

Elogio de las Bellas Artes (1781): el texto de Jovellanos como propuesta de lectura dentro de la literatura artística peninsular

BRITOS, Diana Victoria / UBA, FFyL – dianavictoria.br@gmail.com

Eje: La historia del arte y su objeto de estudio: tradiciones historiográficas

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Arte – Historia – Patriotismo – Ilustración – España.

Resumen

Dentro de la historia del arte, diversos textos —como *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, de Vasari; *Geschichte der Kunst des Altertums*, de Winckelmann; *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, de Warburg hasta *Devant le temps*, de Didi-Huberman— han propuesto una manera de ver, analizar e historizar las producciones artísticas. Su repercusión, en el campo de discusión donde se insertan, y posterior legitimidad pueden llevar a posicionarlas como modelos hegemónicos de lectura. Sin ser absolutamente conscientes de este mecanismo, los textos nos predisponen ante el objeto, nos ofrecen un esquema de análisis para abordarlo. Pero estos «modos de ver» no fueron constituidos azarosamente, se enlazan con las «tradiciones del saber», «los regímenes de la verdad», «los lugares del saber», con la *cultura*. El *Elogio* —ofrecido por Gaspar Melchor de Jovellanos en la Academia de San Fernando en 1781— se corre del debate filosófico sobre las artes y propone una historia que las vincula con la intencionalidad política, la gloria y la identidad nacional.

Introducción

Gaspar Melchor de Jovellanos —aficionado de las artes e integrante del Consejo de Órdenes Militares de la administración española— fue nombrado académico de honor de la Real Academia de San Fernando en junio de 1780. Un año después, el 14 de julio de 1781, ofreció allí un discurso sobre la historia del arte de su país, *Elogio de las Bellas Artes*, en el

marco de la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura. Este texto no brindó información nueva sobre obras y artistas, sino que sistematizó datos que circulaban y «construyó un discurso histórico» (Portús Pérez, 2014). El *Elogio...* junto con otros textos del siglo —*Cartas curiosas* (Feijoo y Montenegro, 1770), *Viaje a España* (Ponz, 1776), el *Diccionario* de Ceán Bermúdez (1800), y su posterior «Descripción artística de la catedral de Sevilla» (1804)—, renovaron los modelos y formatos de análisis, por fuera de la tradición escolástica (como *El Museo pictórico* de Antonio Palomino, 1715-1724) que devenía de los formatos tratadísticos del Siglo de Oro (Carducho, 1633; Pacheco, 1649). Jovellanos construye un texto que concilia la lectura de los defensores del clasicismo con la de los defensores de la escuela pictórica española que, con representantes como Velázquez, Ribera y Murillo, estaba muy lejos de los ideales academicistas. Recurriendo a la organización cronológica, por zonas y gobiernos, el jurista cristaliza en un relato los fundamentos del desarrollo de las artes en España con una mirada anclada en la historia y la patria. Este trabajo busca no solo analizar en términos *dialógicos* (Bajtín, 1979) un discurso, sino explicitar la capacidad de actuar e interactuar de un texto con la realidad.

Contexto

Cuando a Gaspar Melchor de Jovellanos lo invitaron a dar el discurso en la Academia de San Fernando, era la primera vez que emitía una conferencia sobre las *bellas artes*. Incluso comienza su oración interpelando a los asistentes: «¿Quién es este, dirán, que desde el foro viene a consagrar su estéril y desaliñada elocuencia a un objeto tan nuevo para él?» (1781/2014: 43). Con treinta y siete años y tras su vuelta de Sevilla, se introdujo en las instituciones culturales oficiales, como la Real Academia Española y la Academia de Historia. Aunque no se había recibido formación en Artes —se graduó en Cánones (Derecho) en la universidad de Osma, Ávila y Alcalá —, entendía su importancia para el progreso de la sociedad. Más allá que este siglo, el XVIII, empieza a consolidar teorías sobre la especificidad del gusto y del canon (Dickie, 1996), «los mejores escritores del final de la centuria ilustrada no fueron artistas, [...] con la [...] excepción de Antonio Rafael Mengs» (Úbeda de los Cobos, 2001, p. 348, 349). Sin embargo, había una tradición discursiva peninsular, conformada por los artistas autores de la tratadística barroca (con figuras como Carducho, Pacheco, Palomino) de la que se alejaría.

