

De la ecclesia a la arena de lo político. La concepción utilitaria de las artes en el siglo XVIII

Diana Victoria Britos

Boletín de Arte (N.º 21), e026, abril 2021, ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e026>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

DE LA *ECCLESIA* A LA ARENA DE LO POLÍTICO

LA CONCEPCIÓN UTILITARIA DE LAS ARTES EN EL SIGLO XVIII

FROM *ECCLESIA* TO POLITICAL ARENA

THE UTILITARIAN CONCEPTION OF ARTS IN THE EIGHTEENTH CENTURY

Diana Victoria Britos / dianavictoria.br@gmail.com

Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Argentina

Recibido: 30/09/2020

Aceptado: 23/01/2021

RESUMEN

Durante el Siglo de las Luces surgieron una serie de textos que promovieron el saber útil y redefinieron el papel del arte en la sociedad; al margen del desarrollo de la teoría del gusto y de la belleza. A pesar de que la discusión en torno a la utilidad de las artes no es nueva —los retratos funerarios, la escultura ecuestre, la ornamentación arquitectónica así como la pintura en diversos soportes han funcionado como propaganda, pieza de deleite, y/o herramienta pedagógica—; los textos analizados de Jean-Jacques Rousseau, Gaspar Melchor de Jovellanos y Antonio Genovesi explicitan un sentido secular de lo útil que lo diferencia de la funcionalidad barroca; y se vincula con los debates en torno a la *respublica*.

PALABRAS CLAVE

Arte; filosofía; política; Ilustración; conceptos

ABSTRACT

During the Age of Enlightenment, a series of texts promoted useful knowledge and redefined the role of art in society, apart from the development of the theory of taste and beauty. Although the discussion on the usefulness of the arts is not new —funerary portraits, equestrian sculpture, architectural ornamentation, as well as painting in various media have functioned as propaganda, pieces of delight, and/or pedagogical tools—; the texts analyzed by Jean-Jacques Rousseau, Gaspar Melchor de Jovellanos and Antonio Genovesi make explicit a secular sense of useful art that differentiates it from baroque functionality; and it is linked to the debates on the *respublica*.

KEYWORDS

Art; philosophy; politics; Enlightenment; concepts



«Los pensadores de la Ilustración [...] tenían la extravagante expectativa de que las artes y las ciencias no solo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos.»

Jürgen Habermas (1988)

En el otoño de 2011, la artista cubana Tania Bruguera presentó en el Museo de Arte de Queens (Estados Unidos) un manifiesto sobre la utilidad en el arte: «Introducción acerca del arte útil». Inversamente al gesto duchampiano o a la estetización de objetos funcionales, Bruguera promovía un arte que actuara en la sociedad, que tuviera una causa social, que hiciera el bien. Las experiencias de las vanguardias de principios del siglo XX han llevado a discutir y trabajar por un arte comprometido con lo social bajo la utopía de la unión entre el arte y la vida. Incluir las artes dentro de un proyecto político no es novedoso, los diversos lenguajes artísticos han cumplido funciones específicas en distintas etapas de la historia: desde la propaganda política de la Roma imperial hasta el arte como programa de inclusión en barrios marginados en la actualidad. Tal como se menciona en el manifiesto, a finales del siglo XVIII se inició un proceso de democratización de la experiencia artística por fuera de la práctica religiosa; el Estado se convirtió en mediador del vínculo entre las artes y la sociedad. Durante el Siglo de las Luces no solo se consolidó un discurso sobre el arte y la belleza en *Aesthetica* (1750), de Alexander Gottlieb Baumgarten, y en *Crítica del Juicio* (1790), de Immanuel Kant; sino que también se difundió un sentido utilitario secular de las artes y las ciencias en debates en torno a la *respublica*. Muy lejano se siente el siglo XVIII de la realidad hipermediatizada de nuestro contexto; pero es en aquel siglo cuando se consolidan algunas ideas sobre el compromiso y el deber del arte en proyectos políticos.

Este artículo propone un recorrido por textos que ponen en valor el aspecto utilitario de las artes y lo vinculan, a diferencia de las teorías predecesoras, con programas políticos coyunturales. Esta propuesta de lectura evidencia las particularidades del discurso ilustrado en torno a las artes, alejado de los fundamentos universales de la estética alemana y de la escolástica barroca; cuyo legado se mantiene en el tiempo pese a su poca predominancia en la historiografía de las artes.

