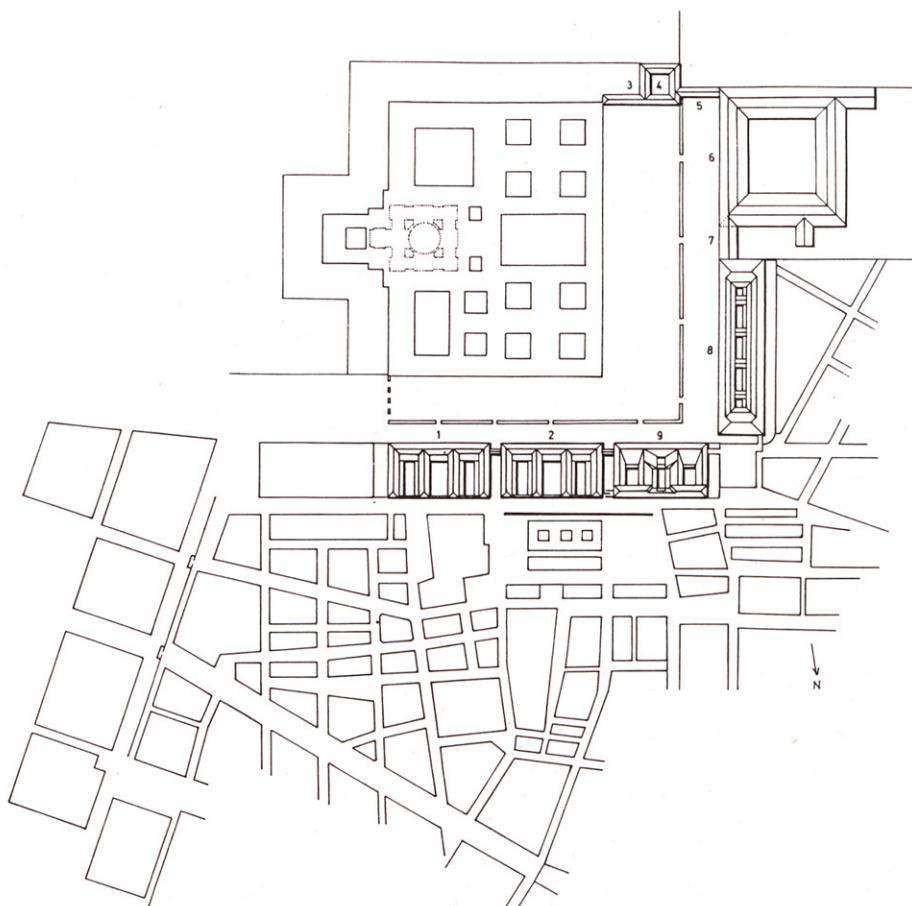


La presencia de don Juan de Villanueva en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial*

Pedro Moleón Gavilanes



SIGLO XVI

- 1 Primera Casa de Oficios.
- 2 Segunda Casa de Oficios.
- 3 Galería de Convalecientes.
- 4 Edificio de la botica.
- 5 Paso cubierto.
- 6 Casa de la Compañía.

SIGLO XVIII

- 7 Pieza de unión.
- 8 Casa de Infantes.
- 9 Tercera Casa de Oficios.

Plano del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial. Las plantas de cubiertas corresponden a las Casas de la Lonja del Monasterio. (Dibujo del autor).

Quizá este título despierte unas expectativas mayores de las que el presente texto puede ofrecer. Ocuparnos de toda la obra de don Juan de Villanueva en El Escorial desbordaría las posibilidades de extensión de este artículo. Por tanto, hay ciertas exclusiones que conviene mencionar previamente.

No vamos a ocuparnos de las casas del Cónsul de Francia (1768) y del Marqués de Campo-Villar (1769), las primeras construcciones del joven Villanueva en su recién iniciada actividad profesional, ni vamos a ocuparnos de la labor de Villanueva como arquitecto del "común" del Real Sitio, cargo para el que fue nombrado en 1781, aunque desde entonces todo lo que se construye en este lugar tiene que pasar por su control y la huella de esa actividad reguladora todavía puede reconocerse en la configuración urbana de la villa, que entonces estaba consolidando su casco, y en la imagen de las casas particulares o edifi-