Acaso el gusto que reina en nuestros días, el motivo de la presente celebridad y la expectación de mis oyentes deberían inclinar mi atención hacia la parte sublime y filosófica de las artes; estudio que ha ocupado en este siglo, no solo a los sabios artistas, sino también a los profundos

filósofos. Pero después que la más penetrante metafísica ha logrado descubrir los recónditos y sublimes principios del gusto y la belleza, ¿qué podría añadir mi pobre ingenio a lo que han escrito tantos dignos literatos de nuestro tiempo? (Jovellanos, 1781/ 2014, p. 45)

El discurso de Jovellanos está atravesado por dos tópicos en discusión en los ambientes *cultos* de aquel país: el de conciencia patrimonial y el reconocimiento del valor del arte español, que se plasmaron en políticas de Estado puntuales, como la difusión del patrimonio artístico real a través del grabado (Rose, 1981; Chocarro Bujanda, 2006).

Los datos [...] describen un contexto de interés «público» hacia las artes, pues casi todas las iniciativas [...] emanaban desde el poder. Ya se había entendido la convicción de que el progreso de [...] [estas] era algo en lo que debía comprometerse el Estado, pues de ellas dependían en buena medida los adelantamientos en numerosos órdenes de la vida pública, económica y privada (Portús Pérez, 2014, p. 11)

Este sentido utilitario modificó y creó nuevas instituciones (academia, escuela, sociedad). Pero este fenómeno no fue meramente español.

El monopolio virtual de la educación superior ejercido por las universidades fue puesto en tela de juicio [...], asistimos al nacimiento del instituto de investigación [...] y, en realidad, de la idea misma de «investigación» [...] la intelectualidad [...] se involucró más [...] que nunca en proyectos de reforma económica, social y política [...] Durante el siglo XVIII se fundaron unas sesenta sociedades científicas [...] [Se] Organizaron expediciones [...], otorgaron premios y, gradualmente, formaron una verdadera red internacional [...] en el negocio y comercio del saber (Burke, 2017, p. 66-69).

La monarquía española, junto con su principal aliada, la Iglesia, históricamente había utilizado las artes como herramienta de difusión, adoctrinamiento, —tal como el resto de las principales ciudades católicas de Europa—, pero ahora había un fin mayor: promover el amor a la patria. Hubo entre la apertura de las academias y la ideología ilustrada una relación directa:

Con la creación de las academias, antes que imponerse una corriente determinada del gusto [...] se trataba de conseguir el medio más eficaz y pertinente para controlar e influir en el campo de las artes [...] Las múltiples y contradictorias direcciones con que había comenzado el arte barroco francés acabaron configurándose en un único estilo nacional, gracias precisamente a la existencia de una política artística académica, que controlaba desde la enseñanza artística hasta el último de los circuitos académicos de producción, distribución y consumo de las obras de arte (Calvo Serraller, 1982, p. 221).

El modelo se replica antes de finalizar el siglo y se fundan academias en Valencia (1768), Zaragoza (1792) y Valladolid (1779); y junto con aquellas las Sociedades Económicas de Amigos del País y escuelas de dibujo en localidades menores. También hubo otras instituciones que se ocuparon del fomento de las artes dentro de la misma línea: los Consulados —como el de Burgos, en 1786, y el de Canarias, en 1812—, la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona —que creó una escuela de dibujo en 1755—, y posteriormente la Junta de Comercio de Santa Cruz de Tenerife, con su Academia de Bellas Artes en 1849. Es decir, este impulso continuó entrado el siglo XIX. Con la asunción de Fernando VII, se instruyó por real orden que se establezcan escuelas de dibujo por toda España, nuevamente, bajo la idea de que servía tanto para el fomento de la agricultura como la industria. Así, durante décadas, el Estado no solo extendió una «red institucional y pedagógica», sino también delineó un mapa para la difusión de un estilo ¿nacional?

