LA ARQUITECTURA Y LAS ARTES EN TORNO A 1808. SOBRE LA CONTINUIDAD Y DISPONIBILIDAD POLÍTICA E IDEOLÓGICA DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS Y ARQUITECTÓNICOS

Delfín Rodríguez
Universidad Complutense de Madrid

Complejos y apasionantes son los problemas que ofrece a los historiadores un período tan decisivo de la historia de España como el contemplado en torno al 1808, con el reinado de Carlos IV y Godoy, el gobierno de José I Bonaparte y la Guerra de la Independencia, la Constitución de Cádiz de 1812 y el desgraciado retorno del "deseado" Fernando VII en 1814 como fundamentales protagonistas políticos. Período de crisis de los modelos económicos, políticos, sociales y culturales propios de las estructuras de dominación del Antiguo Régimen en España, hechos tambalear por la Ilustración y el Siglo de la Razón y de las Luces, además de por las consecuencias de la Revolución Francesa y del proyecto de Napoleón para Europa, tuvo su primera manifestación en la propia crisis de la Monarquía Hispánica durante el reinado de Carlos IV, cuyo comportamiento y el de la familia real fueron ciertamente innobles, especialmente ante Napoleón, incluido el del inexplicablemente "deseado", y conspirador contra su propio padre, Fernando VII.

Ante semejante y crítica situación, las posiciones de los diferentes estamentos y élites nobiliarias y eclesiásticas fueron, como era previsible, muy distintas. Convertido, a partir de 1808, el territorio peninsular en escenario de una guerra internacional, con la aceptación sumisa, ausencia de dignidad, deslealtad y abandono de sus responsabilidades por parte de los dos monarcas mencionados de la casa de Borbón, los diferentes protagonistas de esta historia, decisiva en el origen mismo de España como nación liberal y soberana, tal como la formuló la Constitución de Cádiz, adoptaron actitudes divergentes y enfrentadas entre sí.

Si la influyente tradición ilustrada y reformista que se abrió paso durante el reinado de Carlos III sobrevivió, con alguna esperanza, durante el de su sucesor en el trono, pronto vio defraudadas e inviables sus expectativas, aunque es cierto que la crisis que habían abierto el siglo de la Razón y de las Luces y la Revolución Francesa ocupaba cada vez más espacio público. La presencia de las tropas francesas y de Napoleón y de José I Bonaparte en España acentuó el desconcierto y despertó reacciones e intereses opuestos en las élites, ya fuera en el caso de las nobiliarias y eclesiásticas o en el de las intelectuales y de altos funcionarios, como ocurrió con el mismo pueblo, cuyo comportamiento, tantas veces heroico –incluso cuando su crueldad sólo pretendió ser especular, aunque necesariamente desigual, con respecto a la que sobre él mismo ejerció el poder institucional dueño la de la violencia arbitraria y organizada, como con dis-

El arquitecto Torcuato Benjumeda de Juan Rodríguez "El panadero", 1813. Museo de Cádiz

tancia excepcional y ambigua iluminó Goya en su impresionante serie de los *Desastres de la guerra*-, también obedeció a la desorientación y a la propia necesidad de supervivencia, de defensa y liberación ante la violencia de los agresores –y no sólo franceses–, apoyando, en consecuencia, opciones políticas indecisas e imprecisas, aunque los diferentes contendientes quisieron hacer inmediatamente un uso interesado e instrumental de esas reacciones, lo que ha venido ocurriendo desde entonces.

Y es que la llamada Guerra de la Independencia lo fue no sólo por lograrla ante la ocupación francesa, sino que, a la vez, fue también una guerra internacional con Francia e Inglaterra como principales contendientes en suelo ajeno, una guerra civil camuflada, una guerra revolucionaria frente al Antiguo Régimen y también una guerra que buscaba la creación de una nación liberal y soberana, independiente de cualquier familia, de los Borbones a los Bonaparte, sin olvidar su paralela condición de guerra antirrevolucionaria frente a las consecuencias del modelo francés iniciado en 1789, tal como pretendían los partidarios de Fernando VII, beligerantes también tanto con los liberales de Cádiz[1] como con los denominados "afrancesados"[2].

Todas esas "guerras" se escondían, sin duda, detrás de lo que la historiografía y los intereses políticos han consolidado desde entonces con la denominación de Guerra de la Independencia, intentando que adquiriese un significado exclusivo y unívoco, y esto desde las mismas fechas míticas del dos y del tres mayo de 1808 en Madrid o de la defensa de Zaragoza, por mencionar dos ejemplos célebres, trágicamente convertidos tantas veces en simulacros castizos de lo español[3], incluso todavía hoy. Además, esas guerras intencionadamente escondidas, habiendo sido reales e históricas, tienen un peculiar correlato paralelo, o casi, en las artes y en la arquitectura sin que pueda, sin embargo, afirmarse que siempre los modelos más conservadores y tradicionales fueran propios y exclusivos de los que pretendían mantener las viejas formas de dominio de la monarquía, partidarios de Fernando VII y de la recuperación absolutista del Antiguo Régimen, ni que, por el contrario, las propuestas modernas y revolucionarias, clasicistas o incipientemente románticas, en términos de lenguajes artísticos y arquitectónicos, teóricos o proyectuales, estuvieran inequívocamente comprometidas con la Ilustración, con la Constitución liberal de Cádiz, con los "afrancesados" o simplemente con José Bonaparte y su proyecto para España.

Las necesidades de representación simbólica de las diferentes opciones políticas en confrontación, de José I a Fernando VII, por medio de lenguajes artísticos[4] y arquitectónicos condujo, más que a compromisos coherentes desde puntos de vista políticos, ideológicos o culturales, a una sorprendente y elocuente disponibilidad ideológica y política de aquéllos y a usos indiferentes de los mismos y, lo que es más revelador,

[1] Sobre los liberales de Cádiz, la guerra y la Constitución de 1812 véase ahora, con la bibliografía anterior, Juan Sisinio Pérez Garzón, *Las Cortes de Cádiz. El nacimiento de la nación liberal (1808-1814)*, Editorial Síntesis, Madrid, 2007.

[2] Sigue siendo fundamental, sobre este asunto, el ya clásico y renovador estudio de Miguel Artola, *Los afrancesados* (1953), Alianza Ed., Madrid, 1989.

[3] Aunque la bibliografía sobre estos temas es enorme, véase ahora un magnífico estado de la cuestión, con la bibliografía anterior, en José Álvarez Junco, "La Guerra Napoleónica", en el catálogo de la exposición Valeriano Bozal (dir.), *Miradas sobre la Guerra de la Independencia*, Biblioteca Nacional, Madrid, 2008, págs. 15-38 y los estudios reunidos en el también reciente catálogo de la exposición Carmen del Moral (dir.), *Madrid 1808. Ciudad y Protagonistas*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2008.

[4] Cabría señalar aquí la intensa y comprometida utilización de imágenes satíricas, irónicas o simplemente propagandísticas que, por medio del grabado, recorren especialmente los años de la guerra, realizadas unas veces en España y otras muchas en otros países contendientes, de Francia a Inglaterra o a la misma Italia. Véanse, al respecto, entre otras importantes publicaciones, José Manuel Matilla (dir.), *Mísera humanidad la culpa es tuya. Estampas de la Guerra de la Independencia*, Calcografía Nacional-Museo Municipal de Madrid, Madrid, 1996 y el reciente y ya citado Valeriano Bozal (dir.), *Miradas sobre la Guerra*…op. cit.

también de los propios artistas y arquitectos al servicio, según las circunstancias que les tocaba vivir, de las alternativas políticas más opuestas. Se trata de actitudes y comportamientos basados, por un lado, en la continuidad de lo que el arte y la arquitectura españoles estaban en condiciones de ofrecer en esos momentos y fundamentados, por otra parte, en las contradictorias posibilidades que podían proponer –y lo hicieron– los artistas y arquitectos de la época –de Juan de Villanueva[5] o Silvestre Pérez[6] a Goya, por poner tres ejemplos extraordinarios– y los intelectuales, artistas y eruditos que comenzaban a construir, desde una perspectiva nacional[7] y no sólo ilustrada o racionalista, la historia y la crítica del arte y de la arquitectura en España, tanto por medio de libros (tratados teóricos, traducciones y ediciones críticas de clásicos de las diferentes disciplinas artísticas y arquitectónicas e incipientes historias del arte y de la arquitectura españoles, de Llaguno a Ceán Bermúdez, libros de viajes –del celebérrimo e influyente *Viaje de España* (1772-1794) de Antonio Ponz a los realizados por extranjeros, entre los cuales merece una especial mención, en este contexto, el dirigido en conocida empresa colectiva por Alexandre de Laborde[8]– e incluso revistas culturales, de periodicidad desigual), como en la misma prensa periódica, en la que nunca faltaron observaciones, críticas y noticias referidas a estos temas[9], particularmente elocuentes durante el gobierno de José Bonaparte, sirviendo también, en ese período, de instrumento de propaganda de sus iniciativas en esos territorios culturales, ya mostrasen su interés por la pintura y los museos públicos que imaginó y puso en marcha o por los proyectos arquitectónicos y urbanísticos, aunque casi nada fuera finalmente realizado debido a las obvias dificultades de la época, y que recorren las páginas impresas de publicaciones como el *Diario de Madrid* o *La Gaceta de Madrid*, por poner dos ejemplos muy representativos y de difusión pública. De su afición y pasión por las artes y, especialmente, por la arquitectura, ya antes de ser rey de España, proporciona una idea simbólica e intencionada el conocido retrato de Jean-Baptiste Wicar, *Joseph Bonaparte, roi de Naples et des Deux-Siciles* (1807, Château de Versailles)[10], con un plano de los *Studi,* sede de la Academia de Bellas Artes de Nápoles.

Por otra parte, en ese sentido, ni la Academia de Bellas Artes de San Fernando ni el arte ni los artistas cortesanos –fuera la que fuera la Corte, la de los Borbones o la de José Bonaparte– cambiaron básicamente sus tradiciones artísticas institucionalizadas, propias de un saber convencional y confusamente normativo, aunque existieran en ese período, y como es sabido, tensiones creativas y opciones enfrentadas, como después se verá. Tampoco los propios protagonistas alteraron fundamentalmente sus maneras personales de concebir la arquitectura o la ciudad ni de representar formal y figurativamente las demandas de los

[5] Sobre Juan de Villanueva véase ahora, con la bibliografía anterior, Pedro Moleón, *Juan de Villanueva*, Ed. Akal, Madrid, 1998.

