jesús curando a un paralítico*, solo menciona los versos que el presbítero Arenzana le dedica a esa pintura en la *Distribución de premios...*, sin aludir a la composición de Trigueros (Montoto, 1923: 99).

<sup>20</sup> De algunos de los fastos o publicaciones decimonónicas, como es el caso de la *Corona poética dedicada a Murillo*, se obtuvo un rédito político que explica meridianamente Comellas Aguirrezábal en el trabajo incluido en este mismo volumen, «Murillo en el siglo XIX: la *Corona poética dedicada a Murillo* (1863) y la corona de Montpensier, o el uso político de la devoción».

<sup>21</sup> Debo su conocimiento a mi querido amigo y colega el profesor Juan Montero Delgado. La signatura es A-333/233.

cualquier caso, a tenor del final del poema, en el que se alude a la presentación de las copias del pintor realizadas por los alumnos ante el público, idéntico en ambos casos, está claro que se trata de una primera versión, luego retocada por el autor para la lectura pública o la imprenta.

El poema presenta a un meditado magistrado, preocupado por el estudio de las artes en Sevilla, del que sabemos que es docto, «benéfico, eficaz y laborioso, / a cuyo ardor y celo confiado / está de las Artes el destino» (vv. 2-4)<sup>22</sup>. No puede ser otro que Bruna, el protector de la Academia; una nota al margen en el manuscrito lo aclara: «D. Franco. de Bruna y Ahumada, encargado por S.M.». El prócer es presentado como un gobernante modélico, empeñado en «encontrar algún camino / por donde aventajase / de tal modo el estudio, que es su esmero / que entre todos lograrse / el Sevillano Estudio ser primero» (vv. 6-10), que busca no su propio beneficio, sino el bien general, y en concreto el de las artes («tal es el gran esmero / con que de la hispalense amada escuela / los progresos anhela» vv. 73-75), para el que no bastarán, como veremos, los modelos de la Antigüedad, facilitados por el rey («Veo progresos, mas los veo apenas...», v. 46). El progreso de la humanidad, que es una de las ideas medulares de la defensa de los modernos en la querrela, es también, como ha explicado Elena de Lorenzo, uno de los tópicos de la poesía ilustrada y filosófica, y se vincula al ejercicio del poder (2002: 187), de tal manera que no faltan ni el elogio a la protección del soberano ni las alabanzas al proceder del magistrado, ejemplo de gobernante ilustrado.

El narrador traslada las reflexiones de Bruna, que inciden en primer lugar en la decadencia de la pintura en Sevilla —«Muerta (decía) yaces, oh Pintura, / con las preciosas artes del Dibujo», vv. 11-12)— frente a la gloria y renombre pasados («causó tu Escuela un tiempo maravilla», v. 17). Lamenta que los grandes nombres no tengan sucesores («resfriados» los «fogosos genios» sevillanos, v. 17), a pesar del apoyo real: «El Regio Bienhechor de artes y hombres [...] / no quiso que su mano escasease / a tan útiles artes sus riquezas» (vv. 31-35). Agradece la colección de yesos cedida por el monarca («¡Qué de ejemplares puso a sus labores! / Admiro esa Real Serie de modelos / donde está lo mejor que ha producido / con su maestra Atenas la gran Roma...», vv.

<sup>22</sup> No remito a las páginas de la *Distribución...* ni a las del trabajo de Aguilar, sino al número de los versos. Procedo de la misma manera con las citas del texto manuscrito.

40-43)<sup>23</sup>, pero, curiosamente, el personaje de Bruna contradice lo que el magistrado mismo había expresado en el discurso precedente, pues constata en el poema la ineficacia de los yesos en la práctica artística. Trigueros expresa sus propias teorías a través de la voz de Bruna:

¡Ni aun Roma sirve, ni adelanta Atenas!  
 ¿Qué provechos alcanzan sus desvelos?  
 Veo progresos, mas los veo apenas.  
 [...]  
 Da el modelo los contornos  
 y apunta el claroscuro,  
 pero con el fondo tenue y sin adornos.  
 De la exacta belleza de las formas,  
 de los más elegantes movimientos  
 les presenta el ejemplo más seguro:  
 la Gracia... ¡Ah! ¿Por qué en yeso te transformas,  
 Gracia inmortal de Olimpo derivada?  
 Te ven los que te estudian, pero yerta,  
 monótona, uniforme, fría, helada.  
 Estudie en yeso aquel que mucho sabe:  
 quien sabe poco en él no aprende nada;  
 encuentra el mejor fin, mas no los medios.  
 No halla el pintor novel la pincelada  
 que estrecha los colores intermedios;  
 no mira el empastado,  
 ni del perfil el dulce desfumado.  
 Estudia cuanto cabe,

