

Jovellanos y Velázquez*

DAVID GARCÍA LÓPEZ
Universidad de Murcia

El 5 de noviembre de 1780, en la junta particular de la Real Academia de San Fernando, se debatía a quién se debía encargar la Oración para el Concurso General de premios del año siguiente. Entonces, el marqués de la Florida Pimentel, vice-protector de la institución, «volvió... los ojos» hacia Jovellanos, quien admitió muy gustoso el encargo (ARABASE, Juntas Particulares, 5/11/1780). Eran los momentos del ascenso meteórico del magistrado asturiano en la corte madrileña, a la que había llegado desde Sevilla en 1778. Su cercanía a Campomanes le había ayudado a hacerse merecedor de la entrada en distintas instituciones y academias reales. El mismo 1778 entró a formar parte de la Sociedad Económica Matritense, al año siguiente ingresó en la Real Academia de la Historia, y así sucesivamente en la de San Fernando (1780), Española (1781), Cánones (1782) y Derecho (1785). Además, en agosto de 1780 juró su nombramiento como ministro togado del Consejo de Órdenes, eligiendo la de Alcántara.

Desde su nombramiento como académico honorario de San Fernando en junio de 1780, había formado parte de los órganos directivos de la Academia, de ahí su continua asistencia a las juntas particulares que muestran las actas hasta diciembre de 1787. Tras recibir el encargo de la Oración para el Concurso del año siguiente, Jovellanos se puso manos a la obra para trabajar en un discurso, que finalmente se vería plasmado en el *Elogio de las bellas artes*. Este escrito vino a ser la primera historia sistemática de la pintura española, en la que se superaban los esquemas estrictamente biográficos para tratar de construir un relato orgánico a través de un hilo conductor cronológico (Portús, 2014).

En su intento por hacer una historia de la pintura española con un claro componente nacional, Velázquez quedó configurado como la personalidad más repre-

* Este trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto I+D subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación *La creación de un nuevo relato: críticos e historiadores del arte (1772-1838)*. *Escritos e imágenes*, PID2019-107170GB-I00.

sentativa de la pintura española. Durante el siglo XVIII, la denominación de los «hombres ilustres» o ciudadanos modélicos fue abriéndose a los hombres de letras y, en general, alrededor de sus perfiles se definiría la cultura nacional. Así sucedió con Shakespeare en Inglaterra, Molière en Francia y también con Cervantes en España (Álvarez Barrientos, 2009). El extraordinario sentido patrimonial con el que se comenzaron a entender las bellas artes, del que el *Viaje de España* de Antonio Ponz, que comenzó a publicarse en 1772, es el más elocuente manifiesto, llevó a la reivindicación de los artistas españoles como una parte más de esa cultura nacional que se quería valorar frente a los otros países europeos (Crespo, 2012). La entronización del pintor sevillano como la gran personalidad representativa de la pintura hispana fue manifiesta.

Era difícil que fuera de otra manera, no solo por la calidad del antiguo pintor real sino porque la fuente más importante para conocer la historia de la pintura española y a sus artífices, en la segunda mitad del siglo XVIII, seguía siendo el *Museo pictórico* de Antonio Palomino. En esta obra no solo se encumbraba a Diego Velázquez como el artista más significativo de la pintura española, sino que, a través de su ennoblecimiento, se dignificaba a toda la escuela hispana, lo que seguramente condicionó notablemente la redacción del tratadista cordobés (Morán, 2008; García López, 2013).

Por mucho que los ilustrados fueran en ocasiones extremadamente críticos con el texto de Palomino, y clamaran contra su falta de sentido crítico, también eran conscientes de su valor histórico. De ahí que el propio Jovellanos, a la hora de preparar su texto, se dedicara a extraer resúmenes de las vidas ofrecidas por el autor cordobés, como sabemos que llevó a cabo durante el mes de febrero de 1781, gracias al ejemplar que utilizó y que ahora se custodia en el Museo de Bellas Artes de Asturias (González Santos, 2012: 142-149). Las palabras de elogio de Palomino sobre la pintura de Velázquez y, en especial, del cuadro de las *Meninas*, fueron decisivas para el discurso del *Elogio* y los escritos posteriores de Jovellanos sobre el pintor andaluz (fig. 1). El interés por la pintura de Velázquez también está demostrado por la demanda de copias de sus obras a mediados del siglo XVIII. En 1778 también se anunciaban las estampas que Goya había realizado de sus pinturas y que en agosto de ese año ya decoraban el despacho de Floridablanca (fig. 2), cuyos dibujos originales acabaron, en gran parte, en la colección de Ceán Bermúdez (Vega, 2000).