[6] Sobre Silvestre Pérez sigue siendo fundamental la monografía de Carlos Sambricio, *Silvestre Pérez,* Colegio de Arquitectos de San Sebastián, Zarauz, 1975.

[7] Sobre este problema fundamental he tratado en Delfín Rodríguez, "Del palacio del rey al orden español: usos figurativos y tipológicos en la arquitectura del siglo XVIII", en Antonio Bonet Correa (dir.), *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1987, págs. 287-300. Véase también Manuel Weinberger, "Les traités d'ordres nationaux à la seconde moitié du XVIIIe siècle, 1752-1813", en Daniel Rabreau y Dominique Massounie (dirs.), *Calude-Nicolas Ledoux et le livre d'arcitecture en français. Étienne Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Monum-Éditions du Patrimoine, París, 2006, págs. 48-58.

[8] Sobre los orígenes y significado del viaje de Laborde, su uso político y cultural por parte de Francia y de los Bonaparte y, en general, por la cultura europea de esos años y los inmediatos del siglo XIX, véase, ahora, el catálogo de la exposición Jordi Casanovas y Francesc M. Quílez (dirs.), *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806-1820). Dibuixos preparatoris*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2006.

[9] Véase, entre otros trabajos del mismo autor sobre estos asuntos, Daniel Crespo, "Diario de Madrid 1787-1788: de cuando la historia del arte español devino una cuestión pública", en *Goya*, núms. 319-320, 2007, págs. 246-258.

[10] . Yveline Cantarel-Besson, Claire Constans y Bruno Foucart, *Napoléon. Images et Histoire. Peintures du château de Versailles (1789-1815)*, Réunion des Musées Nationaux, París, 2001, pág. 235.

distintos poderes, sucesivamente alternativos. Los mismos lenguajes, artistas y arquitectos pusieron su saber –histórico y atemporal, propio de lo académico y normativo, aún disfrazándose de clasicismo teórico o a lo antiguo– al servicio de Carlos IV, de José Bonaparte y de Fernando VII, indistintamente. Y se trata de una fundamental y contradictoria continuidad que recorre institucionalmente esa larga época de 1788 a 1814 y aún después, durante el funesto reinado del "deseado", si bien es verdad que durante el reinado de Carlos IV las artes, y especialmente las vinculadas al control de la Academia –es decir, prácticamente todo el discurso artístico, institucional o menos, directamente político también, ya que las artes eran entendidas como un instrumento de primer orden al servicio de la Monarquía y del Estado–, se abrieron interesantes expectativas, con polémicas y debates apasionantes, que finalmente quedaron amortiguados y controlados por la misma Academia y por la Corte. Y esto debido no sólo al evidente afán de censura de incorrecciones barrocas que mostraban tanto las leyes y decretos relativos a la arquitectura y a las artes, como la propia Comisión de Arquitectura de la Academia, creada en 1786, sino que incluso lo hacían con la pretensión de imponer un supuesto y canónico gusto moderno y reformista. Paradoja que no lo era del todo ya que fue desde el poder institucional desde el que se pretendió hacer y fijar la revolución del gusto en sentido moderno, es decir, básica y genéricamente antibarroco.

La disidencia artística, arquitectónica y cultural, las nuevas ideas y opciones, cuando existieron, sólo pudieron tener lugar, por tanto, en la propia Academia y en sus ámbitos de influencia al carecer de otros cauces en los que poder expresarse o realizarse, lo que resulta especialmente decisivo en la arquitectura, que requiere de tiempos largos de ejecución y de presupuestos casi siempre en manos de los poderes públicos, de la Corte al Estado, de los ayuntamientos y sus maestros de obras a las instituciones eclesiásticas o las élites nobiliarias. Si bien, es cierto que también hubo una arquitectura teórica, dibujada o escrita –incluso proyectada mediante decretos oficiales, en especial durante el reinado de José I–, destinada necesaria o conscientemente a quedarse en el ámbito del papel y que sirvió como laboratorio para ensayar nuevos problemas, opciones, lenguajes y tipologías[11]. Nuevos, sí, pero casi nunca disidentes del discurso oficial y académico, ni siquiera en los sueños más atractivos, aunque no fueran del todo revolucionarios en el sentido de Boullée o Ledoux, por poner dos ejemplos conocidísimos de "arquitectos revolucionarios" según la terminología ya muy revisada, pero afortunadísima, que les otorgara Emil Kaufmann[12].

Resulta incluso sorprendente que algún proyecto próximo a las formas revolucionarias de los arquitectos franceses mencionados procediera, en España, de un pintor como Goya y no de arquitectos. Me refiero ahora al conocidísimo dibujo, aunque todavía no explicado suficientemente –ni siquiera el que pueda atribuírsele sin dudas-, con una gran pirámide colosal perforada en la base me-

[11] Sobre estos problemas en el seno mismo de los premios de la Academia de San Fernando he podido tratar en Delfín Rodríguez, "Imágenes de lo posible: los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)", en el catálogo de la exposición *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992, págs. 13-31.

[12] . Emil Kaufmann, *La arquitectura de la Ilustración*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974 y del mismo autor, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Ed. Gusavo Gili, Barcelona, 1980. Sobre los arquitectos revolucionarios Boullée y Ledoux, con la bibliografía posterior a Kaufmann, pueden verse mis dos breves ensayos Delfín Rodríguez, "Etienne-Louis Boullée" y "Claude-Nicolas Ledoux", en Valeriano Bozal (dir.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols, Ed. Visor, Madrid, 1996, vol. I, págs. 117-122 y 123-131, respectivamente.

diante un arco semicircular que, en su disposición, convierte a la pirámide en puerta monumental de ingreso a una ciudad y que perteneció a la colección del marqués de Casa Torres[13]. Fechado habitualmente en los años en torno a 1808 o incluso en los posteriores 1814-1818, lo que es evidente es que no tiene un carácter exclusivamente funerario y menos aún conmemorativo del dos de mayo de 1808, lo que sí parece ocurrir, sin embargo, con el otro conocido dibujo de Goya, con una pirámide escalonada[14] que descansa sobre un doble basamento, conservado en el Museo del Prado. Con todo, lo que sigue resultando extraordinario y sorprendente en la cultura arquitectónica española de la época es la enorme semejanza formal, figurativa y conceptual entre la *Gran pirámide* del primer proyecto de Goya y los sueños teóricos de la arquitectura dibujada de Boullée[15] –dibujos que, sin embargo, Goya no pudo conocer–, aunque es cierto que pirámides perforadas o habitables para cumplir funciones religiosas o funerarias no habían sido infrecuentes en la cultura arquitectónica europea desde el siglo XVI, al menos desde la codificación, en diferentes versiones, de las Maravillas del Mundo[16], pasando por innumerables proyectos y reconstrucciones de la época del Barroco, de Athanasius Kircher a Fischer von Erlach, y, sobre todo, después y no sólo en la arquitectura revolucionaria, sino incluso en la académica, como se puede comprobar fácilmente en los proyectos conservados en Academias como la de París o la de San Lucas de Roma y en otras estampas y dibujos realizados por arquitectos franceses en Roma e italianos, ya desde los años treinta y cuarenta del siglo XVIII.

Lo que sí es cierto, sin embargo, es que en la de San Fernando de Madrid y en los arquitectos a ella vinculados fueron muy escasos, casi anecdóticos, los ejemplos de proyectos de pirámides, incluso cuando de tipologías de cementerios se trataba. Sólo en fechas muy avanzadas comenzaron a aparecer pirámides en esas tipologías tan apropiadas para recibirlas, haciéndose especialmente frecuentes a partir de 1808, y fundamentalmente a partir de 1814, con el dos de mayo como excusa fundamental en muchas ocasiones, aunque no en todas. Entre las anteriores a esas fechas se pueden mencionar marginales propuestas como las pioneras pirámides de Diego de Villanueva o Manuel Salvador Carmona, o algunos obeliscos de José Hermosilla o, más elocuente que los ejemplos mencionados, la de Guillermo Casanova, con su proyecto para *Un Mausoleo según los antiguos* (1778), "prueba de repente" para los Premios de Primera Clase de aquel año[17], en el que combina la pirámide escalonada y un obelisco coronándola, lo que significa que podía conocer la tradición iconográfica del Mausoleo de Halicarnaso según los arquetipos figurativos de las Maravillas del Mundo del siglo XVI o, sencillamente, la propuesta de Fischer von Erlach, aunque todas ellas parecían herederas del famoso Templo de la Fortuna grabado en la excepcional *Hypnerotomachia poliphili*, de Francesco Colonna (Ve-

[13] Sobre este dibujo pueden verse, entre otros, las diferentes interpretaciones de José Moreno Villa, "Proyecto arquitectónico de Goya. ¿Para las víctimas del 2 de mayo?", en *Arquitectura*, núm. 110, 1928, pág. 199; Fernando Chueca Goitia, "Goya y la arquitectura", en *Varia Neoclásica*, Instituto de España, Madrid, 1983, págs. 153-167; Carlos Sambricio, "Dos dibujos de arquitectura de Francisco de Goya, pintor", en el catálogo de la exposición *Madrid no construido,* COAM, Madrid, 1986, págs. 76-81 y Carlos Saguar Quer, "De la Vallée des Rois à la "Valle de los Caídos": pyramides, óbelisques et hypogées dans l'architecture espagnole", en AA. VV., *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Musée del Louvre, París, 1996, págs. 307-341.

[14] Delfín Rodríguez, "De la Torre de Babel a Vitruvio: origen y significado de la arquitectura precolombina según Pedro José Márquez", en *Reales Sitios,* núm. 113, 1992, págs. 41-56.

[15] Véase la obra clásica sobre Boullée de Jean-Marie Péroruse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée*, Flammarion ed., París, 1994.

[16] Maria Luisa Madonna, ""Septem Mundi Miracula" come Templi della Virtù. Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle Meraviglie del Mondo", en *Psicon. Rivista Internazionale di Architettura*, núm. 7, 1976, págs. 24-63.