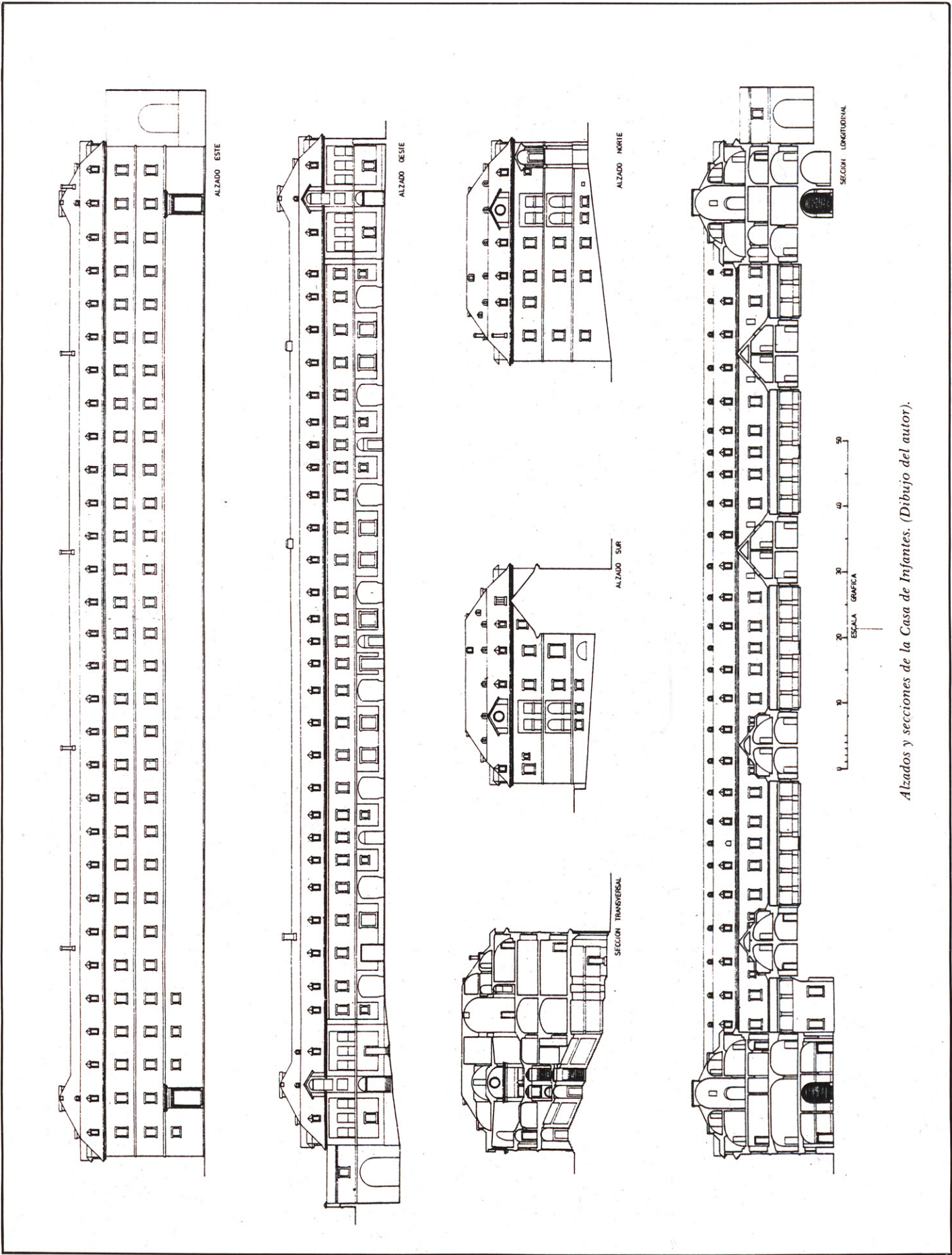
cios institucionales que en la época se levantaban. Hay en Villanueva una clara voluntad de establecer una lectura ordenada y unitaria de lo que podríamos llamar el *tono* de las nuevas construcciones y hay también una voluntad de adecuación de las existentes a las necesidades del nuevo aspecto que está tomando la Villa, todo ello presente en gran parte en la arquitectura que ha llegado hasta nosotros.

Tampoco vamos a ocuparnos de las obras de reparación y consolidación que Villanueva llevó a cabo en el interior del Monasterio, fundamentalmente en la parte del Palacio de la Corte y en la Torre de las Damas, tras el incendio de 1784, ni de la famosa escalera (1793), que cierra en el tiempo el círculo de sus intervenciones en el lugar y que ha sido perfectamente analizada, gráfica y conceptualmente, en el libro que el profesor Chueca y Carlos de Miguel publican en 1949 (1), al que debemos el mejor apoyo

crítico y documental para el estudio de la producción arquitectónica de Villanueva.

Nuestra atención se dirige directamente hacia las construcciones cuya presencia se manifiesta con una mayor expresividad y trascendencia en el conjunto del Real Sitio y también en el conjunto de la obra villanovina por su importancia y singularidad. Son dos los temas esenciales de los que vamos a ocuparnos:

Las Casas de la Lonja, que completan el cierre del espacio que enmarca el edificio principal, reforzando el perímetro que ya insinuaban las construcciones del siglo XVI, para llegar a establecer una barrera, una muralla que bordea un camino de ronda, frente al desarrollo urbano que hace crecer, a partir de 1767, el caserío particular de la Villa de San Lorenzo al margen de las propiedades reales y de la comunidad religiosa del Monasterio.



Alzados y secciones de la Casa de Infantes. (Dibujo del autor).

Las casitas del Príncipe y de Arriba, prácticamente equidistantes del monasterio y simultáneas en el tiempo (1772-77), entendidas como dos pequeños grupos de edificios y jardines que servían como pabellones de recreo y que responden de maneras diversas a un mismo problema de implantación, fuertemente centralizado y compacto en la Casita de Arriba y más diluido en el desarrollo lineal de la Casita del Príncipe, como si Villanueva hubiera querido ofrecer un repertorio ejemplar en estos modelos de ocupación del lugar.

Ya ha sido apuntado que *"en estos pequeños casinos de campo está implícito todo Villanueva"* (2) y veremos que el interés de estas construcciones no reside tanto en la originalidad y el pintoresquismo de sus propuestas como en el procedimiento, o el método, por el que es capaz de alcanzarlas.

