

# Visualizando el género en la Historia del Arte. El siglo XVIII español como caso de estudio

Álvaro Molina

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 25 de junio de 2012  
Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2012

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
vol. 24, 2012, pp. 79-92  
ISBN. 1130-5517

## RESUMEN

Los estudios visuales y de género constituyen dos metodologías que, a pesar de su consolidación en el ámbito internacional, todavía encuentran claras resistencias en los discursos de la Historia del Arte en España. Considerando los primeros como un modelo de pensamiento de la práctica visual en sus más amplias y diversas acepciones, y los segundos como todas aquellas experiencias culturales que definen los significados de hombre y mujer a partir de su diferencia sexual, ambas metodologías son herramientas de análisis crítico enormemente útiles para abrir nuevas vías de interpretación en el conocimiento de la cultura visual del siglo XVIII en España.

## PALABRAS CLAVE

Estudios de género. Historia del Arte y cultura visual. Siglo XVIII. España. Metodologías.

## ABSTRACT

Visual and Gender studies constitute two methodologies which, despite its international consolidation, are still clear resistance in the discourses of the Art History in Spain. Whereas the first as a model of thinking of visual practice in its broader and diverse meanings, and seconds as all those cultural experiences that define the meanings of man and woman from its sexual difference, both methodologies are greatly useful critical analysis tools to open new ways of interpretation in the knowledge of the visual culture of the 18th century in Spain.

## KEY WORDS

Gender Studies. Art History and Visual Culture. Eighteenth-Century. Spain. Methodologies.

---

Uno de los temas que en las últimas décadas ha centrado la atención de los historiadores del arte dedicados al siglo XVIII es la construcción visual de los géneros y las identidades. Su estudio ha ayudado a comprender la definición histórica de las relaciones de poder entre los sexos y la evolución de los significados de lo masculino y lo femenino, tanto en lo que se refiere a las representaciones iconográficas como a las prácticas artísticas de las que participaron hombres y mujeres en la crisis del Antiguo Régimen. El interés del tema como objeto de estudio responde, no obstante, a la incorporación de nuevos planteamientos metodológicos en la Historia del Arte que han contribuido enormemente al conocimiento sobre el siglo XVIII desde un planteamiento cultural: los estudios visuales y de género<sup>1</sup>. Considerando los primeros como

un modelo de pensamiento de la práctica visual en sus más amplias y diversas acepciones, y los segundos como todas aquellas experiencias culturales que definen los significados de hombre y mujer en un momento dado a partir de su diferencia sexual, ambas metodologías han proporcionado útiles aproximaciones a las realidades y ficciones de las representaciones que una sociedad hace de sí misma en un momento dado y cómo proyecta sus identidades<sup>2</sup>.

Si bien es cierto que la madurez de estos planteamientos ha propiciado nuevas y fructíferas vías de estudio en la teoría y praxis de la Historia del Arte referida al periodo de las Luces fuera de nuestras fronteras, sus repercusiones en el caso español han sido prácticamente inexistentes; a todo ello se añade que tampoco ha sido un periodo

muy frecuentado por los estudiosos hasta época reciente. El problema es en parte comprensible si tenemos en cuenta la poca flexibilidad que ha caracterizado el estudio de la disciplina en nuestro país –debido a la prevalencia de los enfoques positivistas–, así como el escaso interés que han despertado las cuestiones especulativas, sobre todo aquellas que atañen a la reflexión teórica sobre la construcción y la evolución de nuestros relatos de carácter histórico<sup>3</sup>. De ahí que parezca necesario o, cuanto menos, oportuno, revisar las condiciones en que se encuentran actualmente tanto los estudios de género como la Historia del Arte y la cultura visual del siglo XVIII, con el fin de abrir nuevas perspectivas de análisis acordes con el campo de intereses compartidos por las Humanidades en su conjunto.

### **De las intervenciones feministas a la visualidad del género**

Como es sabido, la investigación en las cuestiones feministas desempeñó un papel relevante entre las diferentes perspectivas sociales que caracterizaron en los años 70 la composición de la ya etiquetada como Nueva Historia del Arte<sup>4</sup>, ocupando entre las investigadoras en historia de las mujeres un papel central la problemática de la visibilidad. En el ámbito artístico se empezaba a plantear la paradójica saturación de la mujer como objeto de representación frente a la permanente invisibilidad que había tenido como sujeto creador<sup>5</sup>. La primera pregunta fundamental fue planteada por Linda Nochlin en 1971 en un ensayo considerado el punto de partida de cuarenta años de relación entre los estudios feministas, de género y la Historia del Arte: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”<sup>6</sup>. Las respuestas que se han dado desde entonces constituyen un rico proceso relatado suficientes veces<sup>7</sup>, pero, no obstante, merece la pena destacar que los acercamientos críticos que conllevó esta cuestión han hecho que la visión feminista sea una de las perspectivas que más ha contribuido a ofrecer no sólo nuevos modelos de interpretación en la Historia del Arte, sino también nuevas y múltiples “historias del arte” en sí mismas<sup>8</sup>. Construir una historia de mujeres artistas no se limitaba a reconstruir un inventario de autoras ausentes que incorporar al discurso oficial del “gran arte”, sus obras y estilos, sino que también consistía en desarticular los discursos y las prácticas que han constituido los cimientos de la disciplina, un canon donde no encajaban los modos necesarios para estudiar la incorporación de las mujeres como sujetos creadores<sup>9</sup>. Esa revisión ha supuesto, entre otras muchas cosas, descifrar cómo la Historia del Arte juzgó las obras de algunas mujeres artistas excepcionales en función de su sexo, y de ese modo cómo la diferencia sexual se convirtió en una base común de evaluaciones estéticas. Esta

situación se experimentó especialmente durante el siglo XVIII a través de la discreta participación de las mujeres en el seno de las academias de Bellas Artes<sup>10</sup>. Cuestiones como las desigualdades en su formación con respecto a los alumnos varones, las estrategias que debieron adoptar para hacer circular su trabajo, la vinculación de determinados tipos de géneros pictóricos supuestamente adecuados a su feminidad y el papel que adoptaron en calidad de productoras de arte al construir las representaciones de lo masculino y lo femenino y su negociación dentro de los cánones oficiales han puesto sobre la mesa las principales problemáticas<sup>11</sup>.

Ahora bien, aparte de revisar el lugar que han ocupado las mujeres en el ámbito de la creación artística, existen otras parcelas donde la aplicación de perspectivas críticas ha obligado, igualmente, a revisar y cuestionar los grandes paradigmas de la disciplina. Si la primera tarea de las feministas fue estudiar a las mujeres como sujetos de la Historia del Arte, también se han producido los mecanismos necesarios para establecer una metodología de cómo revisar el análisis tradicional que se ha hecho de la mujer como objeto de representación a lo largo de la historia. Esta línea ha sido fructífera, pues ha ofrecido claves para la lectura crítica de tales imágenes, sobre todo al hacer uso de la categoría conceptual de la representación. Griselda Pollock ha advertido sobre la necesidad de utilizar este concepto, ya que toda representación sugiere la construcción de significados que, al ser consumidos, articulan actitudes y modelos de comportamiento para hombres y mujeres<sup>12</sup>. Frente al uso de las imágenes, “juzgadas en función del mundo que reflejan o reproducen, o como han afirmado las feministas, que distorsionan o falsean”, las representaciones serían una forma más adecuada para hacer aproximaciones críticas desde una perspectiva feminista cuestionando las realidades del mundo al que hacen referencia<sup>13</sup>. Es decir, al utilizar la expresión “imágenes de la mujer”, se obvia el proceso de significación que implican las representaciones en la historia, la sociedad y la ideología desde sus niveles simbólicos.

En esa senda se han producido diversos trabajos destinados a observar los mecanismos por los que el arte manifestó la representación de los sexos en base a unos principios de desigualdad, como muestran los ensayos de Linda Nochlin, quien se ha ocupado también de estudiar las representaciones de las mujeres como vehículos de difusión ideológica, considerando sus imágenes como resultado de la jerarquía de relaciones de poder entre los sexos y la construcción de un discurso de roles acorde a cada uno<sup>14</sup>. Pero una de las parcelas que más ha centrado la atención de la Historia del Arte feminista es la representación de las mujeres como objeto de deseo respecto a la mirada del varón, una cuestión que ha ayudado a comprender cómo la mirada es un proceso construido en base a unas diferencias sexuales que otorga funciones especifi-