[17] Véase el ya citado catálogo de la exposición *Hacia una nueva idea de la arquitectura…*op. cit., págs. 104-105.

necia, 1499)[18]. De 1808, aunque sin relación directa con los posteriores acontecimientos de ese año, es la pirámide central del *Cementerio con Panteón para Señores Títulos*, de Leonardo Clemente, proyecto inspirado, como ha señalado Carlos Saguar[19], directamente en el *Proyecto de un cementerio para París* (1776), de Jean-Charles Delafosse. Es decir, que, cuando en la Academia de San Fernando se afronta, durante la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, antes de 1808, el tema de la pirámide fue siguiendo la rica tradición renacentista y barroca y la de las Maravillas del Mundo, como ocurrió, en general, con buena parte de los proyectos de otras tipologías dibujadas y habituales en el proceso de formación de los arquitectos españoles en esos años, siempre tocados por una suerte de *neocinquecentismo,* verdaderamente elocuente del alcance y limitaciones de su formación y de los repertorios de tratados y estampas que tenían a su disposición en las colecciones y en la biblioteca de la propia Academia, lo que también era habitual, aunque no en la misma media y dependencia, en otras academias europeas. En este sentido, resulta muy revelador que en una fecha como la de 1783, Isidro Velázquez, figura fundamental en los años posteriores que cruzan la época de este breve ensayo, recuperase, para un ejercicio escolar sobre un mausoleo, la restitución del de Adriano[20] en Roma siguiendo la versión de Antonio Labacco*, Libro appartenente a l'architettura* (1ª ed., Roma, 1552).

Pero volviendo a la presencia de pirámides[21] en la Academia de San Fernando antes de las conmemorativas del mayo de 1808 o de las propias de cementerios y otros monumentos dibujados en años posteriores a 1814, cabe recordar el interesante y significativo proyecto de Romualdo de Vierna para un *Monumento en el Campo de Bailén en honor de los españoles*, precisamente realizado como "prueba de repente" en el Concurso para los premios de la Academia del año 1808[22]. Aunque los temas generales habían sido programados en diciembre del año anterior (Primera clase: un templo magnífico con destino a Catedral; Segunda Clase: un edificio para Seminario y Tercera Clase: Altar de la Rotonda), las "pruebas de repente" sólo pudieron hacerse en agosto de 1808 –momento de paréntesis de la ocupación francesa en Madrid–, lo que fue aprovechado para proponer a los concursantes de Primera Clase (Tiburcio Pérez Cuervo, Romualdo de Vierna, Blas López Castaño y Agustín López) el mencionado tema en honor al triunfo, en el mes de julio anterior, del general Castaños en Bailén frente al ejército francés. El proyecto de su "prueba de repente" es completamente desangelado y proporcionalmente absurdo, bastante rudo, aunque interesante iconográficamente, con un pobre arco de triunfo abierto por sus cuatro lados y forma cuadrada en planta, coronado por un extraño y desproporcionado obelisco-columna-pirámide historiada. Tan confusa es su disposición, tan poco heroica, a pesar de estar pensada para conmemorar un acontecimiento que ya comenzaba a ser interpretado como mítico en España. Desde luego este proyecto es tan desigual como el que realizó de "pensado" para una catedral, con el que obtuvo el segundo premio de la Primera Clase del Concurso de la Academia de aquél año. Concursos que no volverían a celebrarse hasta 1831, lo que también nos da una

[18] Sobre la temprana influencia de la *Hypnerotomachia* en la arquitectura española del Renacimiento y en especial en Andrés de Vandelvira he tratado en Delfín Rodríguez, "Andrés de Vandelvira y después. Modelos periféricos en Andalucía: De Francesco Colonna a Du Cerceau", en Arsenio Moreno (dir.), *Úbeda en el siglo XVI*, Úbeda, 2003, págs. 321-367.

[19] Carlos Saguar Quer, "Ciudades de la memoria. Proyectos de arquitectura funeraria de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Academia*, núm. 81, 1995, págs. 449-476.

[20] Carlos Saguar Quer, "Ciudades de la Memoria…", op. cit., pág. 453.

[21] Sobre el tema de las pirámides, sigue siendo fundamental el clásico ensayo de Werner Oechslin, "Pyramide et Sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIIIe siècle et se souces italiennes", en *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXXVII, 1971, págs. 201-238.

[22] Reproducido en el catálogo de la exposición *Hacia una nueva idea de la arquitectura…*, op. cit., págs. 166-167.

Viaje arquitectónico - antiquario de España. Por D. Josef Ortiz. Madrid: Imprenta Real, 1807.
Biblioteca Nacional. Madrid.

idea de esa peculiar y contradictoria continuidad y disponibilidad de la arquitectura española en esos años, al menos en los ámbitos académicos, institucionales y cortesanos.

El ejemplo de Romualdo de Vierna, en 1808, no es excepcional, sino todo lo contrario, pero de esas cuestiones sólo eran conscientes o estaban al tanto algunos pocos arquitectos. El mismo Vierna se había presentado en 1805 y en 1802 a los Premios Generales de la Academia, proyectando un *Gimnasio para Madrid* en 1805 (afortunado por haber sido reproducido varias veces, pero insignificante a todas luces) y dibujando el orden dórico del Teatro de Marcello en 1802, basándose en alguna estampa o dibujo anterior, como era habitual. La presunción de este joven arquitecto era similar a la de otros muchos que tienen presencia dibujada en la Academia y que sólo la Comisión de Arquitectura podía corregir de algún modo, y en esos años el papel de Silvestre Pérez fue fundamental, como antes el de Arnal, a pesar de las desconfianzas que Juan de Villanueva había mostrado, ya desde 1792, al respecto de semejante Comisión de censura. La presunción de Vierna fue tal que ya en 1801, antes de dar muestras de sus evidentes insuficiencias en los concursos de la Academia, había solicitado una pensión para ir a estudiar a París, lo que le fue denegado de forma rotundamente lacónica. En esas fechas también estaba en París Juan Gómez, otro arquitecto pensionado por la Academia y que ha gozado de una incomprensible fortuna en la historiografía española, tal vez por sus estancias en Francia y después en Roma, sin que ningún dibujo, proyecto u obra permita avalar sus méritos: de nuevo, el hecho de que sus dibujos conservados hayan sido reproducidos en varias ocasiones ha servido para crear una ficción historiográfica, aunque significativa.

Sus envíos desde París y en concreto una *Casa de Consejos para Madrid* (1801) fueron criticados, el dos de diciembre de 1802, muy duramente por Silvestre Pérez desde la Comisión de Arquitectura: "La Comisión después de reconocidos atentamente estos diseños ha sido de dictamen, que su Autor manifiesta en ellos estar todavía muy en los principios del estudio de la Arquitectura, y que el asunto que ha emprendido es muy superior à las fuerzas y conocimientos con que se halla, observándose en estos diseños entre otras cosas faltas notables de solidez; y partes que sería imposible construir, si se hubiere de poner en ejecución este proyecto. Por tanto, pues, cree por conveniente la Junta que sería oportuno se aconsejara al dicho Don Juan Gómez, que se ponga bajo la dirección de algún Arquitecto de conocido mérito, á fin de que le suministre las lecciones y documentos necesarios para aprender los verdaderos principios del Arte de edificar"[23].

La enjundia de este texto es muy expresiva de la situación de la arquitectura en la Academia y de sus extraordinarias insuficiencias en esta época, tan próxima a los años de la Guerra, sólo mantenidas y perpetuadas como atendibles en la ficción de un aprendizaje rutinario basado en tratados y estampas de arquitectos y edificios que tenían a su alcance, sobre todo Vitruvio, Palladio, Vignola, Scamozzi o Desgodetz y, en alguna ocasión, en los dibujos de los envíos de los pensionados en Roma, al menos los más próximos a estas fechas (los años noventa del siglo XVIII), como ocurre con Silvestre Pérez, Isidro Velázquez o Evaristo del Castillo que, además, estuvieron, en Roma, a finales del siglo XVIII, en relación directa con José Nicolás de Azara, con el jesuita Pedro José Márquez[24] –para el que dibujarían importantes planos de sus numerosas obras, de las Villas de Plinio a las tipologías de espectáculos de los antiguos romanos, del orden

[23] Esta documentación se encuentra en el Archivo de la Real Academia de San Fernando, A. S. F.: 1-49/6

[24] Delfín Rodríguez, "El orden dórico y la crisis del vitruvianismo a finales del siglo XVIII: la interrelación de Pedro José Márquez", en *Fragmentos*, núms. 8-9, 1986, págs. 20-41.

dórico a su diccionario de arquitectura vitruviana e histórica, entre otros– o con Giuseppe Valadier[25]. Este importante arquitecto italiano sería citado por Silvestre Pérez cuando, dos años después, en 1804, Juan Gómez –por entonces, y por razones un poco incomprensibles, estaba nuevamente pensionado por la Academia en Roma– enviara unos dibujos de un proyecto para una Biblioteca Real, asunto que el mismo Pérez, en forma de Biblioteca Pública, había presentado a los premios de la Academia en 1787, antes de su propia y fructífera estancia en Roma: "…no demuestra ningún adelantamiento –escribe Silvestre Pérez– respecto de los otros de la Casa de Consejos –los enviados desde París en 1802–…y que respecto de hallarse este sujeto actualmente en Roma con intento de adelantar en la Arquitectura convendría aconsejarle que tome lecciones de algún Arquitecto de mérito conocido, y que al mismo tiempo aproveche la ocasión de estudiar los monumentos antiguos que abundan en aquella Capital, midiendo y dibuxando los más selectos, y especulando sus perfecciones, con prolijidad, y el mecanismo de su construcción…". El juicio de Silvestre Pérez, como el anterior de 1802 sobre el mismo arquitecto, está cargado de ironía y es duro, sin duda, pero representa bien su insatisfacción ante la formación de los arquitectos que habían salido de la Academia de San Fernando entre finales de los años noventa y los anteriores a 1808, siendo como habían sido privilegiados con pensiones en París o Roma para completar sus estudios. Gómez había sido discípulo de Manuel Machuca y Vargas y premiado, en 1796, con el segundo premio de Segunda Clase del Concurso de la Academia por un proyecto para una *Bolsa ó Casa de Contratación* situada en la Puerta del Sol de Madrid[26].

