

Una verdad sin belleza: genealogía moral del canon artístico español, de Antonio Palomino a Gaspar Melchor de Jovellanos

A Truth Without Beauty: Moral Genealogy of the Spanish Artistic Canon, from Antonio Palomino to Gaspar Melchor de Jovellanos

JOSÉ RIELLO

Universidad Autónoma de Madrid

<https://orcid.org/0000-0003-2161-619X>

CESXVIII, núm. 36 (2026), págs. 361-396

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.36.2026.361-396>

ISSN: 1131-9879

ISSNe: 2697-0643



Universidad de Oviedo



INSTITUTO FEIJOO DE
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

RESUMEN

Este artículo analiza la genealogía moral del canon artístico español en Antonio Palomino (1715-1724) y Gaspar Melchor de Jovellanos (1781) y argumenta que ambos subordinaron sistemáticamente los juicios artísticos a categorías morales para legitimarlo frente a la hegemonía italiana y clásica. Palomino estableció un paradigma moral por teológico que presentó a los artífices que trabajaron para la monarquía católica como ejemplos de virtud, honestidad y servicio. Jovellanos secularizó este paradigma transformando las virtudes teológicas en cívicas, pero mantuvo la estructura argumentativa que subordinaba lo artístico a lo ético. Esta definición en negativo —construida como diferencia formal, pero fundamentalmente como superioridad moral— generó aporías irresolubles pero productivas: dependencia de los referentes italiano o clásico que pretendían desplazar, tensión entre particularidad nacional y universalidad, y naturalización posterior de categorías morales como descriptores formales. El procedimiento genealógico revela cómo este paradigma condicionó la historiografía artística posterior.

PALABRAS CLAVE

Canon, canon artístico español, Diego Velázquez, Luca Giordano, Antonio Palomino, Antonio Raphael Mengs, Gaspar Melchor de Jovellanos, identidad nacional, historiografía.

ABSTRACT

This article analyzes the moral genealogy of the Spanish artistic canon by Antonio Palomino (1715-1724) and Gaspar Melchor de Jovellanos (1781). It argues that both authors systematically subordinated artistic judgments to moral categories to legitimize itself against Italian and classical hegemony. Palomino established a moral-theological paradigm that presented artists who worked for the Catholic Monarchy as exemplars of virtue, honesty, and service. Jovellanos secularized this paradigm by transforming theological virtues into civic ones but maintained the argumentative structure that subordinated the artistic to the ethical. This negative definition —constructed as formal difference but fundamentally as moral superiority— generated structural aporias: dependence on the Italian or classical referent it sought to displace, tension between national particularity and universality, and subsequent naturalization of moral categories as formal descriptors. The genealogical study reveals how this paradigm conditioned art historiography up to the present.

KEY WORDS

Canon, Spanish artistic canon, Diego Velázquez, Luca Giordano, Antonio Palomino, Antonio Raphael Mengs, Gaspar Melchor de Jovellanos, national identity, historiography.

Recibido: 5 de diciembre de 2025. *Aceptado:* 15 de marzo de 2026.

Este artículo forma parte del proyecto de investigación «Canon hispánico: identidades, circulaciones y apropiaciones en la Edad Moderna», PID2024-1582217NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033.

Querría expresar mi agradecimiento a los revisores por el trabajo y el tiempo que se tomaron en leerlo y examinarlo con acribia.

«(*El “Quijote”*) Toda estética es una antigua ética (He ahí otra de las cosas que adivinó Cervantes)».

Rafael Sánchez Ferlosio, *Campo de retamas. Pecios reunidos* (2015)

«[...] las contiendas nacionalistas y la literatura que las sirve, [...]».

Agustín García Calvo, *Historia contra tradición. Tradición contra historia* (1983)

Una de las cualidades más notables de la literatura artística española de la Edad Moderna es el protagonismo que en sus textos se dio a categorías morales en juicios que aparentemente eran sólo artísticos. Desde sus orígenes, los discursos sobre la excelencia artística en España fueron enunciados mediante un vocabulario que urdió argumentos éticos y estéticos —diríamos hoy—, de modo que resulta difícil escindir la valoración de la calidad de los artefactos juzgados, o de las «vidas» sus artífices, del juicio sobre las virtudes morales que representaban y la función edificante que podían, si es que no debían, desempeñar tanto unos como otros.

Este proceso de moralización no fue sólo un recurso retórico o una concesión circunstancial a la vigilancia eclesiástica o de otras instituciones, sino la estructura misma que permitió articularlos como alegatos legitimadores sobre el arte realizado en España en un contexto de hegemonía cultural italiana y clásica, considerando además que, a partir de un determinado momento del devenir teórico europeo, «lo italiano» se integró con «lo clásico».

Tres son las tesis que se desarrollan en las páginas que siguen. Por una parte, la moralización de los discursos histórico-artísticos españoles respondió a una *ansiedad de legitimación* (Bloom, 1973) en el marco de subordinación cultural española a esa hegemonía italiana y clásica. Los argumentos técnicos o formales resultaban insuficientes, y fue necesario apelar a valores morales que podrían haber alcanzado mayor legitimidad transcultural o transnacional. Por otra, la definición en negativo, inherente a todo proceso identitario, del arte español se construyó como diferencia formal, pero, sobre todo, como superioridad moral con hondas raíces religiosas, de modo que el mucho más tarde denominado «naturalismo» español se presentó como una virtud moral antes que como una simple elección artística (frente a los argumentos de Bloom, 1994). Por último, la

operación que Gaspar Melchor de Jovellanos llevó a cabo en su *Oración pronunciada en la junta pública, que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura* (1781) implicó la secularización, pero no la superación, del paradigma moral establecido por Antonio Palomino en su *Museo pictórico, y escala óptica* (1715 y 1724), pues en él la virtud teológica se transformó en virtud cívica ilustrada, pero la estructura argumentativa que subordinaba lo artístico a lo ético permaneció intacta. Esta continuidad profunda, no reconocida por Jovellanos ni por sus intérpretes posteriores, generó una serie de aporías en la literatura artística española que se trasladarían más tarde a la historiografía artística.

Este ensayo argumenta que tratar de comprender ese proceso es condición necesaria para afrontar un análisis crítico de la configuración del canon artístico español,¹ y por ello se fundamenta en el análisis de esos dos textos fundacionales. La restricción obedece a que ambos tramaron las matrices discursivas seminales que establecieron las categorías que configuraron el canon artístico español y vertebraron su identidad. Palomino fijó el paradigma moral en su versión teológica; Jovellanos lo secularizó en un contexto de institucionalización académica y vindicación de lo nacional. El examen expone la estructura del «orden del discurso» que condicionó la historiografía artística española posterior. Su fin no es juzgar a los autores mediante criterios anacrónicos, sino desvelar la lógica interna de sus argumentos no sólo retóricos: cómo articularon la supuesta identidad artística española en un contexto de subordinación cultural, qué aporías generaron y por qué pervivieron al ser naturalizadas. El procedimiento es genealógico, pues indaga en sus orígenes, sus transformaciones estructurales y sus consecuencias historiográficas de larga duración, lo que permitiría comprender la construcción moral del canon sin reproducir sus premisas (Foucault, 1971a y 1971b; Smith, 1988).

El paradigma moral: apologética y ejemplaridad

La tercera parte de *El museo pictórico, y escala óptica* de Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado* (1724), documentó muchas de las «vidas» de artistas que, nacidos en España o no, habían trabajado en la península ibérica para la monarquía católica en tanto que súbditos y movilizó una compleja argumentación apologética para demostrar que España poseía una tradición pictórica con características diferenciadas y coherentes; que esa tradición era equivalente o superior a las europeas ya reconocidas; que los artífices españoles merecían ser recono-

¹ Sobre canon y cánones, Gombrich, 1960; Kermode, 1967; Van Hallberg, 1984; Guillén, 1985; Bloom, 1994; Preziosi, 1998; Kolbas, 2001.

cidos como profesionales liberales, y no meros artesanos; y que esa tradición española, más tarde identificada con la «escuela española de pintura» (Portús, 2012), estribaba en una genealogía noble que la legitimaba y que además estaba históricamente vinculada con el providencialismo de la Monarquía de España.

Estos objetivos apologeticos se desarrollaron en unas condiciones adversas determinadas por la supremacía de la teoría artística italiana. Por poner sólo tres ejemplos destacados, las *Vite* de Giorgio Vasari como modelo historiográfico *avant la lettre* (Rubin, 1995), los tratadistas boloñeses y venecianos como referentes técnicos o formales (Crooper, 1984) y Giovanni Pietro Bellori como arquetipo de la primera crítica clasicista (*L'idea del bello*, 2000). Por el contrario, la pintura española era poco conocida fuera de la península o quedaba apenas reducida a unas pocas figuras aisladas como un Jusepe Ribera «Spaniolet» (De Bie, 1662: 145) o un Bartolomé Esteban Murillo muy valorado en los mercados artísticos flamenco y británico, pero apenas considerado desde el ámbito de la literatura artística o en claves muy imaginativas (Sandrart, 1683: 397).

Palomino adoptó la estructura formal del discurso vasariano —como ya habían hecho para defender otras tradiciones Giovanni Baglione en 1642, Carlo Ridolfi en 1648, el propio Bellori en 1672 y Carlo Cesare Malvasia en 1678— y un vocabulario técnico que tomó de la teología escolástica o la teoría artística foránea para colmarla de un contenido moral que reclamaba la superioridad de los artífices que habían trabajado al amparo de esa entidad trascendente que era la monarquía católica en un registro distinto al artístico. La argumentación se explicita en la forma en que dispuso y redactó las «vidas» de sus artífices no sólo como recopilación de sus obras y sus procedimientos, sino como *exempla moralia* en los que las «vidas» de los artífices eran demostración de virtudes imitables o reprochables. Sintomáticamente, la ordenación cronológica de las «vidas» dependió de la fecha de fallecimiento —y no de nacimiento, como habría correspondido a una historia del arte *moderna*— de los artífices en cuestión, alineación que los parangonaba con los santos al replicar la estructura de los santorales tradicionales —*Flos sanctorum*, martirologios romanos, crónicas conventuales— cuyo orden venía dado por el *dies natalis*, el nacimiento a la vida eterna. Las implicaciones eran poderosísimas: los pintores, en particular los súbditos de la monarquía católica, eran dignos de memoria eterna y la fecha de su defunción marcaba su entrada en el panteón de la fama inmarcesible, sus vidas eran teleológicas en pos de la consecución de la obra maestra y una muerte ejemplar, y la fama póstuma era la trascendente y causa de su canonización y su culto seculares. La comunidad de pintores, en especial como súbditos de la monarquía hispánica, podía configurarse así como una entelequia transhistórica que trascendía la mortalidad de cada uno de ellos.