Texto

Elegimos el concepto «tradición del saber» de Oscar Mazín (2008) por varias razones. Primero, vamos a trabajar con la «literatura artística» del siglo XVIII, pero no solo con los textos producidos, sino con las corrientes de pensamiento que se debaten en esos textos así como sus discusiones predecesoras. En este sentido, la palabra *tradición* (con su pesada herencia historiográfica) remite a un pasado, a una red conceptual y a una manera de vincularse con los hechos (en este caso con obras y artistas del pasado). Pierre Bourdieu ofrece la categoría «capital cultural» (1997) para dar cuenta del aspecto transitivo y acumulativo del conocimiento en el marco de una tradición. Los diversos autores contemporáneos que han abordado esta problemática también han recurrido a la idea de tradición a partir de otros conceptos. Helmut Jacobs (2001) —pese a que su traductora (Beatriz Galán Echevarría) usa la palabra «literatura» en el título— en su obra original en alemán, retoma la categoría “tradition”: *Tradition der europäischen Akademiebewegung*. Javier Portús Pérez (2014), por su lado, usa los conceptos «textos», «fuentes», «obras literarias». Por último, Úbeda de los Cobos (2001) se refiere de varias maneras, pero la que nos interesa destacar es la de «literatura artística». En segundo lugar, «tradición del saber», por remitir al pasado, se posiciona como herencia, y como tal es legítima. Es decir, no se desconoce la tradición, pero sí se la puede interrogar, apoyar, rechazar u optar una postura alternativa. En última instancia, discutir el pasado implica tener conciencia de aquel, de la propia historia, de la propia tradición. Antonio Palomino cita a Leonardo, Lomazzo, Zuccaro, Pacheco; emplea la escolástica como medio científico para su tratado. Feijoo retoma a Carducho. Pero en Jovellanos se lee otro vínculo con la tradición. En una carta que le

manda a Ceán Bermúdez años después, en 1795, se atreve a dudar de la autoridad de Palomino al descubrir en uno de sus viajes por Asturias un texto de Lázaro Díaz del Valle titulado *Historia y nobleza del reino de Leon y Principado de Astúrias* no citado en la gran obra del pintor cordobés:

¿Y si Palomino no hubiese conocido y disfrutado de la obra? ¿Y si no hubiese aprovechado todas sus noticias ó las hubiese alterado? ¿ó si las hubiese copiado á la letra como verdadero plagiaro? ¿ó en todo caso no le hubiese citado ni confesado lo que le debia, como pedian la buena fe y la sinceridad histórica? Hé aquí lo que hay que averiguar (Ceán Bermúdez, 1795/1859, p. 362).

Esta nueva postura, según Michel Foucault, obedece a un quiebre del paradigma epistemológico del orden clásico, basado en la permanencia del saber, su regularidad y adecuación a un sistema. La «modernidad» en *Las palabras y las cosas* está marcada por una nueva *narratividad* ubicada «en un espacio hecho de organizaciones (...), de relaciones internas entre los elementos» (2008, p. 232). Más allá que este texto no busca adherir a la teoría del saber de Foucault al caso español, sí nos interesa destacar que el relato de Jovellanos presenta puntos en común con este *ethos* moderno: primero, la autopercepción como sujeto individual y —podríamos decir, en diálogo con— la valoración del factor individual en los destinos de esta historia; segundo, la evolución de la expresión artística como consecuencia de hechos anteriores (la historicidad) y, por último, la discusión en torno a la identidad.

El destino de las bellas artes en España, desde su origen hasta el presente estado, será mi único asunto. [...] Mas no le trataré como artista ni como filósofo, pues solo hablaré de las artes como aficionado. Atraído de sus encantos, las buscaré atentamente por el campo de la historia (Jovellanos, 1781/ 2014, p. 45).

En el *Elogio* de Jovellanos se entretiene un relato que pone en evidencia una nueva concepción sobre la categoría «historia». En este sentido, el paso de Mengs por la Academia y los círculos letrados madrileños no pasó desapercibido (1761-1769). Pese a las críticas de sus contemporáneos, el relato canónico ofrecía un modelo de lectura organicista, con sus auges y declives, a la manera vasariana, pero en donde el foco estaba puesto en las obras, en el estilo. Según Hans Belting (1987) una de las diferencias entre ambas propuestas de lectura es a qué adjudican los cambios de estilo. Mientras que para Vasari todo cambio se explica a partir del mérito del artista, para Winckelmann, por el otro lado, se relaciona con la cultura y el lugar.