Gómez pareció aceptar las críticas de Silvestre Pérez, poniéndose en Roma bajo la dirección de Valadier, lo que tampoco parece que le granjeara mayores adelantos ya que, a pesar de todo, en 1805, enviaba a la Academia, un mediocre proyecto de teatro para sustituir idealmente al del Príncipe, con el fin de alcanzar el grado de Académico de Mérito. De nuevo Pérez, con el apoyo de la Comisión de Arquitectura de la Academia lo criticó con aspereza y convicción, con la memoria del romano Teatro de Marcello que él mismo había estudiado y dibujado con tanto esmero sólo unos años antes. El grado de Académico de Mérito no lo lograría hasta finales de los años veinte del siglo XIX, ya en tiempos de Fernando VII y esto a pesar de que previamente el propio Carlos IV se lo había concedido, al margen de la Academia, pero retirándoselo la Comisión de Arquitectura. Algo parecido ocurrió con otro arquitecto con mayor fortuna posterior como fue Antonio Cellés[27], que acabaría convirtiéndose en arquitecto de Godoy y de la familia de Carlos IV en Roma durante algunos de los años de la Guerra de la Independencia, reformando para sus mecenas y protectores la Villa Mattei, entre otros trabajos, además de realizar dibujos también para las obras de Márquez.

Sirvan estos ejemplos y actitudes, tan representativas de la formación de los arquitectos españoles –aunque no en todos los casos, como es obvio– para poner más énfasis en el carácter excepcional de la *Gran pirámide* atribuida a Goya: después de todo, como pintor ya había usado ese argumento iconográfico

[25] Sobre Valadier, sigue siendo imprescindible el estudio de Paolo Marconi, *Giuseppe Valadier,* Roma, 1964.

[26] Véase el catálogo de la exposición *Hacia una nueva idea de la arquitectura…*, op. cit. págs. 28 y 140-143.

[27] La documentación relativa a las críticas de Silvestre Pérez a Gómez y Cellés se encuentra en A. S. F.: 43-2 / 1. Sobre Cellés puede verse José Maria Montaner, "L'estada à Roma de l'arquitecte català Antoni Cellés, 1803-1815·, en *L'Avenç*, núm. 120, 1988.; sobre Gómez, véase Carlos Sambricio, *La arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Administración Local, Madrid, 1986, págs. 273-275. Sobre ambos arquitectos y sus envíoscomo pensionados, así como sobre la estancia en Roma unos años antes de Silvestre Pérez, Isidro Velázquez, Jorge Durán y Evaristo del Castillo, puede verse el primer capítulo de Delfín Rodríguez, *La memoria frágil. José de Hermosilla y Las Antigüedades Árabes de España*, Fundación Cutural COAM, Madrid, 1992, págs. 13-34.

en algunas de su obras, como en el temprano y discutido *Sacrificio a Vesta*, fechado en 1771; en su *Homenaje a Carlos Lemaur*, grabado por Choffard en 1788; en *Tántalo*, de sus *Caprichos* (1799) o en el *Boceto para el sepulcro de la Duquesa de Alba* (1803), entre otros. Es decir, que había enfrentado el tema de la pirámide incluso con más frecuencia que muchos de los arquitectos de su época, aunque el dibujo de la *Gran pirámide* siga siendo una incógnita en gran medida que no puede explicarse sólo por su amistad con algunos de los más importantes arquitectos de la época, a los que en muchas ocasiones retrató, aunque de ninguno de ellos nos ha llegado un proyecto semejante, tan revolucionario y a la francesa.

Nunca hubo, por otra parte, en España, en ese período –aunque con alguna excepción–, un arte o una arquitectura antiacadémicos o anticortesanos, ni simplemente refractarios a lo institucional, ni mucho menos revolucionarios, pero sí es cierto que se formularon críticas y disidencias cuyo significado último sólo podía ser expresivo en la Academia misma y en lo que ella representaba desde el punto de vista de los encargos y del reconocimiento profesional de los artistas y de los arquitectos. Es más, cuando esas opciones pudieron hacer evidente su presencia y formulación primera lo hicieron en el seno mismo de esas instituciones ya que, fuera de ellas, fuera de las Academias –especialmente la de San Carlos de Valencia[28] y, en menor medida, la de San Luis de Zaragoza– o del Estado, el territorio permanecía ocupado por posiciones aún más anacrónicas, barrocas incluso, retóricas fundamentalmente y pendientes de valores tradicionales, populares y retardatarios en los que los protagonistas principales seguían siendo el mecenazgo de la Iglesia y de las órdenes religiosas, el de las élites nobiliarias y el de un poder político local de aspiraciones y gustos extraordinariamente conservadores, castizos y tardobarrocos en gran medida. Frente a esta situación, los clasicismos de diferente origen, de los antiguos a los codificados en el Renacimiento italiano, y las tradiciones más académicas e institucionales podían ser, en España, casi revolucionarias: Rafael o Mengs, Vitruvio o Palladio, Juan de Herrera o Murillo podían mantenerse como modelos de vanguardia ante la realidad de un país en el que incluso ni la aristocracia ilustrada y cosmopolita, ciertamente minoritaria, ni los intelectuales, ni algunos de los altos funcionarios del Estado más comprometidos con los proyectos de reforma política, económica y cultural alcanzaban a ver más allá de los gustos convencionales y académicos que se habían venido consolidando desde los tiempos de Carlos III.

En ese sentido, resulta altamente significativo que, en 1787, un escritor e intelectual tan comprometido en los años siguientes como Leandro Fernández de Moratín pudiera escribirle a su amigo Ceán Bermúdez, desde París, que "el mismo genio que los hace inventores de tantas modas, de tantos figurines, de tantos caprichos graciosos que vuelven locas à nuestras mugeres y hacen a toda Europa tributaria de la Rue Vivienne y de Palais Royal, ese mismo genio mal aplicado a la austera arquitectura la degrada y la corrompe con novedades y extravagancias monstruosas. Vuelvo a repetirlo, la columnata del Louvre es lo que me parece más regular de todo lo que se ve en aquella gran ciudad, todo lo demás satisface poco à quien esté acostumbrado al gusto griego y al que floreció en los buenos tiempos de la antigua Roma. Esta libertad va cundiendo de tal manera en París que lo más moderno es lo peor y el que lo dude vea las nuevas puertas que se están haciendo en todas las salidas de la ciudad y hallará una colección de disparates arquitectónicos que no admiten disculpas. El prurito de hacer más de lo que antiguamente se hacía, la ambi-

[28] Los proyectos de arquitectura presentados en la Academia de Valencia durante estos años tan especiales y significativos pueden verse en Joaquín Bérchez y Vicente Corell, *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia 1768-1846*, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia y Xarait Ediciones, Valencia, 1981.

ción de hallar nuevas proporciones, nuevos ornatos, y construir edificios, que no se parezcan à otros les obliga a separarse de todo lo que es bello por la sola razón de que ya es antiguo, y sujetan la arquitectura à la inconstancia de la moda. No quieren imitar, quieren inventar siempre, y ese empeño que es favorable à el adelantamiento de algunas artes perjudica y arruina à las otras."[29]

El texto del posteriormente "afrancesado" Moratín, íntimo amigo de Goya[30] y de Silvestre Pérez, entre otros muchos artistas y arquitectos, es especialmente elocuente por muy diferentes motivos. En primer lugar se trata del texto de un intelectual ilustrado, escritor e historiador del teatro español, pero no de un crítico ni erudito en temas arquitectónicos, representando así el gusto de las élites cultas y con capacidad de influencia institucional. En segundo lugar, lo ciertamente apasionante es que el párrafo transcrito lo escribió en París, en el alba de la Revolución de 1789 y ante algunas de las llamadas "arquitecturas revolucionarias" de Ledoux, las famosas "barrières" o puertas de la ciudad. Su crítica a las mismas las compartía con un futuro y decisivo historiador de la arquitectura y del arte español como Ceán Bermúdez, que comenzaba, en esos años, apoyado por Jovellanos, a mostrar sus conocimientos y criterio, incluso en la prensa periódica, del mismo modo que lo hacía Isidoro Bosarte, siguiendo la estela de Antonio Ponz. Pero lo más importante, en el contexto de este breve ensayo, es que Moratín fijaba, desde un mundo ajeno a la disciplina arquitectónica, como espectador e intelectual culto, los criterios y valores que la propia Academia de San Fernando y la arquitectura posterior hasta el reinado de Fernando VII iban a mantener como normas y códigos habituales: la admiración por "la austera arquitectura" –lo que no era sino sinónimo de lo escurialense y nacional– como modelo; la reticencia ante los nuevos lenguajes, incluidos los "revolucionarios" de Ledoux, más fruto de la "inconstancia de la moda" que de respetar los modelos griegos y los de los "buenos tiempos de la antigua Roma"; la desconfianza ante lo "moderno", sinónimo de "lo peor"; el elogio de las columnas como categoría estética y canon del buen gusto en arquitectura, definido en París, según Moratín, por la célebre columnata del Louvre de Perrault y lo que no iba descaminado –gusto por las columnas que fue obsesivo en ambientes académicos tanto franceses como italianos en esa época[31] y también en España, aunque de forma más pacata como no fuera en los dibujos basados en la Antigüedad y sus ruinas, muchas veces conocidas sólo mediante tratados y repertorios de estampas– y, por último, la identificación de la belleza normativa y canónica basada en la imitación de la Antigüedad como modelo propio de la arquitectura, aunque no de otras artes.

Ciertamente, puede decirse que esas observaciones mantuvieron su primacía y continuidad, desde esos años finales de los ochenta del siglo XVIII hasta mucho tiempo después, en la idea de la arquitectura defendida en la Academia y en las posiciones más avanzadas y comprometidas de los arquitectos de ese período. Extraña un tanto que no fuera consciente de que las polémicas entre antiguos y

[29] . La carta se encuentra en *Cartas de Leandro Fernández de Moratín*, Biblioteca Nacional (Madrid), sign.: Mss / 7769. Fueron publicadas en una edición crítica por René Andioc, *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, Ed. Castalia, Madrid, 1973, págs. 95-96.

[30] Sobre las relaciones de Goya con Jovellanos y Moratín puede verse, entre otros, el clásico volumen de Edith Herman, *Jovellanos y Goya,* Ed. Taurus, Madrid, 1970.

