

De conformidades y cariño.
El Escorial y Juan de Herrera en el *Viage*
de España (1772-1794) de Antonio Ponz

Daniel CRESPO DELGADO
Gerona

- I. «Del buen tiempo de la arquitectura».**
- II. Sobre el «gran modo de pensar».**

1
2
3

Todos los viajeros extranjeros de la segunda mitad del siglo XVIII por España elogiaron la colección de pinturas, incluso de libros y manuscritos que albergaba El Escorial, llegándola a calificar alguien tan crítico con lo español como el inglés Henry Swinburne como una de las principales del mundo. No ocurrió lo mismo con la arquitectura del edificio. Si bien Robert Semple afirmó con entusiasmo que la arquitectura del Escorial era *«so simple, without the last heaviness»* que merecía su tranquilo y pausado disfrute, los más la censuraron agriamente o cuanto menos dijeron que no respondía a su innegable fama y a los apasionados elogios de los nacionales. Para autores de la importancia de Richard Twiss, de Edward Clarke, del mismo Henry Swinburne o de G.D. Whittington la arquitectura esculariense era pesada y falta de elegancia. De hecho, algunas de estas censuras fueron muy duras y demoledoras, diríamos que injustificadas desde una mirada estrictamente estética. Lo cierto es que muchos de estos viajeros, de orígenes y formación diversa, ofrecieron juicios que desvelan que su acercamiento al Escorial sobrepasaba lo meramente arquitectónico. Alexander Jardine afirmó que El Escorial tenía cierto tono melancólico y decadente que era rasgo del país, reflejo de su lánguido y atrasado estado. William Beckford lo describió muy románticamente como *«terrific edifice»*, ligándolo como Clarke, Whittington o Margarot al oscurantismo y beatería de los españoles y muy especialmente a la de su fundador, a un despreciado Felipe II que seguía arrastrando su Leyenda Negra de la que este edificio parecía adecuado escenario¹. Ante esta literatura que se difundía rápi-

1. Para las citas completas de los relatos de viajeros extranjeros por España durante la segunda mitad del siglo XVIII y sus juicios sobre El Escorial y otras manifestaciones de nuestras artes: CRESPO DELGADO, D., «De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII», en *Anales de Historia del Arte*, 2001 (en prensa). Sobre la importancia de estos relatos de viajes en la literatura sobre El Escorial y sus fuentes utilizadas: BLASCO CASTYÑEIRA, S., «La imagen literaria de El Escorial en el siglo XVIII. Reflexiones sobre las fuentes del viaje ilustrado», en *Cuadernos de Historia Moderna*, 12 (1991) 166-182.

damente por Europa, el valenciano Antonio Ponz en su celeberrimo *Viage de España*, enfrentándose y oponiéndose a tales viajeros y escritores, pretendió ofrecer otro discurso y juicio sobre el país². También sobre El Escorial. La descripción de este edificio ocupó el segundo tomo de su *Viage*, llegando a romper el orden preestablecido para tratar sin dilación del insigne Real Sitio³. En su descripción esculariense Ponz no sólo reafirmó su ejemplaridad arquitectónica, sino que en la primera de las cartas referidas al edificio, echando mano tanto de documentación conocida como novedosa, defendió y confirmó que El Escorial era obra de dos españoles, de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. Lo cierto es que esta atribución a dos arquitectos nacionales era una de sus principales intenciones al tratar del Escorial. Ponz consideraba una indigna afrenta que algunos extranjeros se atribuyesen su autoría, juzgándolo como una muestra más del desconocimiento y menosprecio de lo español por parte de muchos foráneos. Su vindicación por tanto trascendía lo meramente artístico. El Escorial parecía convertirse desde un inicio en pieza esencial de los recorridos que Ponz planteó en su *Viage*, en parte por nuestras artes y nuestro patrimonio pero no únicamente.

I. «Del buen tiempo de la arquitectura».

Dadas las particularidades del género de la literatura de viajes, la mirada de Antonio Ponz al pasado artístico español debe construirse hilvanando juicios y reflexiones esparcidas aquí y allá, uniendo fragmentos que ofreció en diversos momentos de su recorrido por el país

2. RIBBANS, G. «Spanish national pride and foreign travelers in eighteenth century», en *Dieciocho*, 10 (1987) 3-17; CRESPO DELGADO, D., «El giro del mundo. El Viage fuera de España (1785) de Antonio Ponz», en *Reales Sitios*, 152 (2002) 64-82.

3. Ponz se refirió a la sugerencia y «*empeño de algunos amigos*» que «*consideraban conveniente el rechazar cuanto antes varias opiniones radicadas y que todavía se van propagando acerca de algunos puntos esenciales; y ha sido preciso condescender, dejando para el tercer tomo la continuación desde Cuenca*». PONZ, A. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, vol. II (1773-1777-1788), Prólogo, I. Las citas del *Viage* se darán a partir de todas las ediciones de cada tomo. Si existiesen variaciones las indicaremos puntualmente. Sobre las diversas ediciones de cada volumen del *Viage*: BLASCO CASTYÑEIRA, S., «El Viaje de España de don Antonio Ponz. Compendio de las alteraciones introducidas por el autor en todas las ediciones de su obra», en *Anales de Historia del Arte*, 2 (1990) 223-304.

y sus monumentos. El *Viage de España* no fue ni pretendió ser una historia del arte moderna, sistemática y completa, como contemporáneamente en Europa se escribían y en España se anhelaban. Mas no por ello dejó de presentar un discurso sobre el devenir de nuestra arquitectura que, a pesar de las obvias variaciones⁴ y enriquecimientos que se dieron en una obra que se publicó a lo largo de más de veinte años, resulta coherente y sólido, naciendo de tal mirada aquellos fragmentos que iremos entretejiendo en un proceso en cierto modo inverso al llevado a cabo por Ponz.

En tal discurso historiográfico El Escorial, y sobre todo Juan de Herrera, tuvieron un papel no sólo destacable, sino vertebrador, ya que a partir de este edificio y de su autor se definieron las etapas y momentos de nuestra arquitectura. Este carácter protagonista no era nuevo para El Escorial. Autores conocidos, citados y admirados por Ponz, como Juan de Arfe o fray José de Sigüenza, contemporáneos del edificio, ya hicieron del Escorial la obra que representaba la plena asimilación en España de la llamada *arquitectura restaurada*, la *antigua de los Griegos y Romanos*, deviniendo desde su erección referencia ineludible de nuestro clasicismo⁴. Antonio Ponz partió de esta insinuación o indicación de cronista; la desarrolló, la convirtió en sólido discurso historiográfico y ante todo la situó en un nuevo escenario de reflexión. El Escorial, según Ponz, «*puso en tono a las artes en tiempo de Felipe II*», ya que significó, junto con otras obras