cas a cada una de las figuras que participan de la experiencia visual: el espectador masculino, educado como un sujeto que mira; y la mujer exhibida, como objeto de esa mirada, lo que habría motivado una naturalización de esos papeles<sup>15</sup>. Se puede decir que el estudio seminal sobre este tipo de reflexiones es “Placer visual y cine narrativo” de Laura Mulvey<sup>16</sup>, quien, con la utilización de la herramienta del psicoanálisis, estudió el inconsciente patriarcal de toda sociedad al estructurar los placeres de la mirada: un planteamiento aplicable al estudio de otros periodos históricos, soportes y medios y a través del cual se forjan igualmente las relaciones de poder a partir de la diferencia sexual. Así sucede en parcelas de estudio relativas a las identidades colectivas e individuales. En el caso de los primeros, destaca el proceso de configuración de los imaginarios colectivos, donde ha sido fundamental considerar las nociones de mirada y deseo para explicar cómo la representación de figuras femeninas desempeñó un importante papel al utilizar los cuerpos sexuados como encarnación alegórica de valores y conceptos políticos –hablando del caso español y del siglo XVIII se hace evidente en los conceptos de Estado, Monarquía y Nación forjados tras la llegada de los Borbones–, atribuyendo unas connotaciones eróticas que permiten establecer distintas lecturas acerca de cómo el poder utilizó la diferencia sexual de los cuerpos como mecanismos en base a los cuales asentar su dominación<sup>17</sup>. Los estudios de Maurice Agulhon y Joan B. Landes sobre el modo en que las alegorías femeninas representadas en la Revolución Francesa fueron utilizadas como vehículos de deseo de cara al espectador-ciudadano<sup>18</sup>, con la intención de que se vieran reconocidos en los nuevos valores del Estado-Nación, han dado pie a nuevas reflexiones sobre la definición política del Antiguo Régimen en España en los inicios de la etapa liberal; no cabe duda de que se puede establecer un paralelismo, como ha explorado recientemente Carlos Reyero en un estudio sobre las alegorías de la Nación en el ámbito del imaginario constitucional de Cádiz<sup>19</sup>, cuyas bases se asientan durante las últimas décadas del siglo XVIII<sup>20</sup>.

En cuanto a las identidades individuales, las revisiones feministas han sido también fructíferas en lo que se refiere a la construcción de los modelos ejemplares de comportamiento destinados a visualizar conductas supuestamente propias de la naturaleza femenina; la más elocuente de todas sería, sin duda, el papel de la maternidad en calidad de eje vertebrador de la nueva felicidad doméstica<sup>21</sup>, pero también la visibilidad que la mujer ilustrada cobró en las redes de sociabilidad que iban definiendo el nuevo ideario cívico de las Luces y sus espacios de representación<sup>22</sup>.

Todas estas aproximaciones feministas muestran distintas experiencias que provocaron un cambio, incluso una ruptura, de paradigmas en la Historia del Arte, pero

no suponen una historia en sí misma. Pollock las ha denominado “intervenciones” que difícilmente podrían unificarse en sus métodos e intereses, pero que responden a una finalidad común de conocer el significado que la diferencia sexual ha supuesto en relación con otros factores sociales, ideológicos o políticos en las prácticas simbólicas de la cultura<sup>23</sup>. En este sentido, los estudios de género, al trascender los enfoques propiamente feministas, se han convertido en una de las herramientas más eficaces para alcanzar esos objetivos, si bien su metodología aporta algunos matices complementarios que deben ser destacados.

La perspectiva del género comenzó a utilizarse en los años ochenta como explicación complementaria de las desigualdades históricas. Si la sociedad patriarcal había justificado la diferencia entre los sexos como un reflejo de la propia naturaleza, el concepto de género sirvió como una forma de volver a pensar esas diferencias en base a razones culturales: la diferencia entre los sexos era una cuestión biológica, pero la desigualdad entre hombres y mujeres era una construcción social<sup>24</sup>. Joan B. Scott fue una de las pioneras en definir el concepto de género y el papel que podía cumplir como herramienta de análisis crítico para explicar el proceso de construcción social de esa diferencia biológica. En palabras de la autora, el género respondía a “cómo y bajo qué condiciones fueron definidos diferentes roles y funciones en cada sexo; cómo los muy diversos significados de las categorías de hombre y mujer variaron según el momento y el lugar; cómo fueron creadas y reforzadas las normas reguladoras de la conducta sexual; cómo los temas del poder y los derechos desempeñaron un papel determinado en las cuestiones de la feminidad y la masculinidad; cómo las estructuras simbólicas afectaron las vidas y las prácticas de la gente ordinaria; o cómo las identidades sexuales fueron forjadas dentro de prescripciones sociales y culturales”<sup>25</sup>. La metodología de género enriquecía así los enfoques feministas, ya que se preocupaba tanto de las maneras en que se conciben las relaciones entre hombres y mujeres como de los significados atribuidos a cada sexo desde una aproximación sociológica<sup>26</sup>. El resultado ofrece una construcción cultural articulada en una compleja relación de la realidad con las prácticas de representación, entramado en el que tienen lugar aquellas formas en que los individuos asimilan la organización de la sociedad en virtud de unos modelos con los que manifestar la proyección de las identidades, incluidas las sexuales<sup>27</sup>. Esta es una de las razones por las que, frente al estudio aislado de las mujeres, es más enriquecedora una aproximación al género como categoría que afecta de igual manera a la definición de ambos sexos, aunque adopten posiciones diferentes. Parece entonces necesario deshacer algunos equívocos propiciados por la relación entre estudios feministas, de género y los más recientes sobre la masculinidad, los

conocidos como *Men's Studies*, que se han afianzado desde la última década del siglo pasado<sup>28</sup>.

Si adoptamos el género como herramienta crítica de análisis histórico, lógicamente los estudios de la masculinidad deberían abordar tanto a los hombres como a las mujeres. Y ésta es una diferencia sustancial en relación al origen de los estudios feministas que, por lo menos en un primer momento, buscaron superar la invisibilidad que las mujeres habían tenido en el curso de la historia para equipararlas al protagonismo de los hombres en la construcción del relato histórico. Ésa fue una de las razones por las que se vino a asimilar el término de feminismo con el de género, cuando no era así, ya que se hablaba de mujeres en cuanto a mujeres pero en realidad se había hablado muy pocas veces de hombres en cuanto que hombres. Los estudios sobre la masculinidad partieron de esta paradoja: el carácter omnipresente del hombre, y su invisibilidad desde su propia condición sexual como tal desde una perspectiva crítica<sup>29</sup>. La ventaja de los estudios sobre la masculinidad es que encontraron el campo abonado por los estudios feministas y, en consecuencia, el aparato metodológico necesario para abordar tales cuestiones; esto ha hecho que sus investigaciones se hayan expandido notablemente durante los últimos quince años. Sin embargo, partiendo de las conclusiones que estos estudios han proporcionado, hay que considerarlos un paso atrás al plantear igualmente una exclusión de lo femenino en su objeto de estudio. De ahí la importancia de asumir la categoría de género en su conjunto, como un sistema bajo el que se estudian las representaciones de las identidades a través de prácticas y experiencias, y cuya evolución depende de una mutua e irremplazable reciprocidad entre ambos sexos<sup>30</sup>.

El complejo aparato metodológico de los estudios de género y sus herramientas de análisis crítico están en expansión. Constantemente se incorporan y discuten nuevas categorías, usos y conceptos, propiciando en consecuencia un debate siempre abierto sobre su papel y su posición en el nuevo mapa del conocimiento. No obstante, la diversificación de significados con que se ha participado del término género hace necesario precisar el sentido de las nociones de masculinidad y feminidad, y de los roles e identidades de género.

Por masculinidad y feminidad se entienden sendos campos de significado desde los que construimos, como seres sexuados, nuestra relación en el sistema de organización social en un tiempo y un lugar concretos. En palabras de Davidoff y Hall, “constituyen categorías que continuamente se forjan, se discuten, se recrean y se reafirman, en un proceso en el que hay siempre lugar para el cambio y la negociación”<sup>31</sup>. Es decir, serían el conjunto de caracteres que engloban los significados variables con que se entienden lo masculino y lo femenino. Esto ha llevado a relacionarlo de forma directa con la idea de los

roles de género, aquellos papeles que supuestamente identificarían los comportamientos de cada sexo. En este sentido, si bien se ha asumido que el sexo es una construcción sujeta a las estructuras del poder<sup>32</sup>, se ha acabado aceptando que no existen esquemas inmóviles con los que definir las relaciones de género desde una teoría de roles, ya que ésta se basa en una serie de prescripciones sociales que determinan actitudes únicas y rígidas, cuando la realidad viene a ser precisamente una negociación dinámica y constante de esos supuestos papeles<sup>33</sup>. Hablar de roles masculinos o femeninos no podría servir, en consecuencia, para delimitar la realidad de las relaciones de género en un momento dado, aunque en el estudio de la Historia del Arte haya sido útil para clasificar desde la iconografía los múltiples significados que en cada época se han proyectado de hombres y mujeres.

Respecto a las identidades de género, éstas se deberían comprender como un proceso construido dentro de los discursos de la representación, consistente en reconocer las implicaciones sociales que acompañan la pertenencia a cada uno de los sexos. Si bien el sexo se concibe como una diferencia bipolar y dual, las identidades con las que reconocer esa pertenencia implican distintos grados de aceptación, conformidad o rechazo, y una multiplicidad de modos con los que entender las identidades masculina y femenina, sobre todo en momentos de crisis y cambio como lo fue el siglo XVIII y que afectó, evidentemente, a otras variables como la nacionalidad, la clase social, la raza o la orientación sexual, ejes que abren el estudio de las identidades a partir de múltiples factores interrelacionados<sup>34</sup>.