La obra de Winckelmann es original en el sentido de que no describe el arte de su propia época sino el arte de la antigüedad [...] no presenta biografía, sino una «historia del arte» [...] [,] elabora una teoría sobre el «estilo» [...] [y] describe el arte bajo las circunstancias históricas, porque, según Winckelmann, el arte depende de la época y de los cambios históricos (Belting, 1987 [traducción de la Cátedra Historiografía de las Artes Plásticas, FFyL, UBA, s/p])

Gaspar de Jovellanos, en diálogo, explica los avances y retrocesos de su historia a partir de los avatares de la historia de España, aunque su relato comienza en Grecia, cuando las artes llegan a su mayor perfección «durante el gobierno de Pericles, el protector y el amigo de Fidias» (1781/ 2014, p. 46). La dominación de Grecia bajo el imperio romano, su pasión por el lujo y progresiva pérdida de la idea de gusto y proporción dieron como resultado «muchos siglos [sin] artes sobre la tierra» (*ibidem*, p. 48). El autor continúa su relato con la aparición del gótico y la lengua castellana en el siglo XIII: se «abren estudios públicos para la enseñanza de las ciencias y las artes liberales (...), vuelven a aparecer las bellas artes (...) desfiguradas en imperfectas a la verdad (...) [aunque] hallamos (...) ciertos rasgos de ingenio» (*ibidem*, p. 48-50). Con la conquista del Reino de Nápoles, a principios del siglo XVI, España accede al Renacimiento italiano a través de Pedro Berruguete y Fernando del Rincón, pintor de los Reyes Católicos. El segundo ingreso de las buenas formas al país se da en Toledo a través de Alonso Berruguete, formado en la escuela de Buonarroti, definido por Gaspar como el «primer restaurador de las artes» en España al establecer «una nueva simetría por la observación del antiguo» (*ibid.*, p. 55). De Toledo pasa a Sevilla, sus academias de dibujos y los grandes maestros: Luis de Vargas, Zurbarán, Murillo, Velázquez, Cano. Luego prosigue con Córdoba, Granada, Valencia. Para cada región repite el esquema: cómo y quiénes ingresan el buen gusto y lo difunden en obras y discípulos. Entre los reyes destacados por promover el desarrollo de las artes, ocupan principal lugar los reyes católicos, Felipe IV y Carlos III. De Felipe IV dice: «príncipe que conversaba con las musas, que entendía y ejercitaba las artes, y se gloriaba de proteger a los poetas y a los artistas» (*ibid.*, p. 71). Jovellanos menciona, incluso, la colección de modelos antiguos que el rey encarga con la ayuda de Velázquez para poder promover la enseñanza sin necesidad de viajar a Italia. La muerte del monarca dio inicio al desvío de las artes. A esto le siguió la desaparición de Velázquez, Cano, Montañés, Hernández, toda una generación de artistas que definieron el estilo de la escuela de pintura y escultura española. Será recién Carlos III —que ya se le deba el nombre de «restaurador de las artes»— quien logró hacer recobrar a las artes su «antigua majestad» (*ibid.*, p. 94). Asimismo, cierra el discurso con un gran elogio a la figura de Anton Mengs, «hijo de Apolo y Minerva» (*ibid.*, p. 95). De esta manera, entre grandes nombres de artistas y reyes, a partir de sucesos y desenlaces, el *Elogio* concluye con un mensaje moralizante destinado a los representantes de la Academia:

Si mi débil voz (...) se ha atrevido a pintar el inmenso cuadro que representa el destino de las artes desde su origen hasta el presente estado, solo ha sido para poner a tus ojos la serie de causas que han influido (...) en su elevación o su ruina. (...) A ti te toca velar de hoy más sobre su gloria y prosperidad (Jovellanos, 1781/ 2014, p. 98-99).

Metatexto

España se encontraba en una encrucijada: su proyecto ilustrado convivía con la constante difamación de su territorio, cultura, sociedad y políticas coloniales. En aras de protegerse frente a los ataques de los extranjeros, se inició un camino en las letras y artes en defensa de la dignidad de su monarquía. De esta manera, los principales autores al comienzo de este texto (Ponz, Bermúdez y otros como Antonio Cavanilles o Juan Pablo Forner), subsumidos en este dilema, abordaron el debate de lo que significaba «ser español»; y encontraron en algunos artistas del siglo de Oro, como Velázquez, Ribera, Murillo, una especie de metáfora de las particularidades de esta identidad.