4. En el Título I del Libro IV de la *De Varia Commesuracion para la Esculptura y Architectura* (Sevilla 1585-1587), Juan de Arfe nos ofreció una primigenia, interesante e influyente visión de la evolución de la arquitectura y de la orfebrería —las «*cosas de plata*», reivindicadas desde un inicio como iguales a las producciones de escultores y arquitectos— españolas, destacando la presencia en nuestras tierras de las obras *modernas*, de *crestería* o *maçonería*, es decir góticas, la introducción por Alonso de Covarrubias y Diego de Siloé en la arquitectura de la «*obra antigua de los Griegos y Romanos... aunque siempre con alguna mezcla de la obra moderna que nunca la pudieron olvidar del todo*», y la culminación que supuso el contemporáneo edificio del Escorial: «*En la fábrica del templo de San Lorenzo el Real que hoy se edifica cerca de la villa del Escorial, por orden del poderoso y católico rey Felipe II señor nuestro se acabó de poner en su punto el arte de arquitectura...*». Sobre el padre Sigüenza y El Escorial, véase: BLASCO CASTYÑEIRA, S., «La descripción de El Escorial de fray José de Sigüenza. Reflexiones en torno a la transmisión literaria de la fama de los edificios», en *El Escorial: arte, poder y cultura en la Corte de Felipe II*. Madrid 1989, pp. 37-62. Para los discursos e interpretaciones que desde un inicio genera El Escorial, algunos nada espontáneos: SÁEZ DE MIERA, J., *De obra insigne y heroica a octava maravilla del mundo. La fama de El Escorial en el siglo XVI*, Madrid 2001.

de Herrera, el definitivo destierro de la «*barbarie y soberbia ostentación de los antiguos edificios, que tal consideraba este artifice la arquitectura gótica*», fijando en España «*lo regio y arreglado de la Greco-Romana*»⁵. Mas no de modo definitivo, ya que la decadencia contemporánea de la arquitectura, la protagonizada por la despreciada *secta churrigueresca*, se produjo al apartarse del camino que Herrera y sus colaboradores habían indicado. Parece claro por tanto que para Ponz El Escorial y Herrera marcaban y sobre todo definían el devenir de la arquitectura española de la modernidad.

Ya Arfe subrayó que la plena asimilación en España de la arquitectura *greco-romana* no se produjo instantáneamente después de la puesta en crisis del *modo gótico*, indicando vagamente la existencia de una etapa de transición. Lo cierto es que Ponz a lo largo de su *Viaje* fue describiendo una serie de obras y de rasgos que definían ese peculiar momento entre el abandono de la «*usanza gótica*» y el abrazo «*de la buena (arquitectura) de los antiguos*» que representó el Escorial. A pesar de la heterogeneidad de juicios que le suscitaron tales obras, repitió de modo insistente unos valores, que podríamos sintetizar en *prolijidad y menudencia*, que devinieron los caracteres definitorios del periodo. Ya fuese recorriendo el claustro de San Zoilo de Carrión de los Condes, observando el llamado Arco de Jamete en la catedral de Cuenca, la fachada del Ayuntamiento de Sevilla o tantas otras obras de nuestra geografía, Ponz destacó como elemento característico las *prolijas* labores que ostentaban y las decoraban, diciendo ser imposible describirlas todas, *espantándose* ante su abundancia. Definió incluso una serie de ornatos y rasgos decorativos que se repetían constantemente en tales obras: *infinitos grotescos, animalillos, festones y figuras* que inundaban columnas, arcos o frisos; capiteles *caprichosos*; *medallas entre los arcos*; *columnas a manera de balaustres*, etc. Todo ello *diligentemente ejecutado*, obrado de manera delicada y virtuosa, ejemplar para los escultores hasta el punto de la sorpresa y la admiración, pero falto en lo que respecta a la arquitectura por la *extrañeza* y no pertinencia de muchos de tales ornatos así como por su *menudencia*: Efectivamente, Ponz elogió en no pocas ocasiones la calidad de los adornos de estas obras, las «*figuras de muy bellas actitudes y bien entendidas*» que se encontraban, la «*constancia, paciencia y aun dinero*» invertido para llevarlas a cabo, así como la indudable habilidad de sus artífices, artistas admirables como Pedro y Andrés de Vandelvira, Juan Nolano (Giovanni Merlia-

5. XV (1788), II, 36; XI (1783-1787), II, 23.

no de Nola) o el prolífico e *incansable* Alonso de Berruguete. Pero Ponz puntualizó tales consideraciones advirtiéndole que las obras de este periodo «*por muy buenas, y aun excelentes partes que en sí contienen, no deben ser imitadas por los que aspiran a la más noble y grandiosa Arquitectura Greco-Romana*» ya que adolecían de «*menudencia y falta del mejor gusto*»⁶. Ponz consideró que la *prolijidad y menudencia* característica de este momento derivaba en una amalgama «*de cosas inconexas*» que «*confundían a la vista*» y «*causaban confusión*» y que, como en el caso de la sacristía de la catedral de Sevilla, impedían la necesaria *simplicidad, unidad y majestuosidad* que constituían los rasgos de la buena y noble arquitectura⁷. Las palabras de Jovellanos describiendo el Hospital de San Marcos de León que Ponz transcribió son sin duda reveladoras: a pesar de la suntuosidad y delicadeza de sus adornos, no cabría buscar en este edificio «*la grandiosa sencillez, proporción y belleza que ilustran los edificios de la arquitectura de Vitruvio*»⁸.

Para Ponz, aquellos principios, *prolijidad y menudencia*, que precisamente alejaban este momento de la plena *arquitectura vitruviana* o *greco-romana* - como denominó a la que Juan de Herrera fijó en España - eran a su vez los que le acercaban a la arquitectura anterior, a la gótica. La fachada del Colegio de San Ildefonso de Rodrigo Gil de Hontañón tenía todavía algún «*resabio de la manera llamada...gótica*»⁹. Estas vinculaciones permitían a Ponz explicar satisfactoriamente tercas distancias. Según Ponz algunos de los más destacables protagonistas del *gusto medio* hubiesen tomado o sabían de otras direcciones, mas el «*poner tanta variedad de objetos en estas obras era práctica de aquella edad, y se ve que gustaban de ello los que las ordenaban*», tal que parecía difícil olvidar la «*costumbre gótica*» a la que artífices y sobre todo dueños se habían acostumbrado durante siglos. Por tanto, la no asunción plena «*de la simplicidad de los cinco órdenes*» se debía a tal influjo del pasado que costaría de abandonar. Este carácter de periodo intermedio y de transición condicionaria lógicamente la denominación dada a esta época. Ponz manejó diversos nombres. En un principio utilizó dos bastante imprecisos de los que a pesar de todo continuaría echando mano hasta el final de su *Viaje*. Por un lado se refirió a estas obras como del *tiempo*

6. XII (1783-1788), VII, 42; V (1776-1782-1793), Segunda División, 10.

7. IX (1780-1786), II, 11; IX (1780-1786), III, 39; III (1774-1777-1789), VIII, 6.

8. XI (1783-1787), VI, 68.

9. I (1772-1776-1787), VI, 33.

o *edad de Carlos V*, denominación que únicamente ofrecía una connotación temporal. Por otro, como obras del *modo, escuela o estilo Berruguete*, ya que este artífice siempre había sido considerado uno de los introductores de la *arquitectura restaurada* en España después de una estancia italiana y su nombre aparecía vinculado a algunas de las obras más significativas del periodo, de hecho era de los pocos nombres que podría manejar en su primer volumen al enfrentarse a obras claves de Toledo o Alcalá de Henares¹⁰. A partir del tomo IX, siguiendo la descripción de la Capilla de los Reyes de Diego Ortiz de Zúñiga, Ponz pasó a utilizar también el tan celeberrimo como conflictivo término *estilo plateresco*, que suponía una mejora respecto a los anteriores ya que se refería a algunas de las características del estilo en tanto que *plateresco* según Ponz denotaba las invenciones, adornos y ornatos de los que se sirvieron los artífices del momento y que también adoptaron los plateros¹¹. Gracias a Jovellanos —que mostró en su fértil obra unas inquietudes historiográfico-artísticas

10. Antonio Palomino en la tercera parte de su *Museo pictórico y escala óptica* (Madrid 1715-1724), aquella vasariana e influyente recopilación de biografías de artistas activos en España, ya dijo que Alonso de Berruguete fue «el primero que acabó de extinguir en España la manera bárbara e inculta que en todas tres artes había».