EL SABER ÚTIL

Desde la consulta epistolar de Benedetto Varchi hasta el debate en torno al *paragone* y la *querelle*, los grandes tópicos discutidos —como la nobleza de la pintura, la imaginación, el don y la genialidad del artista— consolidaron un corpus de categorías que se usaron, se difundieron y se legitimaron en el lenguaje para hablar de arte: *artificio*, *belleza*, *gracia*, *decoro*, *maestría*, *concettismo*, *sprezzatura*, *variedad*, *verosimilitud*. Elevar el estatus de la práctica pictórica era uno de los principales objetivos: demostrar que su confección implicaba mucho más que el trabajo manual. La progresiva disolución de los gremios y la aparición de las academias buscó, entre otras cosas, acercar la actividad a las artes liberales. Sin embargo, en el siglo XVIII, en paralelo con el desarrollo de la teoría del gusto y lo bello, se difundió un discurso de filiación utilitaria. Peter Burke [2000] (2017) destaca que se produjo una revalorización de los conocimientos útiles en el campo del saber en general. «Subrayaron el valor de este último Descartes, Bacon y Leibniz [...]. Aunque era tradicional la reclamación retórica de la utilidad, el énfasis en los usos del conocimiento práctico representaba una novedad» (Burke, 2017, p. 146). Para el siglo XVIII, el hombre ideal no era solo un entendido de los saberes *librescos*, sino que se pregonaba un *modelo de sabio útil*. Un artículo del *Gentleman's Magazine* observaba, en mayo de 1731, que el «conocimiento debería abarcar, en primer lugar, lo que es más útil y después lo que es más elegante y decoroso para un caballero» (en Burke, 2017, p. 146). Categorías como *utilidad*, *naturaleza*, *elegancia*, *educación* ampliaron el repertorio léxico vigente para referir a las artes.

Según la hipótesis de Helmut Jacobs (2001) «la pregunta acerca de la utilidad social de las *Beaux Arts*» surgió «a partir de la división entre las *Sciences* y las *Arts*» (p. 21). El debate ilustrado rechazó la estética del rococó justamente por ser «obras de vano gasto y puro capricho» (Starobinski, 1988, p. 16) de una aristocracia ociosa que estaba en las antípodas del imaginario ideal utilitario. En *Lecciones de comercio* (1785), Antonio Genovesi retomó la discusión y revalorizó una categoría en descrédito (*lujo*) al convertirla en una actividad con una función: «Hay un cierto lujo que es útil, y aun necesario para sostener las artes, fomentar la industria, dar movimiento, cultura, y ayre á las naciones [...] sin él nos mantendríamos siempre bárbaros» (p. 135). Asimismo, en su manual, explicaba que existían dos tipos de artes: primarias (o necesarias) y secundarias (o utilitarias); entre las últimas se encontraban las artes pictóricas.

Mientras que el ideal sabio renacentista deslegitimó la mera actividad práctica, la integración de las artes mecánicas en el entramado del saber desde el siglo *XII* tuvo dos tendencias (Jacobs, 2001, 2002): una que la posicionaba como un conocimiento inferior y otra que la valoraba por igual que al resto de las disciplinas. El escolástico Hugo de San Víctor en *Epítome Dindimi in philosophiam* [Epítome en filosofía] y *Didascalicon* [Afán] (c. 1137) incluyó la *mechanicae* como cuarto componente de la filosofía, después de la *logica*, la *ethica* y la *theorica*. En su clasificación, las artes mecánicas estaban divididas en siete campos: el *lanificium*, la *armatura*, la *navigatio*, la *agricultura*, la *venatio*, la *medicina* y la *theatrica* que, a su vez, se diferenciaban entre sí por estar algunas al servicio de las necesidades básicas y otras al de la comodidad (Jacobs, 2002). La obra de Genovesi responde a esta definición general de las artes —como destreza—, devenida de las nociones *techné* y *ars* que «se referían tanto a una clase de objetos como a la capacidad o destreza humana de hacerlos o ejecutarlos» (Shiner, 2004, p. 46). Esta categoría y concepción tan amplia, artes, tuvo hasta fines del siglo *XVII* una «vasta aplicación en asuntos tan diversos como la matemática, la medicina y la pesca con caña» (Williams, 2008, p. 40). Esto significa que artes como la pintura, la escultura y el dibujo formaban parte de un sistema de clasificación del saber compartido con otras actividades.

