

BOLETIN DE ARTE

Núm 12

1991

LAS ANOTACIONES DE PONZ A LOS
COMENTARIOS DE LA PINTURA DE FELIPE
GUEVARA (1788)

JUAN ANTONIO CALATRAVA

UNIVERSIDAD DE MALAGA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

LAS ANOTACIONES DE PONZ A LOS *COMENTARIOS DE LA PINTURA* DE FELIPE GUEVARA (1788).

Juan Antonio Calatrava.

Don Antonio Ponz (1725-1792), Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1776, es una de las figuras de mayor trascendencia en la implantación en España, en el marco reformista e ilustrado del reinado de Carlos III, de las nuevas tesis estéticas de las Luces¹. Aunque Ponz es conocido sobre todo por su monumental *Viaje de España*, ingente esfuerzo de inventario de nuestro patrimonio artístico y obra llena de juicios estéticos absolutamente innovadores (que, sin embargo, se encuentra aún a la espera de un estudio monográfico en profundidad), el presente artículo pretende destacar un episodio de su actividad de no escasa relevancia para nuestra historiografía artística y que, sin embargo, parece haber quedado un tanto oscurecido por el propio *Viaje*. Nos referimos al hallazgo y edición por parte del erudito de un texto clave de la historiografía artística del siglo XVI hispánico: los *Comentarios de la Pintura*, de Felipe de Guevara, caballero de Santiago, cortesano de Carlos V, estudioso humanista y coleccionista de arte². Ponz editó el texto en 1788, acompañado de un Prólogo y de una serie de notas a pie de página³ que constituyen el verdadero objeto de reflexión de estas páginas y en las

¹ Sobre Ponz, vid. DEL RIVERO, C.M., "Introducción" al *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1988 (1947), págs. 15-69; PONZ, J., "Vida de Antonio Ponz", *ibid.*, págs. 75-90; MENENDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974 (1883), vol. I, págs. 1537-1541; ABAD RIOS, F., "Antonio Ponz. Nota y selección", en *Revista de Ideas Estéticas*, V, 17, 1947, págs. 89-124; BEDAT, C., "Antonio Ponz. Secretario de la Real Academia de San Fernando", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 29, 1969; GAYA NUÑO, J.A., *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, págs. 139-155; HENARES CUELLAR, I., *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Universidad de Granada, 1977.

² Noticias sobre Felipe de Guevara, por ejemplo, en MENENDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, cit., vol. I, cap. XI, o en GAYA NUÑO, J.A., *Historia de la crítica de arte en España*, cit., págs. 23-24. Vid., además, ALLENDE-SALAZAR, J.: "Don Felipe de Guevara, coleccionista y escritor de arte del siglo XVI", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, 1915, pp. 189-192; GONZALO, A.: "Felipe de Guevara. La teoría de la imitación en los *Comentarios de la Pintura*", *D'Art*, 13, 1987, pp. 89-103; MARIAS, F.: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*, Madrid, 1989, sobre todo pp. 306-308."

³ Así comenta el hecho el sobrino de Ponz en su breve biografía de su tío: *Ofreciósele la ocasión de dar a conocer las observaciones de uno de los más ilustres y sabios españoles, con motivo de un códice que le había regalado un amigo. Conteníanse en él unos comentarios sobre la pintura escritos por el célebre don Felipe de Guevara, gentilhombre de boca del señor emperador Carlos V; y como nada seguramente podía lisonjear más su gusto, luego*

que se aprecia con claridad meridiana la utilización ilustrada de la Historia como medio de apoyar las propuestas reformistas contemporáneas.

El Prólogo de Ponz a su edición nos informa, aunque parcamente, de las circunstancias que rodearon a la misma. Hallado el manuscrito en una librería de Plasencia por el deán Josef Alfonso de Roa, éste lo envía a Ponz (*añadiendo este favor a otros muchos con que me tiene sumamente obligado*). Comienza Ponz la investigación sobre la figura de Felipe de Guevara, y, según él mismo afirma, es Campomanes -cuyas relaciones con Ponz eran, como se sabe, muy estrechas, y fueron determinantes en la realización y publicación del *Viaje de España*- quien le indica como fuente de noticias el *Discurso general de las Antigüedades de España* de Ambrosio de Morales.

El afán de Ponz por publicar el manuscrito, una vez reunidos los datos biográficos suficientes sobre su autor, es ya de por sí muy significativo y nos introduce de lleno en el tema. En efecto, tal publicación no es en absoluto inocente, sino que, como esperamos demostrar, Ponz se valdrá de las afirmaciones netamente humanistas de Guevara para tender un puente ideal Renacimiento-Luces y para apoyar las nuevas tesis estéticas de corte idealista que trabajosamente intentaba imponer la Academia de San Fernando.