11. Los *Annales Eclesiásticos, y Seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (Madrid 1677) de Diego Ortiz de Zúñiga a pesar de inscribirse plenamente en la llamada literatura corográfica, nos ofrece una serie de datos, reflexiones y descripciones de obras artísticas que lo perfilan como uno de los ejemplos más elaborados y destacables cuanto menos en relación a las Bellas Artes. Su temprana utilización del término plateresco es buena prueba de ello. Sobre el origen y utilización del término plateresco en la literatura e historiografía: BURY, J. B., «The stylistic term *Plateresque*», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XX-XIX, 1976, p. 199-230; CLOULAS, A. «Origines et evolution du terme *Plateresco*. A propos d'un article de J. B. Bury», en *Melanges de la Casa Velásquez*, tomo XVI, 1980, p. 150-161; BURY, J. B. «Plus au sujet du terme *Plateresco*», en *Melanges de la Casa Velásquez*, vol. XIX, 1 (1983) 533-536. Destaquemos que Juan Agustín Ceán Bermúdez, en su *Diccionario Historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800), dijo que fue Antonio Ponz el que dio el nombre de *plateresca* a la arquitectura «*restaurada del primer tiempo*» (Tomo I, Prólogo, p. XXVI). Suponemos que quiso decir que fue Ponz el que consolidó su utilización en el XVIII y lo difundió, en una corriente que de hecho llegaría hasta la actualidad. Lo cierto es que Ceán en sus obras historiográfico-artísticas, las más significativas de nuestra Ilustración, echó mano de otros términos para referirse a este periodo (véase siguiente nota).

más modernas que las del propio Antonio Ponz— y a la transcripción de su descripción del Hospital de San Marcos de León, Ponz manejó otro término, el de *estilo medio*, de gran perspicacia y muy adecuado por su coherencia con la caracterización que se había hecho del periodo. Efectivamente, lo de *estilo o gusto medio* parecía responder perfectamente a un momento que se entendió *mediaba*, suponía una necesaria transición, entre la *manera gótica* y la *buena de los antiguos*¹².

Si el *estilo medio* se había «usado desde principio hasta mediado del siglo décimo sexto»¹³, la segunda mitad significó *el mejor tiempo de la arquitectura en España*. Ponz repitió incansablemente que el reinado de Felipe II fue el gran momento de nuestra arquitectura, no sorprendiéndose que obras que le habían agradado, como el retablo mayor de los Dominicos de Segovia o la fachada de la Diputación de Barcelona, resultasen haber sido erigidas o ideadas «en el buen tiempo que tuvieron las Artes, esto es, en tiempo de Felipe II»¹⁴. Los brillantes hitos de tal momento en el recorrido arquitectónico por España revelaban un amplio elenco de destacables arquitectos entre los que no obstante uno, Juan de Herrera, se perfiló como conductor y protagonista. Herrera sustituyó a Juan Bautista de Toledo en la dirección de las obras del Escorial que se iniciaron en la gordiana fecha de

12. Gaspar Melchor Jovellanos (1744-1811) ya había utilizado esta terminología en su *Elogio de las Bellas Artes* que leyera en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en el 1781. En tan importante discurso para nuestra historiografía, Jovellanos afirmó que «la arquitectura del medio tiempo, aunque distaba mucho de la gótica, no llegaba todavía al gusto y majestad de la griega y romana. El estilo de estos arquitectos no era serio ni grandioso. Conocían ya los órdenes griegos y latinos, y los observaban en sus obras: pero su espíritu no se atrevía aun a remontarse sobre las antiguas ideas, acaso por contemporanizar algún tanto con sus apasionados... Toledo y Herrera... acabaron de acreditar el gusto serio y grandioso». De todos modos, Ponz en fechas anteriores aunque esporádicamente ya habló de arquitectura *media*, por ejemplo al describir Santo Domingo el Real de Madrid. Por tanto, deberemos dar la razón al propio Jovellanos que en la descripción del Hospital de San Marcos confiesa que tanto él como Ponz le llaman a esta arquitectura, *arquitectura o estilo medio* («de aquella que V. y yo llamamos *Media*»). Sobre los escritos sobre Bellas Artes de Jovellanos y las llamadas *Cartas del Viaje de Asturias* a la que pertenece su descripción del Hospital de San Marcos: JOVELLANOS, G. M., *Cartas del Viaje a Asturias (Cartas a Ponz)*, ed. de José Miguel Caso González, 2 vols. Salinas; GONZÁLEZ SANTOS, J., *Jovellanos aficionado y coleccionista*. Gijón 1994.

13. XII (1783-1788), Última, 14.

14. X (1781-1787), VIII, 31.

1563; a él fue a quien Felipe II le encargó la mayoría de sus proyectos; Herrera fue en definitiva quién, como ya dijimos, fijó en España «*lo regio y arreglado de la (arquitectura) Greco-Romana*»¹⁵. Todas las referencias de Ponz a Herrera a lo largo de su *Viage* fueron más que elogiosas, sus obras devinieron las más sobresalientes de su lugar y por extensión del país, incluso lo disculpó de ciertos errores o imprecisiones cometidas. De hecho, Ponz enriqueció no sólo su catálogo sino su biografía de modo sustancial dando a conocer interesantes datos sobre su vida y formación que, si acaso, consolidaron aún más su prestigio y carácter modélico al revelarse sus amplios conocimientos matemáticos y sus viajes a Flandes e Italia. El *Viage* de Ponz supone por tanto un destacable paso en uno de los recorridos historiográficos más apasionantes de nuestra Ilustración, la construcción de la personalidad, la obra y el significado de Herrera, que incluso llegó a su melancólica «heroicización». Pero este convertirse en referencia ineludible de nuestra arquitectura y, subrayémoslo, de nuestros arquitectos, no sólo se debió a su propio momento y obra, sino a su influencia, ya que como caudaloso río alimentó las décadas más brillantes de nuestra arquitectura. Efectivamente, los edificios más destacables de las principales ciudades de España descritas en el *Viage* eran obra, cuándo no de él mismo, de anónimos o conocidos *seguidores* suyos, que se habían formado junto a él o habían estudiado su obra, sin duda también El Escorial. Los mejores edificios de Madrid, algunos anónimos y otros atribuidos al Marqués de Crescenzi y a Francisco y Juan Gómez de Mora —de Valencia— el Colegio del Patriarca y el Convento de San Miguel de los Reyes —de Sevilla— sin duda la Lonja y el claustro de los Jerónimos —de Barcelona— la fachada de la Generalitat —de Medina del Campo— el Hospital atribuido a Juan de Tolosa y sobre todo de Valladolid, considerada en varios lugares de su *Viage* como la ciudad «*que tiene más cosas de buena arquitectura que ninguna otra ciudad de España*»¹⁶, se vinculaban a Herrera, a «*discipulos suyos o (a) otros arrimados a su escuela*»¹⁷. Gracias a esta vivificante influencia, el brillante periodo de nuestra arquitectura sobrepasaba pues el reinado de Felipe II y la propia vida de Herrera, abarcando también las primeras décadas del XVII, el reinado de Felipe III, que pasó a definir junto a su antecesor un modélico *tiempo de la arquitectura* que en Ponz siempre se remitió a Herrera, encontrando en éste su referencia y fuente.