LAS CASAS DE LA LONJA

Junto con el edificio del Monasterio se agrupaban, desde los primeros esquemas generales de la fundación real, trazados por Juan Bautista de Toledo, otras dependencias necesarias para el servicio y alojamiento del personal que arrastraba la corte en sus traslados al Real Sitio. Estos edificios son la Galería de Convalecientes y la Botica, en continuidad con la fachada meridional del monasterio, conectadas a través de un paso cubierto con la Casa de la Compañía, frente a la fachada principal del monasterio y en el extremo sur de la Lonja. Las dos primeras Casas de Oficios, enfrentadas a la fachada norte, enmarcan el itinerario de acceso desde Madrid hacia la entrada principal del monasterio, situada en el eje mayor de la iglesia (figura 1).

Estas construcciones se realizaron en gran parte a finales del siglo XVI, una vez concluida la obra de cantería del monasterio, en septiembre de 1584, y junto con las Casas de los Doctores y *"la de las Pizarras y la de las Parrillas, donde habitaban los indispensables criados y dependientes del monasterio"* (3), eran los únicos edificios que se alzaban, hasta la segunda mitad del siglo XVIII, alrededor de esta fábrica.

En 1768, Villanueva es nombrado arquitecto de la comunidad jerónima por lo que se traslada a El Escorial contando con que el permiso de edificación que acaba de ser concedido va a originar un crecimiento urbano en el que los encargos de obras se van a producir con toda seguridad. Efectivamente, en 1771 los infantes don Antonio y don Gabriel deciden edificar una gran casa para alojamiento de sus criados y es Villanueva el arquitecto elegido para su realización.

LA CASA DE INFANTES (figura 2)

El lugar sobre el que se levanta el edificio es el espacio situado frente a la fachada principal del monasterio, en continuidad con la alineación establecida por la Casa de la Compañía, de forma que se complete, con un plano continuo, todo el frente oriental de la Lonja. Villanueva se enfrenta aquí con su primer encargo de la Casa Real y con la responsabilidad de tener que realizar su propuesta en un lugar fuertemente condicionado por un monumento que impone su presencia y que debe mantener el carácter de pieza dominante sobre un conjunto que empieza a tener un rápido crecimiento. Veamos cómo lo resuelve.

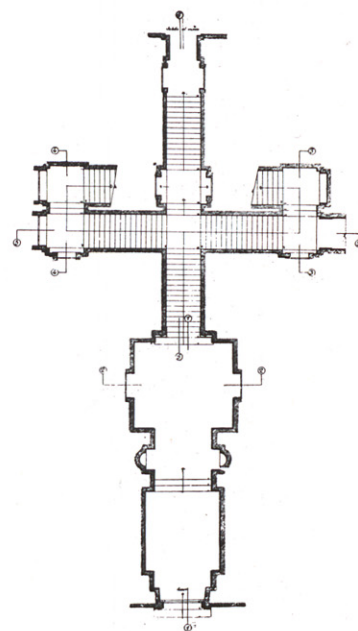
La Casa de Infantes se organiza, al exterior, básicamente en dos fachadas de bastante desarrollo, lo que produce una imagen muy horizontal. La fachada posterior ofrece un orden de huecos muy variado y refleja, en su ordenación, la falta de referencias respecto del monasterio y, por tanto, la posibilidad de un esquema más libre. Impostas, guarniciones, cornisa y cadenas de piedra de las esquinas se recortan sobre el plano enfoscado de la fachada con la intención de tratar este frente como un alzado secundario del que nunca es posible una visión frontal completa. En sus extremos se delata la posición de los núcleos de escaleras interiores mediante la elevación de las cubiertas y la superposición ascendente de las ventanas, componiendo un fragmento completo y unitario en la lectura parcial de esta fachada.

La fachada principal, orientada hacia la Lonja, imita el sistema de fenestration del monasterio mediante un ritmo continuo y uniforme de sus huecos, con las usuales guarniciones herrerianas, y solamente las puertas de acceso laterales reflejan un punto singular sobre el alzado y ciñen en sus dos extremos una franja horizontal opaca como arranque del edificio y como muro de contención, al situarse éste sobre un cambio de cota del terreno.

Nuevamente una leve elevación de las cubiertas, en los extremos laterales, delata la posición de las escaleras como elementos diferenciados que tienen así su reflejo hacia el exterior.

Son estos dos núcleos laterales de escaleras los que fijan la atención en el interior del edificio y en ellos se resume el mayor interés de Villanueva por definir, junto con los corredores de distribución, los espacios de mejores cualidades formales, al no tener la servidumbre de las compartimentaciones más ajustadas de las viviendas. La forma de resolver estos cuerpos de escaleras en los extremos anticipa un esquema compositivo muy apreciado por nuestro arquitecto y que

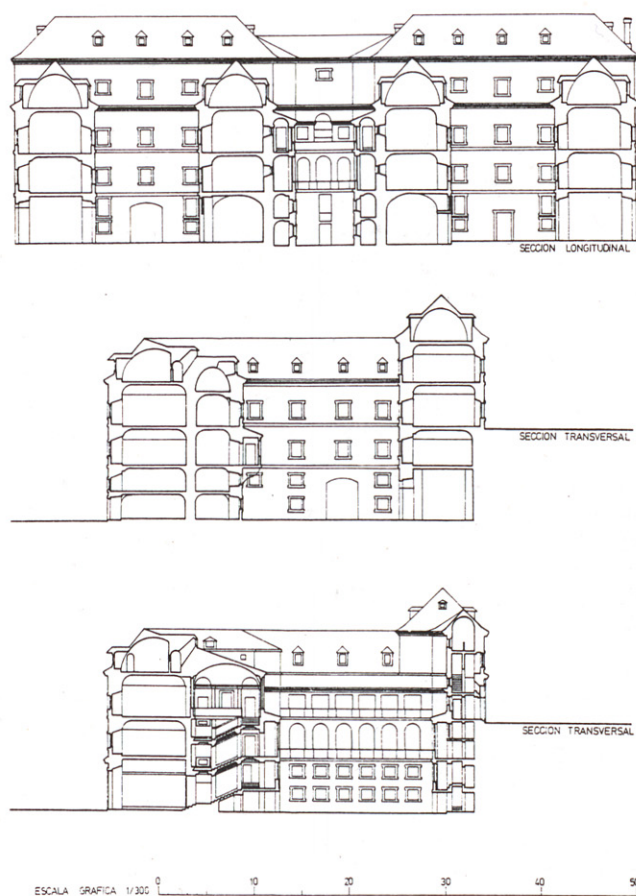
Casa de Infantes. Planta baja de la escalera y acceso principal, según Chueca y De Miguel.