La ideología ilustrada militante de Ponz se deja sentir en la totalidad de sus notas a Guevara, y ello ya desde el planteamiento de principio de las razones que le mueven a dar el manuscrito al público: " *...pues no era razón que quedase más tiempo en la obscuridad un trabajo tan recomendable*".⁴ La dialéctica luz-oscuridad equivale a la contraposición entre secreto y publicidad, y Ponz, en la misma línea de lo planteado en Francia por Diderot y D'Alembert, considera la *publicación* de los conocimientos como un elemento clave en el avance de las Luces.

se apresuró a publicarlo por medio de la prensa, y por su diligencia vio la nación en 1788 esta digna traducción de aquel grande ingenio ataviada con un prólogo que nos instruye de las excelentes cualidades del autor, y que nos da noticia de otros sabios españoles, e ilustrada con varias notas que aclaran algunos pasajes de difícil inteligencia (Vida de don Antonio Ponz,, escrita por su sobrino José Ponz, cit., pág. 88)

⁴ *Comentarios de la Pintura que escribió Don Felipe de Guevara, Gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, rey de España. Se publican por la 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, MDCCLXXXVIII, por Don Gerónimo Ortega, hijos de Ibarra y Compañía. La cita en la pág. II del Prólogo.*

Las anotaciones de Ponz a los Comentarios de la Pintura de Eclipe Guevara (1788).

En ese mismo deseo ilustrado de *publicidad*, de *luz* y apertura sobre aquello que hasta ese momento permanece oscuro y cerrado, lo que lleva a Ponz, por ejemplo, a comentar la afirmación de Guevara de que una pintura oculta queda privada de su valor pues es obra concebida para ser vista, con palabras en las que se combina el eco de la crítica ilustrada contra la inutilidad social de los conventos con la crítica al mal gusto aristocrático: *"Esta fortuna (la de poder ser vistas) no tienen las (pinturas) que están encerradas en Conventos de Monjas, como he oído que las hay en algunos, donde no es fácil que puedan verlas muchos. Por los principios de nuestro Autor, debían los Señores que poseen buenas colecciones facilitar su vista al público; pero si en lugar de estos preciosos muebles no tienen más adornos las paredes de sus habitaciones que telas extendidas en ellas, espejos y otras cosas de ninguna significación, harán bien de cerrar sus puertas a las personas de gusto"*.⁵ Así, el anhelo de luz y publicidad, típicamente ilustrado, encuentra en Ponz la reserva de su siempre pronta crítica al "mal gusto" barroco y al "churriguerismo".

Por otro lado, es evidente que el empeño editorial de Ponz no es de carácter erudito sino que se plantea como una contribución al avance de las Luces en su propia realidad histórica. Se comprende, así, la inclusión en sus notas de un elogio a la política de obras públicas de Carlos III⁶ o la aparición, siempre que el texto de Guevara le ofrece el menor pretexto, de afirmaciones agraristas de corte claramente fisiocrático. El agrarismo militante que Ponz comparte con Jovellanos y con la mayor parte de los ilustrados hispánicos, y cuya continua presencia en su teorización artística ha sido puesta de relieve por Ignacio Henares⁷, aparece en varias ocasiones en las anotaciones a Felipe de Guevara. Así, por ejemplo, al comentar Guevara, siguiendo a Vitruvio, la manera de techar utilizando cañas trenzadas con esparto y cómo este método se usa en Andalucía y reino de Granada por falta de madera, no resiste el Secretario de la Academia la tentación de remachar en nota a pie de página: *Esta falta de madera es ya muy antigua en España por la falta de plantíos que también lo es*⁸. Pero el carácter específico del texto que en esta ocasión comenta permite también a Ponz combinar ese agrarismo, de incuestionable raíz fisiocrática, con un elogio de Felipe II, visto en este campo concreto como un auténtico ante-

⁵ *Ibid.*, pág. 5.

⁶ *Ibid.*, pág. 115.

⁷ HENARES CUELLAR, I., *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, cit., pág. 98.

⁸ *Ibid.*, pág. 76. Un estudio monográfico sobre el agrarismo de Ponz, LOPE, H.J., *Antonio Ponz y el problema de la desarbolización española*, en AA.VV., *La Ilustración en España y en Alemania*, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 157-174.

cesor del monarca ilustrado benefactor e impulsor del progreso: *La Agricultura es la principal de todas las artes, sin cuyo ensalzamiento, del qual proviene la abundancia y la riqueza verdadera, no podrán aquellas medrar. El Señor Felipe Segundo tuvo gran cuidado e su fomento, y particularísimo en el importante ramo de los plantíos que tanto se descuidó después hasta nuestros tiempos*⁹.