15. XV (1788), II, 36; XI, II, 23.

16. XI (1783-1787), III, 31.

17. XI (1783-1787), II, 46.

En el trazado de retablos el periodo de Felipe II y Felipe III fue de igual modo considerado ejemplar, no siendo Herrera ni mucho menos ajeno a todo ello ya que se relacionó con algunos de los más destacables retablos de una siempre admirada por Ponz Valladolid. Parece evidente, con todas las precisiones que deseemos hacer, que Ponz, como en la arquitectura, se sirvió de parte de las obras más paradigmáticas del momento clásico-contrareformista para definir la época modélica de nuestros retablos. De tal modo que si juzgó el altar mayor de San Lorenzo de Sevilla como «*del buen tiempo de la arquitectura*», el de San Clemente de la misma ciudad ya no era «*del mejor tiempo*» y el cercano de San Pedro «*no es de mala arquitectura aunque tiene superfluidades*»¹⁸. Lo cierto es que Ponz no sólo concedió gran importancia a la traza de retablos¹⁹, sino que la consideró una manifestación consustancial de la arquitectura, compartiendo por tanto una misma evolución como unas mismas reglas y valores que sin duda afirmó en sus juicios. El altar mayor de San Clemente de Toledo, al contrario que la fachada «*del tiempo de Carlos V*» de la propia iglesia, omitía ya «*menudencias, como se practicaba en tiempo de Felipe Segundo*»²⁰.

Si en el caso de la arquitectura de principios del xvi los términos adoptados para denotarla desvelaban como Ponz la entendía y situaba, no menos significativo cabría considerar que se refiriese a la arquitectura de los reinados de Felipe II y Felipe III, la de nuestro *mejor tiempo*, como *arquitectura greco-romana* y en otras casos como *vitruviana*, es decir, recurriendo a términos que más que una dimensión histórica revelaban su adecuación respecto a unos principios arquitectónicos de carácter universal. Los valores que Ponz, partiendo de filiaciones estéticas que nos remiten a un eferescente panorama europeo en el que destacan Marc-Antoine Laugier y sobre todo Francesco Milizia, enarbolaba como el camino hacia la *verdadera belleza* en la arquitectura los de «*solidez, conveniencia, variedad, armonía, decoro, unidad y simplicidad*»²¹, los de su repetitiva tríada neoclásica de *sencillez, nobleza* y respeto de los *órdenes arquitectónicos*

18. IX (1780-1786), III, 5; IX (1780-1786), IV, 1; IX (1780-1786), III, 4.

19. Como se nos desvela por ejemplo en su juicio del altar mayor de Sta. María de Ciudad Real como «*de lo bueno y excelente que nos queda del mejor tiempo de las Artes*» y a su autor, un hasta el momento prácticamente desconocido Giraldo Merlo, como uno «*de los mejores artífices que ha tenido la Nación*». xvii (1791), I, 78-79.

20. (1772-1776-1787), V, 21.

21. IV (1774-1779-1789), Prólogo, X; IV (1774-1779-1789), VI, 28.

fueron precisamente los que calificaban y caracterizaban las obras más representativas del «periodo herreriano». Estas obras por tanto podían denominarse *greco-romanas* o *vitruvianas* en tanto que asumían los principios y la gramática universal de la arquitectura, aquella que precisamente habían desarrollado los mejores arquitectos de la antigüedad y compendiado Vitruvio, convirtiéndose en un modelo o canon necesario que habían recuperado Juan de Herrera y sus seguidores después de la decadencia medieval y de los parciales ensayos del plateresco. En el *Viage de España* por tanto el discurso historiográfico devenía también un discurso sobre la propia arquitectura ya que se nutría y se vertebraba a partir de la comprensión de la naturaleza y perfecciones de ésta. De ahí que el «periodo herreriano» adquiriese un carácter ejemplar que sobrepasaba su mera dimensión histórica. Lo cierto es que en el perfilar este momento de Felipe II y Felipe III no sólo fue determinante el mero juicio estético e histórico, sino que fue de igual modo esencial la mirada tremendamente crítica de Ponz a la arquitectura contemporánea. Si bien Ponz tuvo una destacable sensibilidad histórica y su *Viage* cabe considerarlo una de las primeras aportaciones de la Ilustración a la incipiente historiografía artística española, sus preocupaciones más latentes se encontraban en la situación actual, en un presente del que nunca quiso evadirse o darle la espalda.

La crítica de una de las más prolíficas corrientes de la arquitectura contemporánea, la que se denominó reveladoramente la *secta churrigueresca*, fue uno de los recurrentes temas que perforaron el *Viage de España*. Primordial preocupación y objetivo de Ponz del que, repitámoslo, no fue ajeno el propio discurso historiográfico que propuso. De hecho, el desarrollo de este discurso vino en gran parte condicionado por la respuesta a dicha crisis, considerada la mayor de toda la historia y que se había producido a finales del XVII al abandonarse los principios de la verdadera arquitectura y por lo tanto aquellas sendas que tomaron los arquitectos del tiempo de Felipe II y Felipe III. Lo cierto es que el recurso, la mirada reivindicativa al Escorial y Herrera fue uno de los rasgos más llamativos de los primeros pasos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de la institución de la que fue secretario el mismo Ponz y que, recordémoslo, encabezó la crítica al estado de la arquitectura contemporánea y su anhelo de superación a partir de la propuesta de renovados modelos. El arquitecto Diego de Villanueva, que pretendió la redacción de un tratado para la conducción de la Academia fernandina, en su *Colección de diferentes papeles cri-*