podremos reconocer con mayor claridad en otros momentos, aunque en esta primera formulación parcial ya está presente (figura 3).

Consiste en establecer la ordenación esencial del espacio mediante dos ejes ortogonales entre sí y de distinto significado. Uno de ellos actúa como *eje de composición o de simetría* y conecta mediante un recorrido interior, dos puntos de ingreso alineados sobre él. En la Casa de Infantes este eje sería el que se ciñe al tramo central de las escaleras y que relaciona la entrada principal con la entrada desde el patio posterior, a una cota más alta. El otro eje, perpendicular al anterior, sería el de circulación interna del edificio, *el eje de tránsito* que conecta las distintas dependencias y actúa como la línea que rige los espacios que se agrupan en continuidad. En la Casa de Infantes este segundo eje sería el que comunica, mediante una galería porticada, los dos núcleos laterales de escaleras con los patios interiores que articulan el esquema global de distribución de las viviendas.

Aquí está ya, en una obra muy temprana y precisamente en el punto en el que Villanueva se mueve con mayor desahogo, no sólo insinuado, sino claramente reflejado, el sistema de composición que trasladará a muchas de sus construcciones posteriores como un invariante característico de prácticamente la totalidad de su obra.



Alzados y secciones de la Tercera Casa de Oficios. (Dibujo del autor).

LA TERCERA CASA DE OFICIOS

La fecha de 1785 nos ha dejado varios testimonios que documentan la actividad de Villanueva en ese momento. Es entonces cuando se le encarga la Tercera Casa de Oficios del Ministerio de Estado, construcción con la cual Carlos III establece el cierre definitivo de la Lonja del Monasterio y se completa el borde edificado que el mismo Villanueva comenzó a replantear con la Casa de Infantes.

Vamos a analizar esta Casa del Ministerio de Estado en lo que significa dentro de la obra de Villanueva y en el sentido que tiene, tanto como forma de continuidad respecto de las construcciones de Herrera como de su adaptación a la nueva idea urbana que preside todas las intervenciones que se están llevando a cabo en el Real Sitio de San Lorenzo en ese momento y de las que Villanueva es el principal artífice.

Conocemos tres plantas de este proyecto que corresponden a los pisos bajo, principal y segundo, todas ellas firmadas por su arquitecto (figura 5). Podemos reconocer nuevamente los dos ejes ortogonales que dominan la composición

del edificio y a los que antes aludíamos. El eje de simetría pasa por el patio central, más estrecho y alargado, y conecta las entradas que se producen, también aquí, a distinto nivel. Una de ellas directamente desde la Lonja y en el punto medio de la fachada. La otra desde la actual calle de Floridablanca a una cota superior. La escalera imperial resume otra vez el mayor énfasis espacial en el interior y articula la conexión vertical entre las dos entradas, así como el encuentro del eje de simetría con el otro eje de tránsito interno que conecta las viviendas mediante un distribuidor transversal que bordea los patios de luces de lado a lado del edificio.

Tenemos, por tanto, en estas dos Casas de la Lonja un tema común en cuanto a la localización del edificio sobre un cambio de nivel del terreno de apoyo y tenemos también dos formas diferentes de resolverlo.

En la Casa de Infantes, las escaleras se disponen en los extremos del largo desarrollo lineal de la construcción. Son núcleos compactos que se desdobl原因 a través de un corredor de distribución desde los extremos laterales hacia el centro.

En la Casa del Ministerio de Estado, la escalera adopta una posición centrada, también compacta, y son los distribuidores transversales los encargados de buscar los extremos del edificio, de un desarrollo lineal menor que el anterior. Una doble solución para un mismo problema y una respuesta compositiva común a los dos casos.

También en las fachadas de esta Tercera Casa de Oficios podemos reconocer un tratamiento diferente, según su orientación. La fachada de la Lonja se resuelve de un modo absolutamente mimético que enlaza literalmente con los alzados que Herrera propone para las primeras Casas de Oficios. La única diferencia consiste en que la Tercera Casa es levemente más corta y sus buhardillas siguen el mismo ritmo continuo que las de la Primera Casa de Oficios, diferentes en ambos casos del ritmo intermitente de la Segunda, con lo que se ofrece un resultado que sugiere la idea de un conjunto completo y cerrado de tres piezas en una aparente simetría.