---

<sup>23</sup> En el manuscrito, Bruna agradece también las estampas que el rey había hecho llegar a la escuela, aunque prefiere los moldes de yeso: «¡Qué de ejemplares dio, qué de ejemplares! / Las estampas no cuento que les muestra, / que son las más selectas, y a millares; / cuento, sí, esa real serie de modelos / donde está lo mejor que ha producido / la dominante Roma, / y Atenas, su maestra» (vv. 78-64); antes de desdeñar también los yesos por insuficientes, muestra su rechazo a las láminas: «Es una estampa una pintura muerta, / tal vez por el buril estropeada, / fría, sin colorido y desmayada» (vv. 81-83).

ve mil primores, mas no ve pintura.  
repara en lo que encuentra, a todo atiende,  
mira y no ve; se cansa, mas no aprende. (vv. 44-70)

No son suficientes, pues, los vaciados clásicos para servir de modelo a los pintores. A pesar del rechazo a los moldes de yeso, la aspiración del pensativo Bruna sería poder ofrecer a sus alumnos, frente a la frialdad de las copias, los prodigios de Herculano y Portici, lo que significa, en última instancia, volver a los clásicos, ahora recuperados en su estado primitivo y conservados por la erupción del volcán:

¡Ah! Por lo menos, pues que no es posible  
retroceder a siglos ya pasados,  
pudiera yo esta vez, Flegra terrible,  
llevar a tu recinto esta mi Escuela.  
Sus jóvenes, absortos y pasmados,  
viendo correr de horrores un diluvio,  
pudieran, admirados,  
dar contentos mil gracias al Vesubio,  
que de su fiera saña  
horrible y destructora,  
fue por manera extraña  
del antiguo pincel conservadora. (vv. 85-96)

Nótese el tono irónico de algunos de estos versos (tono del que luego me ocuparé), en los que forzada y jocosamente se acude al «diluvio» para mantener la rima alterna con «Vesubio».

Celebra el olvido y silencio en que las cenizas han mantenido las riquezas artísticas, cuyo descubrimiento estaba reservado a Carlos III: «ese tesoro, a Carlos reservado, / al pío Carlos, que la Omnipotencia / para bien de los hombres ha formado» (vv. 114-116). El magistrado se va entusiasmando paulatinamente con la evocación de las ruinas:

Larga magnificencia,  
mil cuidados y esmeros repetidos

desenterraron de entre ruinas tales  
 tus prodigios, Pintura, allí escondidos.  
 Carlos mandó a las ruinas de Herculano  
 que su tosca aridez la convirtieran  
 en amenas lecciones de elegancia:  
 transformó sus cenizas con su mano,  
 y ya solo se vieron maravillas.  
 El trabajo, el esmero, la constancia,  
 vivo, robusto y sano  
 sacaron del sepulcro y la ignorancia  
 el resto más precioso de las Artes:  
 Portici sola fue la gran Grecia.  
 En ella viven más que en todas partes  
 las sublimes hechuras  
 del antiguo pincel, que el orbe aprecia.  
 ¡Qué divinas figuras!  
 ¡Qué gracia tan amena y lisonjera!  
 ¡Qué valiente expresión, qué gusto y gala!  
 ¡Oh, si yo consiguiera  
 a Portici encerrar en esta sala! (vv. 117-138)

Tal apasionamiento adquiere también un tinte humorístico si se tiene en cuenta que ni Bruna ni Trigueros, que se sepa, viajaron a Italia. La pequeña anécdota contenida en el poema (el sueño del magistrado) justifica el título de «cuento» que tiene la versión manuscrita, más acorde con el tono de la composición, que se pierde en su redacción más seria de poema laudatorio enviado a una institución académica. Este matiz irónico continúa al describir el estado de somnolencia del magistrado; no deja de llamar la atención la recurrencia a las cenizas del Vesubio (en festiva rima otra vez con el «diluvio») y a Herculano como imagen del sueño de Bruna:

Entre meditaciones tan prolijas,  
 de sus justos deseos justas hijas,  
 el bienintencionado caballero

quedó por sus ideas abrumado,  
 y se paró otra vez como primero.  
 Morfeo entonces, dél muy condolido,  
 gratas adormideras  
 derramó en su cerebro fatigado.  
 Su deseo, a la vista suspendido,  
 cubrió de vagas sombras un diluvio,  
 cual al rico Herculano  
 cubrió con sus escombros el Vesubio.  
 Dormido, en su secreto repetía  
 lo mismo que despierto;  
 con un tropel insano  
 su anhelo principal le acometía,  
 y aun pareciendo yerto,  
 en su interior, muy vivo ver creía  
 estatuas, medallones y cinceles,  
 caballetes, moletas y pinceles. (vv. 139-158)