Plantear una revisión de los estudios feministas y de género en el contexto de la Historia del Arte en España pone sobre la mesa una trayectoria desigual entre las contribuciones que han estudiado la creación artística femenina o las destinadas a analizar su iconografía, evidenciando al mismo tiempo una verdadera escasez de trabajos respecto al compromiso con los estudios de género. La primera vez que se relacionaron las ideas de arte y mujer en una reunión de carácter científico fue en el seminario “La imagen de la mujer en el arte español”, dirigido por María Ángeles Durán en la Universidad Autónoma de Madrid en 1984, momento en que comenzaban a surgir los estudios de historia de las mujeres y se inauguraban con discreción los primeros institutos universitarios dedicados a estos asuntos<sup>35</sup>. En el prólogo de las actas, Durán alertaba sobre la escasa repercusión que la mujer había tenido desde una perspectiva sociológica del arte —nula en el caso español—, y se proponían ciertos temas y vías de análisis: la participación de las mujeres en el mercado de objetos artísticos y el coleccionismo, su importancia en las decisiones de la decoración del hogar y el gusto, o su papel en la recepción de las obras de arte, tanto en calidad de imágenes como de objetos<sup>36</sup>. Pese a estas interesantes

propuestas, que a la postre lo que buscaban era una correspondencia con la producción científica que en aquellos momentos se estaba desarrollando en el extranjero desde otras disciplinas, los estudios dedicados a las mujeres en nuestro país siguieron otros derroteros.

En consonancia con la Historia del Arte de otros países, los primeros pasos se dirigieron a la recuperación de la historia de las mujeres artistas en España, asumiendo desde un primer momento que dicha reconstrucción necesitaba cuestionar la historia tradicional del arte y sus métodos de estudio. Destacan, sin duda, los pioneros estudios de Estrella de Diego destinados a rescatar del olvido la historia de las mujeres artistas durante el siglo XIX<sup>37</sup>, así como las estrategias que tuvieron que desarrollar para sobrevivir dentro de unas prácticas artísticas de dominio masculino. Estos asuntos han sido centrales para comprender en la actualidad la cuestión de la creación femenina de las artistas españolas en el siglo XX, siendo una parcela de estudio que ha reclamado más protagonismo respecto a otros periodos del pasado en el seno de los estudios de estética y crítica feministas.

A pesar de todo, ha sido la iconografía femenina la principal parcela de cultivo de los estudios de mujeres en la Historia del Arte español. Muy fructíferas han sido, en esta línea, la temprana obra de Pilar Pedraza sobre la representación de la mujer-monstruo en los mitos, o los trabajos de Erika Bornay en relación con la iconografía de la mujer fatal o sus representaciones bíblicas<sup>38</sup>. La cuestión iconográfica también ha sido uno de los temas dominantes en la celebración de jornadas, congresos, cursos y publicaciones científicas, contribuyendo a debatir su inclusión en los problemas más generales de la Historia del Arte y buscando los medios más adecuados de afrontar su estudio<sup>39</sup>. A ellas hay que añadir las respuestas desde la iconografía masculina<sup>40</sup>, así como nuevos planteamientos interdisciplinares dedicados al estudio de las imágenes como vehículos de difusión de los papeles, las conductas y los modelos femeninos creados por y desde la imaginación del varón<sup>41</sup>, y el papel que la cualidad visual de esas representaciones implica en sus interpretaciones<sup>42</sup>.

A pesar de todo, hoy son pocos los trabajos que han participado del género como concepto y herramienta de análisis para estudiar la construcción de las categorías de lo masculino y lo femenino, y cómo han sido percibidas a lo largo de la historia. Pese a que poco a poco se ha ido prestando más atención a la consideración teórica de la propia metodología<sup>43</sup>, la aplicación práctica a los contenidos no siempre se ha llegado a materializar satisfactoriamente. Entre las escasas publicaciones que se han preocupado por reflejar estas cuestiones se encuentran las actas del congreso titulado "El discurso artístico, ¿tiene género?", celebrado en la Universidad de Oviedo en 1994, una temprana contribución interdisciplinar en el campo de la

creación artística y sus diferentes niveles de concepción y producción<sup>44</sup>.

Como decíamos al principio, parece que las dificultades para llevar a cabo una metodología de los estudios de género han venido, en gran medida, de la rigidez de planteamientos que ha caracterizado la disciplina de la Historia del Arte en España, donde todavía siguen vigentes categorías y jerarquías historiográficas que remiten a la época ilustrada de las nobles artes y la época decimonónica de artes figurativas<sup>45</sup>. Esta situación ha dejado en un claro segundo plano aquellas nuevas categorías que interesaban a los estudios feministas y de género, sentidos por algunos como una amenaza a la veracidad y la estabilidad de los principios que sustentaban la Historia del Arte como disciplina científica. No obstante, la forma más útil de resistencia ha consistido en negar sistemáticamente la existencia de una metodología apropiada a estas cuestiones, lo que explica la consideración de estos temas como concesiones a la moda, con la superficialidad y la transitoriedad que la misma palabra supone, y la continua necesidad de justificar, a quienes se dedican a ello, sus motivos de elección, el rigor académico de sus propuestas y el valor de sus aportaciones<sup>46</sup>. Obviar que para hablar de mujeres y arte se requiere el uso de unas herramientas adecuadas ha supuesto cierta comodidad cuando ha interesado entrar en estas cuestiones en razón del reclamo que el tema sugiere, bien fuera para la celebración de eventos científicos, bien para atraer a los visitantes al museo si hablamos de exposiciones temporales. En el primer caso, el mejor ejemplo lo encontramos en las consolidadas jornadas celebradas por el CSIC, dedicadas en su edición de 1997 a "La mujer en el arte español". En la introducción se explicaba que la finalidad era estudiar el papel de la mujer en la historia del arte español "como artista, mecenas, coleccionista, historiadora, galerista y como sujeto temático de la obra artística, donde se pueden captar las distintas visiones que, desde diferentes puntos de vista, nos ejemplifican el papel de la mujer en la sociedad de su momento, o la visión que el artista tenía de ella"<sup>47</sup>. Es decir, la finalidad era hablar del papel de las mujeres en las prácticas artísticas, pero sus contribuciones reproducían las jerarquías, paradigmas y principios de la Historia del Arte, como si fuera un objeto de estudio carente de metodologías propias. Buena prueba de ello es que, de un total de 45 comunicaciones, apenas tres hicieron mención al marco teórico de los estudios feministas y de género<sup>48</sup>, por lo que es fácil comprender cómo estas cuestiones han pasado a valorarse como asuntos anecdóticos o que no precisan de más atención por la simpleza con que se afrontan.

En el ámbito del museo, la utilización del binomio arte-mujer ha servido como reclamo para atraer al público. Como ha denunciado Patricia Mayayo, gran parte de las exposiciones organizadas bajo esta temática se ha vis-

to desprovista de comisarios formados en las teorías feministas y de género, limitándose a analizar las imágenes desde los planteamientos de la iconografía clásica y logrando como resultado atraer un alto volumen de visitantes por el carácter presuntamente novedoso y actual de la muestra, pero que neutraliza al mismo tiempo la dimensión política y subversiva que podría tener una relectura feminista de la obra de los “grandes maestros”<sup>49</sup>.

El ejemplo más paradigmático, por ser el de mayor repercusión en los últimos años, fue el de *Goya y la imagen de la mujer*, celebrada en el Museo del Prado entre octubre de 2001 y febrero de 2002. Aunque sus responsables se felicitaban por la idoneidad y carácter novedoso de la muestra<sup>50</sup>, lamentablemente no fueron partícipes de los planteamientos críticos propios del feminismo o el género, desperdiciando la oportunidad de proponer a los visitantes instrumentos de análisis con los que realizar una mirada crítica de sus obras y entender la complejidad de las relaciones de poder entre los sexos en términos de su representación visual en la época de Goya<sup>51</sup>, periodo en el que también debemos comenzar a valorar nuevos planteamientos y estrategias desde la perspectiva de nuestra disciplina en su conjunto.

### **Nuevos planteamientos para el estudio del “siglo interdisciplinar”**

Si existe un referente de la mentalidad ilustrada que dio origen a la Modernidad de la cultura occidental, sin duda ésa fue *L'Encyclopédie des Sciences et des Arts*. El mismo deseo que llevó a sus promotores, Diderot y d'Alambert, a reunir en una obra única el conocimiento del ser humano con la intención de hacerlo universal y accesible, provocó paradójicamente, a partir de la institucionalización de los intereses disciplinares desde el siglo XIX en las universidades, el levantamiento de barreras del conocimiento que aún existen en la actualidad<sup>52</sup>. Si tenemos en cuenta que la vocación de reunir en una misma publicación todas las parcelas del saber respondía a la concepción, irracional para los ilustrados, de limitar el conocimiento, es fácil comprender que, al querer estudiar la centuria desde perspectivas teleológicas aisladas, el siglo XVIII se haya convertido en uno de los periodos más complejos de entender en su conjunto.