[31] Sobre esta *edad de las columnas* puede verse Delfín Rodríguez, "Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII", en Valeriano Bozal (dir.), *Historia de las ideas estéticas…*op. cit., vol. I, págs. 99-110 y los magníficos repertorios reunidos en Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Les "Prix de Rome". Concours de l'Académie Royale d'Architecture au XVIIIe siècle*, Berger-Levrault, París, 1984 y el monumental e imprescindible Paolo Marconi, Angela Cipriano y Enrico Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, De Luca Editore, Roma, 1974, 2 vols.

modernos[32], especialmente mantenidas por su elogiado Perrault en sus textos teóricos, en su famosa edición de Vitruvio (1673) o en la columnata del Louvre, hacía mucho tiempo que habían organizado una revolución a favor de lo moderno, lo que fue defendido y ampliamente difundido en la cultura arquitectónica europea e incluso en la más estrechamente vinculada a España, de Francesco Milizia a José Nicolás de Azara. Como también resultan un tanto paradójicas sus afirmaciones frente a las ideas mantenidas por el mismo Goya en esos años y en los inmediatamente posteriores, incluida la idea de que en el arte no existen reglas que no procedan de la naturaleza o del genio del artista o que en el mismo artista el sueño de la razón pudiera producir monstruos[33]. Pero lo que resulta más revelador es que las ideas de Moratín no desentonen en absoluto de las mantenidas por arquitectos como Silvestre Pérez tanto antes como durante su estancia como pensionado en Roma y, sobre todo, después, con independencia de su compromiso con José I Bonaparte y sus proyectos: su actitud política fue consciente, afrancesada, ilustrada, mientras que su arquitectura dependía de nociones muy semejantes a las mantenidas por Moratín en su carta a Ceán y que eran, por lo demás, absolutamente centrales en el discurso teórico y formativo usado en la Academia y, en general, en la arquitectura de esta larga época.

En ese sentido, baste recordar, por ejemplo, un expresivo documento[34], conservado en el archivo de la Academia de San Fernando, en el que se hace un listado de los *Planos de Arquitectura de Discípulos premiados con ayudas de costa ó premios mensuales*, entre 1768 y 1792. En él, en sus años finales –años de formación de los arquitectos que habrían de tener un papel más decisivo posteriormente, de Silvestre Pérez, Castillo, Antonio López Aguado, Blas Cesáreo Martín, Carlos Vargas Machuca, Isidro Velázquez, Custodio T. Moreno, Juan Antonio Cuervo, Tiburcio Pérez Cuervo, etc.–, los asuntos dibujados y premiados con ayudas de costa y premios mensuales, cotidianos en su proceso formativo, estaban basados fundamentalmente en estampas de repertorios de grabados o de tratados clásicos de arquitectura. Los más frecuentemente usados ya han sido mencionados y fueron: Vitruvio, especialmente en la edición de Daniele Barbaro ilustrada por Andrea Palladio, el propio tratado de *I Quattro Libri* de Palladio, Vignola, Scamozzi y las antigüedades de Roma de Desgodetz[35]. Son los años en los que se publican las traducciones de Vitruvio (1787) y Palladio (sólo los dos primeros libros, 1797) por José Ortiz y Sanz, y, parcialmente, de nuevo Palladio (1795) por Carlos Vargas Machuca, basada en la obra de Octavio Bertotti Scamozzi (1776-1783). Años en los que también se consolidan los modelos franceses difundidos por Benito Bails en su tratado de arquitectura o las ideas de Milizia. Es decir, un repertorio clasicista y racionalista, atento a la norma codificada según los modelos de la Antigüedad y la tradición renacentista fundamentalmente italiana, tal como Moratín y tantos otros podían defender y proponer como un gusto apropiado y normativo, al que no fueron ajenos Silvestre Pérez o Isidro Velázquez, entre otros.

[32] Al respecto, son imprescindibles Joseph Rykwert, *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980 y Alberto Pérez Gómez, *L'architecture et la crise de la science moderne*, Pierre Mardaga ed., Bruselas, 1987.

[33] Aunque es absurdo intentar resumir siquiera la bibliografía sobre Goya, sobre estos temas pueden verse Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno*, Alianza Ed., Madrid, 1994; Nigel Glendinning, *Goya. La década de los "Caprichos". Retratos 1792-1804*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992; Edith Herman, *Trasmundo de Goya*, Alianza Ed., 1983; Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Asociación de Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1987 o Delfín Rodríguez, "Ortega y la palabra "Goya"", en *Revista de Occidente*, núm. 249, 2002, págs. 102-113.

[34] A. S. F.: 192-1 / 5

[35] Antoine Desgodetz, *Les édifices anticues de Rome dessinés et mesurés très exactement*, París, 1682.[3]

Es cierto que algunas nuevas expectativas que se abrieron paso a partir de los años noventa del siglo XVIII parecieron alumbrar y ofrecer una posibilidad de cambio durante el gobierno de José Bonaparte, pero quedaron reducidas con frecuencia a una mera continuidad en ese período y, después, a una continuidad intencionadamente anacrónica durante el reinado de Fernando VII, algo que por otra parte ya era así, convencional y académico, tendencialmente normativo y tradicional en términos clasicistas o neoclásicos –aunque fascinante y nuevo en términos locales y nacionales–, desde sus orígenes en los interesantes y contradictorios años que transcurrieron de 1788 a 1808, sobre todo si lo contemplamos en relación a las aportaciones de la cultura europea y revolucionaria de la época. Es más, y se trata de un aspecto decisivo que merecería un tratamiento mucho más detenido, lo *nacional*, en términos artísticos y arquitectónicos, fue comenzado a consolidarse como una referencia fundamental, ya fuera con una intencionalidad política y estética moderna o con intenciones conservadoras –y ambos discursos se abrieron paso a la vez– por los ilustrados de la época de Carlos IV, de Jovellanos a Llaguno, de Ponz o Ceán Bermúdez[36] a Bosarte, tanto desde la perspectiva de la existencia y exaltación de una posible "escuela española" de pintura, considerada, frente a opiniones foráneas, igual de atendible que los modelos clasicistas europeos, de Rafael a Mengs, como desde el elogio reiterado de Juan de Herrera y de lo escurialense entendidos como paradigmas de una manera nacional propiamente española[37] y "austera" en arquitectura, ya fuera interpretada como superación de Vitruvio y del Clasicismo o como preludio de una supuesta modernidad compositiva y proyectual.

Cabe recordar al respecto que cuando Jovellanos publica, en 1790, su *Elogio de D. Ventura Rodríguez* transforma a un arquitecto fundamentalmente barroco y académico, brillante en su comprensión de la arquitectura italiana de Bernini, Borromini y Carlo Fontana a Filippo Juvarra[38], en un consecuente seguidor de Juan de Herrera y de lo escurialense, entendidos como alternativas clasicistas nacionales al mismísimo Vitruvio, a las ruinas de la Antigüedad y a la tradición italiana del Renacimiento. La perspectiva de Jovellanos, brillante, forzada e intencionada, acabaría consolidando un tópico historiográfico que aún permanece, secundado en su tiempo por historiadores, eruditos, críticos, intelectuales y académicos de su entorno, de Ponz o Llaguno a Ceán o Bosarte, y que pretendía convertir a Ventura Rodríguez en el "restaurador" de la arquitectura nacional, no por clásico, vitruviano o romano, sino con la ausencia de Roma en su arquitectura y gracias a la lección herreriana, interpretación que abrió ya en esos años ochenta y noventa del siglo XVIII incluso la interesante posibilidad de recuperar como ejemplares las obras de otros arquitectos españoles del siglo XVI como ocurrió, aunque sin tanta fortuna, en el caso del mismísimo y excepcional Andrés de Vandelvira, cuya vida y edificios en Úbeda, Baeza o Jaén comenzaron a ser estudiados durante los años ochenta por Isidoro Bosarte, secretario de la Academia de San Fernando entre 1792 y 1807, publicando noticias y observaciones en el *Diario de Madrid* (1787), luego completadas por el propio Antonio Ponz, Llaguno o Ceán.

[36] La dedicación de Ceán Bermúdez a la obra de Juan de Herrera no sólo fue fundamental en las anotaciones que añadió a Eugenio Llaguno, *Noticias de los arquitectos y de la arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, sino también en su *Vida de Juan de Herrera*, Madrid, 1812, y después en otras obras posteriores.

[37] Sobre este apasionante problema véase, con la bibliografía anterior, Delfín Rodríguez, "La sombra de un edificio: El Escorial en la cultura arquitectónica española durante la época de los primeros Borbones (1700-1770)", en *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, Universidade de Santiago de Compostela, núm. 2, 2003, págs. 57-94.

[38] Delfín Rodríguez, "Arquitectura y Academia durante el reinado de Fernando VI", en Antonio Bonet Correa y Beatriz Blasco (dirs.), *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2002, págs. 219-244.

Se trata de un hecho, aunque sea aparentemente anecdótico, que no cayó en saco roto entre los arquitectos, conservándose en la Academia de San Fernando algunos interesantísimos dibujos de edificios de Vandelvira, realizados en 1797 por el arquitecto Tomás Hermoso[39]. Y resulta más interesante aún por el hecho de que de esa época (de Carlos IV a 1814) de exaltación nacionalista de Herrera y El Escorial, que continuaba una larga trayectoria de entusiasmo por el edificio durante todo el siglo XVIII, no se conserve ningún levantamiento nuevo del edificio, ni siquiera como copia de estampas u otros dibujos históricos conocidos entonces en los medios académicos[40], aunque es cierto que los primeros decenios del siglo XIX, ya durante el reinado de Fernando VII, acabarían por resolver esa cuestión en términos conservadoramente nacionalistas. No en vano el propio Ceán Bermúdez, en las notas a su conocida traducción del *Arte de ver*, de Francesco Milizia, publicada en 1827, podía afirmar conminando a los lectores: *"Jóvenes españoles, seguid las pisadas que Toledo y Herrera dejaron marcadas en esa gran fábrica del Escorial, y ellas os señalarán los límites del saber en la arquitectura, sin incurrir en los caprichos y extravagancias de una imaginación exaltada"*[41].