ticos sobre todas las partes de Arquitectura (1766), una de las primeras obras editadas en atribuir la decadencia contemporánea a los maestros del barroco tardío, afirmó que «con los que trabajaron en San Lorenzo del Escorial y otras obras, murió la Arquitectura»²². En el *Dictamen sobre el estudio de la Arquitectura en la Academia* (1757) del Conde de Aranda, de gran influencia en la propia enseñanza académica, también se presentó el Escorial como referencia o alternativa nacional ante la crisis en que se encontraba la arquitectura española. Todo ello aparecería elocuentemente plasmado en una obra vinculada a Aranda, en la celeberrima contraportada de la traducción de José Castañeda del *Compendio de Vitruvio de Perrault* en el 1761, en aquel señalar y ofrecer las Bellas Artes el edificio del Escorial en su búsqueda y propuesta de un modelo clásico vivificador²³. Camino de estudio que como sabemos ya había sido recorrido por José de Hermosilla y sus colaboradores a finales de los años 50²⁴. Sin duda, Ponz partió de este contexto, compartiendo preocupaciones alejándose en otras, en que la superación de una situación contemporánea leída como crítica radicaba en la asunción de un lenguaje y unos valores que parecían haberse perdido pero podían reencontrarse o hallar apoyos en cierta tradición nacional, concretamente en los edificios de Herrera y sus seguidores, aquellos que fijaron en España la arquitectura *greco-romana*, anhelada en tanto que gramática universal de la arquitectura. Describiendo las obras más destacables de la catedral de Sigüenza, propuso su retablo mayor –de Giraldo de Merlo de principios del XVII– como modelo para los artistas de provincias que por no poder trasladarse a la Corte se quejaban de que «no tienen en qué estudiar la propiedad del arte»: «el altar mayor...y su simplicidad (a excepción de ser de varios cuerpos), sería bastante si lo estudiaran para volver en sí y conocer que lo que es apartarse de aquello, es apar-

22. VILLANUEVA, D. de, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura*, Valencia 1766, p.155.

23. Consultar las aportaciones de Delfín Rodríguez Ruiz, muy especialmente: «Del Palacio del Rey al orden español», en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid 1987, pp. 287-300; «El Conde de Aranda y la arquitectura de la Ilustración», en *El Conde de Aranda*, Zaragoza 1999, p.149-171.

24. MARÍAS, F., «El Escorial entre dos Academias: juicios y dibujos», en *Reales Sitios*, 149 (2001) 2-20; BUSTAMANTE, A. y MARÍAS, F., «De Granada a El Escorial: la arquitectura renacentista en el siglo XVIII», en *El Arte en tiempos de Carlos III. IV Jornadas de Arte*. Madrid, 1989, pp. 71-79.

que es apartarse de aquello, es apartarse de la buena arquitectura»²⁵. Parecería claro pues que las prestigiosas obras del tiempo de Felipe II y Felipe III no estaban ni mucho menos desligadas de los debates contemporáneos, de hecho su exaltación en el *Viage* se daba ante todo para desvelar la crisis contemporánea, la absurdidad de los *engendros churriguerescos*, así como para instar a su necesaria superación mediante ciertos principios arquitectónicos que se confirmaban en algunas de las obras de nuestro pasado, aunque Ponz fuese consciente de que en muchas ocasiones éstas no eran del todo ejemplares. El valenciano confesaba en su *Viage* que sólo pretendía «separar el trigo de las granzas», es decir, que no se proponía discernir «las obras buenas de las mejores, sino que se entienda si es posible lo que es bueno y lo que es pésimo, digno de que se acabe y perezca»²⁶ ya que Ponz más que a los profesores se dirigía a las clases dirigentes y a los comitentes, sobre todo a aquellos de escasos o nulos conocimientos en las Bellas Artes²⁷. Admirando algunas obras del XVI de la catedral de Toledo, Ponz se sorprendía que «a (la) vista de tales ejemplos...se hayan aprobado y aun aplaudido un sinnúmero de barbaridades que los artifices posteriores han practicado en Toledo mismo»²⁸. En su *Viage de España*, en su recorrido por nuestro patrimonio, Ponz pretendió corregir tal ceguera defendiendo y dando a conocer determinadas obras que rectificasen y condujesen las miradas y los pasos de profesores y comitentes, intentando que éstas se convirtiesen en pruebas y argumentos elocuentes de unos principios y una gramática arquitectónica universal que consideraba encarnada en ciertos momentos de la historia de nuestras artes.

A pesar de que las críticas a obras del barroco tardío, en especial a sus retablos, ya se encuentran en una destacable serie de obras impresas y documentos manuscritos aparecidos en la década anterior a la publicación del primer tomo del *Viage de España*, fue Antonio Ponz a través de éste el que consolidó y difundió su caracterización como momento de decadencia de nuestras artes y especialmente de

25. XIV (1788), I, 26.

26. III (1774-1777-1789), I, 37 y 38.

27. CRESPO DELGADO, D., «Un libro que hizo ver la arquitectura con otros ojos. El *Viage de España* (1772-1794) de Antonio Ponz», en *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las artes*, 2002 (en prensa).

28. I (1772-1776-1787), II, 22.

nuestra arquitectura²⁹. Su discurso historiográfico fue fundamental para definir esta etapa y situarla como antagónica a la arquitectura anhelada, a la denominada *greco-romana*. No obstante, el encuentro y mirada de Ponz a las obras más representativas del *xvi* permitió otro tipo de reflexiones y discursos que respondían plenamente a las intenciones globales que el valenciano persiguió en su *Viage* y no únicamente a sus preocupaciones artísticas.

II. Sobre el «*gran modo de pensar*».

A lo largo del *Viage de España*, Antonio Ponz expresó su «*mucha admiración*» por el buen gusto de los comitentes del *xvi* y por sus grandes encargos. Edificios como los que se encontraban en Úbeda o Baeza, verdaderos centros de la arquitectura *restaurada*, mostraban no sólo la opulencia de tales ciudades, la abundancia de buenos profesores, sino también «*el gusto que reinaba en los que gastaban su dinero en obras*»³⁰. Ponz reiteró en varias ocasiones como rasgo principal de aquel tiempo modélico «*la afición a las artes en quien las ordenaba*»³¹, su discernimiento y capacidad a la hora de escoger un proyecto para llevar a cabo. Como por ejemplo el arzobispo Tavera que, proyectando erigir el que luego sería uno de los edificios emblemáticos de Toledo, el Hospital de San Juan Bautista, «*antes de hacer ningún gasto pensó bien en asegurarse de buenos Arquitectos para que le hiciesen los dibujos*»³². Incluso Ponz llegó a afirmar que si *la antigua Grecia* devenía ejemplar en la consideración y trato del artista por parte de comitentes y de la propia sociedad, «*se contentaría con ver ahora la práctica del siglo decimosexto, y parte del deci-*

29. En la *Carta Última* del tomo II Ponz transcribe una carta de un «*amigo suyo*» en la que este anónimo afirma saber de la época de esplendor de nuestra arquitectura durante «*los reinados de Carlos V, Felipe II y Felipe III*» y su posterior decadencia. Si acaso le agradece a Ponz su lucha y la difusión de tales ideas. El artículo de Yves Bottineau, «*La fortune critique de l'architecture baroque espagnole*» (*Revue de l'Art*, 11 (1971) 87-96), sigue siendo a pesar de sus carencias una referencia fundamental para el desarrollo de las censuras del neoclasicismo español al barroco tardío. Sobre el papel de Ponz en la difusión de la crítica a la *secta churrigueresca*: CRESPO DELGADO, D., «*De Norberto Caimo...*» o.c.; CRESPO DELGADO, D., «*...para cien profesores que lean este Periódico, hay mil que lo leen y no lo son. La arquitectura en los papeles periódicos anteriores al 1808*», en *Boletín de Arte*, 2002 (en prensa).