Rompiendo con la vocación universal de la Razón, las investigaciones iniciadas desde posiciones cada vez más subjetivas y críticas con los grandes relatos han llevado a que hoy no podamos hablar de una única Ilustración, y por extensión, de un único siglo XVIII. Buen ejemplo de ello sería la existencia de múltiples ilustraciones, tanto por países (*Les Lumières, Enlightenment, Iluminismo, Ilustración*) como por la variedad de discursos, soluciones y efectos que tanto la valoración de las Luces como de

las sombras supusieron en la configuración de las distintas identidades modernas<sup>53</sup>. Como es sabido, ha habido que esperar hasta los años 60 del siglo pasado para que se comenzaran cuestionar, de la mano de pensadores como Foucault, Derrida o Lacan, los paradigmas absolutos que defendían los discursos y metarrelatos de las disciplinas modernas, contruidos en base a los valores racionales y universales de la Ilustración.

La crisis del modelo devino consecuentemente en el proceso de la Posmodernidad<sup>54</sup>, y el mismo deseo de superar el legado ilustrado hizo posible poner los medios necesarios para afrontar un análisis más complejo y coherente en los estudios sobre el Dieciocho, al que elocuentemente se ha etiquetado de forma reciente como “siglo interdisciplinar” por la multiplicidad de intereses que se han dado cita en el momento de su recuperación histórica<sup>55</sup>. La fuerza de la práctica interdisciplinar en el caso de los estudios del siglo XVIII se ha debido en gran parte a la institucionalización de centros de docencia e investigación, fundamentalmente en el ámbito anglosajón, dedicados de forma exclusiva a integrar disciplinas, herramientas y métodos de estudio<sup>56</sup>. Todo ello ha tenido dos consecuencias principales: por un lado, ha permitido renovar profundamente los planteamientos de disciplinas clásicas como la Historia, la Literatura, la Filosofía o la propia Historia del Arte; por otro lado, ha incorporado al estudio de la Ilustración los planteamientos derivados de las “Nuevas Humanidades” como los estudios feministas, de género, sexo y teoría *queer*; de crítica literaria, raciales y étnicos, o los de naturaleza multicultural y poscolonial, ocupándose de cuestiones que hasta ahora no habían sido capaces de plantear ni resolver las primeras<sup>57</sup>.

En lo que respecta de forma particular a nuestra disciplina, este proceso se materializó como dijimos en lo que se etiquetó como Nueva Historia del Arte, consecuencia de la crisis epistemológica que provocó plantear una aproximación distinta que trascendiera el formalismo y el positivismo, es decir, la historia de los estilos y la documentación de archivo, sendas que se querían superar. Para ello, se interrogó sobre asuntos que iban más allá de la cerrada autonomía del arte, abriendo nuevas preguntas a los contextos sociales y políticos en los que el arte era creado y percibido como prácticas y objetos de representación cargados de significado<sup>58</sup>.

Al cambio de paradigmas que la Nueva Historia del Arte propició desde entonces habría que sumar, desde los años 90 aproximadamente, el creciente interés que desde otros sectores de las Humanidades se ha venido prestando al campo de las imágenes. Al documento textual se ha añadido el procedente del material visual<sup>59</sup>, y el de las obras de arte entendidas como artefactos culturales<sup>60</sup>, que han comenzado a ser utilizadas para construir el relato de los discursos de historiadores de la cultura, el pensamiento, la literatura o la ciencia, extrayendo de los mismos

interpretaciones históricas muy diferentes a las impuestas por los historiadores del arte en sus observaciones de carácter estético y material<sup>61</sup>. El valor documental de las imágenes ha sido uno de los campos a los que más interés ha prestado el historiador de la cultura Peter Burke. Partiendo del hecho de que las imágenes son objetos materiales con funciones propias, es decir, usos y finalidades –propaganda, devoción, educación, placer–, el estudio de las mismas como documentos históricos permite considerarlas como testimonios de aquellas prácticas en las que eran producidas, intercambiadas y recibidas<sup>62</sup>. El dilema que se plantea entonces se refiere a la capacitación que se precisa para dominar las metodologías propias de interpretación que exige el material visual<sup>63</sup>. Por lo común, tanto el especialista en historia como en literatura se aproximan al material visual de forma similar al textual, es decir leen las imágenes como textos, dislocando o desvirtuando los significados y desentendiéndose de la valoración estética, constriñendo ésta a la mera apreciación de la belleza enunciada en sus términos más tradicionales. Esto puede tener dos consecuencias preocupantes: por un lado, la disociación del material visual entre documento histórico y objeto artístico, como si fueran dos realidades excluyentes; y por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, la legitimación de esta práctica. No es preciso conocer las herramientas del estudioso de la Historia del Arte porque no se trabaja en ese campo; en contrapartida, el historiador del arte acomodado en esa parcela autónoma puede terminar justificando el inmovilismo y la no apertura. El peligro es que el historiador del arte no renueve su utillaje y los otros estudiosos trabajen desde la precariedad por la ausencia del mismo. Así, estas actitudes acaban provocando en ocasiones tensiones y conflictos a quienes desde otros campos intentan acercarse a las obras artísticas desafiando los límites marcados por los criterios estilísticos y estéticos<sup>64</sup>.

En el caso español, las dificultades han ido, si cabe, más lejos, sobre todo si nos detenemos en el estudio del siglo XVIII. Al revisar el legado historiográfico de la centuria es fácil percatarse de que, hasta fechas relativamente recientes y salvando contadas excepciones, este periodo ha sido uno de los más perjudicados de la historia a causa de su invisibilidad. Considerado por el pensamiento decimonónico como una centuria extranjerizante que provocó la ruptura de la tradición española –cuando más bien contribuyó a crear sus modelos–, el peso heredado desde el siglo XIX lo condenó a permanecer en el olvido durante buena parte de la dictadura franquista en prácticamente todas las ramas del conocimiento, cuando no era recordado bajo un sesgo claramente negativo. La peyorativa valoración del siglo XVIII vino fundamentalmente de la pluma de Menéndez Pelayo, quien al estudiar la literatura y la cultura dieciochescas en su *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-81), y del arte en su *Histo-*

*ria de las ideas estéticas* (1883), se convirtió en “fuente y guía de la crítica literaria posterior”, convirtiendo al siglo en “un objeto de estudio poco atractivo para quienes enfocaban la historia de la cultura española desde el exclusivo punto de vista de nuestra grandeza *imperial*”<sup>65</sup>. Estas consideraciones provocaron un desinterés manifiesto por la centuria. El punto de inflexión de esta tendencia se sitúa hacia mediados del siglo XX cuando un grupo de hispanistas franceses y anglosajones empezaron a preguntarse sobre el papel que había desempeñado España en las diversas cuestiones que, como el análisis de los procesos ilustrados, entonces centraban la atención de los estudiosos del siglo XVIII en el ámbito internacional.

En el caso de la Historia del Arte, la investigación de Yves Bottineau en 1962 sobre *El arte cortesano en la España de Felipe V* (traducida al español en 1986), dio a conocer las prácticas sociales, políticas e ideológicas del arte de la nueva dinastía. Por su parte, Claude Bédat ofreció en 1974 una visión de la segunda mitad de la centuria sobre la creación y las prácticas artísticas en *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1744-1808*, traducido al español en 1989. Ambos estudios transformaron el juicio de valores y prejuicios con que se había afrontado la cultura española del Dieciocho. Pero, lo que es más importante, iniciaron la recuperación histórica del siglo estimulando con sus contribuciones un cambio de rumbo entre los historiadores del arte españoles. Prueba de ello fue el crecimiento de estudios publicados sobre el periodo en los años 70, que tendría su eclosión con motivo del II Centenario de la muerte de Carlos III, una conmemoración que tuvo como principal consecuencia dar visibilidad al periodo y revalorizar su estudio prácticamente en todas las disciplinas, generando una nueva cartografía del mismo.

Una de las principales consecuencias del tardío interés en el siglo XVIII ha sido que la proyección de sus estudios ha tenido un desarrollo diferente al observado en el ámbito internacional, tanto en el entramado institucional de universidades y centros de investigación, como en la práctica interdisciplinar que su estudio ha provocado fuera de nuestras fronteras. Pese a la existencia de grupos de investigación sobre el siglo XVIII en la universidad española<sup>66</sup>, tales iniciativas suelen agrupar colectivos de especialistas con trayectorias o investigaciones individuales. En consecuencia, los estudios desarrollados en España parecen continuar parcelados, pese a los fructíferos avances que se han dado en las diferentes disciplinas. Buena prueba de ello son las revistas científicas centradas en asuntos del siglo XVIII, como *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* y *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, ambas nacidas en 1991. Tras veinte años de existencia, sin duda reflejan el asentamiento y la madurez de estos estudios, aunque sin alcanzar el grado de colaboraciones interdisciplinares de otras publicaciones extranje-

ras similares<sup>67</sup>.