Algo parecido ocurrió con el Palacio de Carlos V en la Alhambra, puesto de moda en toda Europa el lugar gracias a la iniciativa de la misma Academia de San Fernando, en proyecto dirigido, a partir de 1766, por José de Hermosilla, ayudado por los entonces jóvenes arquitectos Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal. Y, en efecto, la publicación de *Antigüedades Árabes de España*[42], publicada en primera edición con sólo las estampas de arquitectura, en 1787, y en definitiva en 1804, permitió no sólo llamar la atención de la cultura europea sobre la arquitectura y el arte nazarí[43] sino también sobre el Palacio de Carlos V, que no sólo fue previsto concluir en los propios dibujos de Hermosilla sino en iniciativas posteriores durante el reinado de Carlos IV para convertirlo en un Colegio Militar, proyecto del que se conservan planos y dibujos de Tomás López, Martín de Aldehuela y Domingo Balestá[44], y sobre todo, también durante el reinado de José I Bonaparte quien coincidiendo con su viaje a Andalucía en 1810, decretó no sólo la restauración de la Alhambra, lo que ya es elocuente, sino también que el Palacio de Carlos V se acabara con arreglo a los dibujos originales, tal como puede leerse en *La Gaceta de Madrid* del 10 de abril de 1810. El interés de José I por el patrimonio arquitectónico y artístico español, en circunstancias tan complejas, es ciertamente muy revelador y significativo de sus propias preocupaciones por España, con independencia de la situación bélica que tenía que afrontar, presionado también por Napoleón. Y especialmente elocuente resulta su atracción por la arquitectura islámica –algo que ya había sido preparado, por decirlo así, en el proyecto de Alexandre de Laborde–, que pudo contemplar en su viaje a Andalucía, del Real Alcázar de Sevilla o la Mezquita de Córdoba, que ordenó dibujar, a la misma Alhambra, como se ha podido comprobar, a lo que hay que

[39] Véase al respecto Antonio Bonet Correa, *Tipologías Arquitectónicas. Siglos XVIII y XIX. Fondos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1999, págs. 29 y 57.

[40] Sobre estos temas he tratado en Delfín Rodríguez, "Sobre los dibujos del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca", en *Reales Sitios*, núm. 145, 2000, págs. 16-27 y en íd., "Las trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada", en María Luisa López Vidriero (dir.), *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Patrimonio Nacional-Fundación Marcelino Botín, Madrid-Santander, 2001, págs. 417-447.

[41] Delfín Rodríguez, "La sombra de un edificio…", op. cit., pág. 89, nota 23.

[42] Delfín Rodríguez, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, op. cit.

[43] Delfín Rodríguez, "La fortuna e infortunios de los Jarrones de la Alhambra en el siglo XVIII", en el catálogo de la exposición *Los Jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*, Patronato de la Alhambra, Granada, 2006, págs. 97-122.

[44] Delfín Rodríguez, "El Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. Arquitectura e Historia en el siglo XVIII", en Pedro Galera (dir.), *Carlos V y la Alhambra*, Patronato de la Alhambra, Granada, 2000, págs. 164-193.

unir su interés por todo el patrimonio, especialmente el clásico y romano, incluyendo a Itálica como un objetivo fundamental.

Es verdad que casi todo quedó en meras intenciones, pero muy significativas y hay que reconocer que, entre 1810 y 1811, José Bonaparte y los artistas, arquitectos, intelectuales eruditos e historiadores a él vinculados, de Villanueva a Silvestre Pérez, o de Goya a Moratín, entre otros muchos, debieron vislumbrar un período de confianza razonable para realizar e intentar iniciativas nuevas que coinciden en fechas con los diferentes proyectos urbanísticos, ciertamente ambiciosos, de Silvestre Pérez para Madrid, especialmente el que contemplaba la unión entre el Palacio Real y San Francisco el Grande o la idea de fundar el Museo Josefino en Madrid[45], en el palacio de Buenavista del Duque de Alba, y otro semejante en el Real Alcázar de Sevilla.

En todo caso, ocurrió con frecuencia, en efecto, que durante este complejo período, los mismos artistas, arquitectos y sus lenguajes participaran o fueran usados indistintamente para secundar proyectos representativos políticos o ideológicos diferentes, vistiéndose con frecuencia los más conservadores y reaccionarios con los ropajes de lo moderno (pueden recordarse, al respecto la célebre pintura del "davidiano" José Aparicio, *El hambre en Madrid*, 1818 (Museo del Prado) o el retrato, del mismísimo año de 1814, de Francisco de Goya, *Fernando VII* (Museo de Bellas Artes de Santander) y al revés, incluso que un mismo arquitecto o pintor sirviese a diferentes expectativas a la hora construir la imagen de monarcas y opciones políticas tan radicalmente opuestas. Imagen que no sólo era personal y simbólica sino que representaba tras ella ideas trágicamente distintas de la política, del Estado y de la sociedad, incluidas las artes y su función pública y, por descontado, la ciudad y la arquitectura, y las necesidades que debían resolver según se tratase de una u otra opción. Sin embargo, fueron los mismos artistas y arquitectos los que construyeron a la vez y con sus lenguajes propios, fueren los que fueren, imágenes que sirvieron indistintamente a unos y a otros, tanto a José I como a Fernando VII. Tal vez fueran los constitucionalistas de Cádiz los que, al no poseer un control efectivo del Estado, se quedaran más al margen de estos problemas, aunque no carezcan de iconografía propiamente documental y testimonial, sin que haya que olvidar la influencia posterior que pudieran ejercer, casi siempre de forma excepcional y breve, durante el reinado de Fernando VII.

En relación a estos problemas, resulta extremadamente revelador que una imagen propagandística y antifrancesa, ostentosamente fernandina, como la que ofrece la "moderna" pintura de José Aparicio, *El hambre en Madrid*, grabada en diferentes ocasiones, después de 1818, para secundar el proyecto conservador y reaccionario de Fernando VII, pudiese ser leída, durante el trienio liberal (1820-1823) de su reinado, en un sentido completamente distinto y "afrancesado", casi propio del momento y ejemplo de la ya mencionada disponibilidad de los lenguajes artísticos y arquitectónicos, incluso al margen o con un sentido radicalmente opuesto al que pretendieron sus propios autores. Y ello a pesar de que la estampa de la pintura de Aparicio, grabada en 1820, un poco antes del inicio del Trienio Liberal, por Antonio Calliano, iba acompañada de un texto explícito sobre cómo debía leerse la imagen, dedicada, además, a Fernando VII. Con todo, Ceán Bermúdez podía completar irónicamente, en las notas de su traducción, que había termi-

[45] Sobre estos temas, véase ahora, con la bibliografía anterior, María Dolores Antigüedad del Castillo, *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso (1808-1813)*, UNED, Madrid, 1999.

nado en 1821, de la obra de Francesco Milizia, editada en primera edición en 1781, *Arte de ver en las Bellas Artes del Diseño,* publicada en 1827, en la Imprenta Real[46], una elocuente observación del italiano, íntimo amigo de José Nicolás de Azara, en su texto que había traducido de la siguiente forma: "¡Ah! El público de nuestra sociedad está ya definido que es un rebaño de carneros; que lo que juzga el primero, juzgan el segundo y los demás, y que una maravillosa fuerza de inercia sostiene perennemente esta mala pécora"[47]. A esta observación, de cuya pertinencia aún podemos dar cuenta hoy día, añade Ceán esta expresiva nota que tiene que ver directamente con la mencionada pintura de Aparicio (la CXIX): "La Mala Pécora, de que habla Milizia, es el público de Roma, donde todos tratan de bellas artes con más conocimiento que en ningún otro pueblo de Europa. ¿Qué diría si oyera balar el de Madrid en el otoño, que es el tiempo de la cosecha, quando concurre de tropel á la Academia de San Fernando á ver, exâminar, juzgar y decidir las obras trabajadas en todo el año, y presentadas allí á buena luz? Entonces sí se admiraría de los discursos y descripciones de los inteligentes, sobre todo si la muerte de Viriato es el santo entierro de Cristo; *si el Hambre de Madrid es la Caridad francesa*[48]; si el héroe de las Glorias de España es una moza rolliza, montada sobre un rocín, ó el militar moribundo en primer término, ó el joven que lleva la bandera de color de amaranto; si el retrato de la señora tal se parece á ella ó á su madre; si el de la Cachucha está pintado por el mismo á quien se atribuye, ó por su maestro."[49]

En ese sentido cabe recordar, sin entrar ahora en los significados disciplinares de sus propuestas o realizaciones, ya fueran artísticas, arquitectónicas o urbanísticas, cómo un arquitecto tan comprometido con los franceses como Silvestre Pérez fue capaz de proyectar un muy interesante y polémico proyecto para Bilbao, conocido como Puerto de la Paz, en 1807, cuyo nombre era un homenaje al mismísimo Godoy, Príncipe de la Paz. Proyecto a la vez barroco y heredero del sistema de plazas reales circulares –tan francesas[50]– previstos por Pierre Patte para París, antes de la Revolución, y tres años después organizase, para José Bonaparte, el extraordinario proyecto arquitectónico y urbanístico, representativo, monumental, romano y antiguo, para ordenar el espacio entre el Palacio Real de Madrid y San Francisco el Grande, ya recordado,

[46] Cito por la edición facsímil de Francesco Milizia, *Arte de ver en las Bellas Artes del Diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs…traducido al castellano con notas e ilustraciones por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, (Imprenta Real, Madrid, 1827), Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1992, con "Estudio Preliminar" de Concepción de la Peña, págs. IX-XLVII.

[47] Francesco Milicia, *Arte de ver…*, op. cit. págs. 77-78.

[48] Las cursivas son mías.

[49] Francesco Milicia, *Arte de ver…*, op. cit. págs. 186-187.