Es innegable el efecto que causó la leyenda negra desde su origen en el siglo XVI. Entre los siglos XVII y XVIII, España fue la entidad política más grande de Europa, pese a su progresiva decadencia desde mediados del XVI, después de que Carlos V dividiera la tierra de los Habsburgo, en 1556, y de que perdieran, en 1609, las provincias del norte de los Países Bajos. Luego de la creación de la república de Holanda, se creó de la mano de flamencos e ingleses un relato de las atrocidades de los españoles en torno al saqueo de Amberes de 1576 (Pagden, 1991, p. 17). «A medida que se fue afirmando una visión del continente europeo como un territorio próspero, (...) se consolidó una visión de España como el *finis terrae* de Occidente» (Úbeda de los Cobos, 2001, p. 291). Estos textos, que difundieron una imagen negativa de España, y también de América, no inventaron nada nuevo: «Montesquieu en sus *Lettres persanes*, Boyer d'Argens en las *Lettres juives*, Voltaire (...) Raynal, Diderot (...) con sus críticas (...) [confirmaron] una visión que se aceptaba como cierta» (*idem*). Durante el siglo XVIII, estas críticas se cruzaron con posturas en las que se sostenía que el medio y el clima justificaban el carácter o desviación. En respuesta a esta serie de difamaciones, Cañizares Esguerra (2002) sostiene que surgió un discurso alternativo —que denominó «epistemología patriótica»—. Más allá que nuestro estudio se enfoca en lo artístico, observamos que esta «contrapostura» fue la que incentivó una producción textual que tuvo como fin principal defender o reinventar la imagen de España frente a las agresiones extranjeras.

[...] la Ilustración española fue un movimiento patriótico. La resistencia a la representación caricaturesca de la «mente españolad» por parte de otros europeos y el darse cuenta de que los imperios coloniales eran perdidos o ganados por los que controlaban la descripción de los territorios y los pueblos provocó que los autores hicieran un llamado urgente para renovar la historiografía, la cartografía y los estudios botánicos españoles (Cañizares Esguerra, 2007a, p. 30).

Para Úbeda de los Cobos fue el artículo «Espagne», de Nicolas Masson de Morvilliers publicado en el primer tomo de *Géographie Moderne* (1784) lo que provocó una serie de publicaciones financiadas por el Estado para «resaltar las glorias de España» (2001, p. 292). Incluso la Academia Española convocó un concurso de oratoria bajo el siguiente lema: «Una apología o defensa de la Nación, ciñéndose solamente a sus progresos en las ciencias y arte, por ser esta parte en la que con más particularidad y empeño han intentado obscurecer su gloria algunos escritores extranjeros, que llevados de sus engañosas preocupaciones y faltos de seguras noticias, han publicado obras llenas de injurias e imposturas». A pesar de que Cañizares Esguerra (2007) habla del fracaso de dicha empresa, al indicar que «la cifra de publicaciones en España fue deprimente» (p. 30), Úbeda de los Cobos (2001) hace referencia a una gran producción escrita sobre el tema; dentro de las numerosas defensas publicadas, «la historia del arte se instrumentalizó como un mito cultural de primera magnitud» (p. 292).

Los problemas que plantea la defensa del naturalismo se sitúan en una órbita que supera los estrechos límites de la práctica artística y se inscriben de lleno dentro [...] [d]el naciente sentimiento de Nación, [d]el orgullo de pertenecer a un país (Úbeda de los Cobos, 2001, p. 341).

El historiador español sostiene que, en esta búsqueda por defender la patria, se revalorizó la tradición pictórica local, y en esta defensa de lo artístico se puso en jaque gran parte de los valores estéticos clasicistas, entonces se tuvo que redefinir el discurso en torno a lo bello y la verdad en el arte a partir de los lineamientos plásticos de la escuela de pintura española. El *Elogio* convivió con estas dos corrientes de pensamiento: un «polo clásico» y un «polo nacional» que había comenzado décadas atrás al convocar Carlos III a Mengs (1761).