Sin embargo, signo inequívoco de la multiplicidad de registros presentes en la teoría de Ponz, en otros momentos esta reivindicación de lo agrario abandona sus tintes más específicamente económicos y fisiocráticos para retomar el ideal renacentista de la casa de campo, la villa, como lugar de retiro y reposo del alma: *...Experimentado el hombre en todos los placeres que su estado y riquezas le proporcionan, conoce al fin que no hay otras comparables al retiro del campo, puerto tranquilo de sus afanes y cuidados. En él encuentran los Soberanos el placer más inocente, y un deporte pacífico, para atender a los graves negocios de sus dominios. La posesión de una casa de campo es el objeto adonde tiran sus líneas los ricos comerciantes, después de los bienes adquiridos en sus negocios, y casi todas las personas de gusto y de algún poder. Estas son el honesto desahogo de los más austeros monasterios, y parece que no podrían subsistir las encerradas Monjas sin un equivalente, qual es una huerta o jardín adjunto*¹⁰.

Sin embargo, el aspecto de mayor interés de la edición de Guevara por Ponz reside, sin duda, en el intento historiográfico, no exclusivo de él sino compartido por un amplio sector de la intelectualidad de las Luces, el reinado de Carlos III y sus sucesores, de los que se espera el triunfo definitivo de la Razón, con la otra gran edad de Oro en España, la del Renacimiento. La historiografía española de las Luces se muestra en ello fuertemente marcada por el recuerdo de la crisis del siglo XVII y por la idea de *decadencia*, pero hay que recordar cómo, por ejemplo, también en Francia D'Alembert había saludado en el Discurso Preliminar a la Enciclopedia- el Renacimiento francés como una época dorada desde el punto de vista intelectual y anticipadora del siglo de las Luces. La conexión Luces-Renacimiento es, pues, un leit-motiv de la ideología ilustrada que, en el caso español, se ve agudizado por la peculiar evolución histórica de nuestro país. Como ha señalado I. Henares, una de las características más destacables del *Viaje de España* es la acumulación de juicios favorables al arte y a la arquitectura del Renacimiento español¹¹, y esta filiación

⁹ *Ibid.*, pág. 4.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 7.

¹¹ HENARES CUELLAR, I., *op. cit.*, pág. 123.

Las anotaciones de Ponz a los *Comentarios de la Pintura de Felipe Guevara (1788)*.

ideal Renacimiento-Luces, o Carlos V/Felipe II-Carlos III es el móvil evidente que subyace al esfuerzo editorial de Ponz. El mismo se encarga de señalar que halló en el manuscrito de Guevara *...no pocos pasages totalmente conformes a los que yo tengo divulgados en mi obra del Viage de España*¹².

Puede afirmarse que un análisis atento de los términos y cualidades que destaca Ponz en la figura intelectual de Guevara puede suministrarnos una de las claves principales para comprender el acercamiento del erudito ilustrado al cortesano renacentista. En efecto, la idea del intelectual completo que Ponz construye en torno a la persona de Guevara no es, en el fondo, más que un trasunto del gran debate ilustrado en torno a la cuestión del juicio estético y la, derivada de ésta, de quiénes están legitimados para emitir opiniones en materia artística. Se trata, como se sabe, de una cuestión de especial trascendencia en el pensamiento artístico del siglo XVIII, por cuanto supone la transición del viejo *amateur* al moderno concepto de crítico de arte que encontrará su teorización definitiva en los *Salons* de Diderot, no sin la oposición de otras señaladas figuras del arte y de la estética de las Luces, como el escultor Falconet o el propio D'Alembert, que se alzan en celosos defensores de la prerrogativa exclusiva del artista para opinar sobre arte¹³. El problema presentaba, evidentemente, aspectos que escapaban al puro terreno del debate de ideas e implicaban cuestiones de jerarquía administrativa o de organización del mercado artístico que quedarán en buena medida sin resolver hasta el siglo XIX. En el caso de España, si bien la riqueza del debate ideológico es menor que en la vecina Francia, el problema se encuentra marcado por dificultades institucionales bien conocidas ligadas a la propia organización interna de la Academia de San Fernando y a sus competencias sobre el mundo artístico español¹⁴, y conviene no olvidar que el propio Ponz, desde su puesto de Secretario de la Academia, no podía ser ajeno, en modo alguno, a las reservas de ciertos sectores académicos contra la intromisión en el mundo del arte de personas no calificadas por su *mérito*, ésto es, por sus conocimientos sino impuestas por su rango.