La fachada posterior presenta ciertas peculiaridades que precisan de unas breves consideraciones, ya que, si el alzado

LAS CASITAS DEL PRINCIPE Y DE ARRIBA

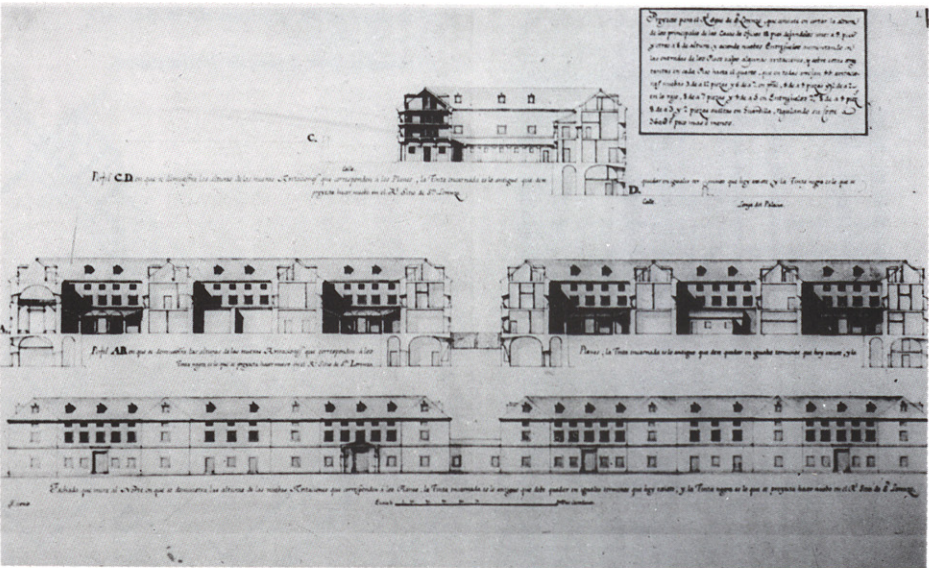
A pesar de que la construcción de la Casa de Infantes no estaba concluida, la seguridad y acierto con que Villanueva planteó su proyecto movieron al príncipe Carlos y al infante don Gabriel a encargar, en 1772, al mismo arquitecto la realización de dos pequeños casinos de campo, como pabellones de recreo, para las jornadas en las que se establecía allí la Corte.

A diferencia de los dos edificios analizados anteriormente, la posición de las Casitas, a una cierta distancia de la residencia Real, conlleva una ausencia de condicionamientos que permite que se produzcan unos planteamientos formales más libres y menos rígidamente ligados a esquemas previos que imponen una solución inevitablemente referencial o imitativa.

Las dos propuestas de Villanueva para estas pequeñas villas son diferentes en cuanto al sistema de ocupación del territorio sobre el que se asientan, pero responden esencialmente a un problema común, a saber, la creación, a partir de un programa de necesidades bastante sencillo, del recinto en el que situar un edificio, que se distingue como pieza principal, junto a otras construcciones para el servicio y control del ingreso a los jardines que lo rodean.

La Casita de Arriba nos ofrece un esquema de composición ordenado alrededor de un espacio central fuertemente singularizado que subordina tanto la distribución como la imagen del edificio al aparecer como un cuerpo más alto en el que se concentra la fuerza vertical del alzado y el ascenso piramidal de la cubierta, así como la mayor dimensión interior. Su planta siempre ha recordado la de algunas villas palladianas (figura 8) y esta relación es realmente evidente. Pero la unanimidad es también total al considerar las fachadas de la casita (figura 9) como alejadas de esa influencia que, efectivamente, se diluye al contemplar su figura insólita y pintoresca, que se acerca a ciertas fantasías arquitectónicas piranesianas de un gusto exótico, acentuado por las dos esfinges que franquean el paso hacia la entrada, pero que consigue un equilibrio admirable basado en sus ajustadas proporciones y en su elemental geometría.

Los jardines que envuelven a la Casita de Arriba participan del mismo eje de simetría que ésta. Los dos pabellones de acceso tienen distinta longitud de fachada por lo que se explica la necesidad de inventar un centro aparente en el punto de entrada mediante un artificio expresivo: transformar el muro de cerramiento, precisamente en ese punto, en un plano cóncavo para enfatizarlo formalmente y disolver la asimetría real de los frentes que lo enmarcan.



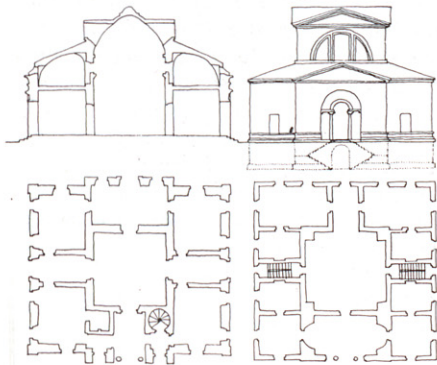
Primera lámina del proyecto de modificación de las dos primeras casas de Oficios. En el alzado inferior se muestra la nueva fachada que resultaría del cierre de los patios. Dibujo de H. Merlo. Hacia 1785.

A esta respuesta cerrada y compacta de la Casita de Arriba, como una pieza concentrada que se sitúa en un lugar que admitiría un desarrollo o una expansión mayor, se opone la Casita del Príncipe Carlos para la que se organiza un conjunto de pabellones que manteniendo la idea de un edificio principal propone su desdoblamiento en piezas independientes, casi exentas, unidas por breves pasos cubiertos o enfrentadas en continuidad y enmarcando la entrada al recinto, pero formando parte de un concepto unitario que agrupa diversos elementos perfectamente jerarquizados y de una finalidad prefijada en el esquema general (figura 10).