El artista en la Antigüedad era un hombre de oficios; la *mímesis*, el rasgo más valorado en el arte. Con sus variantes, esto no cambió demasiado hasta el siglo *XVII*, aunque imitar la naturaleza tuvo diversos significados y objetivos a lo largo del tiempo. En el décimo libro de la *República* (370 a. C.), Platón acusa al pintor de imitador de la apariencia de las cosas. En la misma obra, afirma que el arte no debería *deleitar*, sino incentivar la *virtud* en los hombres: «Permitiremos [...] a los poetas [...] [y] a los amantes de la poesía que [...] nos demuestren que la poesía no solo [puede] ser agradable, sino también útil para el gobierno de las ciudades y para el régimen de vida de los hombres» (Platón, [370 a. C.] 1986, p. 521). Mientras que en el *Ion* se pone en evidencia que la poesía no es una producción racional, sino el resultado de un momento de inspiración; en *Hippias Mayor* aparece la idea de lo bello como bueno (dando fundamento a una categoría clave del período: *kalokagathia*). Las palabras relacionadas con lo bello —como *kalón*, en griego, o *pulchrum*, en latín— se empleaban indistintamente también para referir a lo moralmente bueno. Esta es una de las principales exigencias de la *República* al artista imitativo: no alcanzaba con *deleitar*, el arte debía despertar la mejor parte de los hombres. Las piezas artísticas tenían un deber. Incluso en el siglo *XVI* —momento en que aparece en el relato del arte la idea de *genio* ligada con el *artífice* (en *Las vidas* [1550], de Georgio Vasari)—, la mayoría trabajaba por encargo de patrones, cuyos contratos indicaban el tema, la forma, los materiales a emplearse y el lugar de emplazamiento (Baxandall, [1972] 2017). Asimismo, los programas de estudio dentro de las academias (basados en la copia de modelos antiguos), así como la fuerte circulación de estampas en Europa y en América evidencian que la enseñanza y práctica pictórica continuaba fundamentándose en la teoría de la *mímesis*, atravesada por concepciones epocales, como la teoría de la selección y el *decorum*.

El concilio tridentino, por otro lado, redefinió el papel de las artes dentro de la iglesia. Las pinturas y los retablos abandonaron su mera función ilustrativa (del sermón) y se

convirtieron en complejas composiciones pictóricas que adiestraban a la feligresía: proponían una experiencia en la contemplación, hacían participar al observador en la escena, apuntaban a los sentidos para mover los sentimientos. *Ejercicios espirituales* [1548] (1833), de Ignacio Loyola, propuso un método: el trabajo con los sentidos, que en la pintura adquirió el nombre de *composición de lugar*. En la *Adoración de los pastores* (c. 1660) de Baltasar Vargas de Figueroa, por ejemplo, se evidencia la técnica: se evoca el oído con los ángeles músicos, la mirada hacia el niño, el tacto en el gesto del pastor, el gusto en los huevos, el olfato en el lirio. Las imágenes, los sermones y esta exteriorización del culto formaron parte de una estrategia para adoctrinar y controlar el cuerpo social. Este objetivo también se plasma en el tardío tratado de pintura, de fuerte circulación en la América española, *El pintor christiano* (Interián de Ayala, [1730] 1782), que no solo refuerza el mensaje tridentino, sino que también retoma el deber cívico: «[las] nobilísimas Artes de la Retórica, y de la Pintura [...] siguen el camino que verdaderamente prescriben estas Artes [...] el de hacer mejores á sus Ciudadanos» (p. 19).

EL FUNDAMENTO SOCIAL SECULAR

Como se destaca, el deber despertar lo mejor de los hombres no fue un requerimiento nuevo del siglo XVIII, pero sí la noción de hombre, que se vio transformada por la centralidad de la razón en el debate político filosófico:

[...] no se requiere más que una cosa, libertad; y la más inocente entre todas las que llevan ese nombre, a saber: libertad de hacer uso público de su razón íntegramente. Mas oigo exclamar por todas partes: ¡Nada de razones! El oficial dice: ¡No razones, y haz la instrucción! El funcionario de Hacienda: ¡Nada de razonamientos!, ¡a pagar! El reverendo: ¡No razones y cree! [...] Aquí nos encontramos por doquier con una limitación de la libertad. Pero [...] el uso público de su razón le debe estar permitido a todo el mundo y esto es lo único que puede traer ilustración a los hombres (Kant, [1784] 2017, p. 18).