En este contexto, y dejando de lado lo que de casual pueda haber en el hallazgo del manuscrito de Guevara y en su llegada a manos de Ponz, lo cierto es que

¹² *Comentarios...*, Prólogo, pág. III.

¹³ Vid. al respecto mi obra *La teoría de la arquitectura y de las bellas artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, tesis doctoral Universidad de Granada, en prensa.

¹⁴ HENARES, I., *op. cit.*; BEDAT, C., *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808). Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIIIe siècle*, Toulouse, 1973.

el terreno se encuentra abonado para que la conexión ideal Renacimiento-Luces encuentre aquí una de sus más fértiles aplicaciones, y, de hecho, aunque ello quede al margen del presente texto, hay que recordar que la tratadística de producción propiamente dieciochesca se vio acompañada por una intensa labor editorial en la que la empresa de Ponz deja de verse como un hecho aislado y casual. El primer valor del texto de Guevara será, para Ponz, el ofrecer apoyo a la exigencia de un particular tipo de "hombre de gusto" legitimado por sus propios méritos, y por ninguna otra razón, para juzgar sobre arte y para intervenir de manera directa en favor del progreso de las bellas artes. La actuación de Ponz como uno de los principales impulsores del dirigismo cultural de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (tan denostado por Menéndez Pelayo) o las innumerables llamadas en el *Viaje de España* a que el crítico, dotado del poderoso instrumento de la razón, cumpla un activísimo papel en la urgente tarea reformista de barrer de España el "mal gusto" (identificado las más de las veces en el "churriguerismo", la auténtica bestia negra de Ponz) llegan a diseñar a retazos la imagen del intelectual en el que la combinación de una completísima formación humanista y un conocimiento directo, de experto, de las obras de arte y de los problemas técnicos de su realización sirve de garantía para la emisión de un juicio estético llamado a tener inmediatas consecuencias de orden práctico.

Se comprende así con mayor claridad todo el alcance de la cuádruple cualificación con la que Ponz nos diseña el perfil intelectual de Felipe de Guevara. Se le atribuyen a éste, en primer lugar, los saberes característicos del anticuario dieciochesco, gracias sobre todo a su actividad de coleccionista y experto conocedor de numismática y medallística, peculiaridad biográfica que Ponz comenta en varias ocasiones lamentándose, además, de la pérdida del tratado sobre medallística escrito por Guevara y del que nos da noticia Ambrosio de Morales.

En segundo lugar, y directamente en conexión con la faceta anterior, insiste Ponz en la profundidad de la cultura libresca erudita de Guevara y en su exhaustivo conocimiento de los autores antiguos: *...también se conoce que había ojeado bien lo que Plinio y otros Autores de la Antigüedad nos dexaron escrito de aquellos célebres hombres.*¹⁵

Pero, si los dos primeros elogios retratan a Guevara como una especie de Caylus hispánico, dicha imagen se completa, en tercer lugar, con la salida del erudito

¹⁵ *Comentarios...* Prólogo, pág. I

Las anotaciones de Ponz a los *Comentarios de la Pintura de Felipe Guevara (1788)*.

fuera de su gabinete y la adquisición de saber mediante el *Viaje: ...se dexa conocer que recorrió Italia, donde adquirió o pudo adquirir muchos conocimientos en las Bellas Artes*¹⁶. Guevara aparece, así, como un antecesor del propio Ponz: el viaje renacentista a Italia y el largo periplo de Ponz por España quedan idealmente hermanados y entendidos como fuente primordial de conocimiento que, por facilitar al erudito el contacto directo con las obras de arte, es complemento indispensable de una sabiduría libresca y erudita necesaria pero nunca suficiente en sí misma. El *viaje* es la actividad, física pero también espiritual, que logra colmar el foso entre la pura teoría, el saber erudito de gabinete, y el conocimiento práctico de las obras de arte. No extraña así que, en cuarto lugar, la idea del viaje quede desarrollada y explicitada con la de la necesidad del *trato directo* con los artistas. Ya el propio Diderot había declarado en el volumen I de la Enciclopedia la imposibilidad de hablar sobre arte sin observar, tratar e interrogar a los propios artistas y conocer a fondo los detalles de su trabajo y sus problemas específicos. En esta línea, Ponz no deja de reseñar que Guevara *...estuvo en Flandes y trató en Amberes a los pintores de su tiempo*¹⁷. Este rasgo, en suma, se une a los tres anteriores para hacer del gentil-hombre de Carlos V una especie de *connoisseur avant-la-lettre*.