Negar a Velázquez, a Murillo, a Ribera, era algo que muy pocos podían aceptar en la centuria, ni siquiera por amor al mito clásico [...] Los escritos redactados por aquellos estudiosos que reconocieron la vigencia del bello ideal no tuvieron más remedio que introducir [...] reformas en su

aplicación práctica [...] y abrir la puerta a la representación de la naturaleza, a la verdad (Úbeda de los Cobos, 2001, p. 311).¹

Tal como nos indica Javier Portús Pérez (2014), Jovellanos «trataba de reivindicar en el templo de la ideología clasicista y normativa la historia de una pintura que muy frecuentemente había transcurrido al margen de los ideales clásicos» (p. 13). Pero aunque la belleza ideal, según el propio autor, la encarnaba el arte griego, es ante todo la naturaleza el «primer modelo y prototipo de las artes» (Jovellanos, 1781/ 2014, p. 98). Esta frase está casi en el cierre de su texto, pero si volvemos para atrás notamos una serie de indicios que postulan y posicionan la «verdad» como el fin mayor: «la verdad» en los ropajes de Zurbarán, el «creer» en las obras de Murillo a la manera de leyenda de Zeuxis y Parrasio, «Quién expresó más vivamente los efectos de la humanidad alterada, ora estuviese marchita por los años, ora macerada con penitencias, ora destrozada y moribunda en la agonía de los tormentos?» (*ibid.*, p. 67), sobre Ribera; para concluir con Velázquez:

¿Quién tuvo más verdad en el colorido, más fuerza en el claroscuro, más sencillez en la expresión, más variedad, más verdad, más sabiduría en los caracteres? Él solo, entre tantos, supo dar a sus personajes aquel aire propio y nacional (Jovellanos, 1781/ 2014, p. 72).

En el texto de Jovellanos, «verdad» no es una categoría metafísica, sino como sinónimo de «naturaleza». Ambos refieren a un mismo ideal, que además justifica el realismo austero de Velázquez y sus seguidores, así como la franqueza del *patetismo* de la pintura sevillana.

Palabras finales

El discurso de Jovellanos plantea un problema que, a nosotros como latinoamericanos, nos atraviesa, incluso diariamente: el de la identidad. No se consolida la Nación sin definir las fronteras culturales de lo que es ser parte de esa nación, mecanismo central de la cultura (Lotman y Uspenski, 1971). Su relato es una historia nacional —que, aunque tiende a la esquematización de un panorama cultural, sin menospreciar el aporte extranjero, es efectista—. Construye una historia de la pintura española, no una pintura hecha en España. Este «ser español» poco tenía de preciso en la realidad de la monarquía, pero desde ahí se partía, desde la construcción imaginaria de una unidad.

¹ No obstante, en paralelo, desde décadas anteriores Mengs incentivaba el estudio de la obra de Velázquez, y Ponz en 1776 recomendaba la reproducción y difusión de las pinturas de la corte: «No una, sino muchas veces se han grabado en otros Reynos las obras buenas [...] Si se grabasen las pinturas del Escorial, las de los Palacios Reales, y otras muchas ¡qué tanta reputación y utilidad se lograría en esta línea!» (Ponz, 1793, p. 130-132, publicado por primera vez en 1776). Sin embargo, en las *Obras* de Mengs (1780) también se criticó el «talento» de imitar «la verdad, pero sin elección, quedando puros naturalistas» (citado en Úbeda de los Cobos, 2001).

Jovellanos no fue una excepción, sus textos se enmarcaron en esta reivindicación nacionalista que con obras como *Cartas eruditas* (1770), de Feijoo; *Viage a España*, de Ponz e incluso la disertación sobre «Los monumentos antiguos pertenecientes a las Nobles Artes de la Pintura, Escultura y Arquitectura, que se hallan en la ciudad de Barcelona» de Isidoro Bosarte (1786) dieron un fundamento no religioso a la actividad. Sin embargo, no hay que olvidar que la lectura teleológica del arte de Antonio Palomino también buscaba «la verdad», y esta verdad definida por la tradición escolástica colaboró en elevar la tarea del pintor al rango de lo divino. *El Museo pictórico* continuaba teniendo vigencia dentro de los círculos de enseñanza y se intentó reimprimir tres veces durante la segunda mitad del siglo XVIII, dos de las cuáles fueron impulsadas por la Academia (Úbeda de los Cobos, 2001, p. 53). La última fue coordinada por Isidoro Bosarte, secretario desde 1792, en la que «llama a eruditos a enviar correcciones o agregados». De la obra de Palomino se valoraba la recopilación de vidas de artistas españoles. Ceán Bermúdez, pintor y alumno de Mengs, en simultáneo trabajaba en su *Diccionario*, del que incluso Jovellanos colaboró, del que según Cobos «tenía como base el documento histórico, el rigor del dato, en otras palabras, la obtención de la información por medio del laborioso trabajo de archivo» (*ibidem*, p. 65-66). El siglo XVIII, buscó formatos más afines a la causa patriótica —las descripciones, los viajes, los diccionarios— y desplazó el debate de las artes del fundamento de su esencia al de su utilidad.