30. *XVI* (1791), II, 81. También en *XVI* (1791), II, 139.

31. II (1773-1777-1788), VII, 23.

32. I (1772-1776-1787), III, 15.

moséptimo, respecto a los profesores de las tres Bellas Artes y sus obras»³³. Pero no menos le sorprendía y consideró relevante para los esplendores de nuestras artes el «buen ánimo y constancia del que emprendía» tales obras, elogiando «cómo se trataba antiguamente de estas cosas sin perdonar gasto, estudio ni fatiga»³⁴. De hecho, esto no sólo lo predicó de las obras del tiempo de Felipe II y Felipe III, sino también de la época del gótico y sobre todo de la de Carlos V³⁵. La alta calidad, riqueza y ostentación decorativa de las obras del *estilo medio* le suscitaban en varias ocasiones expresiones de admiración hacia sus comitentes, hacia su grandeza de ánimo y magnificencia. Sobre todo por su contraste con el presente. Afirmó que obras como el zaragozano Palacio Zaporta, «obra costosa y de gran suntuosidad», ahora nadie las emprendía³⁶. También los sepulcros y monumentos funerarios del pasado, algunos tan destacables como el del arzobispo Cisneros o el del obispo de Ávila Francisco Ruiz, desvelaban la mezquindad contemporánea³⁷. De nuevo la pretensión de Ponz parecía la crítica de la situación presente, indicando horizontes y caminos a través de un pasado propio. Para Ponz la comitencia tenía un papel esencial en el progreso de las artes; el *buen gusto* y mejor *ánimo* de los mecenas del XVI fueron fundamentales para el glorioso desarrollo de las artes, deviniendo su trasfondo y necesario apoyo. Por contra, a lo largo del *Viage* Ponz repitió incansablemente que la profunda decadencia que se inició a finales del XVII se debía en gran parte a los comitentes. Su ignorancia y en ocasiones su desprecio por las disciplinas artísticas había provocado la consolidación y enorme extensión de la llamada *escuela de churriguera*. El elogio de ciertos comitentes y actitudes para con las Bellas Artes y los artistas, sobre todo los de aquellos de la época dorada de nuestras artes, pretendía rectificar esta situación considerada por Ponz determinante para su futuro y su progreso. A través de tales juicios Ponz fue per-

33. IV (1774-1779-1789), I, 7.

34. II (1773-1777-1788), VII, 23; III, I, 36.

35. XI (1783-1787), III, I.

36. XV (1788), III, 17.

37. Resulta significativa la comparación que Ponz ofreció en su recorrido por la catedral de Sevilla entre el sepulcro del arzobispo Diego Hurtado de Mendoza, obra del *estilo medio*, y el vecino del arzobispo Luís Salcedo, del siglo XVIII: «aunque (el de Salcedo) en la materia de mármol y en lo demás se quiso imitar la inteligencia y artificio del referido (el de Mendoza)... es mucha la diferencia que hay del uno al otro en la ejecución y pericia» IX (1780-1786), I, 39.

filando tanto la importancia de la comitencia, sus responsabilidades y naturaleza, como aquello que de ella se esperaba y demandaba. Los comitentes, por tanto, también encontraban referentes en el pasado artístico español gracias al *Viage*. Lo que no es casual si recordamos que el *Viage de España* no se dirigió tanto a los cerrados círculos de profesores y entendidos sino que, según propia confesión del autor, pretendió una mayor difusión, sobre todo entre aquellos sin la formación suficiente en estas materias pero con una posición privilegiada³⁸. Refiriéndose al Hospital de Simón Ruiz de Medina del Campo, obra de un comerciante enriquecido, Ponz elogió tanto su arquitectura, de un «discípulo de Herrera», como la magnificencia del comitente. De todo ello El Escorial no parecía ajeno. Ponz afirmó «que la obra del Escorial ejecutada en aquellos tiempos, no sólo había rectificado la razón y la simplicidad en los edificios, sino también engrandecido el ánimo para hacerlos suntuosos»³⁹. Algo de este ánimo se necesitaba en el presente.

El hecho de que Antonio Ponz describiese críticamente el escenario contemporáneo de las artes e interpelase para su superación a los posibles comitentes, a aquellos que en definitiva conducían el país, vincula sus reflexiones artísticas, las hace participes, del más íntimo y profundo discurso del *Viage de España* ya que las artes pasaban a depender de ciertas condiciones digamos que sociales y culturales que eran las que de igual modo determinaban el progreso del propio país. La bibliografía moderna ya ha destacado que el *Viage de España* no fue únicamente un recorrido por nuestro patrimonio y un enjuiciamiento del estado de las artes, sino que se hizo eco a lo largo de sus páginas de numerosos aspectos socio-económicos del país, ya fuese del estado de sus caminos, posadas o comunicaciones, o del de su agricultura o población⁴⁰. Lo cierto es que el *Viage de España* fue un discurso sobre España, sobre su situación contemporánea pero también sobre sus necesidades ya que Ponz no escondió sus carencias sino que las desveló, confiando en que cierto espíritu y mirada crítica era la senda para su superación. Fueron muchas, variadas y profundas las lagunas anotadas, mas reiteró en no menos ocasiones las vías de solución. Medidas dictadas desde un agrarismo que lo li-

38. Ver nota 27.

39. XII (1783-1788), V, 76.

40. PUENTE, J. de la, *La visión de la realidad española en los viajes de Don Antonio Ponz*, Madrid 1968; LOPE, H. (ed.), *Antonio Ponz (1725-1792)*. Frankfurt am Main 1995.

ga a toda una corriente de nuestra Ilustración encabezada por Campomanes con el que tuvo estrechas relaciones y que implicaban ciertos cambios de actitud en las clases directoras. Estas con una mayor implicación en el estado del país, desde un vivificador patriotismo, debían de convertirse en su motor. Si las catalinarias para que nobles y privilegiados –a los que sin duda se dirigió el *Viage* en todas sus vertientes– tuviesen otra actitud respecto a las artes fueron abundantes en el *Viage*, no menos lo fueron aquellas para que los mismos se preocupasen de las comunicaciones del país, del estado de la agricultura, del avance de los saberes útiles y sobre todo de los plantíos de árboles, verdadera obsesión de Ponz y de la que predicaba el desarrollo de nuestro campo y por tanto del país. No mostró menos entusiasmo ante nuevos regadíos, arboledas o caminos que ante magníficas arquitecturas⁴¹. Para Ponz el camino de progreso que se abría al país y por donde debían conducirlo sus clases privilegiadas era posible ante todo por el enorme potencial de España. De hecho, esta creencia en tanto que necesaria por ser condición indispensable para discursos de futuro se extendió enormemente entre nuestra Ilustración. En Ponz parecía confirmarse en nuestro pasado y muy especialmente en nuestro patrimonio. Gran parte del *Viage de España* discurre por las Castillas, Extremadura y Andalucía, seguramente por influencia de aquella corriente agrarista encabezada por Campomanes que citamos con anterioridad y que tuvo en el regeneracionismo de estas regiones una de sus principales preocupaciones. La historia de las capitales de estos lugares era la historia de una decadencia. Toledo, Segovia, Burgos, Valladolid, toda la Extremadura, Cuenca, Palencia, Sevilla, Ubeda, Baeza o Córdoba se presentaban como ciudades que habían sufrido una mayor o menor pero siempre