Particularmente difícil ha sido para la Historia del Arte participar de forma habitual en las publicaciones y actividades científicas organizadas por colegas de otros saberes en los grupos de estudios del siglo XVIII españoles. Por un lado es justo reconocer nuestro tradicional aislamiento —cuando no desinterés— de otras disciplinas. Pero, por otro lado, también es cierto que los esfuerzos tuvieron que centrarse de forma prioritaria en la catalogación e inventariado de los bienes que configuran la cultura artística y visual de la centuria, una tarea que, a diferencia de otros periodos históricos, en el caso del siglo XVIII no se inició hasta fechas relativamente recientes. Así, al revisar las publicaciones sobre la época, lo primero que salta a la vista es la primacía de la pintura, donde inmediatamente se aprecia que la construcción histórica consideraba esta etapa como un periodo oscuro entre el Siglo de Oro de Velázquez y el renacer de las cenizas con Goya, quien, además de la pintura, se convertiría en el gran referente de las técnicas gráficas; un relato que directamente omitía las prácticas artísticas desarrolladas en el periodo intermedio<sup>68</sup>. Ese periodo de oscuridad surgió con los historiadores del arte del siglo XIX. Dos razones les llevaron a desdeñar el arte español producido en la centuria anterior. Por un lado, la muerte de Carreño y Coello habría supuesto la desaparición de la llamada “escuela española”, invención acuñada de hecho en el siglo XVIII<sup>69</sup>; a lo que se sumaría igualmente la pérdida de la tradición de la escultura y la “aberración y delirio” con que se calificó a los arquitectos barrocos de la primera mitad de siglo<sup>70</sup>. Por otro lado, la carencia de artistas españoles se vino a agravar por la falta de apoyos de la nueva dinastía, que dejó en manos de artistas franceses e italianos las grandes empresas artísticas de los Borbones, provocando en consecuencia un arte de influjo extranjerizante<sup>71</sup>.

En base a la herencia de estos criterios, la mayor parte de historiadores del arte durante la Dictadura justificaron su desprecio y su desinterés por el siglo XVIII. La calidad de los artistas españoles, formados además por foráneos, no merecía su atención, y el arte producido por los extranjeros no era el objeto de estudio que debía caracterizar una “historia del arte propiamente nacional”<sup>72</sup>. Incluso Gaya Nuño, el cual se separó en este sentido de muchos de sus colegas de entonces<sup>73</sup>, etiquetó al periodo como una etapa extranjerizante al hablar de la arquitectura impuesta por los Borbones, aunque rechazara la existencia de un estilo español único a lo largo de la historia en su posterior obra *El arte español en sus estilos y sus formas* (1949). Parecida era la opinión de Lafuente Ferrari en su *Breve historia de la pintura española* (1953). El estudio señalaba que, al “agotamiento de la producción artística española al llegar el XVIII” había que sumar la “incomprensión de lo español por parte de la nueva

dinastía que viene a reinar en España después de la muerte de Carlos II”, una etapa calificada por el autor de “mediocre”<sup>74</sup>. La cuestión fue sentenciada por Jiménez-Placer, quien afirmó la imposibilidad de estudiar un “arte español del dieciocho”, sino más bien, y en todo caso, el “arte en [la] España del siglo XVIII”<sup>75</sup>.

El primer intento de sistematizar el periodo se dio con motivo del volumen correspondiente a esta centuria en la colección *Ars Hispaniae*, tarea que fue encomendada a Sánchez Cantón, quien debió afrontar un estudio general de la pintura y la escultura del siglo, reservando la segunda parte del libro a Goya. Sánchez Cantón fue el primero en España en favorecer una visión positiva, manifestando además su desacuerdo frente a la descontextualización que suponía relatar una Historia del Arte desligada del ámbito internacional<sup>76</sup> y denunciando la injusticia con que se había abordado hasta la fecha el estudio del siglo XVIII.

Los estudios de los años 70 significaron otro paso importante en la recuperación del siglo XVIII. Poco después de que se publicara la investigación de Bédat en 1974, comenzaron a desarrollarse en España otros trabajos doctorales con un interés común en profundizar el conocimiento sobre el Dieciocho, como vinieron a demostrar los estudios de Henares Cuéllar (1977) sobre la teoría del arte, el de la práctica de la arquitectura en el caso de Sambricio (1986), o sobre el grabado, de Carrete Parrondo (1979)<sup>77</sup>. A estos enfoques, que comenzaban a revisar las viejas valoraciones de la centuria, siguió en los años 80 una verdadera expansión desde diferentes perspectivas. A la tarea de inventariar y catalogar el amplio número de objetos que configuraban la cultura visual y artística española, hubo que sumar las producciones artísticas de los artistas franceses e italianos llegados a la corte a lo largo del siglo —objeto de estudio de las respectivas investigaciones doctorales de Luna (1979) y Urrea (1977)<sup>78</sup>—, salvando algunas iniciativas de carácter más abierto en el caso de los estudios sobre la corte<sup>79</sup>. La necesidad de obras generales que permitieran una aproximación global más completa y actualizaran el trabajo de Sánchez Cantón conllevó, finalmente, a la publicación de un volumen de la *Historia general del Arte Summa Artis* dedicado al periodo por Camón Aznar (1984), paso necesario para actualizar una visión de conjunto y al que seguiría la aparición continuada de investigaciones de carácter más específico.

El estudio del siglo XVIII ha requerido años de inventario, catálogo y recuperación de obras y artistas y su principal fruto hoy es tener un conocimiento suficientemente amplio como para comprender la complejidad artística de la centuria, sus implicaciones políticas y sociales, y su imbricación en la mentalidad de la Ilustración. A partir de ello, podemos comenzar a elaborar otros contenidos, adoptar nuevos enfoques, y participar de una interdisci-



plinariedad que nos permita plantear otras miradas.

De aquí es de donde partimos a la hora de afrontar nuevas estrategias. En el ámbito de las prácticas de representación del poder, el género no sólo abre nuevas vías de estudio para abordar el análisis de alegorías como la Nación, encarnada como ya dijimos en figuras femeninas destinadas a la mirada del ciudadano, sino también para comprender las relaciones de dominio y jerarquía en los espacios políticos de la esfera masculina –representados en diversas escenas de la vida cortesana–, o las relaciones de las que participan hombres y mujeres en los modernos espacios de sociabilidad como el paseo, las tertulias, el teatro, las visitas o los conciertos, cuyo testimonio ha quedado visualmente registrado en toda clase de objetos y soportes como pinturas, dibujos, estampas, tapices, etc. El estudio de la cultura visual dieciochesca permite de este modo adentrarse en los procesos de cambio y transformación de las identidades.

Como ha señalado Stuart Hall, en la actualidad asumimos el concepto de identidad como algo que nunca se unifica, máxime cuando las identidades están más fracturadas y fragmentadas. Al ser procesos de cambio y transformación, las identidades no sólo se refieren a supuestos recursos de la historia, como la memoria y la tradición, a partir de los que configuran sus elementos identitarios, sino también, y sobre todo, desde aquellas representaciones que nos muestran no tal como somos, sino cómo podríamos ser o en qué podríamos convertirnos<sup>80</sup>. Este principio ha sido hábilmente articulado fuera de nuestras fronteras en trabajos como el de Marcia Pointon al hablar del retrato británico durante el siglo XVIII, género a través del cual los individuos y los grupos sociales se representan y se perciben a sí mismos a partir de unos mecanismos que permiten acercarnos a sus aspiraciones, a todo aquello en que pretenden convertirse al hacerse retratar. Para llegar a tal fin, Pointon inserta el estudio del retrato en el contexto de las prácticas culturales que regulan la sociedad y que constituyen una red interminable de significados, lo que permite a su vez descubrir las fórmulas utilizadas por los pintores y asimiladas por el público al consensuar modelos de representación socialmente aceptados<sup>81</sup>. En una línea parecida se encuentran los estudios sobre el modo en que la sociedad ha participado de la cultura como una forma de representación social, destinada entre otras razones a construir una apariencia con la que poder prestigiarse en público, una cuestión que centralizó la moderna sociabilidad de las ciudades civilizadas en el siglo XVIII. David Solkin, por un lado, ha explicado cómo los artistas tuvieron que adaptarse a las nuevas reglas del comercio de objetos de lujo y cómo la obra de arte se convirtió en un producto de capital invertido en las nuevas redes económicas en las que necesariamente había que participar para proyectar las identidades sociales y nacionales<sup>82</sup>. Por otro lado, los trabajos reunidos por Ber-

mingham y Brewer sobre el consumo específico de cultura –música, pintura, estampas, literatura, antigüedades, etc.– en el Reino Unido, estudian las maneras en que esa sociedad construye las identidades en base a la formación de nuevas redes de sociabilidad, resultado de las costumbres modernas, ayudando a contextualizar las obras de arte en un escenario común a otros objetos que acabaron configurando el gusto del adorno doméstico, y su proyección como identidad del propietario de la casa<sup>83</sup>.