Los más extensos fragmentos eliminados en la versión definitiva son, por cierto, los que insisten en la actitud pensativa y desconcertada de Bruna, algunos de los cuales debieron de parecerle demasiado explícitos e inapropiados para una lectura pública al presentar al oidor con cierta chanza. Estos son los versos que siguen en el manuscrito, que traslucen la cordial y cómplice relación intelectual y personal que debió de existir entre ambos ilustrados:

Pensaba hablar con hombres muy diversos:  
 ya con Zeuxis o Apeles,  
 ya con Pozo, o Cintora;  
 ora el gran Rafael, ora Bramante  
 halagaban su idea bienhechora,  
 ora algún aplicado principiante.  
 Y, cual suele al pensar algunos versos  
 un poeta embebido en sus ideas,

estaba entre los brazos de Morfeo  
parado, y sin parar en su deseo. (vv. 199-208)

Seguramente Trigueros leería su composición a Bruna con el beneplácito de este en reuniones particulares, pero, a pesar de que el texto definitivo mantiene un tono irónico, la dimensión pública de la lectura en la escuela, o de la imprenta, requirió de cierta lima. Resultan interesantes estas diferencias en la medida en que marcan la separación entre el ámbito público y el privado, que se afianza precisamente en el último tercio del siglo XVIII y de modo definitivo con la Revolución Francesa, haciéndose más rígida a lo largo del XIX (Hunt, 2001: 50-51).

En sueños se le aparece a Bruna el «espectro admirable» de Velázquez, que vendrá a resolver sus dudas y su conflicto y a disuadirle de su empeño clasicista: en la ciudad, sin necesidad de ir más lejos, y en tiempos cercanos, encontrará modelos apropiados: «Si buscas ejemplares, / ¿para qué salir quieres de Sevilla, / cuyo recinto te los da a millares?» (vv. 174-176). Velázquez desecha también la imitación de los clásicos antiguos por insuficiente:

Esas griegas estatuas, maravilla  
de las edades todas, si procuras  
que los jóvenes dellas se aprovechen,  
pueden darles la idea  
de lo sublime, lo gracioso y bello,  
de la sabia elección en las posturas,  
de la sobria expresión de las pasiones,  
la armonía, contorno y dimensiones.  
Mas, para que un pintor perfecto sea,  
¿qué faltar puede sobre prendas tales  
de lo cual en sus lienzos celebrados  
no presente Sevilla mil dechados,  
sin ser preciso que reviva Atenas  
o caminar a Roma o a Herculano? (vv. 177-190)

Aguilar Piñal considera que con el poema de Trigueros «Sevilla da muestras de su fervor tradicionalista, que no admite influencias extranjeras» (1986: 86). Pero no creo que se trate de una cuestión de tradicionalismo ni de localismo; por otra parte, la poesía sobre piezas artísticas, la écfrasis, no era ninguna novedad. El propósito del autor, al margen de la intención celebrativa del poema y de la exaltación de una institución educativa (también de su director, Bruna, y del protector, el monarca), es otro. Como indiqué al principio, Trigueros es un ilustrado muy atento a cuanto ocurre dentro y fuera de España, y participa en la «querrela entre antiguos y modernos» arguyendo razones que habían manejado, sobre todo, autores franceses: la Antigüedad equivale a la niñez de la humanidad; el tiempo presente revela su madurez. En consecuencia, los modernos han acumulado conocimiento, experiencia, progreso y dominio de las artes y las ciencias que los colocan en una posición de superioridad frente a los antiguos. Esta actitud es la misma que Trigueros mantiene en este poema. Si bien el modelo definitivo será Murillo (y en ello, sin duda, tiene mucho que ver la pasión que el pintor despierta en Sevilla, y posiblemente, como se ha dicho, la cercanía de sus cualidades a la sensibilidad dieciochesca, así como la abundancia todavía, a la altura de 1782, de pinturas en la ciudad), no deja Trigueros de confrontar a los pintores del Renacimiento italiano con los de la Antigüedad clásica, inclinándose a favor de los primeros:

El Rafael, Correggio o el Ticiano,  
 ¿fueron al obrador del viejo Apeles  
 a conseguir la ciencia a manos llenas?  
 La expresión, el agrado, el colorido  
 que distinguen tan bien sus tres pinceles,  
 ¿lo aprendieron en Grecia o en su casa?  
 Vieron estatuas; las examinaron;  
 tuvieron alto ingenio,  
 y estudiando con tino  
 al Velino, al Giorgione, al Perugino,  
 de su ciencia, aunque escasa,  
 sacaron la mayor con su gran genio;  
 lo mejor de sus tiempos imitaron,  
 y haciendo mucho más se eternizaron. (vv. 191-204)

Los pintores italianos del Quinientos, que tienen a su alcance las estatuas clásicas, no imitan a los antiguos, sino a los del Cuatrocientos: imitaron «lo mejor de sus tiempos». Y se añade una nueva nota humorística al contraponer el innecesario viaje a la exquisita Grecia con la domesticidad cercana de «su casa», en la que es posible también, por lo tanto, alcanzar la gloria. De hecho, el manuscrito nos ofrece un esclarecedor cambio de perspectiva. En la versión primera, el calificativo que se adjudica a Apeles tiene un valor ponderativo («grande»), pero adquiere cierto matiz despectivo al considerarlo «viejo» en el texto impreso: es de los antiguos, y no necesariamente digno de imitación mientras haya modernos que se le puedan equiparar (e incluso superarlo).

Del mismo modo han de proceder, pues, los artistas sevillanos, considerando que los pintores del siglo anterior fueron también modelos indiscutibles. Entre los genios que había dado la ciudad, a pesar del predicamento de Murillo, no puede faltar Velázquez, «con los mismos Apeles comparable» (v. 166). Trigueros se muestra muy sutil al no relegar al gran pintor de la corte: lo convierte en el coprotagonista del poema y en el encargado de hacer el elogio de su paisano Murillo; por otro lado, encuentra en la carencia de obras velazqueñas en la ciudad un buen pretexto para ponderar exclusivamente la figura del protagonista de la celebración:

No intento proponerte mis pinturas,  
que, aunque alabadas son como elegantes  
y dieron a mi fama mucho brillo,  
son mías y no están muy abundantes:  
solo entre mil propongo al gran Murillo. (vv. 217-221)

Pero se extiende mucho más en la justificación de la versión manuscrita:

No quisiera que alguno imaginase  
que con anhelos ciegos  
y miras ambiciosas  
les propongo que copien mis hechuras  
para que así las tuyas hagan bellas  
y admiren estudiando mis pinturas:

a otros, no a mí, les toca hablar bien dellas.  
 Yo las quiero excluir porque son mías,  
 y porque aquí no están tan abundantes;  
 y entre otros mil, señalo a solo uno:  
 por no ser importuno,  
 a Murillo tan solo lo propongo. (vv. 268-279)

También en esta ocasión resultan significativos los cambios. Si en el manuscrito elige a Murillo entre mil «por no ser importuno» (luego podría mencionar otros nombres), en el texto definitivo, que parece ajustarse a la celebración académica del centenario, la impresión que produce el verso «solo entre mil propongo al gran Murillo» es que es sin lugar a dudas el único que merece convertirse en modelo de los escolares y profesores.

No desprecia en absoluto Trigueros, a través de Velázquez, la cultura clásica, que conoce muy bien, pero la equipara a la contemporánea, y propone que se compagine el estudio de los clásicos con el de Murillo:

Murillo, el gran Murillo,  
 el famoso pintor de la dulzura,  
 ¿estudió por ventura  
 los griegos y romanos ejemplares?  
 ¿O dejó de adquirir gran nombre y brillo?  
 No, pues, varón celoso, no te pares  
 a desear quimeras:  
 estudien con tesón tus ciudadanos  
 con los modelos griegos  
 los grandes ejemplares sevillanos,  
 y aquel que genio tenga, y se aplicase,  
 tendrá con qué vencer los italianos. (vv. 205-216)

Así, el gran pintor del Seiscientos dejará de ser «admiración estéril de los ojos» para convertirse en «empleo de la mano» y objeto de «docta imitación» (vv. 226-228).

Velázquez, a quien se ha comparado antes con el pintor griego, asegura que si el propio Apeles pudiera contemplar cuadros como el de *Abraham recibiendo a los tres ángeles*, «aprendería en ello» (v. 259).