Del mismo modo, otro rasgo característico del escrito de Guevara es destacado por Ponz en un contexto crítico plenamente iluminista. Se trata del tema de la nueva ética personal que debe adornar al intelectual de las Luces, en lo cual, una vez más, Felipe de Guevara queda elevado al rango de ilustre precedente renacentista. En efecto, para Ponz, lo mismo que para todos los que enfocan en la segunda mitad del siglo XVIII la caracterización del nuevo hombre de letras (desde Duclos o D'Alembert hasta el propio Jovellanos), el intelectual es, ante todo, un abanderado del nuevo reino de la Razón, y ello no sólo ya gracias a la amplitud y variedad de sus conocimientos sino merced, sobre todo, a una personal ética superior que hace de él un auténtico *filósofo* y lo sitúa por encima de las rencillas y

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Un aspecto muy específico de las anotaciones de Ponz es la importancia que presta al reconocimiento de la pintura flamenca por Guevara. El tratado de Guevara presenta numerosas referencias a la pintura flamenca, de la que él mismo poseía una buena colección gran parte de la cual terminaría perteneciendo a Felipe II (vid. al respecto MATILLA TASCÓN, A.: "Felipe II adquiere pinturas del Bosco y Patinir" en *Goya*, 203, 1988, pp. 258-265), y Ponz desarrolla en algunas notas estas referencias. Así, por ejemplo, se plantea el problema de si Van Eyck inventó verdaderamente el óleo o fue sencillamente un restaurador de algo ya conocido por los griegos (pág. 230), habla del problema de las falsificaciones a propósito de las obras del Bosco (pág. 42), pero, sobre todo, afirma que los elogios de Guevara al colorido de los flamencos quedan confirmados posteriormente por las obras de Rubens y Van Dyck, y no pierde la ocasión para ensalzar aquí el colorido de Mengs (págs. 182-183).

mezquinas realidades que, en las épocas oscuras, enfrentan a los hombres de letras y retrasan así el inevitable progreso de las Luces. En este sentido, gran parte del Prólogo de Ponz a los *Comentarios de la Pintura* se ocupa, significativamente, con reflexiones sobre la lectura del libro de Ambrosio de Morales del que toma los datos biográficos de Guevara. En efecto, tal lectura le lleva a incluir una digresión en la que da cuenta de los numerosos ejemplos aducidos por Morales que probarían, en opinión de Ponz, la existencia en la España del centro del siglo XVI de una auténtica comunidad de hombres de letras unidos por un común afán de saber y caracterizados por una generosidad poco común que les hace intercambiarse hallazgos y conocimientos sin prevención y en un clima de camaradería ética. Mitificada imagen ésta en la que, como en tantas otras ocasiones, nuestro siglo XVI es visto como auténtica *aurea aetas* que contrasta, para Ponz, con la negativa situación contemporánea: *En nuestro siglo décimo octavo no me parece que suceda del mismo modo: antes vemos que algunos de los que escriben no tienen reparo de tratarse descomedidamente con ironías y satyras mordaces, y tal vez algo peor*¹⁸. Guevara y otros intelectuales del XVI citados por Ambrosio de Morales y recogidos aquí por Ponz (Nebrija, Alfonso Chacón, Diego de Covarrubias...) cumplen, pues, un papel de estímulo para lograr que el trabajoso abrirse camino de las Luces españolas llegue al propio campo de las relaciones personales entre hombres que, más que nunca, en un momento histórico de tan especial significación como el año de 1788, están obligados a formar una comunidad compacta, unida interiormente por los fuertes lazos de una nueva ética compartida.

8791

La plasmación de esta especie de ética superior es algo común al genio del hombre de letras y al genio del artista, y ello se aprecia bien, por ejemplo, en el comentario de Ponz a la narración que hace Guevara de la contienda entre Apeles y Protógenes, transmitida por Plinio. Ponz presta poca atención a los detalles del relato guevariano en el terreno puramente pictórico, e insiste en cambio en el tema de la generosidad de Apeles hacia su contrincante: *Pocos imitadores de Apeles se conocen en nuestros tiempos (entiendo hablar de aquellos que han logrado crédito) los cuales confiesen ser superados de otros, ni aún que lleguen a igualarles: verdad es que si fuesen tan grandes como Apeles podría ser que pensasen de otro modo*¹⁹. El genio artístico se da, pues, la mano con la grandeza ética y carece aún, en la teorización de Ponz, de cualquier rasgo de malditismo o extravagancia.