En 1780 se habían publicado las *Obras* de Mengs y, por lo tanto, en esos meses de preparación de dicho *Elogio* por parte de Jovellanos, era quizá el volumen de mayor impacto del momento en el mundo artístico cortesano. Todavía en 1800, Ceán Bermúdez consideraba sus páginas «los mejores elementos de la pintura que



FIG. 1: Francisco de Goya, *Las Meninas según Diego Velázquez*, estampa sobre papel verjurado, aguafuerte, 1780-1785. Biblioteca Nacional de España.

tenemos en todos los idiomas» (Ceán, 1800, III: 128). A pesar de que Mengs situaba a Velázquez entre los artistas «naturalistas» que no habían conseguido llevar a cabo el proceso de idealización, no dejó de elogiar algunas características de su pincel. Para ello, utilizó unos argumentos que, si bien estaban mayormente relacionados con el aspecto de la reproducción de la naturaleza, de ahí el término aplicado a la «verdad» de su pintura, fueron remodelados con mucha habilidad por parte de Jovellanos, con el objetivo de aquilatar su discurso y otorgarles un sentido moral que realzara la nueva consideración que pensó otorgar a Velázquez como paladín de la pintura española. También aprovecharía la parte del discurso de Mengs en la



FIG. 2: Francisco de Goya, *Los borrachos según Diego Velázquez*, estampa sobre papel verjurado, aguafuerte, 1778. Biblioteca Nacional de España.

que recomendaba el estudio de las obras de Velázquez para el aprendizaje de los profesores y presentarlo así como modelo a seguir. De esta forma, se trataba de superar la preocupación de personajes como Antonio Ponz, quien había considerado que los juicios haia la pintura española que se desprendían en las *Obras* de Mengs podían entenderse como claramente despectivos (Crespo, 2012).

Jovellanos se había aficionado a las bellas artes durante su larga estancia de diez años en Sevilla. González de Posada ya escribió que allí «se entregó al imán de las buenas pinturas y al conocimiento de las artes, que amó en buen grado toda su vida» (Caso González, 1988: 174). Entonces vivió un proceso de continuo aprendizaje y desarrollo de sus capacidades intelectuales. Como él mismo declaraba, en la ciudad del Betis se le «habían hecho las entrañas». Se implicó con los círculos ilustrados entre los que la apreciación de las artes, su coleccionismo y la defensa del patrimonio, tenían destacados defensores como Francisco Bruna o el conde del Águila, cercanos amigos del magistrado asturiano (Crespo y Domenge, 2013). En este ámbito inició también su biblioteca y su colección artística, empleando en ellos

unos subidos gastos que empeñaron su economía durante años. De ahí que llegara a Madrid siendo un «verdadero aficionado» (Ceán, 1814: 316) y pudiera exhibir en su casa una colección compuesta por lienzos de varios representantes de la escuela andaluza.

En varias ocasiones, Ceán Bermúdez relató el descubrimiento conjunto que Jovellanos y él llevaron a cabo en las colecciones artísticas que se les ofrecieron por aquellos años en Sevilla. Tradicionalmente, se había considerado a Ceán un simple ayudante o secretario, útil trabajador a las órdenes del brillante Jovellanos. Sin embargo, ahora que conocemos mejor la trayectoria del joven Juan Agustín, entendemos que la relación intelectual entre ambos no debió de ser tan unidireccional como anteriormente se creía, por lo menos en cuanto a las artes. El propio Ceán indicaría que fue él quien encaminó a Jovellanos hacia su aprecio, por lo que es natural que, también durante aquellos años, compartieran muchos pareceres sobre estos temas. Además, lo asesoró para la compra de pinturas y redactó el inventario de su biblioteca (Crespo y García López, 2017).