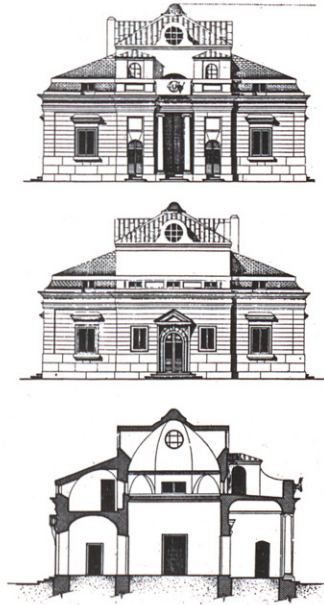
Todo está regido por un eje profundo que ordena la simetría de edificios y jardines. Considerando este eje con respecto a las construcciones, vemos que tiene el mismo valor en su sistema compositivo que el que habíamos analizado para las Casas de la Lonja. También aquí, en otro eje ortogonal, se establecen los recorridos interiores que conectan las estancias de la casita entre sí y con los cuerpos laterales de servicio, apoyados sobre esa línea de continuidad transversal. En el cuerpo principal, el eje de simetría conecta, como era de esperar, los dos pórticos de ingreso al edificio.

La descripción de sus detalles y singularidades de lenguaje ya han sido consideradas en otro lugar (8) y sería redundante insistir en ello. Preferiría entrar ahora en la filiación palladiana de esta Casita del Príncipe que, aunque menos evidente que en la Casita de Arriba, no deja de ser reconocible en este esquema de tres piezas exentas enlazadas por dos galerías intermedias, todavía muy tímidas, de conexión.

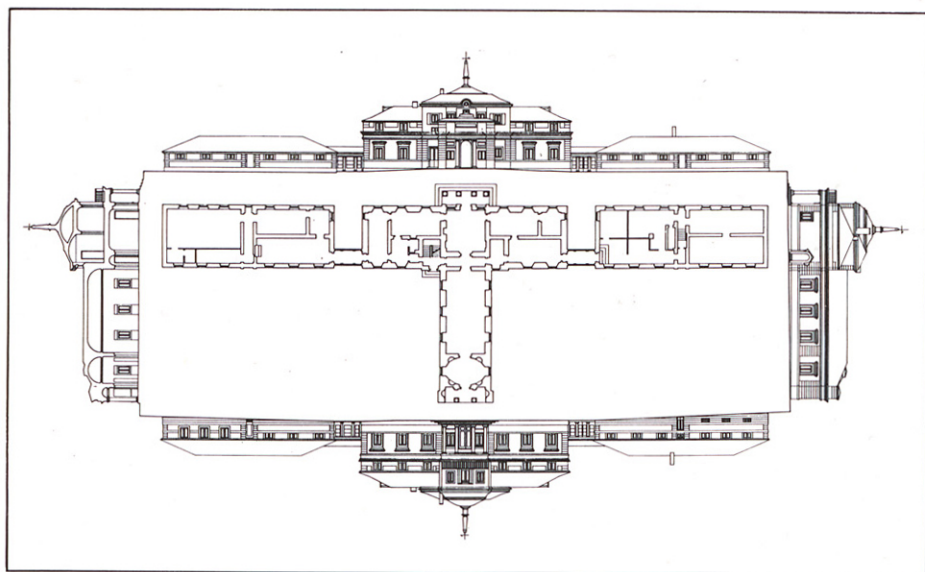
Es perfectamente trasladable el comentario del profesor Chueca a la villa Bar-



Esquemas de planta y sección de la Casita de Arriba y proyecto de villa de Palladio. (Calco del autor).



Alzados principal y posterior y sección N-S de la Casita de Arriba. (Dibujo de la Sección de Obras del Patrimonio Nacional).



La Casita del Príncipe. Pabellones interiores. Dibujo de la Cátedra de Dibujo Técnico de la ETSAM.

baro o a la villa Trissino cuando dice que “la escenografía de su larga fachada de cinco cuerpos distintos está concebida en estrecha relación con los dilatados jardines. Palladio es uno de los arquitectos italianos que disgregan la unidad del bloque arquitectónico y juega con los diferentes cuerpos agrupándolos de maneras diversas” (9), pero cabría añadir que ese gusto por la yuxtaposición de las distintas partes del edificio, formando un todo heterogéneo que favorece un tratamiento de autonomía y continuidad entre los fragmentos de arquitectura que lo integran, se convierte, con Palladio, en un rasgo compositivo y estilístico que se traslada al mejor palladianismo del siglo XVIII, del que los ingleses serían los más claros representantes, y llega hasta Villanueva en un proceso de asimilación y destilación que culmina en el Museo del Prado y del que esta casita sería su primer ensayo.

VILLANUEVA Y EL PALLADIANISMO

Tocamos así uno de los temas más atractivos e inquietantes de la obra de Villanueva: su posible relación con esa corriente del palladianismo inglés con la que le unen tantos planteamientos afines y tantas imágenes visualmente cercanas, aunque nuestro arquitecto se mueve siempre con un mayor margen de libertad en ese camino de invención y renovación que distingue la peculiaridad de su estilo.

No es fácil rastrear los contactos que Villanueva pudo tener con las corrientes palladianas que se desarrollaron en su época.

Parece lógico pensar que esa influencia, que se reconoce en su obra posterior,

tuviera como base su período de pensionado en Roma y que debió producirse fundamentalmente a partir de fuentes bibliográficas, aunque no podemos descartar el conocimiento directo y personal que Villanueva pudo tener del palladianismo inglés a través de otros pensionados de esta nacionalidad. No olvidemos que durante este período de formación una de sus obligaciones era “relacionarse con doctos arquitectos y con importantes colecciones de libros y estampas de edificios y proyectos” (10).