¹⁸ *Ibid.*, Prólogo, págs. V-VI.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 38.

Todo ello conecta con otro de los grandes temas de la estética ilustrada, igualmente presente en los comentarios de Ponz a Guevara: la idea del arte como vehículo de transmisión de elevados principios morales, muy por encima de su concepción como mera delectación frívola. La idea del arte moral es absolutamente consustancial a la estética de la Ilustración, que no concibe actividad espiritual alguna que no contribuya del modo que sea al mejoramiento del individuo y de la sociedad. Y, así, en esta línea, al elogiar a los intelectuales del siglo XVI, comenta Ponz: *¿De qué sirven las letras cuando, en lugar de formar un ánimo benéfico, honrador de su patria y de su próximo, producen maledicencia, envidia y otros malos efectos?*²⁰ En otro momento del texto, esta elevada idea de la misión del arte se verá complementada, igualmente, con una reivindicación del *desinterés* monetario en la actuación del artista, criticando Ponz a aquellos artistas que colocan el beneficio económico por encima de la sana rivalidad espiritual por la gloria: *Quando la competencia es por el honor y la gloria, ciertamente no hay camino más seguro para que el ingenio humano haga rápidos progresos en las Artes y en cualquiera otra cosa, pero quando no tiene otro objeto que el vil interés, no hay que esperar nada bueno, sino mucho atraso en sus producciones y empresas*²¹.

Sin embargo, si hasta ahora hemos hablado de un Ponz que conecta de modo directo con los grandes temas de las Luces europeas, más específicamente hispánico es el problema al que mayor extensión dedica en sus notas a Felipe de Guevara: la reivindicación de una formación humanista y literaria completa para los pintores. Se trata de un tema que tanto en Francia como en Italia resultaba ya claramente obsoleto, y si los escritos sobre pintura de ambos países repiten continuamente esta exigencia lo hacen ya como una especie de lugar común, como un dato adquirido que nadie cuestiona puesto que no se pone ya en duda el carácter esencialmente intelectual del oficio de pintor. En el contexto español, sin embargo, la recuperación por parte de Ponz de las tesis humanistas de Guevara se enmarca en la crítica iluminista contra las pervivencias, no desdeñables, de practicismo localista y contra la escasa formación humanística que Ponz reprocha a los epígonos del barroco y del "churriguerismo" y que es vista como uno más de los prejuicios que han de ser barridos por las Luces. Con ello, nuestro erudito realiza la significativa operación historiográfica de tender un puente, por encima de los siglos XVII y XVIII, entre las reivindicaciones de carácter humanista de Felipe de Guevara y la nueva estética del idealismo de Mengs que exige, igualmente, un artista altamente

²⁰ *Ibid.*, Prólogo, pág. IX.

²¹ *Ibid.*, pág. 133.

intelectualizado, aunque por razones bien distintas a las del humanismo del XVI. De hecho, el pintor bohemio es continuamente planteado por Ponz como modelo de una nueva estética ideal, teñida de platonismo y desdeñosa de los aspectos más puramente prácticos y mecánicos en la formación del artista. La filiación que implícitamente establece Ponz entre Renacimiento e Idealismo, o entre Guevara y Mengs, aparece así como una clara muestra de la instrumentalización ilustrada de la historia.

En este sentido, por ejemplo, la idea del pintor-filósofo se considera por parte de Ponz como condición necesaria para que el arte supere el difícil salto cualitativo que media entre el mero divertimento y el auténtico arte, que no puede sino estar dominado por una alta finalidad moral. Curiosamente, tal idea se expresa a partir de la formulación de uno de los conceptos clave de la poética barroca, el de la expresión de las pasiones: *El Pintor que no llega a este grado de expresar bien los afectos y pasiones del ánimo carece de una de las partes más nobles de su Arte. Para ésto es menester Filosofía y mucha meditación; y raras veces se halla en los pintores de pura práctica esta importantísima y necesaria qualidad. Podrán sin ella divertir los ojos las obras que se les pongan delante, pero nunca mover los ánimos*²².

Felipe de Guevara queda así convertido por Ponz en defensor, aureolado por el doble prestigio del Renacimiento en las artes y de la época de esplendor del Imperio hispánico, de un nuevo modelo de enseñanza artística, el derivado del idealismo de corte mengsiano, dominado por la idea de que lo fundamental en ese terreno es la amplia formación intelectual del artista, que, en un segundo momento, haga posible el gran momento de la *ideación*, por encima de la mera repetición de recetarios técnicos o iconográficos²³.