Aunque Palomino extendió sus juicios morales a otros artífices, el ejemplo paradigmático es la «vida» de Diego Velázquez por fundacional y seminal para su canonización postrera,² y su análisis revela mejor que otros los mecanismos mediante los que Palomino moralizó sus juicios *a priori* sólo histórico-artísticos. En su tratado, Velázquez no es sólo el pintor más diestro entre los que trabajaron para los reyes españoles, sino el que mejor encarna las virtudes del pintor cortesano (Brown, 1986).³ Palomino subraya que Velázquez, a pesar de su extraordinario talento, nunca presumió de sus cualidades, modestia que contrasta con la soberbia que el tratadista atribuye a ciertos artífices que, con otros orígenes, hacían ostentación de su ingenio. Además, su servicio fiel como pintor y criado del rey Felipe IV (Marías, 1999)⁴ demuestra la virtud que implica anteponer el bien de su señor y de la monarquía que representaba al interés privado, lealtad que lo ennoblecía moralmente antes que la concesión del título de caballero de Santiago lo ennobleciera estamentalmente. Sus pinturas nunca habrían caído en lascivia o exceso decorativo, pues el pintor mantuvo una dignidad que las hacía intachables. Genéricamente, este decoro respondía a las exigencias posttridentinas, pero Palomino lo configura como una característica específica de la producción velazqueña. Por lo que se refiere al concepto de verdad, en su discurso se constituye como una categoría moral explícita, pues no dice sólo que Velázquez pintara «semejante» o «al natural» según un particular juicio técnico o formal, sino que pintaba «verdad, no pintura» (Palomino, 1724: 343), estableciendo así un juicio a la par ético y epistémico. Esta verdad implicaba honradez —no engañar mediante artificios—, humildad —no interponer el capricho del ingenio entre la naturaleza y su representación— y servicio —hacer visible lo real para la edificación del observador—. Aunque no es el asunto de este ensayo, estas aseveraciones escamoteaban lo que se deriva de la documentación sobre el pintor (*Corpus velazqueño*, 2000) o de su producción *in toto*, desde los bodegones sevillanos a *Las meninas* (Marías, 2026).

La descripción de su «más ilustre» pintura, que Palomino llama «retrato de la señora emperatriz (entonces infanta de España) doña Margarita María de Austria» (Palomino, 1724: 342), cristaliza esta moralización al ser una pintura perfecta y representar la armonía que regía la vida del monarca en un espacio específico del alcázar que era también taller (Serrera, 1994), de su familia según era entendida en la época (Marías, 1995) y del propio artífice,

² Por publicada (Palomino, 1724: 321-354), aun con ilustres pero inéditos precedentes como los desconocidos «apuntamientos» que Palomino heredó de su mentor y amigo Juan de Alfaro o los muy desordenados materiales que Lázaro Díaz del Valle había ido recopilando a mediados del siglo XVII (Palomino, 1724: 233).

³ La monografía de Brown es el fruto último de esta asunción elevada a modelo historiográfico posterior. Véase Bassegoda, 2008.

⁴ Otro modelo historiográfico, aún susceptible de ser falsado en sus premisas y consecuencias.

que se autorretrató en una posición muy destacada⁵ como parte sustancial de esa familia. La pintura funcionaba —y funciona— como muchas otras cosas, pero para Palomino era un retrato de la infanta (Riello, 2018) y encarnación de una alegoría moral de un orden social virtuoso en el que cada elemento ocupaba su lugar apropiado. La complejidad técnica configurada por la combinación magistral de la perspectiva, la inclusión del espejo al fondo, el «aire ambiente» o la metalepsis visual del pintor pintándose, entre otros recursos, no eran sólo virtuosismos artísticos, sino los medios para lograr el fin moral de representar la verdad del orden cortesano.

Por el contrario, el papel desempeñado por Luca Giordano en el *Museo pictórico* revela las tensiones internas que caracterizan la argumentación apolo-gética.⁶ Palomino lo hace «Oriundo de España», aunque también diga que nació en Nápoles (Palomino, 1724: 465 y 479), y dice que era «un cierto numeroso compendio de todos los grandes artífices [...]; donde parece, que en cierto modo coaguló el omnipotente muchos hombres juntos, pues habilidad, y práctica tan universal, no se ha visto jamás en artífice, con tan buena gracia, y fresca manera» (Palomino, 1715: 29); esas cualidades lo convertían, a sus ojos, en «padre de la Historia con el pincel, como Herodoto lo fue con la pluma» (Palomino, 1724: 480). En efecto, Giordano es reconocido como el mejor entre los artífices vivos mientras él escribía puesto que trabajó para Carlos II, luego estaba legitimado por el patronazgo real; realizó obras monumentales en el monasterio del Escorial o en el Casón del Buen Retiro (Úbeda de los Cobos, 2008 y 2017), centros neurálgicos del imaginario monárquico; y era un artífice técnicamente brillante (Ferrari y Scavizzi, 1992; Úbeda de los Cobos, ed., 2010). Sin embargo, Giordano despertó mucha animadversión entre sus coetáneos españoles, como se deduce de algunas de las anécdotas recogidas en su «vida», y por ello representaba también valores problemáticos para el esquema moral de Palomino, que resolvió esa ambivalencia mediante una estrategia dual al alabar su pericia y establecer una distancia implícita introduciendo observaciones que insinúan sus demasías morales. La extraordinaria rapidez con que ejecutaba sus obras, resumidas en el tópico *Luca fa presto* (Palomino, 1724: 85 y 465), sugieren una «presteza, y facilidad suma» que pudieran interpretarse como ausencia de meditación propia del artista virtuoso y, además, cobró ingentes sumas de dinero que lo hicieron «muy rico», pero que indican una codicia y una motivación mercenarias antes que vocacionales (Palomino, 1724: 445 y 479). Asimismo, su *maniera* contrastaba con la moderación que Palomino atribuye a la tradición pictórica hispánica

⁵ «Impertinente», en cambio, para el pintor y tratadista portugués Félix da Costa; Marfás, 1995: 272.

⁶ Para la fortuna crítica de Giordano en España, Ferrari y Scavizzi, 1992: I, 213-223; Pinto, 2001; Scavizzi, 2002; Hermoso Cuesta, 2006: 22-180; Úbeda de los Cobos, 2017: 15-20.

y determinó la producción de algunos poco avisados discípulos que «se dejaban llevar de aquella facilidad, con que veían pintar a su maestro, y queriendo seguir lo mismo, se perdían, por faltarles aquellos fundamentos de estudio, con que fue dirigido Jordán en sus principios por Joseph de Ribera, y Pedro de Cortona, sus maestros» (Palomino, 1724: 480), lo que pudiera entenderse como corrupción de una categórica idiosincrasia vernácula. En otros pasos, el tratadista se refiere a su ostentación y su orgullo (Palomino, 1724: 474 y 477), e incluso tuvo que aplicarse para refutar las maledicencias que lo hacían responsable de la muerte de Claudio Coello (Palomino, 1724: 445 y 466).

Esta ambivalencia no resulta de una incoherencia impensable en el discurso lógico de Palomino. Es más bien síntoma de esa tensión entre dos imperativos contradictorios que se añaden a unas circunstancias biográficas precisas, esto es, la cercanía de la que disfrutó durante los años madrileños del napolitano y lo que le debía en términos profesionales. Primero, la necesidad de recurrir al paradigma italiano y de los artífices italianos como referentes legitimadores; y segundo, por la necesidad perentoria que Palomino tenía de diferenciar a los artífices españoles de aquellos para afirmar la autonomía española. Giordano quedaba así en una posición liminar: reconocido como el mejor pintor entre los vivos tras el fallecimiento de Velázquez, pero no canonizado; admirado desde el punto de vista técnico, pero moralmente sospechoso.

Si bien Palomino no explicita las características de una identidad artística española que se alzaría como el polo positivo de un imán insoslayable respecto al polo negativo italiano, su tratado las concreta mediante oposiciones recurrentes de conceptos emparejados: verdad natural, moderación decorosa, trabajo meditado, decoro religioso y servicio leal se confrontan a la afectación manierista, el exceso ornamental, la facilidad superficial, la licencia secular o el mercantilismo. Estas oposiciones eran más contraposiciones morales que juicios histórico-artísticos neutrales según un esquema binario que, con hondas raíces teológicas, enfrentaba virtudes y vicios. En este sentido, los «eminentes pintores españoles» no eran sólo *diferentes* de los italianos desde el punto de vista técnico o estilístico, sino moralmente *superiores* en ciertos aspectos fundamentales, aunque en lo técnico Palomino debía reconocer la primacía italiana.

Esta definición en negativo, moral por teológica, tuvo una consecuencia crucial al vincular la identidad artística española con su polo opuesto —por seguir con la metáfora magnética— contra el que se definía, y lo hizo además de forma indisoluble. Tanto en su caso como en lo sucesivo, no podía y no pudo afirmarse la eminencia de los artífices españoles sin referirse a Italia como término opuesto, y esa circunstancia insoslayable creó una dependencia paradójica: para sostener la autonomía y la excelencia artísticas españolas, se debía reconocer la

centralidad italiana que se pretendía cuestionar (Riello, 2022). Esta paradoja estructural persistió en la literatura artística posterior.

Secularización ilustrada y nacionalización del paradigma moral

Cuando Jovellanos recibió el encargo de pronunciar la *Oración* de la ceremonia de entrega de premios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1781, el contexto cultural había cambiado respecto al de Palomino unos sesenta o setenta años antes, superadas las zozobras de las que él mismo llama «guerras» de sucesión. El Estado centralizado borbónico, especialmente bajo el reinado de Carlos III, había asumido un rol protagonista en la promoción artística, relativizando en parte las iniciativas nobiliarias y eclesiásticas, y la Academia, fundada en 1752 tras el episodio de la Junta Preparatoria de 1744, se había erigido en instrumento cardinal de la política cultural estatal (Bédat, 1974/1989). A su vez, el paradigma ilustrado de raigambre foránea había subordinado las actividades culturales al criterio de utilidad pública y al más ambiguo, pero igualmente importante, de la felicidad de la nación; luego las artes, como campo privilegiado de actuación (Bourdieu, 1992 y 1993), debían justificarse por su contribución en ambos aspectos, o, dicho de otro modo, por su tributo al progreso nacional y ya no sólo a la glorificación de Dios o de los linajes aristocráticos. La competencia entre las diversas potencias europeas se libró también en el ámbito cultural, de modo que cada nación debía demostrar su excelencia mediante la actividad de los hombres ilustres que encarnaban el genio de cada nación. Son paradigmáticos los casos de Molière en Francia (Voltaire, 1739) y Shakespeare en Inglaterra (Montagu, 1769). En ese proceso no es que España hubiera quedado invisibilizada, sino que nada habría aportado al progreso europeo (Masson de Morvilliers, 1782). Es sintomático que el *Viage de España* de Antonio Ponz, iniciado en 1772, fuera inventario orgulloso del patrimonio español y reconocimiento implícito de que ese patrimonio era desconocido en Europa (Crespo Delgado, 2012). En cierta manera, la *ansiedad de legitimación* se había agudizado. En el terreno de la especulación artística, la publicación póstuma de las *Obras* del pintor bohemio Antonio Raphael Mengs en 1780 lo convirtió en máxima autoridad en lo que a teoría artística se refiere, y su clasicismo riguroso había terminado por subordinar a los pintores naturalistas, incluido Velázquez, con respecto a los maestros del clasicismo.

Dado el contexto, Jovellanos debía resolver un problema más complejo que el enfrentado por Palomino. Por un lado, se trataba de defender el arte español ante el paradigma italiano al que en su tiempo se sumó el paradigma clásico tras las publicaciones de la *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) de Johann Joachim Winckelmann y las derivaciones clasicistas impuestas sobre

el arte contemporáneo por Mengs. Por otro, debía construir una narrativa histórica del «destino de las bellas artes desde su origen hasta el presente estado» (Jovellanos, 1781: 4) en España que funcionara como un relato de identidad nacional comparable a los que se estaban elaborando en Francia (Crow, 1985; Wrigley 1993; Michel 2012), Inglaterra (Pears, 1988; Solkin, 1993) o Italia (Gauna, 2003; Rossi, 2006).⁷

Mengs formuló en varios de sus textos, pero particularmente en su *Carta a Antonio Ponz* (1776), el diagnóstico más determinante sobre las limitaciones del arte español.⁸ Su sistema teórico se fundamentaba en una distinción cardinal entre verdad y belleza que derivaba de los postulados de su amigo Winckelmann, quien había establecido el canon griego como modelo de perfección artística y patrón conceptual y metodológico que determinaría la producción artística y la historiográfica posteriores (Potts, 1994; Décultot, 2000; Pommier, 2003).