Los cuadros que menciona están a la vista de los sevillanos: en el Hospital de la Caridad (hoy fuera de España los cuatro de menor formato: *Abraham* en Ottawa, *El hijo pródigo* en Washington, *La curación del paralítico* en Londres, *La liberación de San Pedro* en San Petersburgo); en el convento de San Francisco (*San Diego*) o en la iglesia de los Capuchinos (*Santo Tomás*, *San Leandro* y *San Buenaventura*); alguno (*Las dos Trinitades*) en la casa del marqués del Pedroso, que «franqueará al instante» (v. 308) sus puertas a quien quiera contemplarlo. En las obras de Murillo podrán encontrar los pintores sublimidad, naturalidad, claroscuro, colorido, variedad, pasión, buen tratamiento de la luz, verdad, gracia y dulzura. Se insiste, además, en que no hay que acudir a modelos foráneos, y, por ende, tampoco a los clásicos:

Gran cosa podrá ser si alguien le imita;  
sin ir a mendigar de los extraños,  
podrá quien le entendiere ser completo  
con solo que lo estudie muchos años. (vv. 325-329)

El discurso de Velázquez se corta cuando Bruna se despierta, y el magistrado se dispone a seguir su consejo. Los pintores (una amplia nómina en la que figuran los conocidos y otros de los que nada se sabe) aceptan la propuesta; finalmente, se espera el veredicto del público:

Copiados ya los cuadros de Murillo,  
al público contentos los presentan,  
y dél saber intentan,  
como de un juez sencillo,  
si logran acercarse al que aquí siguen:  
el público dirá si lo consiguen. (vv. 360-365)

La composición, en su conjunto, muestra algunos otros aspectos en los que merece la pena reparar. Trigueros, como es sabido, ya había dado muestras de su talante jocoso al cobijar en 1776 unas poesías bajo el seudónimo de Melchor Díaz de Toledo, supuesto poeta desconocido del siglo XVI. El acento humorístico de determinados fragmentos del poema me parece evidente, y se manifiesta sobre todo en el distanciamiento irónico de la percepción del narrador. Habría que añadir también el efecto cómico de ciertas rimas, que se deriva de su repetición («diluvio» / «Vesubio»)<sup>24</sup>, o el deliberado prosaísmo de algunos versos, además de otras bromas. Así, por ejemplo, la comparación del adormilado Bruna (en la versión manuscrita) con la del poeta también aletargado en medio de su raptó creador: «Y, cual suele al pensar algunos versos / un poeta embebido en sus ideas, / estaba entre los brazos de Morfeo / parado, y sin parar en su deseo» (vv. 205-208). Todo ello evoca el tono del *Viaje del Parnaso* de Cervantes, que Trigueros debió de conocer. Estos versos recuerdan a la burla que de la inspiración hace Cervantes a propósito del poeta Ledesma, que, embebido en su «canción angélica y divina», no atiende al cariñoso saludo del narrador: «¿No ves”, me dijo Apolo, “que consigo / no está Ledesma ahora? ¿No ves claro / que está fuera de sí y está conmigo?”» (*Viaje del Parnaso*, III, 398-405). Si a ello añadimos el recurso al sueño y la visión que se aparece al dormido Bruna, el eco cervantino resulta plausible. Trigueros se inserta en una tradición amplia y bien conocida, que en última instancia lleva a la sátira menipea y lucianesca que ofrecía una perspectiva cómica de la realidad. Es el mismo procedimiento que había utilizado Cervantes en su poema para poner en solfa el campo literario de su época. Es preciso tener en cuenta que, en el fondo, el poema de Trigueros puede considerarse como una crítica a la obsesión de algunos eruditos por el clasicismo en el arte. Y cabe recordar que puede perseguirse la influencia del *Viaje* en algunos textos ilustrados (y antes en la *República literaria* de Saavedra Fajardo, de 1656), como la *Lección poética. Sátira contra los vicios de la poesía castellana* (1782) y *La derrota de los pedantes* (1789), de Moratín, y, sobre todo, las *Exequias de la lengua castellana*, de Forner, texto que rinde un claro homenaje al poema cervantino<sup>25</sup>. No son en absoluto de

<sup>24</sup> Recuérdese el gusto de Cervantes por las rimas chuscas, cuyo ejemplo más elaborado es el que ofrecen los versos 32-36 del *Viaje del Parnaso* (saltico-rico-magnífico). Cf. al respecto, entre otros, Ynduráin (1985: 228).

<sup>25</sup> El *Viaje del Parnaso* tuvo tres ediciones en el XVIII (con *La Galatea*, Madrid, Juan de Zúñiga, 1736; también con la misma novela, Madrid, Viuda de M. Fernández, 1772; de modo independiente lo edita Sancha en 1784) que pudieron manejar los ilustrados. En las *Exequias de la lengua castellana* (texto que Trigueros no pudo conocer a la

extrañar estas influencias de los autores áureos en los neoclásicos: *La derrota de los pedantes* acusa también de manera más que explícita la lectura de *La hora de todos y la fortuna con seso*, de Quevedo.