Referencias

- Bajtín, M. (1999). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI (trabajo original publicado en 1979).
- Belting, H. (1987). Vasary and his legacy. In *The end of the history of art*. Chicago (pp.65-94). EEUU: Chicago University Press.
- Bosarte, I. (1786). *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura y arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona*. Madrid, España: Don Antonio de Sancha.
- Bourdieu, P. (1997). El mercado de los bienes simbólicos. En *Las reglas del arte* (pp. 213-260). Barcelona, España: Anagrama.
- Burke, P. (2017) *Historia social del conocimiento*. Barcelona, España: Austral (trabajo original publicado en 2000).
- Calvo Serraler, F. (1982). Las academias artísticas en España. En N. Pervsner. *Academias de arte: pasado y presente* (pp. 209-239). Madrid, España: Cátedra.
- Cañizares Esguerra, J. (2007a). Introducción. En *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo: historiografías, epistemologías e identidades en el mundo del Atlántico del siglo XVIII* (pp. 19-34). México: Fondo de Cultura Económica (trabajo original publicado en 2002).
- Carducho, V. (1633). *Dialogo de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, España: Impresor Francisco Martínez
- Ceán Bermúdez, J. (1804). *Descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla, España: En la Imprenta de la Viuda de Hidalgo y Sobrino.
- _____ (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, España: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Chocarro Bujanda, C. (2006). Docencia y coleccionismo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, (72), pp. 251-268. Recuperado de <http://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/9188/BSAAArte-2006-2007-72-73-DocenciaColeccionismoRealAcademia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Dickie, G. (2003) *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Madrid, España: Machado Libros (trabajo original publicado en 1996).
- Feyjoó y Montenegro, B. (1770). *Cartas eruditas, y curiosas*. Madrid, España: impresor Joachin Ibarra.
- Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores (trabajo original publicado en 1966).
- Jacobs, H.(2001). *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*. Madrid, España: Iberoamericana (trabajo original publicado en 1996).
- Jovellanos, G. M. (2014). *Elogio de las Bellas Artes*. Madrid, España: Casimiro (trabajo original pub. en 1781)
- _____ (1859). *Obras publicadas é inéditas de Gaspar Melchor de Jovellanos* (tomo II). Madrid, España: M. Rivadeneyra Impresor.
- Lotman, I. M. y Uspenski, B. (2000). Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. En *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura* (pp. 168-193). Madrid, España: Cátedra (trabajo original publicado en 1971).
- Mazín, O. (2008). Gente de saber en los virreinos de Hispanoamérica (siglos XVI a XVIII). En C. Altamirano, (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina* (pp. 53-78). Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Pacheco, F. (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla, España: Simon Faxardo impresor.
- Pagden, A. (1991) *El imperialismo español y la imaginación política*. Barcelona, España: Planeta.
- Palomino, A. (1944) *El museo pictórico ó Escala Optica. Teórica de la pintura*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Poseidon (trabajo original publicado en 1715).
- Ponz, A. (1786). *Viage fuera de España*, Tomo I. Madrid, España: Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S. M.
- Portús Pérez, J. (2014). Jovellanos: una historia moral de la pintura española. En G. M. Jovellanos. *Elogio de las Bellas Artes* (pp. 7-42). Madrid, España: Casimiro.
- Rose, I. (1981). Un Proyecto dieciochesco malogrado: el plan de reproducir en grabados los cuadros principales existentes en las colecciones reales españolas. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (53), 171-182.
- Úbeda de los Cobos, A. (2001) *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*. Madrid, España: Museo Nacional del Prado.