Villanueva tuvo que conocer bastante bien la obra de Palladio que ilustran sus *Quattro Libri* y la edición del *Vitruvio*, de Barbaro con las ilustraciones de Palladio, además de edificios como el Teatro Olímpico y las iglesias venecianas que no aparecen en los *Quattro Libri*, pero que eran muy divulgadas por toda Italia a través de dibujos. Hay que añadir que, hasta donde sabemos, Villanueva nunca visitó Venecia ni Vicenza.

La estancia de Villanueva en Roma se prolonga desde mayo de 1759 hasta octubre de 1764. Durante este tiempo la vida de la ciudad estaba marcada por la presencia de Piranesi como el personaje aglutinante de la atención y la influencia en el mundo de la arquitectura y el estudio de la antigüedad. En el círculo que se cierra en torno a su figura encontramos nombres que alcanzarían después gran notoriedad y que permanecieron en Roma en fechas muy cercanas a las que agotó Villanueva.

Dentro del campo de relaciones que ahora nos importa, una de las presencias más relevantes sería la de Robert Adam (1728-1792) que pasó en la ciudad el período de 1754 a 1758 y al que Piranesi dedicó su *Campus Martius Antiquae Urbis* (1762) y para el que grabó cuatro láminas de la obra *Works in Architectu-*



Portada del Select Architecture, de Robert Morris. Segunda edición de 1757.

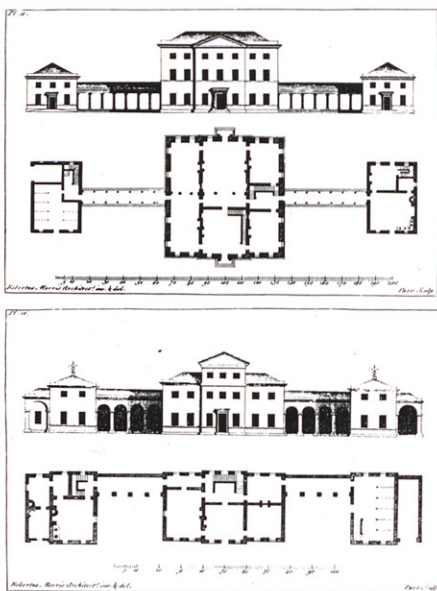
re (1778) que publicó con su hermano James Adam a partir de 1773.

Robert Mylne (1734-1811) permaneció en Roma de 1755 a 1758 y obtuvo el primer premio de la Academia de S. Luca por el trabajo que presentó en ese último año.

Villanueva hubo de tener referencias de todos ellos y también, incluso, un conocimiento personal del inglés George Dance (1741-1825), el maestro de Sir John Soane. Su estancia en Roma ocupa los años de 1758 a 1765 que incluyen rigurosamente el período de pensionado de nuestro futuro académico. Incluso es significativo que fue precisamente el joven Dance el ganador de la medalla de oro de la Academia de Parma en el año 1763 con su proyecto de una Galería pública de exposiciones para pintura y escultura.

Al año siguiente es Villanueva quien se presenta a la oposición convocada por la misma Academia de Parma con el tema de un proyecto para Templo-Panteón de hombres ilustres. Villanueva tuvo que conocer el trabajo de Dance que ganó la oposición anterior y que estaba dentro del espíritu que le interesaba ensayar.

Se han conservado los dibujos de Dance para aquella ocasión por lo que sabemos que su propuesta consistía en un edificio con forma de H, de dos largas galerías unidas en sus centros por otra principal más alta que ocupa el eje de simetría de la planta, sobre el que se disponen también las entradas en orientaciones opuestas, a la que se llega desde sendas rotondas de acceso situadas en los centros de las galerías secundarias, inmediatamente después de los puntos de ingreso. El interior de la gran galería está articulado en tramos de columnas corintias pareadas y cubierto por una



Robert Morris. Villas de campo.

bóveda de casetones desde la que se ilumina la sala. Las galerías secundarias están enlazadas por logias dóricas hacia el exterior y jónicas hacia los patios que encierran. Los alzados principales muestran un claro lenguaje neoclásico bastante escueto de ornamentos y riguroso en el empleo de materiales sencillos (11).

Hasta aquí un breve resumen de la presencia, en Roma, de algunos de los arquitectos que están más o menos vinculados al palladianismo del siglo en Inglaterra.

Con respecto al trabajo que nuestro arquitecto llevó a Parma en 1764 no hemos tenido la misma suerte que con el anterior. El proyecto no fue premiado, lo que significó el primer y único fracaso académico de Villanueva. Quizá por eso "lo guardó su autor hasta su muerte y siempre debió tenerlo en orgullosa estima. En su testamento, como legado precioso, lo cedió a la Academia. Parece ser que estuvo luego en la Escuela de Arquitectura, y hoy no sabemos si se ha perdido para siempre o si aparecerá algún día. Sería un magnífico documento para conocer cuáles habían sido para Villanueva los resultados de la enseñanza romana" (12).