41. Precisamente, el pasado de España, aquellos siglos XVI y XVII ofrecían ejemplos modélicos de todo ello que Ponz citó con gusto, así por ejemplo los preladados que construyeron puentes en Toledo o Extremadura, o los monarcas que ya se ocuparon de los plantíos. Cabe apuntar para entender el papel del *Viage* en los debates y proyectos reformistas contemporáneos, que sus referencias a la construcción de puentes en Extremadura por parte de nobles y preladados deberían ligarse a los esfuerzos de reconstrucción de caminos en dicha región, no siendo ajeno de todo ello, subrayémoslo, Campomanes. Consultar: CORELLA SUÁREZ, P., «La restauración de los puentes romanos de Mérida y Alcántara durante los siglos XVIII y XIX», en *Goya*, 277-278 (2000) 267-274. Sobre los juicios de Ponz sobre los plantíos de árboles y las preocupaciones ilustradas por éstos: URTEAGA, L., *La tierra esquilhada. Las ideas sobre la conservación de la naturaleza en la cultura española del siglo XVIII*, Barcelona 1987.

dramática despoblación, sus manufacturas habían decaído y los productos de su campo no sobrepasaban la satisfacción de la mera subsistencia. Informes, crónicas y antiguos escritos así lo desvelaban; no menos sus monumentos. También sus columnas. Si la pasión columnaria, su confianza en que ésta era el elemento clave de la regeneración arquitectónica, podría vincularse a un autor tan admirado como Laugier⁴², en Ponz tuvo una significativa derivación. La enorme cantidad de columnas en estado ruinoso y abandonadas de ciudades como Toledo, Palencia, Jaén, Sevilla o Valladolid revelaban su «*antigua opulencia*», mostrando aún con mayor dramatismo su decadencia presente pero también su potencialidad, las enormes posibilidades y los luminosos horizontes de la nación que debían volver a hollarse. Se necesitaban de ciertos valores asentados en nuevos referentes e incluso mitos individuales y colectivos que guiasen a las clases dirigentes. Determinadas obras de arte podían serlo. Exclamó Ponz que si «*el gran modo de pensar*» de los que levantaron El Escorial y «*otras obras insignes*» hubiese permanecido hasta el día hoy «*¡qué cosas admirables no tendríamos!*»⁴³. Seguramente no sólo en materia arquitectónica.

Antonio Ponz afirmó que España «*podiera... gloriarse de ser igual o superior a las que pueden enseñar mayor número de bellos edificios*» gracias a los erigidos «*en los reinados de Carlos V, Felipe II y Felipe III*». Si los franceses, Laugier por ejemplo, ventearan la grandeza del XVII francés, «*el siglo XVI llegó a producir obras de arquitectura en España dignas de la edad más culta y artífices que merecieron inmortal fama*»⁴⁴. Pero si en Francia, no tanto en Laugier pero sí en otro autor conocido por Ponz y en el ámbito español como Jacques-François Blondel, la exaltación patriótica de la arquitectura del XVII se vinculaba a la plenitud cultural de aquel momento histórico, a un modélico siglo de Luis XIV que tuvo en Voltaire uno de sus adalides, en España no fue así⁴⁵. No debemos referirnos ya a las censuras de parte de nuestra Ilustración y liberalismo a los primeros

42. *Soufflot et l'Architecture des Lumières*, París 1980.

43. I (1772-1776-1787), V, 3.

44. VII (1778-1784), Prólogo, p.V-VI.

45. Los más importantes tratados de J. F. Blondel fueron su *Architecte Française* (París 1752-1756) y el *Cours d'Architecture* (París 1771-1778). Sobre este arquitecto, véase: CALATRAVA, J., «Jacques François Blondel y la teoría de la arquitectura en la Enciclopedia», en *Academia*, 67 (1988) 293-313. Sobre el nacionalismo de Blondel: CALATRAVA, J., «Clasicismo y nacionalismo arquitectónico:

de los Austrias⁴⁶, sino que el propio Ponz rescató únicamente de este periodo aquellos elementos ejemplares que no eran ni mucho menos todos los del momento, manteniendo una actitud muy crítica respecto de algunos aspectos y actitudes. El Siglo de Luis XIV no tuvo su traducción en España. Ponz, indignándose ante la inmundicia de las ciudades castellanas, lamentó que «*abandonando frecuentemente las virtudes de nuestros pasados, los imitamos en las cosas dignas de reprehensión, cual es esta, sin cuidarnos de añadir nada a lo bueno que ellos hicieron*»⁴⁷. Se pretendían pues rasgos más que reivindicar un periodo político-cultural. En este contexto que duda cabe que edificios emblemáticos del XVI y muy especialmente el Escorial fueron de gran importancia en las reflexiones y horizontes del *Viage* al constituirse como momento ejemplar tanto en el discurrir de nuestra arquitectura como en el del propio país. De hecho, Ponz utilizó el Escorial como preservativo ante los ataques y desprecios foráneos, tan habituales en el XVIII y tan dolorosos para nuestros ilustrados porque afirmaban no sólo las distancias de España respecto a Europa, respecto a la Ilustración, sino también el ser insalvables. Ponz afirmó ampulosamente que «*si un español... ve combatir su patria... desde luego se arma y con mucha razón con la magnífica obra del Escorial*»⁴⁸. Él mismo lo hizo en su revelador *Viage fuera de España*, por ejemplo en Inglaterra ante la celebrísima y vanidosa catedral de San Pablo, símbolo de una ciudad admirable y envidiada, que no parecía equiparable a la insigne obra de Herrera⁴⁹. Todo esto nos permite enlazar fácilmente con nuestras primeras palabras, de hecho con las que Ponz inició su descripción del Escorial en el tomo II de su *Viage*, defendiendo enconadamente la autoría española del edificio. En tanto que obra propia, El Escorial devenía privilegiado argu-

Jacques-François Blondel», pp. 269-293. Existe una traducción al español de *El Siglo de Luis XIV* de Voltaire editada en Méjico en 1996. Sobre Voltaire en España, véase: LAFARGA, F., *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona 1982.

46. Sobre Felipe II «a la luz» de la Ilustración y el primer liberalismo español: ROURA I AULINAS, L., «Poder o glòria? La imatge de Felipe II a l'època de les Llums», en *Felipe II y el Mediterráneo*. vol. IV, Madrid 1999, pp. 501-525.