Los nuevos hábitos y las prácticas sociales del continente europeo se manifestaron igualmente en España, donde también es posible adentrarse en interesantes perspectivas de estudio respecto a las prácticas de representación del individuo y su posición en la sociedad, como el retrato o el creciente uso de nuevos artículos cotidianos como la tarjeta de visita. En el caso del retrato, el auge de su demanda durante la segunda mitad de siglo demuestra una diversidad de usos públicos –pensemos en las galerías de retratos que decoran instituciones ilustradas como las Sociedades de Amigos del País o las Academias–, y de carácter íntimo, no sólo reservados al ámbito familiar o amoroso, donde proliferan nuevos soportes y técnicas como el retrato en miniatura, sino también como muestra de afecto personal en la nueva concepción de la amistad ilustrada, signo inequívoco de los valores cívicos del hombre moderno<sup>84</sup>. En el caso del retrato grabado, por su parte, las estampas serán el vehículo principal para difundir la memoria de los héroes de la Nación –contrarrestando así la leyenda negra que todavía pesaba sobre España en el ámbito europeo–, y para proyectar a su vez la imagen de las “mujeres excepcionales”, legitimando así actitudes y modelos ejemplares de conducta para cada sexo de acuerdo al ideario de las Luces<sup>85</sup>. Respecto a la tarjeta de visita, por último, su utilización no sólo demuestra la importancia de la moderna sociabilidad en la vida cotidiana de las gentes civilizadas, sino que también anuncia nuevos usos y costumbres como el de visitar la casa de los amigos, lo que a su vez determinará la configuración de nuevos espacios domésticos caracterizados por los criterios de la comodidad y el buen gusto en el adorno de la casa<sup>86</sup>.

Las coordenadas de la civilización y las nuevas redes de sociabilidad constituyen igualmente el marco más propicio para estudiar cómo se proyectaron visualmente procesos como la feminización de las costumbres o nuevas prácticas amorosas como el cortejo. Respecto a la primera cuestión, su irrupción se debió a la creciente participación de las mujeres en la vida pública y el trato civilizado que se atribuía a la naturaleza femenina. En la adopción de esas nuevas etiquetas refinadas y amables se encuentra el origen de la crisis de la identidad masculina que se extiende por toda Europa en las primeras décadas del siglo, momento en el que también se alumbra el nacimiento del nuevo cortesano español<sup>87</sup>. Respecto al corte-

jo, entendido como el acompañante masculino distinto al marido que llevaban las mujeres casadas en sus actividades de ocio y diversión, fue una profunda transgresión de valores como el recato, el honor y la decencia femeninas, pero al mismo tiempo una expresión de buen gusto y distinción<sup>88</sup>. El registro de ambos debates en la prensa y la literatura de la época tuvo igualmente un reflejo constante en las composiciones del siglo XVIII dedicadas a la vida social, y es posible acercarse a su visualización tanto en pinturas como en tapices. El estudio de estos últimos es, sin lugar a dudas, uno de los canales que mejor pueden ayudar a comprender los cambios en las relaciones entre los sexos, sobre todo a partir de la renovación temática que tuvo lugar desde el reinado de Carlos III. Los nuevos programas concebidos para la decoración de las residencias reales constituyen un rico archivo tanto de la vida moderna que trajeron a España los Borbones, como de la incipiente cultura de las apariencias que terminaría por caracterizar a las sociedades contemporáneas a través del motor de la moda y el consumo<sup>89</sup>.

El cambio en las costumbres cotidianas de las gentes urbanas también daría pie a construir los tipos representativos de los modernos tiempos, siendo los más distintivos el “petimetre” y la “petimetra”, estereotipos que articulan la crisis de los ideales de género imaginados por los ilustrados. Nacidos en el seno de la prensa y el teatro bajo el filtro de la sátira, el petimetre y su compañera centraron los debates de la opinión pública en la problemática transgresión que las nuevas conductas masculinas y femeninas suponían en la alteración del orden social. La carencia de un comercio de estampas similar al que experimentaron otras capitales europeas, como Londres o París, hizo que en España las caricaturas de estos personajes apenas se consolidara hasta los años 20 del siglo XIX (periodo al que pertenecen las más conocidas); sin embargo, el estudio de las colecciones de figurines de moda y otras estampas de gran aceptación entonces como los naipes y las barajas de cartas –algunas destinadas al juego galante entre jóvenes–, demuestra el impacto y la asimilación de los usos y las costumbres encarnados por estos personajes en el contexto de un debate de mayor calado: el de la tradición y la modernidad, cuestión que recorre toda la centuria y anuncia la inevitable crisis del Antiguo Régimen<sup>90</sup>.

Como se puede deducir, tomando tan sólo unos pocos ejemplos, es posible enriquecerse del rico arsenal que han ido construyendo los colegas de la historia política, del pensamiento, de la cultura, de la literatura o de la ciencia, cuyas aportaciones a la hora de definir y explicar las principales cuestiones que dominaron el siglo resultan imprescindibles para poder entender las prácticas artísticas en la España ilustrada y su estudio desde la cultura visual. Respecto a la asimilación de estos últimos planteamientos, fue Lafuente Ferrari quien asumió temprana-

mente en España, y de manera bastante intuitiva, parte de las ideas fundamentales que hoy se discuten en los estudios visuales. Lafuente defendía la especificidad de la Historia del Arte como una ciencia de la observación destinada a revolucionar el campo de las Humanidades: “Tal entrenamiento en la observación hace de nuestra disciplina una de las de mayor calado actual en el aspecto educativo. El hombre de hoy, formado más que nunca en la cultura visual, encuentra en la historia del arte satisfacciones incomparables a la que le ofrezca cualquier otra actividad humana. De aquí que, por motivos conocidos de todos y que no me detendré en analizar, pueda la historia artística considerarse hoy como la base de lo que podemos llamar las nuevas humanidades visuales”<sup>91</sup>.

Son de sobra conocidas las razones que impidieron la asimilación de unos planteamientos que hubieran acelerado la renovación de la práctica de la Historia del Arte en España, pero hoy cobran plena actualidad ante las iniciativas que en la última década han contribuido a difundir los estudios de cultura visual en la comunidad científica de nuestro país, ciertamente con renovados planteamientos ante los cuales existen todavía demasiadas reticencias, probablemente por desconocimiento, de las posibilidades que abre su utilización. Donde se aprecia esto con más claridad es en el uso que se hace de estas nuevas herramientas. En general, se ha aceptado la idea de que los estudios visuales tienen su campo de actuación en el análisis de las prácticas actuales, periodo destinado –casi podríamos decir predestinado– a recibir tales planteamientos<sup>92</sup>. La razón fundamental es que se considera que el crítico de arte necesita unas herramientas de análisis propias que le permitan establecer un diálogo con los fenómenos artísticos producidos en sus mismas coordenadas temporales. Uno de los problemas de esta aplicación restrictiva a la actualidad es pensar que el historiador del arte no necesita igualmente de herramientas analíticas apropiadas para reflexionar sobre el arte del pasado, ya que el diálogo que establece con otros periodos históricos nace de posiciones subjetivas y concepciones que pertenecen igualmente al presente<sup>93</sup>.

En el caso particular del siglo XVIII, no hay que olvidar que es entonces cuando se ha terminado por consensuar el principio de la sociedad del espectáculo y la modernización de la visión<sup>94</sup>. Evidentemente, en este proceso fueron las artes visuales, a través de las bellas artes y las manufacturas, las que contribuyeron enormemente a alimentar nuevas formas de crear, ver e imaginar, renovándose la temática y las formas de producción, así como la fabricación y la distribución de todo tipo de máquinas ópticas. Pero, además, es también cuando se van a definir las nuevas prácticas en las formas ver y ser visto, de construir las apariencias y señalar las identidades en función de la mirada de los demás; todo ello sin prescindir de la cuestión estética que recorre la centuria al

extenderse el criterio del “buen gusto” a todas las experiencias cotidianas, convirtiéndolo en una categoría propia de la vida moderna y de la identidad en todas sus manifestaciones. En consecuencia, el Siglo de las Luces ofrece un campo incomparable para comprobar cómo no