El pensamiento ilustrado —que tendrá su punto de inflexión en la Declaración de los Derechos del Hombre (1789), inspirada en Jean-Jacques Rousseau «según las palabras de un miembro de la Asamblea [Nacional]» (Bobbio, 1991, p. 131)— ofreció un sentido y fundamento secular a las artes y las ciencias; y las vinculó con tópicos del incipiente republicanismo. «El hombre nació libre y en todas partes está encadenado» (Rousseau, [1762] 2017, p. 6) es la primera frase de *El contrato social*; afirmación que destaca el aspecto conflictivo al estar subsumido a un sistema normativo. «¿Qué puede haber llevado a los hombres a reunirse voluntariamente en el cuerpo de una sociedad si no es la utilidad común?» (Rousseau, [1762] 2017, p. 201). En palabras de Rousseau, los hombres «no enajenan su libertad si no es por su utilidad» ([1762] 2017, p. 7) y «las ciencias, las letras y las artes [...] [son las que] les hacen amar su esclavitud y forman de ellos lo que se llama pueblo civilizado» ([1750] s. f., p. 8). En términos del siglo XX, las artes serían, según la afirmación rousseaariana, un elemento central para la construcción de consensos, para consolidar la hegemonía (en términos gramscianos) en una serie de prácticas y verdades que conforman el imaginario social. Este nuevo lugar de las artes y las ciencias se diferencia de la concepción barroca porque está orientado a un hombre que no responde ciegamente a sus creencias, sino a la razón. En este sentido, el arte cuando es útil es bueno porque colabora con el proyecto de emancipación del hombre.

Si nuestras ciencias son vanas e inútiles [...], son aun más peligrosas por los efectos que producen. Nacidas de la ociosidad [...]. En política como en moral, es un gran mal no hacer el bien, y todo ciudadano inútil, puede ser considerado como hombre pernicioso (Rousseau, [1762] 2017, p. 17).

Pero no fueron solo los letrados; los artistas también quisieron, en palabras de Donald Martin Reynolds (1985), «perfeccionar el mundo mediante la razón y un agudo sentido de moralidad, resucitando y adaptando modelos de la Antigüedad griega y clásica que encarnaban virtudes nobles» (p. 10). Podemos hipotetizar que en estos pocos años —que van desde el primer discurso de Rousseau (1750) hasta *Crítica del juicio*, de Kant (1790)— una serie de tópicos

se repiten y se contradicen; pero a la vez logran nuclear muchas de las concepciones que empiezan a definirse en torno al papel y fundamento de las artes en la nueva sociedad civil instaurada con la Revolución francesa. «En 1755 [Winckelmann] publicó un folleto, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, un ataque al rococó, que recuerda a Rousseau y Shaftesbury en su evocación de un armonioso mundo arcádico de virtud natural» (Boime, 1994, p. 93).

La revalorización del canon clásico y las reglas universales —cuyos portavoces en las artes plásticas fueron el mencionado Johann Winckelmann y su discípulo Anton Mengs— se replicaron en las academias, incluso en España pese a que tenía una tradición pictórica muy alejada del canon academicista (con pintores como Diego Velázquez, Esteban Murillo y José de Ribera). Pero esta vuelta «a lo antiguo —a la escultura griega, a los diseños de vasos, a la arquitectura romana—, [...] a Mantegna, Rafael, Miguel Ángel, Correggio», en palabras de Jean Starobinski (1988), «no [fue] un capricho del gusto, [...], sino una decisión fundada en la razón» (p. 78). Según Hans Robert Jaus (1995) en torno a 1750 se dio un «cambio de horizonte de la experiencia estética» (p. 11): la Antigüedad se revalorizó por carácter *modélico*, apareció la *nostalgia de la inocencia del comienzo*. Según el autor, la modernidad, la Ilustración y la Estética surgieron como una postura *antinaturalista*, y lee en la categoría *sublime* de Kant (1790) una metáfora del tipo de vínculo que se inició entre el hombre y la naturaleza: «no tiene [...] su fundamento en el objeto [...] sino [...] en [el] modo de pensar[se]» (Jaus, 1995, p. 111).