Trigueros, pues, no desprecia la tradición, en la que se inscribe, pero gracias a los procedimientos irónicos (que toma de modelos «modernos») la renueva y le da un sesgo de modernidad no muy común en su época. En otro momento defendí la huella del *Viaje cervantino* en *El Diablo Mundo* de Espronceda (Román Gutiérrez, 2015). Podría pensarse que ambos, Trigueros y Espronceda, leyeron cuidadosamente a Cervantes (y no solo el *Quijote*) y muestran una influencia similar. *El Diablo Mundo* ostenta, entre muchos otros, los rasgos humorísticos antes citados, y pueden rastrearse todavía algunos elementos del poema de Trigueros que encuentran cierto eco en los versos esproncedianos: la alusión a las «vagas sombras», al «tropel insano» de las ideas, la enumeración apresurada de objetos relacionados con la pintura y la escultura («estatuas, medallones y cinceles, / caballetes, moletas y pinceles»), que podría evocar la acumulación de imágenes que traduce el estado febril de la creación poética, la efervescencia de la imaginación que presenta confusamente mezcladas las imágenes artísticas<sup>26</sup>.

El final del poema resulta particularmente interesante. La apelación al receptor, el público, que es auditorio de la lectura de los versos pero que ha de actuar a la vez como «juez sencillo» de las obras pictóricas presentadas, conecta el marco literario con el extraliterario —la vitalidad del acontecimiento, el hecho de que el juicio deba provenir del público real— en un juego irónico muy cervantino que demuestra la atenta, profunda y comprensiva lectura que de Cervantes hizo Trigueros. Hasta entonces, solo los novelistas ingleses habían sido capaces de captar el mecanismo metaliterario con el que Cervantes establece la distancia entre el autor, el receptor y la obra, distanciamiento que conduce a la moderna ironía romántica. Pero no bebe Trigueros solo de Cervantes: también Lope juega con su auditorio en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) y lleva a la práctica en su poema lo que teóricamente está planteando. En el caso

---

altura de 1782, como tampoco seguramente los de Moratín) el personaje realiza un viaje alegórico al Parnaso con la compañía de Cervantes, y allí Apolo fustiga a los poetas filósofos (particularmente a Trigueros) y a renovadores como Philoaletheias.

<sup>26</sup> Parecido tono puede rastrearse, también, en algunos poemas en los que Cadalso se opone a la poesía filosófica: «Sobre ser la poesía un estudio frívolo, y convenirme aplicarme a otros más serios», «Refiere el autor los motivos que tiene para aplicarse a la poesía y la calidad de asuntos que tratará en sus versos», «Sobre no querer escribir sátiras».

de Trigueros, el propio poema es el ejemplo evidente, al recurrir a los modelos áureos, de lo que propone: tener presentes a los grandes artistas «modernos» que los neoclásicos «ortodoxos» rechazaban. Carece así el poema de la rigidez de una composición de circunstancias, sin dejar de serlo, y adquiere un tono de modernidad extraordinario al leer a los modelos modernos (Cervantes, Lope) como solo los leerán ya en el XIX (de manera muy especial Espronceda, que en *El Diablo Mundo* enjuicia continuamente su poema e implica en él al lector).

En cualquier caso, con un tema grato a los ilustrados, el de las artes (y, en concreto la pintura)<sup>27</sup>, Trigueros no solo da cuenta de la canonización de un pintor seiscentista que nunca dejó de tener prestigio, sino que también presenta a la ciudad de Sevilla como foco de una importante, y renovadora, actividad artística. En este sentido, conviene tener en cuenta la propuesta de De Lorenzo, que defiende que los tópicos ilustrados, y entre ellos el del progreso de España (repetido «en algunos de los poetas más vinculados a la renovación literaria del momento, como Montengón, Trigueros, Iriarte, González o Meléndez Valdés»), alteran «los prestigiosos modelos brindados por la tradición»; así, por ejemplo, el *locus amoenus* se convierte en un edén ilustrado, y la *ciudad afortunada* lo es porque «gracias al gobernante, disfruta de un progreso ilustrado». Del mismo modo este tópico propicia una alteración temporal, eje temático de este poema (no es preciso acudir a los modelos de la antigüedad clásica, sino a las obras contemporáneas): «el pasado mítico se ha resignificado y da forma aquí al presente y a la promesa utópica de futuro» (2002: 187-188).