47. XII (1783-1788), VI, 6.

48. VII (1778-1784), Prólogo, p.IV.

49. CRESPO DELGADO, D., «El giro del mundo...», o.c. También consultar el muy interesante artículo de ÚBEDA DE LOS COBOS, A., «¿Zeuxis o Velázquez? La reivindicación nacionalista en la definición del primer neoclasicismo español», en *Hispania*, vol. LVI/1, 192 (1996) 51-62.

mento para desacreditar las censuras de los extranjeros, sobre todo su recurrente acusación de ignorancia y opresiva religiosidad que paradójicamente algunos veían encarnados elocuentemente en el propio Escorial. En el *Viage de España*, Ponz se distanció de toda una literatura nacida de antiguas sensibilidades que vertebraba su discurso sobre El Escorial a partir de su significado religioso y político, de monumento de consagración de una monarquía y una ideología militantemente católica. Ponz prescindió en su recorrido esculariense de parrillas, reliquias, batallas y maravillas del mundo, «reduciéndose» a la consideración y elogio del edificio como obra artística ejemplar. Y precisamente desde su consideración de «mito arquitectónico» pasaba a ser emblema y referente de la Ilustración, es decir, se redefinía como «mito histórico». En el *Viage*, El Escorial no sólo aparecía como edificio insigne sino que se vinculaba a un arquitecto modélico, digno de «*inmortal fama*», y representaba un momento arquitectónico en que España produjo obras propias «*de la edad más culta*». Parecía claro que el «momento herreriano», y con ello El Escorial como su monumento más significativo, devenía uno de los principales exponentes culturales de España en un momento histórico y espiritual en que la ilustración en cualquiera de sus manifestaciones era precisamente un elemento esencial en la definición de identidades individuales pero también colectivas, y el valor en que se confió como motor del progreso y desarrollo del país. Su papel referencial estaba pues justificado, tanto para los arquitectos como para los propios españoles. El Escorial reflejaba la potencialidad de la nación; a un nivel cultural, en el cultivo de las ciencias y las artes, revelando la necesaria actitud participativa, generosa y preocupada por las Luces en la que debían militar las clases dirigentes; a nivel económico, en tanto que la proliferación de edificios que se dio en el xvi sólo podía darse en un país opulento. Recordemos que Ponz a lo largo de su *Viage*, ante todo después de su estancia sevillana, donde parecieron coincidir los momentos de mayor actividad económica de la ciudad con los de excelencia de su escuela pictórica, afirmó la estrecha dependencia entre la riqueza de un país y el florecimiento de las Bellas Artes. De este modo El Escorial podía convertirse en efectivo preservativo contra los ataques extranjeros, elemento de fortalecimiento del orgullo y el sentimiento de pertenencia, incluso legitimador de ciertas estructuras sociales, pero sobre todo devenía referencia colectiva, emblema de la Ilustración, de su proyecto, valores y horizontes. Resulta revelador que en las primeras décadas del xix, un retirado, viejo y descreído Juan Agustín Ceán Bermúdez utilizase el Es-

corial y sobre todo a Juan de Herrera como símbolo del fracaso del país y de sus más brillantes personalidades en su anhelo de establecer las luces en España, es decir, como símbolo del fracaso de la propia Ilustración⁵⁰. En un imaginado diálogo entre Juan de Herrera y el ingeniero Juan Bautista Antonelli, Ceán Bermúdez presenta a Herrera como un activo personaje que pretende el desarrollo de disciplinas y proyectos ilustrados en el país. Como recompensa a sus esfuerzos sólo recibe incompreensión, sinsabores e ingratitud por parte de Felipe II. Ante tales lamentos, Antonelli sorprendido le pregunta a Herrera si «¿ hay todavía en España quién se dedique al penoso estudio de las ciencias exactas y de las bellas artes?», contestándole el arquitecto que «a pesar de esto, no se han retraído de ejercerlas los que las aman. Tal es el poder que tienen sus atractivos sobre los virtuosos españoles». Tal pareció en que quedó nuestra Ilustración a los ojos de Ceán, en una lucha sólo sostenida por el atractivo de la virtud. Nos parece significativo que El Escorial y Herrera, deviniendo referentes de la Ilustración, pasasen a reflejar sus mismos vaivenes, sus propuestas y fracasos, su mirada a la historia, al presente y al futuro del país y sus hombres.

Desearíamos finalizar estas páginas con el prólogo y notas a la edición de Ponz de los *Comentarios de la Pintura* de Felipe de Guevara, cortesano de Carlos V⁵¹. La publicación por parte de Ponz en el 1788 de este texto hasta el momento desconocido tuvo varias causas que significativamente él mismo nos desveló. Seguramente porque tan importante era tal gesto como la propia obra. Ponz dijo empen-

50. En la *Vida de Juan de Herrera* (1812) y sobre todo en los *Tres diálogos entre Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II, y Battista Antonelli, ingeniero*. Sobre la situación y fecha de redacción de estas obras y sus diferentes ediciones: CLISON ALDAMA, J., *Juan Agustín Ceán Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*, Oviedo 1982.

51. PONZ, A., *Comentarios de la pintura que escribió Don Felipe De Guevara, gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos V, Rey de España. Se publican por primera vez con un Discurso Preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz, quien ofrece su trabajo al Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca, protector de las Nobles Artes*, Madrid 1788. Existe un revelador artículo sobre esta obra interpretándola desde una perspectiva paralela a la nuestra: CALATRAVA, J. A., «Las anotaciones de Ponz a los *Comentarios de la Pintura* de Felipe de Guevara (1788)», en *Boletín de Arte*, 12 (1991) 101-113. Advertimos que todas las citas que haremos a partir de este momento de los *Comentarios de la pintura* se toman del prólogo con el Ponz que presentó la obra.

der su edición tanto por «*conformidad en sus pensamientos*» como por «*el cariño y afición*» que le había tomado. Afirmó que no pocos pasajes de Guevara eran «*totalmente conformes a los que yo tengo divulgados en mi obra del Viage de España*». Además, las noticias descubiertas por un también hasta entonces desconocido Felipe de Guevara, en parte facilitadas por Campomanes, revelaba una camaradería entre los hombres de letras del XVI opuesta a las envidias contemporáneas. La considerable nómina de autores que se ligaban a estas noticias (Ambrosio de Morales, Diego de Covarrubias, Alonso Chacón, Jerónimo Zurita...) y el propio Felipe de Guevara, del que Ponz subrayó que fue uno de los primeros que se ocupó del estudio de la numismática y de las Bellas Artes en una época en que lo hacían «*pocos y raros escritores*», manifestaban la merecida fama y prestigio de las letras españolas en el pasado, «*habiendo sido tenidos en mayor estima de los sabios extranjeros de entonces, que después lo han sido de los de nuestro tiempo, y aún de algunos naturales, sin duda por no haberse tomado el trabajo de abrir sus libros y examinar su distinguido mérito*». La *afición y conformidad* de Ponz con Felipe de Guevara parecía pues justificada. Pero ¿y el *cariño*? Independientemente de las ideas paralelas y de que Guevara perteneciese a un momento histórico ejemplar de la literatura española, lo que más atrajo a Ponz fue su «*celo por el honor y el bien de la patria*». Tales esfuerzos acercaban a Guevara de modo íntimo y personal en tanto que Ponz se sentía participando de los mismos ideales y objetivos. Fue el compartido deseo por el progreso del país y el cultivo y fomento de las disciplinas ilustradas el que hizo que en definitiva Ponz se encontrase con Guevara en la *conformidad* y el *cariño*; un momento, el ilustrado, pero también unos individuos, los ilustrados, necesitados de renovados referentes que fortaleciesen sus horizontes y caminos, su convicción en las luces, en los saberes útiles, en el propio país, en sus valores identitarios. Desde la *conformidad* y el *cariño* Ponz se acercó y miró a Guevara, sin duda también a Juan de Herrera y al Escorial.