El pintor que no posea semejante instrucción literaria y filosófica quedará condenado a permanecer en las filas del artesanado, de los "prácticos", sin posibilidad de alcanzar el grado sublime del verdadero artista: *Da mucho esplendor la instrucción literaria (aunque no pase de una medianía) a los Profesores de las tres nobles Artes: tanto que sin ella no parece que sean acreedores de la distinción en que deben ser tenidos y estimados, y como que han preferido quedarse en la clase de los ejercicios serviles. Los hombres de primer orden en dichas tres nobles Artes*

²² *Ibid.*, pág. 177.

²³ Vid. HENARES, I., "El pintor A.R. Mengs y la estética de la Ilustración en España", en *Las Nuevas Letras*, 2, 1985, págs. 26-31.

Las anotaciones de Ponz a los Comentarios de la Pintura de Felipe Guevara (1788).

han sido al mismo tiempo personas de muchas luces y cultivo en otros conocimientos, sin los cuales tal vez no hubieran logrado el honor y mérito que consiguieron²⁴. Como puede apreciarse, la reivindicación de la ingenuidad de la pintura y el tema de la diferenciación entre artesano y artista no eran materia completamente obsoleta en la realidad artística de la España de Ponz, y la secular lucha de los pintores, ejemplarmente estudiada por Julián Gállego²⁵, enlaza ahora directamente, en sus últimas versiones, con el postulado académico de una nueva estética idealista.

En defensa de sus tesis, arguye Ponz el *exemplum* de cómo Rafael se hacía leer mientras pintaba *...libros que mantuviesen en vigor su peregrina imaginación y fantasía*²⁶. O manifiesta su total acuerdo con un humanismo guevariano en el que él mismo acentúa sutilmente los caracteres del idealismo estético: *No puede ser mejor ni más cierto lo que aquí dice el Autor de estos Comentarios, sobre que los Pintores deben estar versados en los buenos libros, particularmente de historia y poesía, para sacar de los primeros los usos, costumbres, trages y utensilios de diferentes tiempos y naciones; y de los segundos sublimes pensamientos y maravillosas imágenes, con que inflamado su espíritu se anime a poner delante de nuestra vista obras que nos arrebatan y transporten*²⁷. Con lo cual, en realidad, Ponz funde en esa deseada "instrucción literaria" de los pintores dos exigencias completamente diferentes: la del *costume*, tradicionalmente marcada por las poéticas barrocas de la *vraisemblance* y el decoro, y la mucho más moderna de la lectura de los poetas como medio de alcanzar los "sublimes pensamientos" artísticos, en el marco de una actividad mental en la que la literatura pierde su simple función instrumental.

Y, en este sentido, conviene destacar en los comentarios de Ponz la aparición de una nota en la que, dentro de esta genérica idea de la formación literaria de los pintores, se subraya de manera especial el papel de la lectura de Homero: *Este exemplo (el del Zeus Olímpico de Fidias, del que acaba de hablar Guevara) hace ver de quanta importancia sería a los Pintores y Escultores la lectura del incomparable Homero*²⁸. Tomando como punto de partida la simple referencia de Guevara a la inspiración homérica del Zeus fidiaco, Ponz se suma así a la reivindicación de Ho-

²⁴ *Comentarios...*, págs. 175-176.

²⁵ GALLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Universidad de Granada, 1975.

²⁶ *Comentarios...*, pág. 25.

²⁷ *Ibid.*, pág. 22.

²⁸ *Ibid.*, pág. 23.

mero en la que coinciden gran parte de los teóricos de fines del XVIII y que será compartida, como se sabe, tanto por neoclásicos apasionados por la defensa del Ideal griego como por prerrománticos que ven en él al más evidente maestro de las nuevas tesis del Sublime²⁹. El Homero de Ponz participa aquí de ambas tendencias -que, en realidad, no se diferencian con tanta claridad como podría suponerse-, pues, si por un lado viene considerado, de manera más fiel a la versión original de Guevara, como una especie de libro de consulta directo para pintores y escultores a la hora de plasmar detalles concretos de sus temas (es decir, nuevamente una valoración instrumental de la función de la literatura en el quehacer pictórico), por otro se deja abierta la posibilidad de que la lectura de Homero actúe de forma independiente, no circunscrita a los detalles de la realización de una obra determinada, sino como medio genérico de "inflamarse", es decir, de experimentar emociones estéticas de carácter ideal y universal.