Los tres ejes que vinculan, según la formulación de Foucault (1993) recogida por De Lorenzo (2002: 189-190), los textos literarios con el poder, pueden perseguirse en el tópico del progreso que articula esta composición: la memorización (enumeración de

---

<sup>27</sup> «La descripción de escenas o figuras pintadas o esculpidas, la recreación poética a partir de una obra de arte figurativa, ya lo había hecho la poesía barroca»: los ilustrados van siempre más allá. (Arce, 1981: 280-291). Se trata, al fin y al cabo, de un poema de circunstancias. Escribe también Arce a este respecto: «Al descender la poesía del alto pedestal en que estuvo en los siglos anteriores se convierte en obligado producto de circunstancias externas [...]». Con todo, esta poesía de circunstancias merece más atención de la que se le ha dedicado, porque es la portadora de los nuevos valores de la Ilustración, porque es evidente prueba de que se considera a la poesía como vehículo no exclusivo de belleza, o sea, vehículo de una belleza que no puede existir sin la verdad. La necesidad de elogiar las artes, las instituciones, las virtudes de los alumnos y los ciudadanos, obliga al uso de una lengua más precisa, ligada a realizaciones concretas o a abstractas ideas a que se aspira» (1981: 218).

avances contemporáneos, que se vincula «a la lectura pública, tanto en entregas de premios como en acontecimientos reales, con lo que los asistentes quedan ligados a un proyecto y al poder que lo promueve, y este resulta reforzado», el ejemplo (la propuesta de Murillo como modelo artístico, pero también la de Carlos III como modelo de soberano ilustrado) y la legitimación del presente mediante la recurrencia al pasado.

Teniendo en cuenta, así, que el interés por el progreso de las artes y las ciencias se vincula a la defensa de los modernos en la querrela, en la medida en que estos entienden que la humanidad se perfecciona, Trigueros aprovecha para llevar la figura del pintor sevillano a su terreno, convirtiéndolo en paradigma de artista «moderno» capaz de sustituir a los modelos clásicos de imitación. Espero haber respondido en parte a la demanda de Aguilar Piñal (1959: 309) que mencionaba al principio de estas páginas (no por antigua atendida del todo aún) al proponer este poema como una muestra más, en sintonía con otros de sus escritos, de la capacidad de Cándido Trigueros, uno de los más adelantados neoclásicos heterodoxos, para aunar tradición y modernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, «Avatares del verso alejandrino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49.2, 2001, págs. 363-407.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco, «Un comentario inédito del *Quijote* en el siglo XVIII», *Anales cervantinos*, 8, 1959, págs. 307-319.
- , «Un poema del siglo XVIII en elogio de Murillo», *Archivo Español de Arte*, 233, 1986, págs. 84-90.
- , *El académico Cándido María Trigueros (1736-1798)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Murillo*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, vol. I.
- ARCE, Joaquín, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981.
- BELTRÁN FORTES, José, y Luis Méndez Rodríguez, «Los vaciados de yesos en Sevilla. Un recorrido histórico», en *Yesos. Gipsoteca de la Universidad de Sevilla. Recuperación de la colección de vaciados. Antigua Real Fábrica de Tabaco*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, págs. 39-71.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo*, Cádiz, Casa de Misericordia, 1806.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diálogo sobre el arte de la pintura*, Sevilla, Manuel de Aragón y Compañía, 1819.
- CHECA BELTRÁN, José, «El debate literario español en el prólogo del romanticismo (1782-1807)», *Revista de Literatura*, 56. 112, 1994, págs. 391-416.
- , *Razones del buen gusto (poética española del Neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998.
- , «Recepción de los modelos líricos áureos en el siglo ilustrado», en *Entre sombras y luces. La recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla/Grupo PASO, 2014, págs. 51-79.