EL DEBER PARA CON LA SOCIEDAD

En *Del rococó a la revolución* (1998), Michael Levey destacó que Francisco José de Goya y Lucientes «a diferencia de David, continuó comprometido no con una causa nacional, sino la causa de la humanidad» (p. 204). La obra de Jacques-Louis David —de factura y estilo clásicos— se interpretó a partir de su compromiso con la revolución, primero, y luego con la campaña bonapartista. Stephen Richard Jones (1985) afirma que los artistas «se enfrentaron a una estructura política distinta y con unas exigencias propagandísticas nuevas» (p. 86). En menos de quince años Francia pasó de ser una monarquía —imagen y semejanza del Antiguo Régimen— a una revolución —con una nueva constitución—, a un rey con aires imperiales. Tanto en *Le Serment des Horaces* (1784) como en *La Mort de Socrate* (1787) y en *La mort de Marat* (1793) está implícita la *leyenda del sacrificio*: «Por el acto primero del juramento, el individuo ha consentido en morir a su vida pasional: se ha sometido a una finalidad en la que se realiza la esencia del hombre —la libertad—, pero al precio del sacrificio» (Starobinski, 1988, p. 64). Este juego de formas e iconografías —que según Starobinski (1988) estuvieron «al servicio de la utilidad» (p. 51)— fueron el resultado de una «receta específica del siglo XVIII» (Levey, 1998, p. 186) que unió naturaleza y Antigüedad con fines morales. Raymond Williams, en *Palabras clave* (2008), agrega que *útil* adquirió el sentido de prueba de valor recién en el siglo XVIII: «La prueba de valor de algo iba a consistir en verificar si era útil para el pueblo» (p. 321).

El debate ilustrado en España, pese a la prohibición y el control de libros franceses, tempranamente se insertó en términos de *patriotismo* y *bien común*. La leyenda negra trajo como resultado medidas específicas para transformar esa imagen de España como *finis terrae*. Textos como *Elogio de las Bellas Artes*, expuesto por el funcionario Gaspar de Jovellanos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1781), buscaron demostrar la utilidad de las artes para la difusión (y, por qué no, consolidación) de la nación española. Lejos de la clasificación tradicional de las artes —en mecánicas y liberales, presente en el *Discours préliminaire* [Discurso preliminar] a la *Encyclopédie* [Enciclopedia] (D'Alembert, 1751)—, un grupo de burócratas de la administración española —aficionados a las artes (Pedro Rodríguez de Campomanes, Gaspar Melchor de Jovellanos, el conde de Floridablanca)— defendió la actividad manual y la puso en valor con expresiones como *artes útiles* y *artes necesarias* que dialogan con la terminología usada en *Lecciones de comercio*. Obras tan

disímiles como *Cartas eruditas y curiosas* (1770), de Fray Benito Feijoo, y *Viage fuera de España* (1786), de Antonio Ponz, destacaron la importancia de ser útiles al rey y a la nación.

Vemos atraer con el cebo de gruesos estipendios varios insignes artífices extranjero, ya de Pintura, ya de estatuaria, ya de las tres Arquitecturas, civil, militar, y nautica; ya de otras Artes, en que no solo se debe considerar la utilidad de lo que estos han de trabajar en España, sino otra mucho mayor de lo que han de enseñar á los Españoles (Feijoo, 1770, p. XIX).

Este impulso se materializó en diversos proyectos: los premios de la academia, la limitación en la compra de obra española por parte de extranjeros y la reproducción en grabados de obras maestras de la pintura existentes en colecciones reales de España: «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, en Rose, 1981, p. 135). El debate ilustrado en España es un buen ejemplo para ver cómo opera el cruce entre arte y utilidad en una cultura con una tradición pictórica muy alejada de la fórmula grecolatina. Según el historiador Andrés Úbeda de los Cobos (2001) «el ocaso del clasicismo mengsiano [...] [se] produjo [...] por motivos históricos: al resultar incompatible la universalidad pretendida por el mensaje clásico con el emergente concepto de Nación» (p. 289).