Para él, la excelencia artística requería la combinación de la imitación fiel de la naturaleza, o la verdad; y la corrección de sus imperfecciones mediante el estudio de los modelos antiguos, o la belleza.⁹ En este esquema, el canon griego era el instrumento supervisor mediante el cual la naturaleza debía ser corregida y elevada hacia la perfección ideal. Como explica siguiendo el *topos* pliniano, los antiguos griegos habrían descubierto las proporciones perfectas del cuerpo humano con la observación de numerosos especímenes naturales y la selección de las partes más bellas de cada uno, creando un arquetipo que superaba cualquier modelo individual. Este proceso de selección constituía el «arte de escoger» (Mengs, 1780: 71) que permitiría distinguir a los grandes maestros de los imitadores.

Además, esta jerarquía académica subordinaba el colorido al dibujo siguiendo la tradición toscano-romana que se remontaba a las *Vite* (1550 y 1568) de Vasari y a la fundación de las academias artísticas florentina (1563) y romana (1577). El *disegno*, entendido como delineación de contornos, pero esencialmente como idea previa a la ejecución, constituiría el fundamento intelectual del arte, mientras que el colorido pertenecería a la esfera de lo sensorial y le correspondería un rango inferior. Esta distinción tenía profundas implicaciones epistemológicas en tanto que el dibujo quedaba asociado a la razón, la universa-

⁷Identidad que se explicita en ese «entre nosotros» al que Jovellanos se refiere en, al menos, seis ocasiones. Para el marco general de instrumentalización cultural con fines nacionales, Anderson, 1983; Hobsbawm y Ranger (eds.), 1983; Bhabha, 1990; Thiesse, 1999; Smith, 1991; últimamente, Storm, 2024.

⁸La *Carta* fue publicada en el tomo VI del *Viage de España* de Ponz. Sobre Mengs, véanse Pelzel, 1979 y Roettgen, 1999; en España, Úbeda de los Cobos, 2001 y *Antonio Raphael Mengs*, 2025.

⁹El propio Mengs expresaría dudas sobre sus ideas en su correspondencia, pero no afectan a lo que se trata aquí, que dependió más de lo publicado; véase Mengs, 1973. Sobre la problemática edición de sus obras, Úbeda de los Cobos, 2001: 185-212; Pfisterer, 2025.

lidad y lo permanente; y el color, a los sentidos, la particularidad y lo transitorio (Lichtenstein, 1993; Puttfarcken, 2000).

El análisis que Mengs realizó del arte español partía, también, de consideraciones climáticas que muestran su deuda con el determinismo geográfico heredero de las teorías de Montesquieu (1748: libros XIV-XVII) y difundido en el pensamiento ilustrado. Este determinismo le proporcionó unos parámetros explicativos que contribuyeron a naturalizar las diferencias entre las escuelas artísticas europeas. El genio griego, fruto de un clima templado ideal, habría alcanzado la perfección absoluta; las naciones modernas debieran aproximarse a ese ideal mediante el estudio de los modelos antiguos, compensando así las limitaciones derivadas de sus respectivos climas y temperamentos nacionales. Desde este punto de vista, España, situada en un extremo climático, requeriría un mayor esfuerzo correctivo que otras naciones para alcanzar la excelencia artística: el clima español producía un «sistema nervioso» sensible, apropiado quizá para la agudeza y la penetración, pero demasiado intenso para el cultivo sosegado que requerirían las bellas artes, las cuales «piden [un] sistema nervioso moderado, cual es el que produce naturalmente un clima medio entre el calor y el frío, y entre el húmedo y seco, como el de la Grecia» (Mengs, 1780: 184). España poseía las cualidades para progresar en las artes, pero demandaba la corrección de los inconvenientes derivados de sus cualidades geográficas y climáticas.

A ello se sumaba su extremo idiosincrático por cuanto la historia española, según Mengs, también explicaba su atraso artístico: las invasiones bárbaras, la dominación musulmana y las guerras perpetuas habrían orientado la atención y el honor de los españoles hacia las armas y las riquezas, pero no hacia las artes (Mengs, 1780: 185). Cuando España comenzó a cultivar el *disegno*, lo hizo sin la guía de los modelos antiguos y en un momento en que el gusto había comenzado a decaer en Italia, de modo que «los españoles que las trajeron [las artes] a estos reinos, trajeron consigo un gusto viciado» (Mengs, 1780: 186).

El juicio de Mengs sobre la escuela sevillana, núcleo de la tradición pictórica española para él, resulta demoledor en su figurada objetividad:

Estos pintores sevillanos no vieron ni estudiaron los ejemplares de los antiguos griegos, ni conocieron la belleza; y así fueron imitadores puros del natural, sin saber ni aún escoger lo bello de él. No obstante eso creyeron haber llegado al ápice de la perfección, porque poseían la parte más necesaria del arte; pero estaban muy lejos de la más noble. Empeñáronse en seguir la verdad, sin cuidarse de la belleza (Mengs, 1780: 186).

La escuela española quedaba caracterizada como una escuela del natural sin la corrección de la idea, o sea de la verdad sin belleza y de la imitación sin selección. Esta aparentemente simplista calificación de la pintura española se fundamentaba, en realidad, en un consistente marco de diferenciación y gradación entre los distintos estilos que Mengs había discriminado en la producción artística previa. Según ese esquema, el estilo «grande» o «sublime» correspondería a la síntesis perfecta entre belleza ideal y verdad natural y habría sido característico de los grandes maestros del Renacimiento, quienes habrían combinado el estudio de la Antigüedad con la observación de la naturaleza. Por su parte, el estilo «bello» se habría basado en el conocimiento exhaustivo de las proporciones clásicas y los modelos griegos, y privilegiaría la representación de la belleza sobre la verdad. Frente a ellos, el estilo «natural» se habría distinguido por la imitación de la naturaleza, el dominio del claroscuro, la perspectiva aérea y el «relieve», pero habría carecido del conocimiento del ideal clásico y de esa capacidad trascendente que Mengs denomina «arte de escoger».

La crítica fundamental de Mengs a los pintores del estilo «natural» es que dominaron lo «necesario», esto es, la verdad del natural, pero no lo «noble», es decir, la belleza ideal, permaneciendo en un estado de perfección técnica, pero privación teórica. Es sintomático lo que dice de Ribera:

Es admirable Rivera en la imitación del Natural, fuerza de claroscuro, manejo de pincel, y en demostrar los accidentes del cuerpo, como son arrugas, pelos, &c. Su Estilo es siempre fuerte; pero no llegó á Velázquez en la inteligencia de luces y sombras, faltandole la degradacion y el ambiente, bien que en el colorido es de mas fuerza y brio (Mengs, 1780: 222).

La comparación es decisiva, pues sitúa a Ribera también dentro del estilo «natural», pero en un escalón inferior a Velázquez. El caso del sevillano ocupa un lugar central en el diagnóstico mengsiano, pues reconoce su genio individual manteniendo la crítica sistémica:¹⁰ Mengs consideraba que Velázquez era el mejor ejemplo del «estilo natural», y que «si Tiziano le es superior en el colorido, Velázquez lo es a Tiziano mucho más en la inteligencia de luces y de sombras, y en la perspectiva aérea, que son las partes más necesarias en este estilo, pues por medio de ellas se da idea de la verdad» (Mengs, 1780: 211). Sin embargo, esta excelencia se circunscribía a «lo necesario», pero no a «lo noble».

¹⁰ Velázquez fue el artista que más extensamente discutieron tanto Mengs como Jovellanos. Murillo fue más comercial, pero sintomáticamente no generó el mismo debate teórico sobre la dicotomía entre verdad y belleza; véanse las posibles causas en Riello y Marías, 2025.

El análisis evolutivo que Mengs ofrece de la obra de Velázquez es significativo, desde *El aguador de Sevilla*, pintura en la que «se sujetó en sus principios a la imitación del natural, acabando todas las partes y dándolas aquella fuerza que le parecía ver en el modelo»; pasando por *Los borrachos*, de «un estilo más suelto y libre, pues imitó la verdad, no como ella es, sino como parece»; o *La fragua de Vulcano*, en la que «se nota mayor soltura y manejo» y en la que «algunos de los que trabajan son una perfecta imitación del natural»; hasta *Las hilanderas*, «hecho de modo que parece no tuvo parte la mano en la ejecución, sino que le pinto sola la voluntad» (Mengs, 1780: 221-222). Tal desarrollo demostraba la evolución técnica del pintor, pero no alteraba la diagnosis fundamental: Velázquez habría dominado la verdad sin alcanzar la belleza ideal, y la crítica se sintetizaba en una fórmula lapidaria: «Guercino, Caravaggio, Velázquez y otros infinitos pintores, *servum pecus*, imitaban sus objetos dándoles tal fuerza y relieve, que parecen verdaderos; pero les faltaba el arte de escoger» (Mengs, 1780: 71). La expresión latina *servum pecus*, o rebaño servil, procede de Horacio (*Epist.* 1, 19, 19) y sirvió a Mengs para designar a los imitadores sin criterio propio. Al aplicarla a Velázquez, le negaba la capacidad de juicio que distinguía al verdadero artista.

La *Oración* de Jovellanos constituyó la respuesta más articulada a las tesis de Mengs sobre el arte español, pues desplegó una estrategia retórica de extraordinaria sutileza al aparentemente aceptar las premisas metodológicas del neoclasicismo mengsiano cuando, en realidad, lo que pretendía era revertir sus argumentos primordiales.¹¹ Su posición es ambigua. Por una parte, reconoce al bohemio como autoridad indiscutible y elogia su magisterio refiriéndose a «la sombra de Mengs, del hijo de Apolo y de Minerva, del pintor filósofo, del maestro, el bienhechor, y el legislador de las artes» (Jovellanos, 1781: 63); por otra, el discurso carece de cualquier análisis concreto de su obra y se centra en los maestros españoles del que llama después «siglo de oro de la nación» (Jovellanos, 1781: 67). Esta omisión resulta elocuente, ya que, con ella, Jovellanos aceptaba la autoridad teórica de Mengs,¹² pero proponía a Velázquez, cuyas principales obras ya habían sido reproducidas para la estampa por Goya en 1778 (Vega, 2000), como verdadero modelo.

¹¹ Que el asturiano conocía bien las obras de Mengs se explicita en Jovellanos, 1781: 64, n. 1. Sobre su relación con las artes, Selgas, 1883; Barón, 1985; Caso González, 1993; González Santos, 1994; *Jovellanos y su entorno*, 2012; Crespo y Domenge, 2013. No abordo el análisis de las aportaciones de Juan Agustín Ceán Bermúdez porque una lectura atenta de su obra revela cómo empleó los mismos conceptos acuñados por Mengs, pero los aplicó según su conveniencia, y lo muestra como continuador de Jovellanos y de la línea apologética española durante la primera mitad del XIX. Por ejemplo, véase el caso de Murillo ahora en Riello y Marías, 2025: 14-28.

¹² Contenida en «sus profundos escritos, tesoro de inestimable doctrina, que se puede llamar el catecismo del buen gusto, y el código de los profesores y amantes de las artes» (Jovellanos, 1781: 64).