sólo es posible, sino también oportuno articular nuevas herramientas como el género y los estudios visuales en la práctica de la Historia del Arte, enriqueciendo y actualizando su propia especificidad como ciencia y permitiendo conocer mejor la obra de arte en su contexto.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Joan B. LANDES, “Trespassing: notes from the boundaries”, en J. Douthwaite y M. Vidal (eds.), *The Interdisciplinary Century: Tensions and Convergences in Eighteenth-Century Art, History and Literature*, Voltaire Foundation, Oxford, 2005, pp. 117-123.
- <sup>2</sup> Amelia JONES (ed.), *The feminism and the visual culture reader*, Routledge, Londres, p. 1.
- <sup>3</sup> Gonzalo BORRÁS, *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, p. 11; Jesusa VEGA, “Points de repère pour l’histoire de l’art en Espagne”, *Perspective. La revue de l’INHA*, n.º 2 (2009), pp. 180-189. Respecto a la reflexión sobre las prácticas discursivas de los relatos del historiador del arte, véanse las aportaciones de Keith MOXEY, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*, Cornell University Press, Londres, 1994 y Michael A. HOLLY, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Cornell University Press, Londres, 1996.
- <sup>4</sup> Jonathan HARRIS, *The New Art History: A Critical Introduction*, Routledge, Nueva York, 2001, pp. 94-128.
- <sup>5</sup> Patricia MAYAYO, *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 21.
- <sup>6</sup> Linda NOCHLIN, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *ARTnews*, enero 1971, pp. 22-39.
- <sup>7</sup> Sobre los relatos historiográficos de esta cuestión véanse los trabajos reunidos por Rozsika PARKER y Griselda POLLOCK (eds.), *Framing Feminism: Art and the Women’s Movement 1970-1985*, Pandora, Londres, 1987. Para una síntesis en español, Patricia MAYAYO, *op. cit.*, capítulo 1.
- <sup>8</sup> Estrella de DIEGO, “Figuras de la diferencia”, en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid, 1996, vol. 2, p. 353.
- <sup>9</sup> Griselda POLLOCK, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the histories of art*, Routledge, Londres, 2003, pág. 55.
- <sup>10</sup> Para un acercamiento a la participación de las mujeres en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el setecientos, véanse: Theresa A. SMITH, “Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *La mujer en el arte español. VII Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1997, pp. 279-288, y Jacques SOUBEYROUX, “Les Espagnoles à l’Académie des Beaux Arts de San Fernando dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle”, en F. Étienne (dir.), *Regards sur les Espagnoles créatrices. XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006, pp. 72-89.
- <sup>11</sup> Germaine GREER, *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Bercimuel, Madrid, 2005, p. 6; Whitney CHADWICK, *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992, p. 127.
- <sup>12</sup> Griselda POLLOCK, *op. cit.*, 2003, p. 8.
- <sup>13</sup> Griselda POLLOCK, “Mujeres ausentes (un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)”, *Revista de Occidente*, 127 (1991), pp. 77-107.
- <sup>14</sup> Linda NOCHLIN, *Women, Art and Power and Other Essays*, Icon Editions, Nueva York, 1988.
- <sup>15</sup> John BERGER, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- <sup>16</sup> Laura MULVEY, *Placer visual y cine narrativo*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, 1988.
- <sup>17</sup> Lynn HUNT (ed.), *Eroticism and the Body Politic*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1991, p. 1.
- <sup>18</sup> Maurice AGULHON, *Marianne au combat. L’imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Flammarion, Paris, 1979; Joan B. LANDES, *Visualizing the Nation. Gender, Representation and Revolution in Eighteenth-Century France*, Cornell University Press, Londres, 2001.
- <sup>19</sup> Carlos REYERO, *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Siglo XXI, Madrid, 2010.
- <sup>20</sup> Álvaro MOLINA, “Memoria y representación visual: la idea del Estado y la nación en el largo siglo XVIII español”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, CAIA, Buenos Aires, 2003, pp. 259-271.
- <sup>21</sup> Carol DUNCAN, “Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art”, *The Art Bulletin*, 55:4 (1973), pp. 570-583; Mary D. SHERIFF, “Fragonard’s Erotic Mothers and the Politics of Reproduction”, en L. Hunt, (ed.), *op. cit.*, pp. 14-40.
- <sup>22</sup> Theresa A. SMITH, *The Emerging Female Citizen. Gender and Enlightenment in Spain*, University of California Press, Berkeley, 2006.
- <sup>23</sup> Griselda POLLOCK, *op. cit.*, 2003, p. xxii.
- <sup>24</sup> Hannah BARKER y Elaine CHALUS (eds.), *Gender in Eighteenth-Century England. Roles, Representations and Responsibilities*, Longman, Londres, p. 6.
- <sup>25</sup> Joan W. SCOTT, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en M. Nash y J. Amelang (eds.), *Historia y Género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1990, pp. 23-56.
- <sup>26</sup> Mary HOLMES, *What is gender? Sociological Approaches*, SAGE Publications, Londres, 2007.
- <sup>27</sup> Roger CHARTIER, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 57; Mónica BOLUFER PERUGA, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1998, pp. 14-15.
- <sup>28</sup> Para una aproximación a la aparición de los *Men’s Studies* en el marco de la historia y los estudios culturales y de género véanse John TOSH, “What should Historians do with Masculinity? Reflections on Nineteenth-Century Britain”, *History Workshop Journal*, 38 (1994), pp. 179-202; Konstantin DIERKS, “Men’s History, Gender History, or Cultural History?”, *Gender & History*, 14:1 (2002), pp. 147-151.
- <sup>29</sup> Sandro BELLASSAI, “Il maschile, l’invisibile parzialità”, en E. Porzio (ed.), *Saperi e libertà*, A. Italiana, Milán, 2001, vol. 2, pp. 17-37; Victor J. SEIDLER, *Rediscovering Masculinity. Reason, Language and Sexuality*, Routledge, Londres, 1989, pp. 3-8.
- <sup>30</sup> Konstantin DIERKS, *op. cit.*, p. 150.
- <sup>31</sup> Leonore DAVIDOFF y Catherine HALL, *Fortunas familiares: hombres y mujeres de la clase media inglesa. 1780-1850*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 10.
- <sup>32</sup> Michel FOUCAULT, *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Madrid, 2005, 3 vols.; Thomas LAQUEUR, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Cátedra, Madrid, 1994.
- <sup>33</sup> Robert W. CONNELL, *Masculinities*, Polity Press, Cambridge, 1995, p. 32.
- <sup>34</sup> Elisabetta RUSPINI, *Le identità di genere*, Carocci, Roma, 2003, p. 10.
- <sup>35</sup> Guadalupe GÓMEZ FERRER, “Las relaciones de género”, *Ayer*, 17 (1995) (especial monográfico).
- <sup>36</sup> M. Ángeles DURÁN (ed.), *La imagen de la mujer en el arte español. III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1990, p. 12.
- <sup>37</sup> Estrella de DIEGO, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Cátedra, Madrid, 1987.
- <sup>38</sup> Pilar PEDRAZA, *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Almadín, Valencia, 1983; Erika BORNAY, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990 y *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*, Cátedra, Madrid, 1998.