En Sevilla, Ceán Bermúdez había pensado dedicarse a la pintura, a la que se había sentido atraído desde la niñez. Ahora sabemos que primeramente formó parte de la academia del jerezano Pedro Miguel Guerrero ya en 1770 y, posteriormente, visitó el taller de Juan de Espinal, uno de los pintores más importantes de la ciudad en aquellos años, y que llegaría a ser director de la Escuela de las Tres Nobles Artes de la ciudad, una institución que el asturiano ayudaría a establecer. En 1776 pasó a Madrid, para aprender en el taller de Anton Raphael Mengs, quizá el artista de mayor prestigio de la Europa del momento, donde seguramente conocería a Francisco de Goya (García López, 2020).

De esas fechas también son los escritos más antiguos que se conocen de Ceán. En ellos los mayores elogios también recaen en Velázquez. En un manuscrito seguramente redactado a fines de esa estancia sevillana, en el que se desarrolla la descripción de las mejores pinturas de la ciudad, posiblemente en el contexto de la redacción del tomo IX del *Viaje de España* de Ponz, Ceán comienza su texto declarando que Velázquez «es el mejor pintor que se conoce en las Andalucías, y aún en toda España», subrayando su certeza de que la mejor pintura de Sevilla era la *Adoración de los Reyes* del mismo artista que, procedente del Noviciado de los jesuitas de San Luis, entonces poseía Francisco Bruna en el Alcázar Real. Mientras, en su escrito sobre las pinturas de El Escorial de 1776, destaca muy especialmente *La túnica de José*, considerando que puede contarse entre las mejores de Europa (Ceán, 1776: 259). Además, es interesante señalar que se muestra buen conocedor de la literatura artística anterior, tanto la general, los citados libros de Ponz, Palomino o también el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, como de los dedicados al Real

monasterio (García López, 2020). Unas obras que Jovellanos también utilizaría en el *Elogio de las bellas artes*.

Por su parte, Antonio Ponz, secretario de la Real Academia de San Fernando durante el ingreso en ella de Jovellanos, había publicado por fin el tomo dedicado a Sevilla, el IX, también 1780. En él colocaba a Velázquez a la cabeza de la escuela sevillana, y llegaba incluso a considerar que el artista había ejercido filosóficamente la pintura (Ponz, 1772-1794: IX 271).

Jovellanos también encontró en los textos de Mengs la referencia a Luca Giordano que le sirvió para terminar de construir su entramado historiográfico, ubicando al pintor napolitano como el contendiente ideal para el virtuoso arte de Velázquez. El magistrado asturiano tomó del pintor bohemio su discurso sobre el desvío de Giordano hacia el estilo de Pietro da Cortona, que había definido como un tipo de arte basado en «aquellas máximas más fáciles que buenas, con lo que acabó de arruinarse la Pintura» (Mengg, 1780: 269).

El juicio negativo sobre Luca Giordano ya lo habían expresado otros escritores hispanos. Uno de los más interesantes es el desarrollado en la carta literaria de Preciado de la Vega, quien construyó un relato sobre la historia de la pintura española. Basado principalmente en el *Museo pictórico* de Palomino, también valora extraordinariamente a Velázquez, escribiendo, como el tratadista cordobés, que fue a Roma no a aprender sino a enseñar. Pero sobre todo es interesante que relaciona directamente la llegada de Luca Giordano con la decadencia de la pintura española, cuando «se dio la fatal época de la pintura en este país» que, escribe, hasta entonces había tenido muy bravos sujetos (Preciado, 1768). Ponz, a pesar de ponderar obras como los frescos de la escalera del monasterio de El Escorial y el Casón, ya dejó entrever en 1772 sus incorrecciones en el dibujo, mientras que, en el tomo dedicado a Madrid, publicado en 1776, y en el que se incluía la famosa carta de Mengs, ya indicaba que «sobra razón para creer que su venida a España fue causa para que la pintura diese entre nosotros gran caída» (Ponz, 1772-1794, VI: 112).