El contexto institucional condicionó la estrategia de Jovellanos (Dickie, 1974; Guillory, 1993). La Academia no era el foro apropiado para llevar a cabo una confrontación directa con las doctrinas del primer pintor de cámara, muy protegido por Carlos III y su entorno, por mucho que hiciera dos años que había fallecido, o precisamente por ello. La refutación debía ser velada, ortodoxa en sus premisas, pero heterodoxa en sus conclusiones.¹³

La primera y más fundamental de las, al menos, cuatro inversiones operadas por Jovellanos, afectaba a la jerarquía entre verdad y belleza. Donde Mengs había subordinado la verdad a la belleza ideal, Jovellanos proclama:

La Verdad es el principio de toda perfeccion; y la Belleza, el Gusto, la Gracia no pueden existir fuera de ella. Buscadlas en la Naturaleza, eligiendo las partes mas sublimes y perfectas, las formas mas bellas y graciosas, los partidos mas nobles y elegantes (Jovellanos, 1781: 37).

Esta formulación aceptaba la necesidad de seleccionar los motivos, pero situaba la «fuente de toda belleza y perfección» (Jovellanos, 1781: 12) en la naturaleza, y no en los modelos griegos. Más aún, Jovellanos reprochaba a quienes pretendían corregir la naturaleza en nombre de la belleza ideal:

Alaben otros en hora buena las gracias de la belleza ideal, buscada casi siempre en vano por los correctores de la Verdad y la Naturaleza; mientras que, aplaudiendo sus conatos, damos nosotros á Velazquez la gloria de haber sido singular en el talento de imitarlas (Jovellanos, 1781: 37).

La expresión «correctores de la verdad» es un oxímoron deliberado, pues la verdad, por definición, no requeriría su corrección; al «corregirla», se la estaría falsificando. Aunque no mencione nombres, esta crítica apuntaba inequívocamente contra Mengs y la tradición académica que representaba.

La segunda inversión concernía a la jerarquía entre colorido y dibujo. Jovellanos enfatizó el colorido como virtud suprema de la escuela española a través de Velázquez: «¿Quién tuvo más verdad en el colorido? ¿más fuerza en el claro oscuro? ¿más sencillez en la expresión? ¿más variedad, más verdad, más sabiduría en los caracteres?» (Jovellanos, 1781: 36). La secuencia de preguntas retóricas no es casual, pues la «verdad en el colorido» figura en primer lugar para establecer una jerarquía que contradecía la tradición toscano-romana a la que me refería. Al alinear la escuela española y a Velázquez con el color propio

¹³ En este sentido, es significativo que las reacciones de los partidarios de Mengs a la *Oración* de Jovellanos fueran especialmente virulentas; Úbeda de los Cobos, 2001: 158, n. 133; Cátedra, 2012-2013.

de la veneciana, y especialmente con Tiziano según una formulación repetida después, Jovellanos insertaba la pintura española en una genealogía alternativa al canon clásico.

La tercera inversión afectaba a la relación entre particularidad y universalidad. Mientras Mengs había criticado la falta de idealización universal de los pintores españoles, Jovellanos reivindicaba «aquel aire propio y nacional» como virtud distintiva de Velázquez:

Él solo, entre tantos, supo dar a sus personajes aquel aire propio y nacional, a cuyo hechizo no pueden resistirse los ojos, ni el corazón de quien los mira. Él solo, por medio de una sabia aplicación de los principios ópticos, expresó los efectos de la luz en el ambiente, y los del aire iluminado por ella en los cuerpos, y hasta en los vagos intermedios que los separan (Jovellanos, 1781: 36-37).

El «aire propio y nacional» representaba lo opuesto a la idealización, esto es individualidad, particularidad, especificidad, y esa peculiaridad era española, no universal.

La cuarta inversión establecía la observación científica como criterio superior al canon ideal. Al mencionar la «sabia aplicación de los principios ópticos» de Velázquez, Jovellanos conectaba el naturalismo español con la ciencia moderna. Su producción no era una copia servil; era una comprensión científica del funcionamiento de la visión. Esta conexión elevaba su pintura de habilidad manual a conocimiento intelectual, contraponiéndose a la acusación de Mengs de que los pintores españoles carecían de fundamento teórico.

Con todo, la operación más audaz de Jovellanos consistió en la redefinición del concepto de «lo antiguo». Si para Mengs el estudio de los modelos griegos era condición indispensable de la excelencia artística, Jovellanos proponía que España poseía su propia «antigüedad» en los maestros españoles de los dos siglos anteriores. En este sentido, la exhortación a los jóvenes artistas de la Academia con que casi concluye el discurso es explícita: «¡Felices, por haber estudiado en un suelo, en que podéis observar de noche y día los ejemplares griegos, las obras de vuestros ilustres paisanos, y sobre todo la naturaleza, primer modelo y prototipo de las artes!» (Jovellanos, 1781: 66-67). La yuxtaposición de «ejemplares griegos» y «obras de vuestros ilustres paisanos» situaba a estos últimos en idéntico nivel de autoridad y, entre ellos, Velázquez funcionaba como el Fidias español, creador de un canon nacional equivalente al antiguo, lo cual no era sólo un recurso retórico, sino una toma de posición teórica con profundas consecuencias: al situar a los «ilustres paisanos» al mismo nivel que los escultores griegos, Jovellanos estaba afirmando que la excelencia podía alcanzarse por caminos

alternativos al prescrito por la ortodoxia académica. No era necesario imitar a los griegos porque España había producido sus propios modelos y, de hecho, la tradición hispánica, lejos de constituir una desviación del canon universal, era una vía legítima hacia la excelencia artística.

Esta nacionalización del canon comportaba serias implicaciones. Primero, liberaba a los artistas españoles de la dependencia clásica e italiana. Segundo, convertía las características que Mengs había criticado como deficiencias —el «estilo natural», la observación directa, el predominio del colorido— en virtudes nacionales, en rasgos identitarios de una escuela cuya dignidad no derivaba de la imitación de modelos foráneos, sino de la fidelidad a su propia tradición. Finalmente, establecía una genealogía alternativa que conectaba el arte español anterior con la teoría artística vernácula del siglo XVI, cuando se había forjado un ideal del arte nativo como imitación fiel de la naturaleza y la primera configuración de un canon de artistas que, con independencia de su lugar de origen geográfico, fueron considerados como «españoles» por ser, en esencia y como había mostrado Palomino, súbditos de la monarquía católica.¹⁴ De hecho, la actualización de esa tradición apologética española llevada a cabo por Jovellanos —que cita a Palomino en más de una decena de ocasiones, pues «a cuyos escritos deben mucha parte de su gloria las artes, y los artistas españoles» (Jovellanos, 1781: 26)—, respondía al contexto creado por la publicación de las obras de Mengs.

Jovellanos codificó moralmente la historia de la pintura española (Portús, 2014) y, en particular, el «estilo natural» velazqueño mediante tres operaciones. Primero, redefinió el concepto de verdad, usado por Mengs para describir la capacidad mimética del sevillano, como valor moral supremo mediante ecuaciones implícitas que la emparentan con la «fuerza», la «sencillez», la «variedad» y la «sabiduría», que materializan el «genio sublime de Velázquez» (Jovellanos, 1791: 36 y 40), relacionándolo así incluso terminológicamente con uno de los estilos más ponderados por Mengs. La «Verdad» sería correspondencia entre la naturaleza y la representación figurativa en un nivel *técnico*; por otro, sería honestidad y sinceridad del artífice en un nivel *ético*; en tercera instancia, esas

¹⁴ Que pueden rastrearse en otro canon, el de la literatura artística española: la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539) de Cristóbal de Villalón, el *Comentario de la pintura y pintores antiguos* (h. 1560) de Felipe de Guevara, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva-España* (1568) de Bernal Díaz del Castillo, la *Nobleza del Andalucía* (1588) de Gonzalo Argote de Molina, el *De varia commensuración para la escultura, y arquitectura* (1585-1587) de Juan de Arfe, la «Terçera parte de las Antigüedades de la memorable peña de Martos» (h. 1590) de Diego de Villalta, el «Libro del arte de la pintura» (h. 1590) de Hernando de Ávila y la *Noticia general para la estimación de las artes* (1600) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, pasando por los *Diálogos de la pintura* (1634) de Vicente Carducho y el *Arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco hasta culminar con *El Museo pictórico, y escala óptica* (1715-24) de Antonio Palomino. Véanse Sánchez Cantón, 1923-1941; León Tello y Sanz Sanz, 1979; Calvo Serraller, 1981; Hellwig, 1999; Riello (ed.), 2012; Rodríguez Ortega y Taín Guzmán, 2015.

dos cuestiones lograrían que el observador se educara en valores auténticos en un nivel *social*; y todo ello al unísono contribuiría a la manifestación del carácter nacional español en el ámbito artístico en un nivel *político*. Semejante polivalencia del concepto es ratificada por el deslizamiento que se da entre los diversos registros, pues lo que comenzaba como observación técnica se transformaba en juicio ético que fundamentaba una superioridad española, de mayor alcance con respecto a otras tradiciones pictóricas.

En segundo lugar, y para hacer visible la preponderancia moral de Velázquez, Jovellanos necesitaba un antagonista que Palomino había mantenido en la ambigüedad. Giordano, «uno de los destructores de nuestras artes» (Jovellanos, 1781: 49), fue entonces convertido en villano moral: su rapidez técnica fue resignificada como superficialidad; su productividad, como codicia mercenaria; su facilidad, como corrupción del gusto; y su origen italiano, como influencia perniciosa sobre la tradición autóctona. La oposición no sólo enfrentaba a Velázquez con Giordano como pintores con maneras o estilos diferentes, sino como modelos de artista y ciudadano antagónicos: uno, virtuoso, que entendió el arte como un servicio público; otro, viciado, que lo concibió como negocio privado. Esta moralización extrema de Giordano —que Palomino había evitado explicitar— permitió a Jovellanos construir una narrativa histórica nueva fundamentada en una argucia retórica cuyas raíces estaban en la tradición literaria anterior.

En tercer lugar, Jovellanos ideó la historia moral al aplicar un riguroso esquema de raigambre winckelmanniana y al proyectar la dialéctica entre Giordano y Velázquez como una narrativa histórica que adoptaba ese esquema evolutivo. El ascenso habría ocurrido durante el siglo XVI a través de la beneficiosa influencia italiana y el aprendizaje de técnicas elementales. El apogeo correspondería al reinado de Felipe IV y el periodo de actividad de Velázquez, «la época más señalada en la historia de las antiguas artes españolas» (Jovellanos, 1781: 35), gracias a que el gobierno virtuoso del monarca habría entendido la relevancia del patronazgo regio como condición de la existencia de esa cumbre artística, encarnada en la obra del sevillano, caracterizada por su verdad y su moderación, al punto que con «Velázquez murió también en España la gloria de la pintura» (Jovellanos, 1781: 46). La decadencia subsiguiente habría estado representada por el gobierno débil de Carlos II, que habría dado entrada a influencias corruptas y, primordialmente, promovido la llegada a España de Giordano, que habría significado una pérdida insoslayable de virtud; solo cabría ya ansiar una restauración con el gobierno ilustrado de Carlos III, quien habría promovido su recuperación mediante la instrucción académica que, a su vez, habría significado la regeneración moral y artística de la nación (Jovellanos, 1781: 64-68); en este sentido, conviene recordar que la *Oración* de Jovellanos fue leída en la Real

Academia de Bellas Artes. Esta periodización no se configuró como una descripción neutral de épocas y estilos cambiantes, sino como una *teología política secularizada* en tanto que el destino de las artes y con ellas, de la nación, habría dependido de la virtud o del vicio de los gobiernos y sus artífices. La historia de las artes y de la nación quedaba moralizada, pues cada fase artística reflejaría y reforzaría la condición moral —y también política— de esa nación.