- <sup>39</sup> Teresa SAURET (ed.), *Historia del Arte y Mujeres*, Universidad de Málaga, Málaga, 1996, p. 10.
- <sup>40</sup> Carlos REYERO, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Cátedra, Madrid, 1996.
- <sup>41</sup> Teresa SAURET, "Formas iconográficas y género: uso y abuso de la imagen femenina (a modo de introducción)", en T. Sauret y A. Quillas (eds.), *Luchas de género en la historia del arte a través de la imagen*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2001, vol. 1, pp. 7-15.
- <sup>42</sup> Pilar AMADOR CARRETERO y Rosario RUIZ (eds.), *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2003, p. 9.
- <sup>43</sup> Xesqui CASTAÑER LÓPEZ, *La imagen de la mujer en la plástica vasca contemporánea (s. XVIII-XX): Aproximación a una metodología del género*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1993.
- <sup>44</sup> José Luis CARAMÉS y Santiago GONZÁLEZ (eds.), *Género y sexo en el discurso artístico*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1994, p. iii.
- <sup>45</sup> Esta problemática a la hora de denominar aquello que no es propiedad de las "bellas artes" sigue siendo, de hecho, una de las dificultades de la disciplina, aunque no sólo en España, donde se ha historiado casi siempre de forma independiente y recibiendo denominaciones tan diversas como "artes suntuarias", "artes decorativas", "artes aplicadas" o "artes industriales". Jesusa VEGA, *op. cit.*, 2009, nota 14.
- <sup>46</sup> Luz de ULIERTE VÁZQUEZ, "El arte es género ambiguo. Consideraciones metodológicas acerca de la historia del arte y las mujeres", en Teresa SAURET (ed.), *op. cit.*, 1996, pp. 23-28; Carlos REYERO, *op. cit.*, 1996, p. 9. Esta situación es, no obstante, común a otras disciplinas. Sobre un estado de la cuestión de los estudios de género en España desde la perspectiva de las Ciencias Sociales, véase Celia VALIENTE, "An Overview of Research on Gender in Spanish Society", *Gender and Society*, 16:6 (2002), pp. 767-792.
- <sup>47</sup> *La mujer en el arte español. VII Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1997, p. 7.
- <sup>48</sup> Una de ellas, la de Pilar Pérez Camarero, lo hacía desde planteamientos estéticos en la Antropología, disciplina que sí ha incorporado estos estudios en sus objetos y métodos de estudio. Por su parte, tan sólo las historiadoras del arte Xesqui Castañer López y Theresa A. Smith hacían referencia a la metodología de género en sus respectivos trabajos.
- <sup>49</sup> Patricia Mayayo, *op. cit.*, p. 170.
- <sup>50</sup> *Goya y la imagen de la mujer*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002). Madrid, 2002, p. 19.
- <sup>51</sup> La capacidad de las exposiciones temporales por transmitir estas cuestiones a la sociedad ha sido constante en las celebradas en Estados Unidos, cuyas inquietudes respondían a un claro compromiso con los postulados feministas de la época destinados a formular y difundir entre el público los nuevos interrogantes. Germaine GREER, *op. cit.*, p. 6.
- <sup>52</sup> Daniel ROSENBERG, "We have never been interdisciplinary: encyclopedism and etymology in the eighteenth century and since", en J. Douthwaite y M. Vidal (eds.), *The Interdisciplinary Century: Tensions and Convergences in Eighteenth-Century Art, History and Literature*, Voltaire Foundation, Oxford, 2005, pp. 3-17.
- <sup>53</sup> Sobre el debate de la Ilustración y su legado, véanse Anthony PAGDEN, *La Ilustración y sus enemigos. Dos ensayos sobre los orígenes de la modernidad*, Península, Barcelona, 2002, y James Schmidt, "The legacy of the Enlightenment", *Philosophy and Literature*, 26:2 (2002), pp. 32-442. Para una revisión historiográfica, Mónica BOLUFER PERUGA, "De la historia de las ideas a la de las prácticas culturales: reflexiones sobre la historiografía de la Ilustración", en J. L. Barona, J. Moscoso y J. Pimentel (eds.), *La Ilustración y las ciencias. Para una historia de la objetividad*, Universidad de Valencia, Valencia, 2003, pp. 21-52, así como los trabajos reunidos por Jesús ASTIGARRAGA, M. Victoria LÓPEZ-CORDÓN y José M. ÚRKIA (eds.), *Ilustración, ilustraciones*, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, San Sebastián, 2009, 2 vols.
- <sup>54</sup> Todavía no se ha llegado a consensuar el alcance real y significado de la Posmodernidad. El único acuerdo que parece claro es que define un amplio abanico de debates que durante las últimas décadas han afectado a la vida intelectual como distancia o reacción contra la Modernidad. David HARVEY, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1998, p. 22; Ute DANIEL, *Compendio de historia cultural. Teorías, práctica, palabras clave*, Alianza, Madrid, 2005, p. 144.
- <sup>55</sup> Julie DOUTHWAITE y Mary VIDAL (eds.), *The Interdisciplinary Century: Tensions and Convergences in Eighteenth-Century Art, History and Literature*, Voltaire Foundation, Oxford, 2005, pp. xi-xxxiv.
- <sup>56</sup> Joan B. LANDES, *op. cit.*, 2005, p. 120. Para una aproximación a las teorías de la práctica interdisciplinar en el ámbito de las Humanidades, véanse Julie T. KLEIN, *Humanities, Culture and Interdisciplinarity. The Changing American Academy*, State University of New York, Albany, 2005; Joe MORAN, *Interdisciplinarity*, Routledge, Londres, 2002.
- <sup>57</sup> Joe MORAN, *op. cit.*, p. 50.
- <sup>58</sup> Norman BRYSON y Mieke BAL, "Semiotics and Art History", *Art Bulletin*, 73:2 (1991), pp. 174-208.
- <sup>59</sup> Ivan GASKELL, "Historia de las imágenes", en P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Alianza, Madrid, 1993.
- <sup>60</sup> Alejandra VAL CUBERO, "Una aproximación metodológica en el análisis de las obras de arte", *Arte, Individuo y Sociedad*, 22:2 (2010), pp. 63-72.
- <sup>61</sup> Jesús CARRILLO, "El futuro historiador del arte frente a los estudios en cultura visual", en *El historiador del arte, hoy*, CEHA, Soria, 1998, pp. 15-29.
- <sup>62</sup> Peter BURKE, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 17.
- <sup>63</sup> Gillian ROSE, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications, Londres, 2007.
- <sup>64</sup> Francis HASKELL, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Alianza, Madrid, 1994, p. 3. Respecto al debate sobre el uso de las imágenes como práctica interdisciplinar en el caso del siglo XVIII, véase Lynn Hunt, "The Virtues of Disciplinarity", *Eighteenth-Century Studies*, 28:1 (1994), pp. 1-7.
- <sup>65</sup> Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, "El siglo XVIII, según Menéndez Pelayo", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXII (2006), pp. 297-329.
- <sup>66</sup> El Instituto Feijoo, de la Universidad de Oviedo, fue el primer centro español de estudios dedicado al siglo XVIII (1971), gestado en los mismos años que otros grupos internacionales como la Société d'Étude du Dix-Huitième Siècle (1964), o la American Society of Eighteenth-Century Studies (1969).
- <sup>67</sup> Dos ejemplos paradigmáticos son la norteamericana *Eighteenth-Century Studies* (1967) y la francesa *Dix-Huitième Siècle* (1969).
- <sup>68</sup> José Luis MORALES Y MARÍN, *Pintura en España 1750-1808*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 13.
- <sup>69</sup> Pierre GÉAL, "L'Invention de l'école espagnole aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles", *Cahiers du GRIMH*, 1 (1999), pp. 293-303.
- <sup>70</sup> Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid, 1994, vol. 1, p. 1491.
- <sup>71</sup> Rogelio BUENDÍA, "La pintura española del siglo XVIII. Aproximación al estado de la cuestión", en *I Congreso Internacional de Pintura Española del siglo XVIII*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 1998, pp. 13-24.
- <sup>72</sup> Véase un resumen sobre la problemática de este debate en Miguel MORÁN TURINA, "La difícil aceptación de un pasado que no fue malo", en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición (Patrimonio Nacional, 2003). Madrid, 2003, pp. 23-40.
- <sup>73</sup> Javier PORTÚS y Jesusa VEGA, *El descubrimiento del arte español. Tres apasionados maestros: Cossío, Lafuente, Gaya Nuño*, Nívola, Madrid, 2004, p. 137.
- <sup>74</sup> Enrique LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, Akal, Madrid, 1987, p. 379.
- <sup>75</sup> Fernando JIMÉNEZ-PLACER, *Historia del arte español: del Renacimiento (escultura) hasta el siglo XX*, Labor, Madrid, 1955, vol. 2, pp. 846-847.
- <sup>76</sup> Jesusa VEGA, *op. cit.*, 2009, p. 186; Francisco J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya*, en *Ars Hispaniae: Historia universal del Arte Hispánico*, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1965, vol. 17, p. 11.
- <sup>77</sup> José E. GARCÍA MELERO, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1998, p. 410.
- <sup>78</sup> Juan José LUNA, "La pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España", Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid; Jesús

- URREA FERNÁNDEZ, “La pintura italiana del siglo XVIII en España”, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid.
- <sup>79</sup> Ejemplo de ello son los catálogos de las exposiciones *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII* (Madrid, 1980) y *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII* (Madrid, 1987), o congresos científicos como *El Arte en las cortes europeas del siglo XVII* (Madrid, 1989).
- <sup>80</sup> Stuart HALL, “¿Quién necesita ‘identidad’?”, en S. Hall y P. du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2003, pp. 13-39.
- <sup>81</sup> Marcia POINTON, *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven, 1993, p. 4.
- <sup>82</sup> David SOLKIN, *Painting for money. The visual arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven, 1993.
- <sup>83</sup> Ann BERMINGHAM y John BREWER (eds.), *The consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text*, Routledge, Londres, 1995.
- <sup>84</sup> Nigel GLENDINNING, “El retrato en España en el siglo XVIII”, en *Siglo XVIII. España, el sueño de la razón*, Museo Nacional de Bellas Artes, Brasilia, pp. 305-329.
- <sup>85</sup> Juan CARRETE PARRONDO, *Memoria histórica del siglo de las luces: Retratos de los Españoles ilustres*, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1988; Mónica BOLUFER PERUGA, “Galerías de ‘mujeres ilustres’ o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana (ss. XV-XVIII)”, *Hispania*, LX:1 (2000), pp. 181-224.
- <sup>86</sup> Para una aproximación a la tarjeta de visita como artículo de sociabilidad, véase Francisco AGUILAR PIÑAL, “Otra innovación del siglo XVIII: las tarjetas de visita”, *Bulletin Hispanique*, 1 (2002), pp. 23-39. Respecto a los cambios producidos en el adorno doméstico, Jesusa VEGA, “Contextos cotidianos para el arte. Cuadros y objetos de arte para el adorno doméstico madrileño a mediados del siglo XVIII”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LV:1 (2000), pp. 5-43.
- <sup>87</sup> Mónica BOLUFER, “El arte de las costumbres. Una mirada sobre el debate de la civilidad en España a finales del siglo XVIII”, *Res publica*, 22, 2009, pp. 195-224.; Álvaro MOLINA y Jesusa VEGA, “Vistiendo al nuevo cortesano: el impacto de la feminización”, en N. Morales y F. Quillas García (eds.), *Sevilla y Corte: las Artes y el Lustró Real (1729-1733)*, Casa de Velázquez, Madrid, pp. 165-175.
- <sup>88</sup> Carmen MARTÍN GAITE, *Usos amorosos del Dieciocho en España*, Anagrama, Barcelona.
- <sup>89</sup> Daniel ROCHE, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement*, Fayard, París, 1989; Álvaro MOLINA y Jesusa VEGA, *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2005.
- <sup>90</sup> Algunas de estas cuestiones las he tratado con mayor profundidad en el libro, de próxima aparición, *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*.
- <sup>91</sup> Enrique LAFUENTE FERRARI, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Instituto de España, Madrid, 1985, p. 75.
- <sup>92</sup> José Luis Brea, “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, *Estudios visuales*, 3 (2005), pp. 8-25. Precisamente, son los debates del ámbito internacional en torno a la cultura visual de la era contemporánea los que más se han dado a conocer en España, gracias a la creciente traducción de ensayos de referencia sobre la materia, como los incluidos en la revista *Estudios Visuales*, cuyo primer número apareció en diciembre de 2003.
- <sup>93</sup> Keith MOXEY, *op. cit.*, p. 24.
- <sup>94</sup> Peter de Bolla, *The Education of the Eye. Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*, Stanford University Press, Standford, 2003; Jesusa VEGA, *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, CSIC-Ed. Polifemo, Madrid, 2010.