- COLLARD, Andrée, «España y la disputa de antiguos y modernos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18.1-2, 1965-1966, págs. 150-156.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes, «Murillo en el siglo XIX: la *Corona poética dedicada a Murillo* (1863) y la corona de Montpensier, o el uso político de la devoción», *Arte nuevo*, 6, 2019, págs. \*-\*
- CRESPO DELGADO, Daniel, «Murillo en la literatura de la Ilustración», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 24, 2018, págs. 557-596. Una síntesis de este trabajo en «Murillo y la literatura artística de la Ilustración española», en *Murillo ante su IV Centenario. Perspectivas historiográficas y culturales (Actas del Congreso Internacional, Sevilla 19-22 de marzo de 2018)*, dir. Benito Navarrete Prieto, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla / Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), 2019, págs. 521-528.
- DE BRUNA Y AHUMADA, Francisco, *Oración que en la Junta General de la Escuela de las tres Bellas Artes para el repartimiento de premios pronunció don Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla, en 14 de julio de 1778*, Sevilla, Imprenta de Vázquez e Hidalgo, 1780.
- DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, «La historiografía artística andaluza en los siglos XVIII y XIX», *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte* (Sevilla), 8, 1995, págs. 207-216.
- DE LORENZO ÁLVAREZ, Elena, *Nuevos mundos poéticos. La poesía filosófica de la Ilustración*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002.
- DE MADRAZO, Pedro, «Bartolomé Esteban Murillo», *Almanaque de la Ilustración*, VII, Madrid, Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y Cía., 1879, págs. 41-44.
- Distribución de premios a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Escuela de Sevilla, en la Junta Pública de veinte y uno de noviembre 1782*, Sevilla, Oficina de D. Josef de San Román y Codina, 1783.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1975.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, «Vida de don Nicolás Fernández de Moratín», en Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, *Obras*, Madrid, Rivadeneyra, BAE II, 1848, págs. XXI-XXXIII.
- FORNER, Juan Pablo, *Carta de don Antonio Varas al autor de «La Riada» sobre la composición de este poema*, Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1784.
- FOUCAULT, Michel, *Genealogía del racismo*, Buenos Aires, Altamira, 1993.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, Diputación, 2017 [1989].
- GLENDINNING, Nigel, «Influencia de la literatura inglesa en España en el siglo XVIII», en *La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1968, págs. 47-93.
- HILBURN EFFROSS, Susi, «The influence of Alexander Pope in Eighteenth-century Spain», *Studies in Philology*, 63.1, 1966, págs. 78-92.
- HUNT, Lynn, «La vida privada durante la Revolución Francesa», en *Historia de la vida privada, 4. La Revolución Francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, dirs. Philippe Ariès y Georges Duby, Madrid, Taurus, 2001 [1987], págs. 22-51.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, «Elogio de las Bellas Artes, pronunciado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Obras publicadas e inéditas*, Madrid, Rivadeneyra, 1858, t. I, págs. 350-363.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, «Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado “La familia”», *Obras en prosa*, ed. de José Caso González, Madrid, Castalia, 1978, págs. 194-205.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, «John Bowle y el cervantismo español», en *Cervantes y su mundo*, ed. de Kurt Reichenberger y Darío Fernández Morera, Kassel, Reichenberger, 2005, vol. 3, págs. 419-504.
- MONTOTO, Santiago, *Bartolomé Esteban Murillo. Estudio biográfico-crítico*, Sevilla, Imp. y Lib. Sobrino de Izquierdo, 1923.

- MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, 1961.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Moratín, neoclásico de una armonía ya imposible», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17.2, 1993, págs. 343-356.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Introducción» a Leandro Fernández de Moratín, *Poesías completas (Poesías sueltas y otros poemas)*, Barcelona, Sirmio, 1995.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.
- PÉREZ MULET, Fernando, e Inmaculada Socias Batet, eds., *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Universidades de Barcelona y Cádiz, 2011.
- PIERCE, Frank, «The *canto épico* of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Hispanic Review*, 15. 1, 1947, 1-48.
- PONZ, Antonio, «Carta última», *Viage de España*, Madrid, Joachin Ibarra, 1780, t. IX, págs. 269-292.
- PORTÚS, Javier, «La Ilustración», *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012, págs. 87-127.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel, «Ironía cervantina e ironía romántica: del *Viaje del Parnaso* a *El Diablo Mundo*», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 11, 2015, págs. 55-70.
- , «Un episodio español de la “querrela entre antiguos y modernos”: Cándido María Trigueros y su teoría sobre la versificación», *Controversias en la poesía española de la Edad Moderna: 1600-1850*, ed. de Cipriano López Lorenzo y Ana Isabel Martín Puya, *eHumanista*, 37, 2017, págs. 103-129. Disponible en:  
[http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume37/7%20ehum37.ai.romangutierrez.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume37/7%20ehum37.ai.romangutierrez.pdf)
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Siglo de Oro y canon moderno: Benegasi contesta a Velázquez», en *Entre sombras y luces. La recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*,

dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla/Grupo PASO, 2014, págs. 113-149.

SYKES, Bryan, *The Blood of the Isles*, London, Bantam, 2006.

TRIGUEROS, Cándido María, *El poeta filósofo, o poesías filosóficas en verso pentámetro*, ed. Juan Nepomuceno González de León, Sevilla, Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez y Compañía, 1774.

—, *La riada*, Sevilla, Oficina de Vázquez y Compañía, 1784. Hay edición facsímil preparada por Benito Valdés Castrillón (Sevilla, Fundación Aparejadores, 2001).

YNDURÁIN, Francisco, «La poesía de Cervantes: aproximaciones», *Edad de Oro*, 4, 1985, págs. 211-235.