El interés de Jovellanos por la historia se extiende a todo lo largo de su vida, y ya durante su estancia sevillana realizaba resúmenes sobre la historia del derecho nacional, el origen del teatro español o redactaba extractos de las memorias de historia medieval que escribiera el marqués de Mondéjar (Varela, 1988: 63). Mientras que en su discurso de entrada a la Real Academia de la Historia en 1780, habló de la necesidad de unir al estudio de la legislación el de nuestra historia y antigüedades (Moreno, 2017: 26). Una vez reclamado para llevar a cabo la Oración en la Real Academia de San Fernando, decidió desarrollar un discurso que supusiera una historia de las bellas artes españolas. Un planteamiento inédito por aquellas fechas por sus intenciones y expectativas.

En este relato, Jovellanos relacionó la facilidad y rapidez del arte de Giordano con la codicia. Ya Palomino había hecho patente que el artista napolitano podía enseñar a los pintores españoles no solo en cuestiones artísticas, sino a obtener pingües beneficios económicos, como los que había solicitado desde su acuerdo para viajar a España desde Nápoles (Úbeda, 2008: 19). Lo cierto es, como se ha escrito hace poco, que quizá Giordano haya sido el pintor más denigrado de la historia del arte español (Úbeda, 2017: 15-20). El magistrado asturiano aplicó a nuestra historiografía artística unos periodos de ascenso y decadencia que recuerdan a los que había propuesto Winckelmann en su *Historia del arte en la Antigüedad*, un texto que Jovellanos decía conocer a través de la traducción manuscrita de Antonio Capmany, que se encontraba en la biblioteca del conde de Campomanes. Además, tanto Jovellanos como Ceán habían conocido a Capmany cuando estaba en Sevilla con el intendente Pablo de Olavide (Maier, 2020).

Las artes españolas se habían restaurado durante el siglo XVI y su ascenso había llegado hasta la época de Felipe IV, en el que el mecenazgo del monarca y de sus nobles había hecho posible una etapa dorada de nuestras artes (fig. 3). Sin embargo, el gobierno de Carlos II y la llegada de un artista como Luca Giordano supusieron una severa decadencia. Jovellanos fue solemne al juzgar al napolitano: «Lucas Jordán fue uno de los destructores de nuestras artes». Si bien en las notas del *Elogio* matizó que en el arte de Giordano también se podían distinguir rasgos de ingenio. A pesar de las críticas de Mengs, este también valoró algunas obras de Giordano, como la del Casón, a la que calificó de «soberbia obra al fresco». Ponz llegó a denunciar el estado lamentable de las obras del Casón y aprovechó el deterioro de los frescos para poner de relieve el desconocimiento de los tesoros artísticos de España. Esto le sirvió para reclamar la realización de estampas que, a la vez, difundieran este patrimonio y lo salvaguardaran al menos en la memoria en caso de su destrucción definitiva (Ponz, 1772-1794: VI 130). Poco después, se emprendería la estampación de varias pinturas de Luca Giordano (Vega, 2000).

Sin embargo, para reforzar su discurso histórico, Jovellanos quiso completarlo con una forzada comparación entre Giordano y Lope de Vega. Esta aseveración le servía para concluir que la decadencia política había conllevado la disminución de las artes y las letras que tanto habían brillado en el periodo anterior. El discurso plasmaba el espíritu ilustrado que relacionaba la acción política y de gobierno con la felicidad de la nación y su desarrollo cultural, es decir, la indisoluble responsabilidad de la monarquía con la promoción de las artes. Estas volvieron a obtener la relevancia de antaño con la benéfica llegada de la dinastía borbónica y su mecenazgo artístico, plasmado en la creación de la Real Academia de San Fernando –ideas que



FIG. 3: Francisco de Goya, *Felipe IV según Diego Velázquez*, estampa sobre papel verjurado, aguafuerte, c. 1778. Biblioteca Nacional de España.

se encontraban ya presentes en el texto de Preciado de la Vega— y, especialmente personificada, en la figura del monarca reinante, Carlos III.