Una de las estrategias retóricas más reveladoras de Jovellanos es la equiparación entre Lope de Vega y Giordano. La cantidad de obras, la facilidad para escribirlas o pintarlas y la codicia de uno y otro se contraponen a la calidad, la meditación y el desinterés de Velázquez. Los problemas de esta analogía son evidentes: Lope era español, no extranjero, lo que rompería el esquema que hacía de España paradigma de virtud frente a lo foráneo corrupto. Además, era un autor canonizado en la incipiente historia de la literatura española y había escrito sus obras décadas antes de que Giordano llegara a España. La comparación forzada revela, por tanto, tres necesidades estructurales del discurso de Jovellanos. Primero, era necesario universalizar el diagnóstico: ¿por qué España no habría producido en el siglo XVII una literatura comparable a la del «Siglo de Oro»? Jovellanos postuló un mecanismo común —facilidad, codicia, producción excesiva— que habría operado en otros campos creativos. Segundo, implicaba una crítica al canon literario del seiscientos, que habría sido una edad de cantidad, no de calidad; el verdadero apogeo correspondió sólo al reinado de Felipe IV. Tercero, trasladaba al campo pictórico el discurso literario ilustrado que ya había criticado a Lope quien, por no seguir las unidades aristotélicas y tanto como Giordano, habría priorizado los efectos inmediatos sobre la perfección formal educando erróneamente a sus audiencias (López Martín, 2019; Cañas Murillo, 2021).

En este sentido, la comprometida comparación entre ambos debe considerarse un síntoma de la dependencia estructural del discurso artístico español, ya que Jovellanos no podía construir una teoría autónoma a partir de unos principios internos del arte español siempre por definir, sino que debía importar los debates que ya se habían producido en otros campos o en otras tradiciones como la británica o la francesa y adaptarlos a sus fines, argucia que revela, en otro caso ejemplar, la trampa de la definición en negativo, y es que requería referentes externos para articularse, socavando la autonomía que pretendía establecer.

La definición en negativo como imperativo moral: estructura y consecuencias

Esa definición en negativo del arte español, establecida por Palomino y sistematizada por Jovellanos, se fundamentó en una estructura lógica: la identidad

española se construyó frente al modelo italiano en el primero o al ideal clásico mengiano en el segundo, proyectando sobre ellos valoraciones morales y codificando virtudes compensatorias presentadas como características vernáculas. La consecuencia fue la construcción de la superioridad moral española como respuesta a su subordinación técnica y teórica. Según este esquema silogístico, el arte español *no* habría incurrido en excesos ornamentales, sino que se habría distinguido por su moderación decorosa; *no* se habría visto maculado por la afectación manierista, sino que lo habría caracterizado una verdad natural; *no* se habría entregado a la facilidad mercenaria, sino que se habría singularizado por el trabajo industrioso y meditado; y *no* se habría inclinado a las licencias imaginativas, sino que se habría distinguido por su decoro religioso. De manera decisiva, cada par de confrontaciones no se configuró sólo como una descripción neutral de diferencias formales, sino como contraposiciones morales en las que lo español era sinónimo de virtud y lo demás, particularmente lo italiano o lo clásico, le era ajeno. La moralización fue, por tanto, constitutiva de la definición, y no un añadido exógeno u ornamental.

Ahora bien, esta estructura generó una paradoja irrevocable, pues para afirmar la autonomía de la identidad española se requería la referencia constante a los términos italiano o clásico de los que se quería diferenciar, o dicho de otro modo, la identidad española no pudo afirmarse sin el contraste negativo con Italia o con el paradigma mengiano. Las consecuencias de esta dependencia fueron múltiples, pero quería subrayar cuatro: lo que me atrevería a llamar *heteronomía discursiva*, pues el discurso español permaneció reactivo al responder al modelo italiano o al clásico mengiano antes que afirmarse desde una lógica interna; la confirmación de los horizontes normativos italiano o mengiano, pues al necesitar a Italia o el clasicismo como referentes, aunque negativos, se reconocía su posición central en el campo artístico europeo; la imposibilidad de ignorar esos horizontes normativos con el ánimo de desarrollar un discurso independiente, pues lo que se aprecia es que cada autor ajustó su relación con esos referentes; y la vulnerabilidad a cambios externos, pues si Italia y el legado clásico hubieran dejado de ser referentes europeos dominantes, la identidad española definida negativamente respecto a Italia o al clasicismo habría perdido su anclaje primordial. Eso fue lo que ocurriría durante el siglo XIX (Langfeld, 2018; Kagan, 2022).

El análisis de esos dos textos fundacionales de la literatura artística española revela que la oposición entre España e Italia y lo clásico no fue arbitraria, sino que movilizó un conjunto coherente de valores morales específicos. Un lector familiarizado con la literatura artística española sabe que los virtuosos se identificaron con lo autóctono —verdad, moderación, decoro, sobriedad, servicio, meditación y autenticidad—. Frente a ellos, puede apreciarse una serie de contravalores iden-

tificados con lo extranjero, también definido genéricamente a pesar de su insoslayable heterogeneidad —artificio, exceso, licencia, ostentación, mercantilismo, facilidad y afectación—. La configuración de esos valores articulados mediante férreas dicotomías reflejaba prioridades formales, pero sobre todo procedía de tradiciones morales más amplias con las que, en rasgos generales, los autores de la literatura artística española se identificaron con mayor o menor intensidad: por una parte, la cristiana en lo relativo a la contraposición entre verdad y engaño, entre moderación y exceso, entre servicio y egoísmo; por otra, la estoica en lo relativo al control de las pasiones, la autarquía y la indiferencia a la riqueza; por último, la ilustrada con respecto a la virtud cívica frente a la corrupción privada o la defensa del bien común frente al interés particular. El arte español fue quedando definido mediante la proyección de valores morales tradicionales que se fueron enlazando con las características estilísticas de la producción nativa, naturalizando la ecuación entre, diríamos hoy, ética y estética.¹⁵

La moralización del discurso artístico español cumplió, pues, una función apologética estructural. España no podía competir con Italia en lo que se refería a la producción teórica escrita, de Leon Battista Alberti en adelante (Summers, 1987), en el dominio del dibujo de tradición toscano-romana, en la erudición de la cultura humanista y en el reconocimiento europeo, sancionado en el mercado del arte internacional —en el que sólo Murillo cotizaba— y la consolidación del *Grand Tour* como epítome de la instrucción de las jóvenes promesas de las clases privilegiadas. Por ello, se trataba de reclamar una superioridad en un registro diferente —el moral—, en el que España sí podía competir por su lealtad a los valores de la Contrarreforma católica o la ortodoxia, la sobriedad, la autenticidad nacional o la utilidad pública. La ventaja estratégica, al menos en términos retóricos, es que los argumentos morales estaban determinados por una mayor legitimidad transcultural o transnacional que los artísticos, que podían relativizarse como una mera cuestión de gustos (Bourdieu, 1979); en ese sentido, afirmar que Velázquez era moralmente superior era más difícil de refutar que Velázquez fuera artísticamente superior. El coste fundamental fue acabar reconociendo lo que se pretendía refutar, es decir la heteronomía del arte español, justificado ante tribunales externos como la monarquía, la Iglesia, la nación o Europa mediante sus cualidades morales, lo que impidió desarrollar una estética autónoma —no como instancia de otras verdades superiores— comparable a la que emergía en la Europa ilustrada.

Esa moralización no fue un fenómeno exclusivamente español. En Italia, la tradición vasariana había establecido ya la conexión entre las virtudes del artí-

¹⁵ Por ejemplo, en Jovellanos (1781: 28 y 29), Alonso Cano es definido como correcto, exacto, gracioso y encantador, y de Juan de Juanes dice que «sus obras no están pintadas con la mano, sino con el espíritu. ¡Pero con qué espíritu tan sabio! ¡tan devoto! ¡tan profundo!».

fice y la calidad de sus obras, configurando las *Vite* como *exempla*. Con su *Schilder-Boeck* (1604), Karel Van Mander construyó deliberadamente una propuesta alternativa para el arte neerlandés defendiendo su legitimidad moral frente a los ataques iconoclastas, manteniendo una jerarquía que privilegiaba el género de paisaje frente al de *istoria* y el genio (*uyt den gheest*) sobre la imitación mecánica de la naturaleza (*naer het leven*), y consagrando a Pieter Bruegel como cumbre nacional (Melion, 1991 y 2023). La literatura artística francesa del siglo XVII subordinó los juicios técnicos a categorías morales en el marco de las controversias académicas como muestran los debates entre poussinistas y rubenistas, en los que la primacía del dibujo sobre el color se fundamentó tanto en argumentos formales como en la superioridad de la razón sobre los sentidos (Teyssèdre, 1965; Puttfarken, 1985; Lichtenstein, 1999). En Gran Bretaña, el paradigma del *civic humanism* proclamado por Lord Shaftesbury vinculó la excelencia artística con la virtud cívica, estableciendo que el buen gusto era inseparable de la moralidad pública (Barrell, 1986). En Alemania, la construcción de la identidad cultural, primero social y luego nacional, se fundamentó en la superioridad moral del *Innerlichkeit* germánico (Elias, 1939).

Sin embargo, la moralización española presenta características específicas que la distinguen de esos países europeos en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, su *intensidad*: mientras que en Francia o Gran Bretaña lo moral convivió con sofisticados análisis técnicos y formales que mantuvieron cierta autonomía conceptual, en España la subordinación de lo artístico a lo moral fue más radical y excluyente, como revelan la pobreza relativa del vocabulario artístico vernáculo y la dependencia de categorías importadas. En segundo lugar, su *persistencia temporal*: la moralización española se mantuvo desde Palomino hasta bien entrado el siglo XX, mientras que en otros contextos europeos la posterior autonomización kantiana del juicio estético, con todas sus limitaciones prácticas, al menos proporcionó un marco teórico alternativo que en España tuvo un impacto tardío y marginal.¹⁶ En tercer lugar, quizá más determinante, su *función compensatoria*: la moralización neerlandesa, francesa, británica o germánica operaba desde posiciones de relativa fortaleza cultural para reforzar identidades nacionales emergentes, mientras que la española respondía a una *ansiedad de legitimación* en contextos de subordinación percibida, configurándose no como afirmación, sino como defensa, no como construcción positiva, sino como definición en negativo. Esta diferencia funcional explica por qué la moralización española generó las aporías específicas que analizaré enseguida.

¹⁶La *Critik der Urtheilskraft* (1790) de Immanuel Kant tuvo un impacto tardío, débil y esporádico en España. Las primeras traducciones aparecieron en la década de 1870, casi un siglo después de su publicación, y la *Crítica del juicio* no se tradujo hasta 1876; Lutoslawski, 1897; Molinuevo, 1982; Villacañas Berlanga (ed.), 2006.