Este proceso de ideación, de abstracción mental, consustancial al nuevo idealismo, se plasma, por otro lado, en las notas de Ponz, en la alusión a un problema que también había ocupado a la teorización humanista: el de las sucesivas fases de elaboración de una pintura y, concretamente, la relación entre el primer boceto y el cuadro terminado. En este sentido, Ponz critica duramente a los pintores que se limitan a ejecutar en grande sus "borroncillos", en un proceso mecánico que excluye la elaboración mental, y traza el elogio de los pintores que trabajan con grandes cartones del mismo tamaño que ha de tener el cuadro acabado, enlazando en ello a Rafael y Mengs: *Son muy pocos los Pintores modernos de todas partes que no hagan borroncillos o bocetos, como llaman los Italianos, para executar según ellos sus obras en grande; y lo peor es, que muchos no hacen otra diligencia que copiar dichos borroncillos, y así las obras en grande vienen a ser copias de las que hicieron en pequeño. De los antiguos, empezando desde antes de Rafael hasta Carlos Morati, poco o nada se encuentra de estos borroncillos pintados, no siendo de Pintores amanerados, y muy atentos a la ganancia. Estudiaban antes sus obras en grandes cartones del tamaño que los quadros habían de ser, haciendo en ellos muchas correcciones y mudanzas; y esta fue la práctica regular de Mengs*³⁰.

²⁹ Sobre la valoración de Homero en el siglo XVIII vid. SIMONSUURI, K., *Homer's Original Genius: Eighteenth Century Notions of the Early Greek Epic (1688-1798)*, Cambridge, 1979; TROUSSON, R., "Diderot et Homère", en *Diderot Studies*, VIII, 1966, págs. 185-216, así como, en general, la bibliografía contenida en el apartado correspondiente de mi *op.cit.* *La teoría de la arquitectura...*

³⁰ *Comentarios...*, pág. 34.

Las anotaciones de Ponz a los Comentarios de la Pintura de Felipe Guevara (1788).

Ya se ha aludido, por otra parte, al conocido odio de Ponz hacia el "churriguerismo", bien patente en numerosos pasajes de su *Viaje de España*. Las anotaciones al texto de Guevara no desaprovechan la ocasión de insistir en esta crítica, y para ello no vacila Ponz en realizar una muy forzada equiparación entre los grutescos renacentistas y los retablos barrocos. En uno de los pasajes de más interés de sus notas, explica Ponz lo que entiende por la expresión "matachines", usada por Guevara, y concluye que se trata de las ornamentaciones de grutescos, fuertemente denostadas por el humanista y sobre lo cual Ponz añade lo siguiente: *...Y aunque muy alabadas por lo que toca a la ejecución, como fueron las de Juan de Udine en Italia, y las de otros que mucho se acreditaron en esta línea, siempre se encuentran más o menos repugnantes a la verdad, que es el objeto de la Pintura juiciosa y arreglada. Si se tratase de Arquitectura daría yo el nombre de Matachines a las monstruosidades que Churriguera y otros muchos antes y después de él introduxeron en retablos, fachadas de Iglesias, y en quanto ponían las manos...*³¹.

Podemos afirmar, pues, para concluir esta rápida aproximación, que las anotaciones de Ponz a los *Comentarios de la Pintura* de Felipe de Guevara no sólo muestran una clara continuidad con las tesis estéticas iluministas expuestas con contundencia en el *Viaje de España* sino que constituyen, además, un hito importante para valorar el específico modo de acercamiento de la cultura de las Luces españolas a nuestro Renacimiento, un acercamiento marcado en lo histórico por la idea de la reanudación feliz de la marcha del progreso tras una larga decadencia, y en lo estético por la continuidad ideal entre Humanismo e Ilustración en torno a temas como la razón, la lección ejemplar de los Antiguos o la idea del artista culto alejado del puro practicismo³².

³¹ *Ibid.*, pág. 19. Vid. también, en la pág. 72, la equiparación estética de la pintura de grutescos con los retablos barrocos. "Fernando MARIAS (op. cit. pg. 300, y también "A propósito del manierismo en el arte español", en SHEARMAN, J.: *Manierismo*, Madrid, 1984) discute que los "matachines" de Guevara sean exactamente equiparables a los grutescos, pero es indudable que Ponz así lo cree."

³² Un tema específico de gran interés y que será objeto de un artículo aparte es el de los comentarios de Ponz, siguiendo a Guevara, en torno al problema de la encaústica, es decir, los intentos dieciochistas de redescubrir la técnica de la pintura a la cera descrita por Plinio. La polémica sobre la encaústica fue particularmente virulenta en Francia, con intervenciones de Caylus, Vien, Diderot o Monnoye, pero Ponz se hace eco sobre todo de la obra del jesuita expulso V. Requeno: *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e de' Romani Pittori* (1781).