Estos juicios quedaron codificados en la teoría artística durante las décadas siguientes, pero también sufrieron variaciones profundas. En 1776, Ceán Bermúdez se había posicionado cercano a Ponz, cuando alababa los frescos de la escalera de El Escorial: «quedé encantado de su frescura y hermoso colorido», escribe, aunque comprenda que en las cabezas de sus figuras no se encontrara «aquel griego carácter»

que contemporáneamente estudiaba en el taller del propio Anton Raphael Mengs. Precisamente, cuando redactaba la biografía del pintor bohemio para su *Diccionario*, consideraba que su llegada había paliado el mal influjo de la de Giordano, redescubriendo la verdad en la pintura, unas frases que después no trasladó a la versión impresa (BNE, Mss. 21455/8: 99v; García López, 2016). En el *Diccionario histórico*, asumió las tesis de Jovellanos y alabó la forma en la que este había relacionado la decadente literatura de Lope de Vega con el arte del napolitano, «ambos se contentaron con producir mucho, sin empeñarse en producir bien, aunque dotados ambos de talentos originales: de manera que Lope fue tan perjudicial a la poesía española como Jordán a la pintura». Así consideró que la gran capacidad de trabajo del pintor solo provenía de su desmedida afición al dinero (Ceán, 1800, II: 337 y 340).

Sin embargo, el juicio hacia Mengs también fue cambiando considerablemente en las décadas sucesivas. Jovellanos había sabido alabar con prudencia los escritos del bohemio en su *Elogio*, pero también se mostró independiente a la hora de ponderar a Velázquez y los pintores españoles «naturalistas». Un juicio que no pasó inadvertido y causó la indignación de los clasicistas sin fisuras como José Nicolás de Azara, quien deseaba que el escrito de Jovellanos quedara sepultado en un merecido olvido (Úbeda, 2000: 158).

Cuando años después, en 1787, Jovellanos pudo hacerse con el boceto de las *Meninas*, su entusiasmo sobre Velázquez no hizo sino aumentar (Portús, 2013: 126-129). Así le dedicó un breve texto que seguramente pensó imprimir en alguna publicación periódica en 1789 y donde extremaba más los juicios expuestos en el *Elogio*. Afirmaba que el sevillano era «el mejor de nuestros pintores» y que, si bien la belleza ideal era más rara y difícil, la pintura «natural» producía más deleite. Por ello escribía que todo en sus cuadros vive, respira y siente. Una pintura como *La túnica de José* demostraba además que el sevillano podía haber optado por buscar una belleza ideal que, sin embargo, no estuvo entre sus intereses. Y recalca que los pintores naturalistas debían resultarnos propiamente los más interesantes, puesto que ahí se encuadraban los más célebres artistas de la escuela española (Jovellanos, 1988: 194-205). Se optaba así por sublimar las necesidades de la historiografía artística española ante cualquier otro criterio estético.

Jovellanos adquirió alguna pintura más atribuida a Velázquez, como el *Retrato del cardenal Gaspar de Borja*, que Ceán heredó y ubicó en su despacho, y bajo la que trabajó los últimos años de su vida. Desde esa atalaya dedicó varios escritos a los pintores españoles durante los años siguientes, y todavía en la tercera década del siglo XIX seguía defendiendo a Velázquez de los juicios clasicistas. «A pesar de que los críticos no le sacan de la clase de un mero naturalista, es preciso que confiesen que nadie le igualó en representar con moderación y suavidad las pasiones

del ánimo, y la anatomía del cuerpo humano... quien sepa verlas conocerá estos prodigios del arte», remachaba (Ceán, 2016: 705-706).

No hay duda de que Ceán también fue valorando a la escuela española con mayor independencia de los dogmas del clasicismo, incluso para presentar a Murillo en 1819 orgulloso de aprender a pintar antes que a dibujar, reprochando a Mengs su encorsetamiento en reglas y preceptos que llevaban a un camino sin salida. Así, en esa fecha tardía se atrevió a parangonar al bohemio nada menos que con el propio Luca Giordano: uno y otro propugnaban preceptos antagónicos, pero sus programas artísticos producían idéntica esterilidad. Entre los dos, escribirá entonces Ceán, dieron al traste con la pintura en España (Ceán, 1819: 58). Esta no podía corresponder, por lo tanto, ni con la vanagloria rápida y fatua del napolitano ni tampoco con la frialdad pétreo del bohemio, ambas características alejaban a la pintura de una verdad que ubicaba a la escuela española, y a su héroe Velázquez, como una de las más sobresalientes del ámbito europeo.