[50] En España proyectos de plazas circulares, mayores, de mercado o simplemente civiles, no fueron frecuentes durante el siglo XVIII, si se exceptúan la prevista para su ciudad ideal, en 1750, por José de Hermosilla, dibujada en su tratado de *Architectura Civil*, conservado manuscrito; la proyectada, y no conservada en forma de dibujos, pero sí en la memoria que los acompañaba, de Jorge Durán para la Puerta del Sol, fechado en 1794 y cuyos ecos pueden rastrearse en su posterior proyecto para una "Capella sepolcrale in una piazza circolare", que le permitió obtener, en Roma, el primer premio ex-aequo en el Concorso Clementito de 1795 convocado por Accademia di San Luca, proyecto que le sirvió para conseguir el título de Académico de Mérito de la de San Fernando al año siguiente o el primer proyecto de Isidro Velázquez para la Plaza de Oriente en Madrid, frente al Palacio Real, ya en los comienzos del reinado de Fernando VII, si no puede considerarse también una plaza circular el edificio ferial de Albacete, de 1785. Sobre el proyecto de Hermosilla puede verse Delfín Rodríguez, "De la utopía a la Academia. El tratado de Arquitectura Civil de José de Hermosilla", en *Fragmentos*, núm.3, 1985, págs. 59-80 y sobre el edificio ferial de Albacete, plaza y mercado circular, véanse Antonio Bonet Correa, "El edificio del ferial de Albacete y la arquitectura de la Ilustración", en *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Ed. Akal, Madrid, 1990, págs. 159-176 y Delfín Rodríguez, "Del mostrador al mercado. Una pequeña historia sobre la arquitectura y espacios del vivir", en Robert J. Schiller, Delfín Rodríguez y Luis Jáuregui, *Mercados en México y el mundo*, Bancomer-Ed. Turner, Marid-México, 2006, págs. 16-59. Para los proyectos de Jorge Durán e Isidro Velázquez, véase más adelante.

además de un arco de triunfo para conmemorar el regreso de su viaje a Andalucía y también proyectara otras plazas en Madrid[51]. Actitudes semejantes mantuvieron arquitectos como Juan de Villanueva o pintores como Francisco de Goya, colaborador incluso en el proyecto del Museo Josefino.

También es cierto que el proyecto moderno de la Ilustración y las consecuencias de la Revolución francesa afectaron a las tipologías y a la forma de entender y hacer ciudad, con independencia de los lenguajes arquitectónicos[52], si bien las nuevas ideas, equipamientos y funciones que la arquitectura estaba llamada a atender, aún en circunstancias tan adversas como las que aun aquí nos ocupan, sí tendieron a una suerte de simplificación acorde casi con una matematización del diseño que favorecía su cualidad repetitiva y reproducible, conectando así especialmente con la arquitectura francesa, especialmente con Durand, con la geometría descriptiva de G. Monge y con las tradiciones constructivas, utilitarias y fundamentalmente prontas a resolver nuevos programas de necesidades propias de las diferentes propuestas de los ingenieros militares y civiles. Y se trata de un aspecto que también sería reconducido ideológica e historiográficamente hacia modelos propios de una tradición nacional que encontraba en Juan de Herrera y en El Escorial el vínculo ideológico más fuerte frente a cualquier proyecto moderno, llegándose, en años posteriores y por medio de Juan Bautista Peyrronet, en 1844, a afirmar que el método proyectual y sistemático de Durand, en realidad, procedía de Juan de Herrera y de la fábrica escurialense, es decir, de "la escuela propiamente española"[53]. El Escorial pasaba así de haber sido usado como instrumento disciplinar frente al barroco y como lectura nacional del vitruviniasmo y del clasicismo a instrumento ideológico nacionalista frente a la nueva arquitectura, es decir, como un elemento profundamente conservador al ser definitivamente anclado como una arquitectura ideológica. A todo ello contribuyó, sin duda, el nuevo afán historiográfico promovido por Moratín y su elogio de la "austera arquitectura", por Llaguno, Ceán, Ponz o Bosarte y tantos otros ya recordados, además del interés propio de los arquitectos.

Las artes y la arquitectura circularon, en este largo y complejo periodo de finales del siglo XVIII a 1814 y después, contradictoriamente en términos políticos e ideológicos entre los acontecimientos de la época. Incluso la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, instrumento fundamental de la política artística y arquitectónica del Estado, fue, al tiempo, sede de tradiciones clásicas o menos clásicas y de las supuestamente nuevas, románticas en algunos casos, incluyendo posturas tan antiacademicistas y anticlásicas como las planteadas por Goya en 1792, negando, en un conocido informe a la propia Academia, que pudieran existir reglas en el arte, o las del mismísimo Juan de Villanueva, preocupado, en un informe paralelo del mismo año, por la formación exclusivamente académica de los arquitectos, pendiente de mantener el proceso de aprendizaje de los mismos en el contacto más con los estudios de los maestros y con las propias obras que en las aulas académicas, que consideraba insuficientes, lo que le permitió criticar de forma desmesurada a sus propios compañeros arquitectos en la Academia de San Fernando –especialmente a los miembros de la casi recién creada, en 1786, Comisión de Arquitectura–, de la que, por otra parte, era Director General en ese momento[54]. Es decir, que justo en los años finales del siglo XVIII, cuando parecía que la Academia consolidaba modelos teóricos paralelos a los mantenidos en

[51] Sobre estos proyectos y los dibujos conservados son fundamentales los estudios ya citados de Carlos Sambricio.
[52] Sobre estos problemas, véanse, entre los numerosos ensayos de Carlos Sambricio, *La arquitectura española de la Ilustración,* op. cit. y *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Madrid, 1991.
[53] Véase, al respecto, Delfín Rodríguez, "Del palacio del rey al orden español…", op. cit., pág. 289.

otras Academias europeas, se introducía una trascendental crisis que ponía en cuestión su propia pertinencia como institución. Aunque hay que señalar que todo quedó en un espejismo. Y debe tenerse en cuenta que son años en los que se consolida una gran generación de jóvenes arquitectos, pensionados algunos de ellos incluso en París y, sobre todo, en Roma[55], como había sido relativamente tradicional desde los primeros años de Academia: es el caso Silvestre Pérez, Evaristo del Castillo, Isidro Velázquez, Jorge Durán, Juan Gómez o Antonio Cellés, que tan importantes, distintos y significativos papeles habría de jugar en los años inmediatamente posteriores, antes, durante y después de la Guerra de la Independencia. Son años también que presentan, como se ha visto, un profundo cambio en la cultura arquitectónica de la institución, acentuado por la edición de diferentes tratados arquitectónicos –casi siempre de tradición normativa y clasicista, de Vitruvio a Palladio–, repertorios monumentales de la arquitectura española, como el ya recordado y dedicado a las *Antigüedades Árabes de España,* publicado en su definitiva edición completa en 1804 y que tuvo una especial fortuna europea, incluida la restitución en planta por José de Hermosilla del palacio nazarí de la Alhambra en forma de Escorial vestido de árabe, tal como ya he podido estudiar en otra ocasión.

Todas estas cuestiones nos devuelven al texto de Moratín por muy diferentes razones y, básicamente, por el hecho de que aquella carta de 1787, desde París, a Ceán Bermúdez constituye casi un programa, una constatación o una premonición de lo que habrían de ser las convicciones más fuertes y sólidas de la arquitectura española y de la Academia en este complejo período, marcado casi exclusivamente por la tradición clásica, en sus distintas acepciones –incluida la libresca–, por la arquitectura austera de Juan de Herrera, por lo nacional en suma, y en ausencia de nuevas ideas revolucionarias que pudieran, ni remotamente, ser compartidas en Europa, con excepción de las tradiciones institucionales. Continuidad académica, de Carlos IV a José I y Fernando VII, que habrá de caracterizar incluso los proyectos e ideas de arquitectos como Silvestre Pérez.

Muy resumidamente, puede afirmarse que desde finales de los años ochenta del siglo XVIII se consolida institucional y políticamente la tradición clasicista, normativa y académica en España. Lo que aquí podía ser nuevo, incluso cruzado de pasión por la Antigüedad o por la Ilustración y el Racionalismo, por la historia nacional del arte y de la arquitectura, no despegó nunca de valores que siempre fueron propios de la Academia, pero que habían sido puestos en marcha desde hacía más de dos siglos en Roma o París. En esos años se creó un instrumento de control del canon arquitectónico tan fundamental como la Comisión de Arquitectura (1786) de la Academia de San Fernando, que, aunque fuera criticada por el mismísimo Juan de Villanueva en 1792, mantuvo su poder y capacidad hasta 1808, año a partir del cual las circunstancias no permitieron su funcionamiento normal, aunque sí la influencia de sus miembros hasta 1814 y después. En 1787 se publicaba la edición de Vitruvio de José Ortiz y Sanz, se iniciaban las obras de Juan de Villanueva en el futuro Museo del Prado y se publicaba la primera edición incompleta de las *Antigüedades Árabes de España*. Son años en los que comienzan a traducirse y publicarse a Mili-

[54] .Sobre la Academia en esos años noventa pueden verse también el clásico estudio de Claude Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989 y, más específicamente, José Enrique García Melero (dir.), *Renovación, Crisis, Continuismo.La Real Academia de Bellas Artes en 1792*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992.

[55] Pedro Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Abada Ed., Madrid, 2003.

zia, Bottari, Delagardette o Simonin, incluyéndose reediciones de textos más tradicionales como los de Tosca o Briguz y Bruz, todo dentro de una canónica y académica tradición normativa.

Por otra parte, cabe volver a recordar la pasión que por las artes y la arquitectura, incluso en condiciones tan difíciles como las que debió afrontar, tuvo siempre José I, despectivamente llamado "rey plazuelas" en España, lo que resulta un elocuente indicador de sus preocupaciones por el urbanismo, por la política de embellecimiento y equipamiento de la ciudad. Como tantas veces ha sido ya comprobado, incluso en la propia Francia, de Rosenblum[56] a Szambien[57], no era infrecuente que en ese esfuerzo, formas o lenguajes modernos fueran ajenos a compromisos revolucionarios y progresistas y, viceversa, que lenguajes más tradicionales, clásicos o académicos[58] pudieran resultar eficaces para planteamientos políticos y culturales revolucionarios o sencillamente propios del proyecto moderno puesto en marcha por la Ilustración.

Sobre la mencionada complejidad y las diferentes interpretaciones, miradas y "guerras" que esconde el tópico habitual sobre la de la Independencia recuérdese, por ejemplo, el conocido caso de una pintura de Francisco de Goya como es la cambiante *Alegoría de Madrid* (1810, Museo Municipal, Madrid), pintada por el más ilustre y desconcertado artista ante la guerra y la violencia de esos años, ante los Borbones y Bonaparte, pintor de todos ellos, de patriotas y afrancesados, él mismo indeciso en tantas ocasiones, religioso y anticlerical, aunque supiera distanciarse de lo anecdótico de los hechos para convertirlos en excusa moral de una obra extraordinaria y crítica contra cualquier tipo de violencia como fueron, entre otras, las estampas de los *Desastres de la Guerra*, titulados expresivamente "Fatales consequencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos, en 85 estampas"[59] , según figura en el primer ejemplar completo de la serie que se conoce y que regaló a su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez, en 1815.