COMENTARIOS FINALES

Esta travesía por textos y tradiciones culturales diferentes tiene como fin explicitar un debate que se vio opacado por la teoría estética alemana en torno al gusto y la belleza. En los principales relatos de historia del arte, discusiones tan heterogéneas como la planteada por los autores franceses —muy apegada al sentido tradicional de las clasificaciones del saber artístico, pero por el otro lado vinculada a la virtud republicana— o por los burócratas españoles —en un contexto en el que deben legitimar y reforzar la figura de unidad nacional tras años de crisis de legitimidad entre sus pares europeos y en muchos de los reinos de América— no han llevado a fondo los fundamentos y particularidades del sentido utilitario del arte. Como se indicó a lo largo del ensayo, la discusión sobre la funcionalidad de las artes no fue nueva. El Barroco de la Contrarreforma logró explotar el carácter propagandístico de la imagen. Pero el sentido utilitario de finales del siglo XVIII estuvo destinado a transformar al ciudadano, a despertar no su adhesión religiosa sino su vínculo con el soberano y/o con el cuerpo social común. Para el caso francés, la virtud republicana debía construirse a partir de un pacto nuevo. Las artes y las ciencias debían construir las bases del consenso social de un ciudadano del porvenir. En España, en cambio, se apeló a la tradición: el carácter modélico lo adquirió su Siglo de Oro en un intento por reforzar un pacto que había tenido sus mejores resultados en aquel pasado idealizado.

REFERENCIAS

- Baxandall, M. [1972] (2017). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento europeo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ampersand.
- Bobbio, N. (1991). *El tiempo de los derechos*. Madrid, España: Sistema.
- Boime, A. (1994). *Historia social del arte moderno. El arte en la época de la Revolución, 1750-1800*. Madrid, España: Alianza.
- Bruguera, T. (2011). *Introducción acerca del arte útil*. Recuperado de http://www.taniabruquera.com/cms/files/2011_-_introduction_on_useful_art_-_esp.pdf
- Burke, P. [2000] (2017). *Historia social del conocimiento*. Barcelona, España: Austral.
- D'Alembert, J. (1751). Discours préliminaire [Discurso preliminar]. En *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [Enciclopedia, o diccionario razonado de ciencias, artes y oficios]. Génova, Italia: Jean-Léonard Pellet editor.

- Feijoo, B. J. (1770). *Cartas eruditas y curiosas*. Madrid, España: Joachin de Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.
- Genovesi, A. (1785). *Lecciones de comercio, ó bien de economía civil*. Madrid, España: Joachín de Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.
- Habermas, J. (1988). La modernidad, un proyecto incompleto. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 19-36). Ciudad de México, México: Kairós.
- Interián de Ayala, J. [1730] (1782). *El pintor christiano*. Madrid, España: Joachin de Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.
- Jacobs, H. (2001). *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Jacobs, H. (2002). *Divisiones philosophiae. Clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Jauss, H. R. (1995). *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid, España: Visor.
- Jones, S. R. (1985). *El siglo XVIII*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Jovellanos, G. M. [1781] (2014). *Elogio de las Bellas Artes*. Madrid, España: Casimiro.
- Kant, I. [1784] (2017). *Filosofía de la historia*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, I. [1790] (2007). *Crítica del juicio*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Loyola, I. [1548] (1833). *Ejercicios espirituales*. Madrid, España: Imprenta de D. M. de Burgos.
- Levey, M. (1998). *Del rococó a la revolución*. Barcelona, España: Destino.
- Platón. [370 a. C.] (1986). *Obras completas*. Madrid, España: Aguilar.
- Ponz, A. (1786). *Viage fuera de España*. Tomo I. Madrid, España: Joachin de Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.
- Reynolds, D. M. (1985). *El siglo XIX*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Rousseau, J. [1750] (s. f.). *Discurso sobre si el establecimiento de las ciencias y las artes ha contribuido al mejoramiento de las costumbres*. Recuperado de https://www.academia.edu/8443612/Discurso_sobre_las_ciencias_y_las_arts
- Rousseau, J. [1762] (2017). *El contrato social*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- 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.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, España: Paidós.
- Starobinski, J. (1988). *Los emblemas de la razón*. Madrid, España: Taurus.
- Úbeda de los Cobos, A. (2001). *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*. Madrid, España: Museo Nacional del Prado.
- Vasari, G. [1550] (1964). *Vida de pintores, escultores y arquitectos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Selectas.
- Williams, R. (2008). *Palabras clave*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.