Excurso: verdad sin belleza

En la literatura artística española de la Edad Moderna, el concepto de verdad operó en cuatro registros que se contaminaron mutuamente. Por un lado, la verdad que podríamos denominar *mimética* por técnica, que implicaba la correspondencia entre representación y apariencia natural. En este registro, verdad era sinónimo de exactitud, semejanza, capacidad imitativa del artífice para «engañar» o «hurtar». Por otro, la verdad *epistémica* por filosófica, que suponía un acceso a la esencia real de las cosas y no sólo a su apariencia superficial: la verdad implicaba una penetración intelectual por parte del artífice, que demostraba su comprensión de la estructura profunda de lo real. Un tercer registro es el que atañía a la verdad *moral* vinculada con la honestidad, la sinceridad, la ausencia de engaño o afectación, virtudes del artífice que no interponía artificios entre la naturaleza y su representación. Finalmente, el cuarto registro concernía a la verdad *doctrinal*, que implicaba la conformidad con los dogmas religiosos y la ortodoxia iconográfica. Desde este punto de vista, verdad era corrección respecto a fuentes literarias autorizadas y canonizadas.

La agudeza del discurso de la literatura artística española residió en no distinguir entre estos registros y permitir o incluso motivar los constantes deslizamientos ontológicos entre ellos. Cuando Palomino dice que Velázquez pintaba «verdad, y no pintura», implica los cuatro significados, de modo que una observación técnica —imitaba bien— era también un juicio moral —era honesto— que fundamentaba su superioridad epistémica —accedía al conocimiento preciso de lo real— con implicaciones teológicas —pintaba ortodoxamente—. Esta polivalencia fue estratégica y retóricamente valiosa porque consentía reclamar simultáneamente múltiples tipos de superioridad velazqueña frente a otros artífices, pero era epistemológicamente problemática —aunque no lo fuera para Palomino— porque involucraba niveles de análisis inconmensurables entre sí.

El resultado más determinante de esta moralización fue la subordinación de la belleza a la verdad entendida desde una perspectiva moral. La argumentación se fundamentaba en una genealogía compleja que concernía a la tradición platónica en que la belleza se concebía como manifestación sensible de la verdad trascendente —lo bello, lo bueno, lo verdadero eran convertibles en el nivel del ser—, y por la cual dicha belleza tendría una dignidad ontológica propia, aunque estuviera vinculada a la verdad (Panofsky, 1924). *Grosso modo*, este fue el sistema conceptual del discurso de Mengs. En la literatura artística española moderna, en cambio, la belleza habría perdido esta autonomía ontológica y se habría convertido en efecto o consecuencia de la verdad moral: una obra sería bella por ser verdadera, honesta y edificante, y no por sus propiedades formales.

Las implicaciones de esta maniobra son difíciles de evaluar —piénsese, por ejemplo, en el concepto de «decoro»—, pero parece evidente que, al menos por lo que afectó al discurso literario artístico, significaron una instrumentalización de esa belleza que ya no se pretendió por sí misma, sino como medio para la edificación moral. De hecho, la belleza sin utilidad se tornó sospechosa en tanto que hermosura engañosa; de ahí la proliferación y el éxito de tantas y tantas *vanitas*.

Aporías y consecuencias historiográficas

El examen de los textos de Palomino y Jovellanos revela contradicciones estructurales irresolubles a partir de sus propias lógicas y tensiones apreciables entre sus fines y los medios que emplearon para alcanzarlos.

Tanto uno como otro persiguieron objetivos apologéticos similares: afirmar la autonomía y la excelencia de la tradición artística española frente a las europeas reconocidas y construir una narrativa legitimadora de su identidad. Sin embargo, una primera aporía es que el medio principal para lograr esos objetivos fue recurrir a una definición en negativo contra Italia o el clasicismo mengsiano. Para Palomino, verdad natural, moderación decorosa, trabajo meditado, decoro religioso y servicio leal se confrontaban a la afectación manierista, el exceso ornamental, la facilidad superficial, la licencia secular o el mercantilismo. Para Jovellanos, los «correctores de la verdad y la naturaleza» —Mengs y los clasicistas— representaban el término negativo contra el cual la verdad velazqueña adquiriría su pleno valor. La evidencia textual es sistemática. Además, la contradicción estructural es evidente, pues para afirmar la autonomía española, ambos debían reconocer la centralidad de aquello que pretendían desplazar.

Una segunda aporía atañe a la relación entre particularidad y universalidad. Palomino y Jovellanos pretendían lograr dos objetivos incompatibles: demostrar que el arte español poseería características específicas y diferenciadas que lo distinguirían de otras tradiciones, y reclamar que sería equivalente o superior según criterios universales de excelencia. Palomino enfatizó virtudes específicas de los artífices españoles como la verdad, la austeridad o el decoro como rasgos distintivos, pero debía simultáneamente demostrar su comparabilidad técnica con los maestros italianos según criterios compartidos. Jovellanos radicalizó esta tensión al yuxtaponer los ejemplos griegos y las obras de los paisanos españoles situándolos en idéntico nivel de autoridad. Pero si Velázquez era equivalente a Fidias, ¿en qué consistía su especificidad española? Y si su especificidad consistía en el «aire propio y nacional», ¿cómo podría medirse con los mismos criterios universales que los griegos? La contradicción era irresoluble: si lo español fuera diferente —caracterizado por valores específicos—, entonces no podría

medirse con criterios universales que se abstraieran de esas particularidades; pero si se mediera con criterios universales, entonces perdería su especificidad y se convertiría en una variante más en el marco de un paradigma compartido. Ni Palomino ni Jovellanos resolvieron esa tensión y oscilaron entre afirmaciones de particularidad y reclamos de universalidad, lo que no derivaría de inconsistencias individuales, sino de la contradicción estructural de sus respectivos proyectos apologéticos en contextos de asimetría cultural.

La solución fue moralizar los criterios de valoración, pero esa solución era inestable, por decirlo así, desde el punto de vista *histórico*. De hecho, en cuanto se produjeron los cambios motivados por la progresiva secularización decimonónica, acompañada por el esteticismo *fin-de-siècle* y la autonomización de los discursos artísticos contemporáneos, la supuesta superioridad moral del arte español, con Velázquez a la cabeza, dejó de ser un argumento convincente. Es sintomático que la recuperación foránea de su obra se produjera en términos formales (*Manet/Velázquez*, 2002). El corolario es que, de nuevo, España y sus discursos artísticos —siempre escasos— quedaron en una posición defensiva al no haber desarrollado criterios artísticos autónomos que pudieran sostener la reclamación de su excelencia.

La tercera aporía concierne a la construcción de una genealogía coherente para la tradición española. El objetivo era establecer que España poseía un linaje artístico que mostraba continuidad y coherencia desde sus orígenes hasta el siglo XVII y la legitimaba históricamente. Pero los mejores artífices españoles de los siglos XVI y XVII habían pasado por Italia. ¿Cómo explicar que el arte español auténtico, pongamos por caso el de las «águilas del Renacimiento» (Gómez-Moreno, 1941), surgiera de artistas que, en efecto, habían pasado por las «aduanas de Italia»? Palomino reconoció esta dependencia a la par que señalaba que no era necesaria. Jovellanos minimizó la italianización al mostrar que el arte español dependería de tradiciones vernáculas, a pesar de que las similitudes formales de obras de artífices canonizados con modelos italianos eran innegables. Su solución fue ambiguamente estratégica al mencionar la ascendencia italiana por insoslayable, pero sin especular sobre ella y tratándola como un mero accidente que no afectó a la esencia artística española. Ninguna de las dos estrategias resolvía la contradicción fundamental, esto es, que la genealogía de la excelencia española conducía a Italia, negando así la autonomía que se quería afirmar.

Una cuarta aporía, específica de Jovellanos, concernía a la relación entre el canon propuesto y el programa pedagógico académico. El asturiano estableció a Velázquez como modelo supremo por su capacidad para representar la verdad natural sin idealizarla. No obstante, el marco institucional en que pronunció su *Oración* era la Real Academia de Bellas Artes, que tenía como función pe-

dagógica primordial enseñar la idealización fundamentada en los cánones grecorromanos y en la tradición italiana. El programa académico, determinado en parte por las doctrinas de Mengs —si bien no tanto como le hubiera gustado—, prescribía el estudio de modelos antiguos para corregir las imperfecciones de la naturaleza mediante la aplicación del «arte de escoger». La contradicción era irresoluble y Jovellanos la eludió mediante el recurso a la moralización: la verdad de Velázquez sería, pues, moralmente superior, pero esto no implicaría que la Academia debiera abandonar sus parámetros idealizadores (Jovellanos, 1781: 37, n. 1). Esta evasión generaría, por un lado, una esquizofrenia pedagógica, pues la Academia debiera enseñar principios clasicistas como la idealización y la primacía del dibujo a la par que canonizara a Velázquez, cuya práctica artística se habría contrapuesto —anacrónicamente— a esos principios. Por otro, supuso una radical confusión sobre los criterios de excelencia, pues si Velázquez era el modelo supremo, ¿por qué no enseñar su método fundamentado en la asunción directa del natural y la primacía del color? Si el método clasicista era correcto, ¿por qué Velázquez habría sido superior sin haberlo seguido —entre otros motivos, por haber pintado mucho antes de la creación de la Academia—? Esta aporía pedagógica era síntoma de una tensión más profunda, ya que Jovellanos intentaba apropiarse del prestigio de Velázquez sin asumir las implicaciones metodológicas de una práctica artística que contradecía el programa académico ilustrado.

Con todo, la primera consecuencia es que la moralización del juicio artístico generó un canon selectivo que excluyó toda manifestación figurativa y a todo artífice que no se ajustara al esquema preestablecido. Fácilmente canonizables habrían sido Velázquez, en tanto que paradigma de la verdad y la moderación y, por ello mismo, héroe indiscutible desde los apuntes manuscritos de Juan de Alfaro o Lázaro Díaz del Valle a su primero maestro y después suegro Francisco Pacheco, los *Discursos practicables* de Jusepe Martínez y la naturalización orquestada por Palomino en su *Parnaso español pintoresco y laureado*; Zurbarán, como representante de la austeridad monástica, la sobriedad y la devoción manifestada sin ornamentos superfluos; Ribera, por la verdad dramática de sus pinturas, aunque su traslado permanente a Nápoles y la violencia congénita de su obra generaron siempre cierta tensión historiográfica; y Murillo, por su naturalismo suavizado en obras que franqueaban la devoción particular, aunque en ocasiones la dulzura asociada a ellas se interpretara como «lisonjas» a los observadores menos avezados en los arcanos pictóricos o como sentimentalismo exacerbado. Más problemáticos eran el Greco, no sólo por su origen cretense difundido por su apodo y explicitado en sus firmas, sino por sus distorsiones formales antinaturales y excesivas, sus «borrones» o su «seco y desagradable estilo» (Jovellanos, 1781:

20); Alonso Cano, por italianizado y por su erudición artificiosa —aunque su canonización pasara por ocultar el asesinato de su esposa y su huida a Valencia—; o Juan de Valdés Leal, por su barroquismo macabro, sus profusiones trágicas concebidas como inmoderación o su mal carácter, que puede rastrearse en los documentos. Por idénticas motivaciones, otros artífices quedaron progresivamente marginados o excluidos hasta tiempos recientes: la italianización extrema, la tendencia al decorativismo y la asimilación giordanesca de Juan Carreño de Miranda, Claudio Coello y Francisco de Herrera el Mozo no encajaron en los parámetros del canon, como tampoco la corrupción decorativa y exuberante de los Churriguera, la frivolidad de la pintura cortesana decorativa del siglo XVIII o la tradición de pintura devocional que podríamos denominar «popular», considerada menor por no emplazar una dignidad suficiente. Estos ejemplos, a los que podrían sumarse otros, muestran que la canonización del arte español que heredó la historiografía posterior —profundizando algunas de sus derivas hasta épocas recientes— fue una construcción selectiva —como lo es cualquier proceso de canonización— que, en el caso español, se basó en criterios morales implícitos o explícitos que dejaron fuera a muchos artífices que no se ajustaban a esa narrativa y también a algunas artífices (De Carlos Varona, 2019), pero no, por tanto, una representación fidedigna e *histórica* de la producción artística.