Volviendo a las fuentes bibliográficas que Villanueva pudo conocer y manejar en Roma, sabemos que a su vuelta del pensionado, en 1765, traía libros, entre ellos el *Vitruvio*, de Galiani (1758), que vendió a la Academia de San Carlos de Valencia ese mismo año (13). Podemos pensar que entre los libros que consultó en Roma y que pudo traer a su regreso —aunque no tenemos con Villanueva una relación detallada de los textos que componían su biblioteca—, estaba el famoso *Vitruvius Britannicus* (1715, 1717, 1725), de Campbell, paradigma y emblema del palladianismo inglés y que debía figurar en cualquier biblioteca impor-

tante de la época. Al menos estaba en la de la Academia de Madrid (14).

Sería igualmente importante saber en qué medida conocía Villanueva los postulados y la obra de Robert Morris (1701-1754) que con sus escritos ejerció una enorme influencia a mediados del siglo XVIII proponiendo "utilizar como elemento de la composición una de las formas geométricas más simples: el cubo... no sólo como rasgo aislado, sino como elemento generador del conjunto" (15).

El profesor Chueca acompaña algunos de sus escritos sobre Villanueva con un dibujo de Morris que representa una casa compuesta por tres cubos y que apoya perfectamente el análisis que hace del esquema generador del Museo del Prado.

La figura 11 ilustra la portada de uno de los libros de Morris de más trascendencia para la teoría arquitectónica del momento y que tuvo una rápida difusión en el ambiente inglés ilustrado ya que fue editado en 1750 con el título de *Rural Architecture* y más tarde, en 1755, con el título de *Select Architecture*. Fue necesaria una segunda edición de este último, en 1757, cuya portada reproducimos.

Es importante cómo se trazan las líneas, que Morris llama "circunferentes", sobre el alzado, ordenando y proporcionando la fachada mediante un procedimiento geométrico en vez de utilizar el módulo numérico y sus fracciones, procedimiento más canónico, para hacerlo. "Estos diseños y estas ideas indican que Morris había ido mucho más lejos que cualquier clasicista que 'plagia un miembro de este orden, otro de aquél' y 'juguetea con las reglas de la proporcionalidad'" (16).

Si Villanueva no lo conoció, al menos llegó a conclusiones similares.

La figura 12, contiene dos dibujos de Morris que ilustran unas villas de campo y que pertenecen también a una clara tradición palladiana de disgregación del bloque del edificio en tres cuerpos unidos por arquerías o por pórticos adintelados, rectos y en continuidad en los dos casos, como en la Villa Emo y en la Casita del Príncipe.

Podríamos continuar intentando establecer semejanzas y paralelismos con la obra de Villanueva, pero sería necesario un despliegue gráfico y descriptivo para el que me temo que no queda espacio.

Me gustaría concluir recordando que, tras el período de formación en Roma, la presencia y la memoria de las construcciones herrerianas marcarán profundamente la totalidad de la producción de Villanueva. Pero la búsqueda de fuentes y conexiones no pueden ocultar el carácter único e irrepetible de su arquitectura.

Si su teoría compositiva comienza a generarse, a partir de un palladianismo

muy matizado y de la proximidad física de los edificios del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, mediante un riguroso sistema de inclusiones y exclusiones, arte de imitación y de invención, no podemos omitir que Villanueva vuelca en sus obras finales —el Prado, el Observatorio— muchos de los ensayos de su trabajo anterior transformados en conclusiones y referencias a sí mismo. El arquitecto ha conquistado entonces su propio mundo proyectual y deposita en su obra la expresividad y la elocuencia de su propio estilo.

P. M.

* Este artículo forma parte de los trabajos para la tesis doctoral de su autor.

Notas:

1. Chueca, Fernando, y Carlos de Miguel: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid, 1949.
2. Chueca y de Miguel: Op. cit., pág. 131.
3. Quevedo, José: *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo...* Madrid, segunda edición, 1854.
4. Me refiero al artículo "Las Casas de Oficios de El Escorial en seis planos inéditos de su arquitecto: Juan de Herrera", que publiqué en la revista del *Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, en el número 64, de febrero de 1983.
5. Signatura 778/782.
6. Andrada, Ramón: "Documentos inéditos, planos del Real Sitio de San Lorenzo, ejecutados en el siglo XVIII, bajo la dirección de Villanueva". *Reales Sitios*, 6, 1965, págs. 57-60.
7. Kubler, George: *La obra de El Escorial*. Madrid, 1983.
8. Véase la obra citada de Chueca y de Miguel y el artículo de José Ignacio Linazasoro publicado en esta misma revista con el título: "El arte de la imitación en Juan de Villanueva. La Casita del Príncipe en El Escorial", en el n.º 239 correspondiente a noviembre-diciembre de 1982 y que incide cuidadosamente en la vinculación palladiana de esta casita.
9. Chueca, Fernando: *Historia de la arquitectura occidental*. T. V. Renacimiento. Madrid, 1984, pág. 97.
10. Quintana Martínez, Alicia: *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983, pág. 96.
11. El párrafo anterior es una traducción bastante libre del texto *George Dance, Architect, 1741-1825*, de Dorothy Stroud, London, 1971.
12. Chueca y de Miguel: Op. cit., pág. 91.
13. Bérchez Gómez, Joaquín: "La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español". Estudio introductorio al *Compendio*, de Perrault traducido por Castañeda (1761). Murcia, 1981, pág. XL.
14. Bedat, Claude: "La Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1793". *Academia*, núms. 25 y 26, Madrid, 1968. Es el n.º 198 de la relación.
15. Kaufmann, Emil: *La arquitectura de la Ilustración* (1955). Madrid, 1974, pág. 25.
16. Kaufmann, Emil: Op. cit., pág. 26.