Es conocido cómo la mencionada obra denominada ahora *Alegoría de Madrid* nació como un homenaje de la Villa de Madrid a José Bonaparte, con motivo del día de San José de 1810 y ante la ausencia de retratos del nuevo rey en Madrid y en España. Goya pinta esta alegoría, por encargo del Ayuntamiento madrileño, con un medallón en el que figuraba el retrato de José I, basado en el célebre grabado de Gillaume Morghen sacado del dibujo de Jean-Baptiste Wicar, de 1807. La pintura, junto con otros retratos y alegorías del nuevo monarca pudo ser contemplada públicamente en el ayuntamiento madrileño en aquélla ocasión y aún a finales de mayo de 1810, después del regreso de Bonaparte de su campaña en Andalucía. El retrato del rey desapareció del medallón con motivo de la presencia de las tropas británicas en Madrid y de la recepción al general Wellington en el Ayuntamiento, en 1812, siendo sustituido por la inscripción de la palabra "Constitución", en referencia a la de Cádiz. Ya en tiempos tan tardíos como los de 1872, Vicente Palmaroli

[56] Robert Rosenblum, *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVII*, Ed. Taurus, Madrid, 1986.
[57] Werner Szambien, *Les projets de l'an II. Concours d'Architecture de la période révolutionnaire*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1986.
[58] Sobre estos temas he tratado en Delfín Rodríguez, *Del Neoclasicismo al Realismo. La construcción de la modernidad*, Ed. Historia 16, Madrid, 1996 y, específicamente sobre el significado de estos problemas en la arquitectura que cruza esta época en España, en Delfín Rodríguez, *José Ortiz y Sanz. Teoría y crítica de la arquitectura*, 2 vols., Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1991.
[59] Como es sobradamente sabido, la serie de los *Desastres* de Goya no fue publicada hasta 1863, por iniciativa de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya no las editó en vida –y no le faltaban razones, sin duda–, con excepción del ejemplar que, en 1815, regalara a Ceán y que se conserva en el British Museum de Londres.

la volvió a sustituir por la actual de "Dos de Mayo"[60], algo que, sin duda, no hubiera agradado al mismísimo Fernando VII que, a su regreso a Madrid, en 1814, no sólo ya se había negado a aceptar la Constitución de Cádiz, sino que renunció a participar en cualquier conmemoración de aquella fecha, lo que confirma, sin duda, la manipulación que soportaron y soportan aquellos acontecimientos, vistos de forma muy diferente por sus distintos protagonistas y por la historiografía posterior.

Se trata de un desconcierto que, además, llegó a abrir, durante el reinado de José I Bonaparte y la Guerra de la Independencia, un abismo entre los propios ilustrados y liberales españoles que si, en principio, eran conscientes de la crisis de la vieja monarquía y de sus estructuras y, a la vez, partidarios de su transformación en una nación de ciudadanos libres en los que debería residir la soberanía nacional, las distintas convicciones para alcanzar esos horizontes políticos pasaban por una muy distinta concepción de la situación histórica que estaban viviendo. Unos, pretendiéndolo desde Cádiz, otros, confiados en lo que José Bonaparte y la cultura francesa podían aportar a la modernización de España y, en medio, las distintas "guerras" e intereses, incluidas las propias tensiones entre los hermanos Bonaparte con respecto a España y su territorio peninsular. Ese contexto puede explicar incluso los vaivenes de Goya durante esta época, en la que realizó algunas obras excepcionales por su valor y significado atemporal, tanto que aún conmocionan en nuestro tiempo, posiblemente debido a la distancia aparente de cualquier bando que construyó de forma excepcional con su lenguaje plástico, pocas veces necesariamente propagandístico, al menos en sus dibujos, grabados y obras de pequeño formato, lo que, sin embargo, contradicen o desmienten algunas de sus pinturas mayores, propias de su oficio de pintor institucional –oficial– de dos monarcas tan distintos y que representaban mundos políticos radicalmente opuestos como fueron José I o Fernando VII. Pintor también de afrancesados y liberales, de nobles y amigos, unos bonapartistas –antipatriotas, para muchos–, otros liberales –patriotas constitucionalistas– e incluso fernandinos –patriotas monárquicos-, hasta la conmemoración heroica, ya en 1815, de las dos pinturas más célebres que celebraron, aunque casi clandestinamente en su tiempo, los acontecimientos del dos y del tres de mayo de 1808 en Madrid. Pinturas que, sin duda, no debieron ser del agrado del Fernando VII.

Si Goya salvó su prestigio y posición con el nuevo monarca, a pesar de su colaboración en diferentes proyectos de o para José I Bonaparte[61] y para sus ministros y otros "afrancesados", en esta época tan contradictoria y compleja en la que las lealtades y deslealtades podían cambiar casi de un momento a otro según convicciones o conveniencias y, sobre todo, por simple afán de supervivencia, otro tanto ocurrió con muchos artistas y arquitectos, aunque los hubo, es cierto, que tomaron partido abiertamente por

[60] Sobre esta pintura de Goya véanse ahora .José Manuel de la Mano, "Goya Intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813), en el catálogo de la exposición Manuela Mena (dir.), *Goya en tiempos de guerra*, Museo del Prado, Madrid, 2008, págs. 54-75 y Carlos G. Navarro, "Retratos de una herida. El Dos de Mayo en la Pintura española del siglo XIX", en Carmen del Moral (dir), *Madrid 1808…*, op. cit. pag. 154, en el que se hace eco de la presencia de un retrato de Fernando VII en el mencionado medallón, situando su realización antes de que, en 1812, fuera colocada la palabra "Constitución" o el libro de la misma, lo que es cronológicamente extraño a todas luces. Sobre el mismo asunto véase José Luis Díez y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Museo de Historia. Madrid. Catálogo de las Pinturas*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1990, págs. 125-128.

[61] Incluidas su presencia en la elección y tasación de obras para un regalo de cincuenta pinturas selectas de las colecciones españolas a Napoleón, el llamado "equipaje del Emperador", en la organización del Museo Josefino en el Palacio de Buenavista, iniciado por el Duque de Alba, en Madrid, y antecedente del posterior proyecto de Museo Fernandino y a la postre origen del mismísimo Museo del Prado, fundado por Fernando VII en 1819 en el edificio de Juan de Villanueva que es sobradamente conocido y que había nacido como Museo de Ciencias Naturales por iniciativa de Carlos III y del Conde de Floridablanca.

Bonaparte o por Fernando VII[62], incluso, pero los menos, por la alternativa que habían creado las Cortes de Cádiz y la Constitución de 1812[63]. Y esto era lógico, ya que aquellos diputados liberales no podían manejar, en su situación, la estructura del Estado. Los más de los artistas y arquitectos, vinculados a la Academia o a la Corte, se situaron, a la manera de Goya, como espectadores o supervivientes ante la situación histórica que les tocaba vivir, aunque también los hubo comprometidos con unos u otros bandos y sus proyectos. Sus lenguajes, sin embargo, nunca estuvieron marcados por las condiciones políticas, no constituyeron nunca alternativas modernas o tradicionales que pudieran identificarse con una opción u otra. Los "davidianos", ya hubieran sido formados en París o Roma o mediante estampas, no fueron siempre revolucionarios afrancesados sino que usaron conscientemente un lenguaje nuevo para construir la propaganda y la imagen de Fernando VII. Y fue precisamente en esa época, a partir de 1814, cuando, con motivo de las conmemoraciones de mayo de 1808, las pirámides y los obeliscos comenzaron a proliferar en los estudios de los arquitectos y en la Academia, señaladamente por medio de Isidro Velázquez del que se conservan varios proyectos interesantísimos[64], aunque ya en 1812, un peculiar y ambicioso arquitecto como Cayetano Vélez los había proyectado en memoria de Floridablanca (1809)[65] e incluso en 1813 había presentado dos proyectos pirámides-obeliscos[66], además de un proyecto de pórtico en 1815, a la Academia de San Lucas de Roma con el ánimo de conseguir el título de Académico de Mérito, lo que no lograría. En todo caso, a partir de 1814 ni las pirámides ni los obeliscos podían ya considerarse revolucionarios, más bien entraban dentro de un proceso claro de desideologización de la arquitectura en el que la continuidad de los modelos normativos ya descritos cumplían su más adecuado destino académico y político, lo que también ocurrió en otros ámbitos de las artes y de la cultura.

[62] Significativo a este respecto es el hecho de que pintores pensionados en Roma, como José de Madrazo o José Aparicio, autor de la célebre pintura titulada *El hambre en Madrid*, 1818 (Museo del Prado, Madrid), difundida después por medio de una estampa conocidísima, se negaran a aceptar ni a prestar juramento a Bonaparte como rey de España, siendo encarcelados en el Catel Sant'Angelo.

[63] Entre estos raros casos se puede mencionar a Juan Gálvez y Fernando Brambila que, en agosto de 1808, se atrevieron desde Cádiz, como haría Goya desde Madrid, a viajar a Zaragoza, pero ellos con el encargo de inmortalizar la tragedia y el heroísmo de la capital aragonesa en su conocida obra *Ruinas de Zaragoza*, Cádiz, 1812-1813. Gálvez fue una especie de cronista figurativo de las Cortes de Cádiz, conservándose de él, entre otros, un expresivo dibujo en el que representa *Una sesión de las Cortes de Cádiz en el Teatro Cómico de la Isla de San Fernando* (1811, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid).

[64] Se conservan, muchos de ellos copias de su sobrino Vicente Velázquez, en la Fundación Lazaro Galdiano de Madrid y algunos han sido estudiados en diferentes ocasiones por Carlos Saguar Quer.

[65] Alfredo Morales, "Las honras fúnebres por Floridablanca en Sevilla y el túmulo proyectado por Cayetano Vélez", en *Academia*, 1991, págs. 180-190.

[66] Paolo Marconi, Angela cipriano y Enrico Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, op. cit., vol. I, ils. 1929 y 1930.