La moralización del canon también afectó a momentos específicos de la historia del arte español. Que los Churriguera fueran condenados como artífices excesivos implicó una condena genérica del llamado barroco decorativo español como compendio del mal gusto que sólo ha sido valorado a finales del siglo XX y comienzos del XXI. Lo mismo podría decirse del rococó, de los retablos o de los aditamentos de la arquitectura como yeserías o azulejos.

El patrón (Baxandall, 1985) fue sistemático, ya que las características morales que sostenían la canonización eran susceptibles de ser interpretadas positivamente desde el punto de vista formal, de modo que la verdad y la honestidad, la sobriedad y la moderación, se corresponderían con el naturalismo. Las características que dificultaban la canonización eran las negativas, de manera que el exceso, la distorsión, la afectación y el artificio corresponderían a la ornamentación desaforada.

Una segunda consecuencia fue la configuración específica del vocabulario artístico español durante los siglos XVII y XVIII. Palomino construyó el suyo importando términos de la tratadística europea —claroscuro, perspectiva, composición, invención— y adaptando conceptos escolásticos —verdad, moderación, decoro, modestia— a la descripción artística. Que el *Museo pictórico* fuera la fuente fundamental para la configuración del vocabulario artístico recopilado en el *Diccionario de Autoridades* publicado a partir de 1726 dio carta de na-

turalidad al proceso. Por lo demás, esa ausencia de vocabulario autóctono está estrechamente unida con el empobrecimiento de la teoría artística vernácula en términos conceptuales.¹⁷ De hecho, la comparación con otras tradiciones europeas revela la especificidad española. En Francia, el vocabulario generado por las controversias académicas del siglo XVII produjo neologismos concretos para describir diferencias formales —*coloris, dessein, manière*— que, aunque moralmente connotados en sus marcos de uso, mantuvieron mayor autonomía conceptual. En Inglaterra, la teorización estética del siglo XVIII llevada a cabo por Shaftesbury, Francis Hutcheson o Edmund Burke generó categorías estéticas —*sublime, beautiful, picturesque*— que, nuevamente vinculadas a propuestas morales, comportaban definiciones formales relativamente independientes. El vocabulario español, en cambio, se caracterizó por la porosidad entre los registros moral y artístico. «Verdad» funcionó como una categoría a la par mimética, epistémica, moral y teológica sin que se establecieran distinciones claras entre sus connotaciones. La polisemia no era accidental, sino constitutiva de un proyecto apologético que requirió el deslizamiento entre registros para fundamentar la superioridad moral como criterio artístico.

La tercera consecuencia fue la continuidad de la estructura apologética a través de las transformaciones históricas del contenido moral. La comparación entre los discursos de Palomino y Jovellanos muestra que, a pesar del cambio que se produjo en las categorías morales empleadas —de virtudes teológicas a virtudes cívicas—, la estructura argumentativa que subordinaba lo artístico a lo moral permaneció intacta. En Palomino, las virtudes definitorias del artífice ejemplar y sus obras eran teológicas: gracia divina, devoción, ortodoxia, humildad, servicio a Dios y a los reyes como sus representantes terrenales, de modo que la genealogía del arte español se vinculó al proyecto providencialista de la monarquía católica. En Jovellanos, esas virtudes se transformaron en cívicas: utilidad pública, contribución al progreso de la nación, educación de los ciudadanos y patriotismo, de modo que la genealogía del arte español quedó emparentada con la construcción de la identidad nacional y los artífices ejemplares se presentaron como ciudadanos virtuosos. No obstante, la estructura permaneció idéntica en sus aspectos fundamentales, puesto que el juicio artístico se supeditó al moral, la configuración de la identidad artística se fundamentó en el contraste también moral con otras tradiciones, determinados artífices encarnaron *exempla* morales imitables o censurables, y ambos supeditaron el arte español a fines trascendentes. Dicho de otro modo, el esquema binario que enfrentaba virtud y vicio, la definición en negativo, la función apologética y la heteronomía permane-

¹⁷ No coyunturales, pues ha quedado demostrado que la literatura artística española no fue un mero traslado de la tratadística foránea, sino que respondió siempre a presupuestos contextuales propios.

cieron invariables. La consecuencia de esta persistencia fue la imposibilidad de desarrollar una teoría artística que pensara el arte español en términos artísticos, es decir, que estableciera criterios de valoración derivados de las propiedades intrínsecas de las obras antes que de su conformidad con imperativos morales. Esta imposibilidad no fue accidental ni producto de las limitaciones individuales de Palomino o Jovellanos, sino consecuencia estructural de las condiciones de posibilidad de sus discursos apologéticos en marcos de diferenciación cultural hegemónica.

La cuarta y más significativa consecuencia —no reconocida por la historiografía posterior— fue la naturalización posterior de las categorías morales como si fueran descripciones formales o estilísticas. Este proceso de naturalización consistió en el olvido progresivo de la génesis apologética e ideológica de esas categorías, de manera que términos que emergieron como valores morales en contextos de legitimación fueron empleados después como observaciones neutrales en torno a las propiedades formales del arte español: «verdad» fue la base conceptual para desarrollar las teorías en torno al naturalismo español; la «moderación» o la «modestia» se identificaron con la sobriedad compositiva, la economía de medios o la austeridad cromática; y es cierto que el «decoro» como término técnico casi desapareció del vocabulario crítico, pero su función persistió transformada en dignidad, gravedad, monumentalidad o nobleza que se habrían mantenido, incluso, en la representación de protagonistas como, por ejemplo, bufones o enanos o géneros artísticos considerados secundarios como el bodegón. El patrón era común, pues a la emergencia moral explícita en contextos apologéticos habría seguido su secularización cívica, su transformación en características del genio nacional o del temperamento colectivo, su formalización en tanto que descripción estilística —aunque la valoración moral persistiera—, y su naturalización íntegra, cuando la genealogía moral desapareció y las categorías, en principio morales, empezaron a emplearse como evidencias en tanto que corresponderían a propiedades observables en las obras sin mediación interpretativa. En efecto, buena parte de la historiografía del arte español de los siglos XIX y XX reprodujo acríticamente categorías morales naturalizadas como formales sin reconocer su génesis apologética ni su función ideológica original. Cuando los historiadores posteriores describieron el naturalismo español, la sobriedad compositiva, la dignidad de las figuras o la pureza artística de ciertos artífices, creían estar haciendo observaciones formales objetivas, pero, en realidad, estaban reproduciendo juicios morales heredados cuya carga valorativa había sido olvidada, aunque no eliminada.

Esta naturalización no invalida las observaciones formales, pero explica por qué ciertas características fueron enfatizadas mientras otras fueron ignoradas,

reproduciendo las exclusiones canónicas y la definición en negativo. Al cabo, las aporías señaladas —dependencia del referente, tensión entre particularidad y universalidad, y contradicciones genealógicas y pedagógicas— no pudieron resolverse, pero fueron tan productivas como suelen serlo en todo proceso identitario.

Una lectura crítica del paradigma moral

Considero que la historia crítica de las categorías analíticas es metodológicamente valiosa. A ello se debe que haya caracterizado como *aporías* ciertas contradicciones y como *naturalización* el proceso por el cual las categorías morales fueron perdiendo su significación primera. Esta opción no es neutra, pues privilegia la reflexividad sobre los condicionamientos históricos de los discursos del pasado frente a la aplicación impremeditada de categorías heredadas que, en realidad, eran síntomas de tensiones específicas del proceso de construcción de una identidad cultural española, en particular artística, en contextos de hegemonía desigual (Said, 1983; Said, 1993; Burke, 2000; Gramsci, 2022).

Ciertamente, he señalado como *aporías* las contradicciones identificadas no porque las juzgue deficientes desde criterios externos, sino porque eran irresolubles dentro de la lógica interna de los proyectos apologeticos de Palomino y Jovellanos. No pudieron afirmar la autonomía española sin referirse a Italia o al clasicismo mengsiano porque la identidad que construían era, como lo son todas, relativa. No pudieron reclamar particularidad española y universalidad de criterios porque esos objetivos eran incompatibles. Estas contradicciones no derivaron de inconsistencias individuales, sino de la estructura misma de proyectos apologeticos obligados a reproducir la centralidad de aquello que pretendían desplazar.

De forma similar, caracterizar como *naturalización* el proceso posterior no implica que emplear categorías como naturalismo, sobriedad o dignidad constituya un error analítico. El naturalismo velazqueño es perceptible: Velázquez pintó mediante la observación directa del natural, con mínima idealización y primacía del color. Sin embargo, el término «naturalismo» no es una descripción neutra, sino una categoría estilística históricamente construida que porta significados derivados del paradigma moral. Cuando se describe a Velázquez como *esencialmente* naturalista, se reproduce —inadvertidamente— la jerarquía moral establecida.

Lo relevante desde el punto de vista de la construcción canónica es que ciertas características formales como «naturalismo» han sido enfatizadas mientras otras han sido ignoradas. El énfasis en el naturalismo, la sobriedad o la dignidad responde no sólo a que estas características sean observables —habitualmente lo

son—, sino a que encajan en ese *paradigma moral* heredado. Otras características igualmente observables —ornamentación, artificio compositivo, imaginación decorativa— han sido minusvaloradas porque no encajan en tal paradigma.

La historia crítica no exige abandonar categorías establecidas, pero sí pensar su origen y sus primeros fines. Su función no es prescriptiva, sino analítica, y pretende documentar cómo se construyeron *históricamente* ciertas categorías, qué funciones cumplieron y qué consecuencias tuvieron. Esta desnaturalización excava y visibiliza categorías aparentemente neutrales y sedimentadas en la historia de los discursos del pasado, y abre espacio para sus usos reflexivos o para imaginar alternativas. Una disciplina que no examine sus propias categorías está condenada a reproducir marcos heredados sin comprender sus límites, sus exclusiones y... sus efectos de poder.

Bibliografía

- ÁLVAREZ JUNCO, José (2001), *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- ANDERSON, Benedict (1983), *Imagine Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso.
- Antonio Raphael Mengs (1728-1779) (2025), cat. exp., Javier Jordán de Urríes y Andrés Úbeda de los Cobos (eds.), Madrid, Museo Nacional del Prado.
- BARÓN, Javier (1985), *Ideas de Jovellanos sobre arquitectura (Arquitectura alto-medieval)*, Oviedo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes.
- BARRELL, John (1986), *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*, New Haven/Londres, Yale University Press.
- BASSEGODA, Bonaventura (2008), «Prólogo», en Brown, J., *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, págs. 19-28.
- BAXANDALL, Michael (1985), *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/Londres, Yale University Press.
- BÉDAT, Claude (1989), *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española (1.ª ed., Toulouse, 1974).
- BHABHA, Homi K. (ed.) (1990), *Nation and Narration*, Londres/Nueva York, Routledge.
- BLOOM, Harold (1973), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Nueva York, Oxford University Press.
- (1994), *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Nueva York, Harcourt Brace and Company.