Bibliografía

- Álvarez Barrientos, Joaquín (2012), *Miguel de Cervantes Saavedra: «Monumento Nacional»*, Madrid, CSIC.
- Caso González, José Miguel (1988), «Una biografía inédita de Jovellanos: las *Memorias* de González de Posada», en *De Ilustración e Ilustrados*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, págs. 163-203.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1776), «Relación histórica de las pinturas de El Escorial por su orden riguroso de colocación hecha en 1776», en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial V*, San Lorenzo de El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1962, págs. 227-270.
- (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 6 vols.
- (1814), *Memorias para la vida del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jove Llanos, y noticias analíticas de sus obras, por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Imp. que fue de Fuentenebro.
- (1819), *Diálogo sobre el arte de la pintura*, Sevilla, Manuel de Aragón y Compañía.
- (2016), *Historia del Arte de la Pintura en España* (eds. David García López y Daniel Crespo Delgado), Oviedo, KRK Ediciones.
- Crespo Delgado, Daniel (2012), *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid, Marcial Pons.
- y Joan Domenge Mesquida (2013), «Jovellanos: la Ilustración, las artes y Mallorca», en Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, Madrid, Akal, págs. 13-142.

- García López, David (2013), «Lectores de Vasari en la España de la Edad Moderna: en busca de un modelo para las vidas de artistas españoles», *Goya. Revista de Arte*, n.º 342, págs. 18-43.
- (2016), «“Más parece hecha por una sociedad de laboriosos individuos, que por uno solo”. El método de trabajo de Ceán Bermúdez», en Elena María Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador de arte y coleccionista ilustrado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, págs. 89-107.
- (2020), «Haciendo historia de las bellas artes entre el Antiguo Régimen y la modernidad», en David García López y Elena María Santiago Páez (dirs.), *Ceán Bermúdez y la historiografía de las bellas artes*, Gijón, Ediciones Trea / Instituto Feijoo del Siglo XVIII, págs. 249-272.
- González Santos, Javier (2012), *Jovellanos y su entorno en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Asturias*, Cat. Exp., Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (1988), «Reflexiones sobre el boceto del cuadro llamado *La Familia*», *Obras en prosa* (ed. de José Miguel Caso González), Madrid, Castalia, págs. 194-205.
- Maier Allende, Jorge (2020), «Juan Agustín Ceán Bermúdez y las antigüedades españolas», en David García López y Elena María Santiago Páez (dirs.), *Ceán Bermúdez y la historiografía de las bellas artes*, Gijón, Ediciones Trea / Instituto Feijoo del Siglo XVIII, págs. 113-128.
- Mengs, Anton Raphael (1780), *Obras de D. Antonio Rafael Mengs... publicadas por don Joseph Nicolas de Azara*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta.
- Morán Turina, José Manuel (2008), «Introducción» a Antonio Acisclo Palomino, *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, Madrid, Akal, págs. 7-17.
- Moreno Alonso, Manuel (2017), *Jovellanos la moderación en política*, Madrid, Fundación Faes / Gota a Gota.
- Ponz, Antonio (1772-1794), *Viaje de España*, Madrid, Imprenta Joachin Ibarra, 18 vols.
- Portús, Javier (2013), *Velázquez y la familia de Felipe IV*, Cat. Exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, págs. 126-129.
- (2014) «Jovellanos: una historia moral de la pintura española», en Gaspar Melchor de Jovellanos, *Elogio de las Bellas Artes*, Madrid, Casimiro, págs. 7-21.
- Preciado de la Vega, Francisco (1768), «L», en Giovanni Gaetano Bottari, *Racolti di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma, Nella Stamperia di Pallade, t. VI, págs. 308-325.
- 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 y el Casón del Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- (2017), *Luca Giordano en el Museo del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Varela, Javier (1988), *Jovellanos*, Madrid, Alianza Universidad.
- Vega, Jesusa (2000), «Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya», en Nigel Glendinning, Javier Portús y Jesusa Vega, *Estudiar a los maestros. Velázquez y Goya*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, págs. 45-94.