- BOURDIEU, Pierre (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, París, Éditions de Minuit.
- (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil.
- (1993), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. Randal Johnson, Nueva York, Columbia University Press
- BROWN, Jonathan (1986), *Velázquez: Painter and Courtier*, New Haven / Londres, Yale University Press.
- BURKE, Peter (2000), *A Social History of Knowledge: From Gutenberg to Diderot*, Cambridge, Polity Press.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1981), *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2021), «Lope de Vega según los iniciadores científicos de la historiografía literaria española (1700-1851)», *Edad de Oro*, 40, págs. 473-508
- CASO GONZÁLEZ, José (1993), *Vida y obra de Jovellanos*, Madrid, Rotedic.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2012-2013), «Jovellanos en la imprenta de Giambattista Bodoni (1781-1782)», *Cuadernos de Investigación*, 6-7, Gijón, págs. 15-46.
- Corpus velazqueño. Documentos y textos* (2000), 2 vols., Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- CRESPO DELGADO, Daniel (2012), *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid, Marcial Pons.
- y Joan DOMENGE I MESQUIDA (2013), «Jovellanos: la Ilustración, las artes y Mallorca», en G. M. de Jovellanos, *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, ed. D. Crespo Delgado y J. Domenge i Mesquida, Madrid, Akal, págs. 13-144.
- CROPPER, Elizabeth (1984), *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton, Princeton University Press.
- CROW, Thomas E. (1985), *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/Londres, Yale University Press.
- DE BIE, Cornelis (1662), *Het Gulden Cabinet vande Edele Vry Schilder-Const*, Amberes, Jan Meyssens.
- DE CARLOS VARONA, María de la Cruz (2019), «Mujeres de las élites y cultura artística en el 'Museo pictórico' de Antonio Palomino», *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 44, n.º 2, págs. 419-447.
- DÉCULTOT, Élisabeth (2000), *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, París, Presses Universitaires de France.
- DICKIE, George (1974), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press.

- ELIAS, Norbert (1939), *Über den Prozess der Zivilisation*, 2 vols., Basilea, Haus zum Falken.
- FERRARI, Oreste y SCAVIZZI, Giuseppe (1992), *Luca Giordano*, 3 vols., Nápoles, Electa Napoli.
- FOUCAULT, Michel (1971a), *L'ordre du discours*, París, Gallimard.
- (1971b), «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», en *Hommage à Jean Hyppolite*, París, Presses Universitaires de France, págs. 145-172.
- FOX, Inman (1997), *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra.
- FUSI, Juan Pablo y PALAFOX, Jordi (1997), *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Madrid, Espasa.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1992), *La Leyenda Negra. Historia y opinión*, Madrid, Alianza.
- GAUNA, Chiara (2003), *La Storia pittorica di Luigi Lanzi: arti, storia e musei nel Settecento*, Florencia, Leo S. Olschki.
- GOMBRICH, Ernst H. (1960), *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Nueva York, Pantheon Books.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1941), *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GONZÁLEZ SANTOS, Javier (1994), *Jovellanos, aficionado y coleccionista*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular.
- GRAMSCI, Antonio (2022), *L'egemonia culturale*, Cesena, Historica edizioni.
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GUILLORY, John (1993), *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, Chicago University Press.
- HELLWIG, Karin (1999), *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor.
- HERMOSO CUESTA, Miguel (2006), *La pintura de Lucas Jordán en las colecciones españolas*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- HOBBSAWM, Eric y RANGER, Terence (eds.) (1983), *The Invention of Tradition*, Nueva York, Cambridge University Press.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1781), *Oración pronunciada en la junta pública, que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- Jovellanos y su entorno en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Asturias* (2012), cat. exp., Javier González Santos y Marcos Buelga (eds.), Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

- KAGAN, Richard L. (2022), «Mirando atrás: el debate decimonónico sobre el Siglo de Oro español», en J. Riello y F. Marías (eds.), *Antes y después de Antonio Palomino*, Madrid, Abada, págs. 465-485
- KERMODE, Frank (1967), *The Sense of and Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Londres, Oxford University Press.
- KOLBAS, E. Dean (2001), *Critical Theory and the Literary Canon*, Boulder, CO, Westview Press.
- L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori* (2000), 2 vols., Roma, De Luca.
- LANGFELD, Gregor (2018), «[The Canon in Art History: Concepts and Approaches](#)», *Journal of Art Historiography*, vol. 19, 19/GL1
- LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, María M. Virginia (1979), *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (1993), *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, París, Flammarion.
- LÓPEZ MARTÍN, Ismael (2019), «Los tratados de poética del siglo XVIII y el tratamiento de dos figuras clave en el barroco español: Lope de Vega y Calderón de la Barca», en J. Cañas Murillo y J. Roso Díaz (eds.), *En los inicios ilustrados de la historiografía literaria española: miradas sobre la Edad Media y el Siglo de Oro (1700-1833)*, San Millán de la Cogolla, CILengua, págs. 305-321.
- LUTOSLAWSKI, Wincenty (1897), «Kant in Spanien», *Kant-Studien*, n.º 1, págs. 217-231.
- Manet/Velázquez. La manière espagnole au XIXe siècle* (2002), cat. exp., ed. Geneviève Lacambre y Gary Tinterow, París, Réunion des musées nationaux – Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- MARÍAS, Fernando (1995), «El género de *Las meninas*. Los servicios de la familia», en Marías, Fernando (ed.), *Otras meninas*, Madrid, Siruela, págs. 247-278
- (1999), *Velázquez, pintor y criado del rey*, Hondarribia, Nerea.
- (2026), «Velázquez, entre la invención, el capricho y el retrato», en prensa.
- MASSON DE MORVILLIERS, Nicolas (1782), «Espagne», en *Encyclopédie méthodique. Géographie moderne*, París, Panckoucke, tomo 1, págs. 565-568.
- MELION, Walter S. (1991), *Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago y London, University of Chicago Press
- (2023), *Karel van Mander and his Foundation of the Noble, Free Art of Painting. First English Translation, with Introduction and Commentary*, Leiden/Boston: Brill (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, vol. 62).

- MENGS, Antonio Raphael (1780), *Obras de Don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey*, ed. J. N. de Azara, Madrid, Imprenta Real.
- (1793), *Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron*, ed. H. von Einem, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht.
- MICHEL, Christian (2012), *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La naissance de l'École française*, Ginebra, Droz.
- MOLINUEVO, José Luis (1982), «La recepción de Kant en España», en C. Flórez Miguel y M. Álvarez Gómez (eds.) *Estudios sobre Kant y Hegel*, Salamanca, Instituto de Ciencias de la Educación, págs. 99-114
- MONTAGU, Elizabeth (1769), *An Essay on the Writings and Genius of Shakespear*, Londres, J. y H. Hughs.
- MONTESQUIEU [Charles-Louis de Secondat, barón de La Brède y de] (1748), *De l'Esprit des lois*, Ginebra, Barillot.
- PALOMINO, Antonio (1715), *El museo pictórico, y escala óptica. Tomo I. Theorica de la pintura*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar
- (1724), *El museo pictórico, y escala óptica. Tomo segundo. Práctica de la pintura*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón.
- PANOFSKY, Erwin (1924), *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig/Berlín, Teubner.
- PEARS, Iain (1988), *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*, New Haven/Londres, Yale University Press.
- PELZEL, Thomas O. (1979), *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism*, Nueva York, Garland.
- PÉREZ VIEJO, Tomás (2015), *España imaginada. Historia de la invención de una nación*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- PFISTERER, Ulrich (2025), «Cuando menos es más. La “teoría práctica” del arte de Mengs», en *Antonio Raphael Mengs (1728-1779)* (2025), cat. exp., Javier Jordán de Urríes y Andrés Úbeda de los Cobos (eds.), Madrid, Museo Nacional del Prado, págs. 167-181.
- PINTO, Valter (2001), «Luca Giordano nelle fonti letterarie», en *Luca Giordano 1634-1705*, cat. exp., Nápoles, Electa Napoli, págs. 469-478.
- POMMIER, Édouard (2003), *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, París, Gallimard.
- PORTÚS, Javier (2012), *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum.
- (2014), «Jovellanos: una historia moral de la pintura española», en G. M. de Jovellanos, *Elogio de las Bellas Artes*, Madrid, Casimiro, págs. 7-41.
- POTTS, Alex (1994), *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven / Londres, Yale University Press.

- PREZIOSI, Donald (ed.) (1998), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press.
- PUTTFARKEN, Thomas (1985), *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven/Londres, Yale University Press.
- (2000), *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800*, New Haven / Londres, Yale University Press.
- RIELLO, José (ed.) (2012), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, 1560-1724*, Madrid, Abada.
- (2018), «Las siete vidas de Velázquez (y la penúltima interpretación de Las meninas», en Cañestro Donoso, A. (ed.) *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, vol. 2, Alicante, Universidad de Alicante, págs. 1069-1090
- (2022), «Sin pasar por las aduanas de Italia: la “pintura española” y las paradojas de una confirmación identitaria», en J. Riello y F. Marías (eds.), *Antes y después de Antonio Palomino*, Madrid, Abada, págs. 411-442
- y MARÍAS, Fernando (2025), *Murillo, pintor práctico*, Madrid, Sílex.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria y Miguel TAÍN GUZMÁN (eds.) (2015), *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- ROETTGEN, Steffi (1999), *Anton Raphael Mengs, 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk*, 2 vols., Múnich, Hirmer.
- ROSSI, Massimiliano (2006), *Le fila del tempo: il sistema storico di Luigi Lanzi*, Florencia, Leo S. Olschki
- RUBIN, Patricia L. (1995), *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven/Londres, Yale University Press.
- SAID, Edward W. (1983), *The World, The Text, and the Critic*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- (1993), *Culture and Imperialism*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1923-1941), *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 5 vols.
- SANDRART, Joachim von (1683), *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*, Núremberg, Christian Sigmund Froberger.
- SCAVIZZI, Giuseppe (2002), «L'anno di Luca Giordano», *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, págs. 181-185.
- SELGAS, Fortunato de (1883), *Jovellanos considerado como crítico en Bellas Artes*, Madrid, Est. Tip. de El Correo.
- SERRERA, Juan Miguel (1994), «El palacio como taller y el taller como palacio. Una reflexión más sobre *Las meninas*», en *Madrid en el contexto de lo his-*

- pánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, Universidad Complutense, vol. 1, págs. 585-601.
- SMITH, Barbara H. (1988), *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge, Harvard University Press.
- SMITH, Anthony D. (1991), *National Identity*, Londres, Penguin.
- SOLKIN, David H. (1993), *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven / Londres, Yale University Press.
- STORM, Eric (2024), *Nationalism. A World History*, Princeton, Princeton University Press.
- SUMMERS, David (1987), *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TEYSSÈDRE, Bernard (1965), *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, París, La Bibliothèque des arts.
- THIESSE, Anne-Marie (1999), *La création des identités nationales. Europe XVIIe-XXe siècle*, París, Seuil.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (2001), *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- (2008), *Luca Giordano en el Casón del Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado
- (ed.) (2010), *Luca Giordano técnica. Pintura mural. Actas del congreso internacional*. Madrid, Museo Nacional del Prado, febrero de 2008, Madrid, Museo Nacional del Prado
- (2017), *Luca Giordano. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado
- VAN HALLBERG, Robert (ed.) (1984), *Canons, Critical Inquiry*, n.º 10
- VEGA, Jesusa (2000), «Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor» en J. Vega (ed.), *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza.
- VILLACAÑAS BERLANGA, José Luis (ed.) (2006), *Kant en España: El neokantismo en el siglo XIX*, Madrid, Verbum.
- VOLTAIRE [François-Marie Arouet] (1739), *Vie de Molière*, París, Prault.
- WRIGLEY, Richard (1993), *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press.