

El arte de la imitación en Juan de Villanueva La Casita del Príncipe en El Escorial

José Ignacio Linazasoro

En mayo de 1759, a su llegada a Roma, Juan de Villanueva conoce directamente la antigüedad grecorromana, modelo que había nutrido el pensamiento arquitectónico durante casi tres siglos.

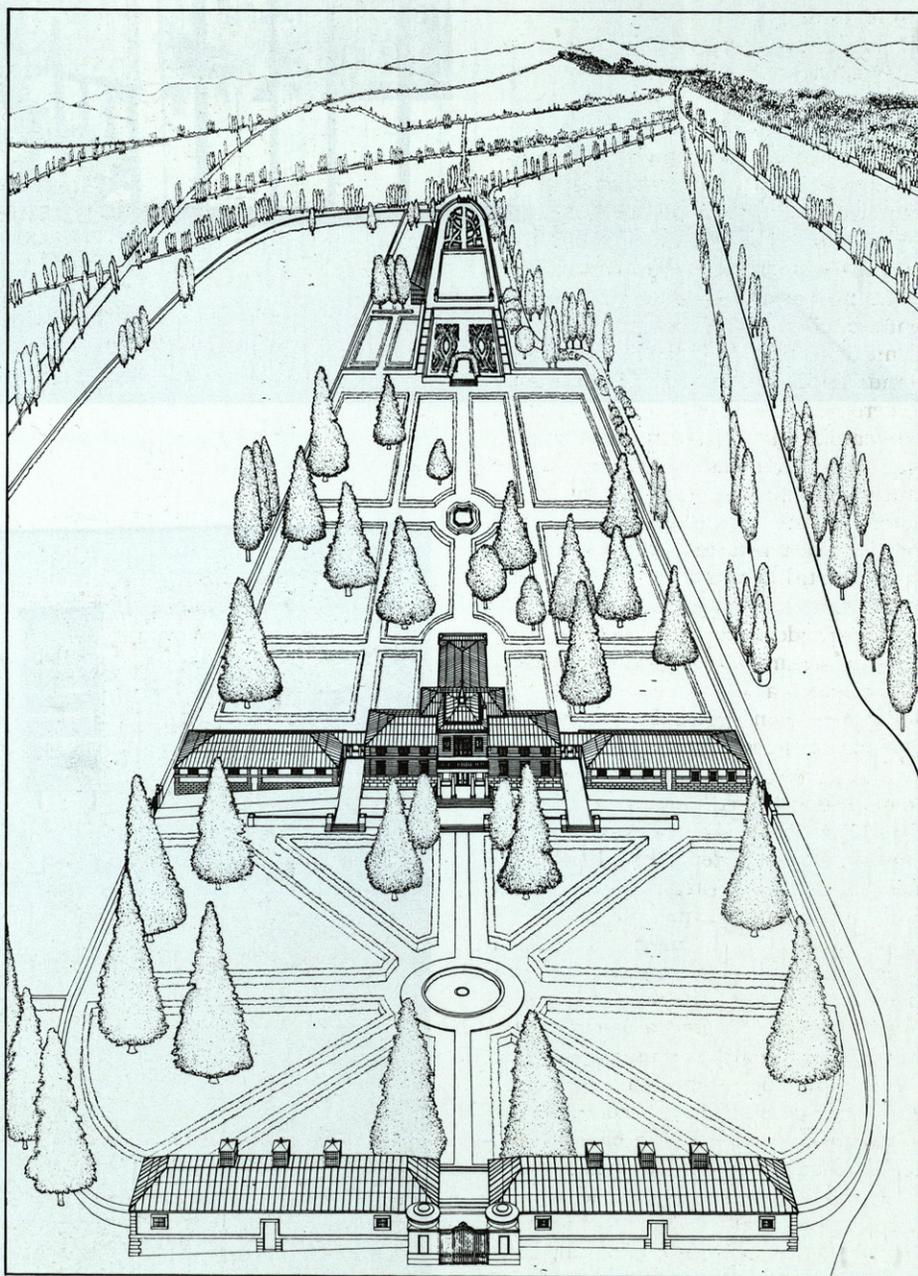
Pero lejos de admitir una versión convencional a través de los dibujos aparentemente rigoristas de Desgodetz, Villanueva trata de aprehender el mundo de las ruinas y de la ciudad en cuanto experiencia propia, ligada a su proceso formativo como proyectista.

Así, y en un momento en el que el rigorismo neoclásico no ha sido implantado todavía (cuando Peyre incluye en sus diseños y proyectos elementos tomados directamente de construcciones barrocas de la Roma papal), Villanueva dibujará junto al templo de la Sibila en Tívoli la escalinata de Trinitá al Monte o Piazza San Pietro, modelo de sus ya célebres y diminutos apuntes.

Pero lo más interesante de estos dibujos reside en que constituyen una interpretación de la realidad que toman por modelo y en que no son, por tanto, simples ilustraciones de la misma; lo que allí se muestra, por ejemplo, es una reelaboración de la escalinata de Trinitá al Monte, en la que la iglesia de Della Porta ha sido sustituida por un edificio que prefigura el observatorio que Villanueva proyectará en Madrid, casi al final de su vida. Del mismo modo que en otro de estos apuntes se refleja una especie de meditación a propósito del controvertido tema del cerramiento de Piazza San Pietro.

Guallart en su Elogio sintetiza de este modo el trabajo de Villanueva:

“Entabla inmediatamente el método de estudio, que acaso aún desconocido ha sido después la norma y el ejemplo, allí mide, compara y analiza las distintas relaciones de todas las ruinas que se conservan y presentan a su investigación; allí examina el partido de su ornato, la propiedad de su decoración, el gusto de



Casita del Príncipe a vista de pájaro. Dibujo del alumno de Arquitectura Enrique Riaza (profesor, Carlos Bazán, arquitecto).

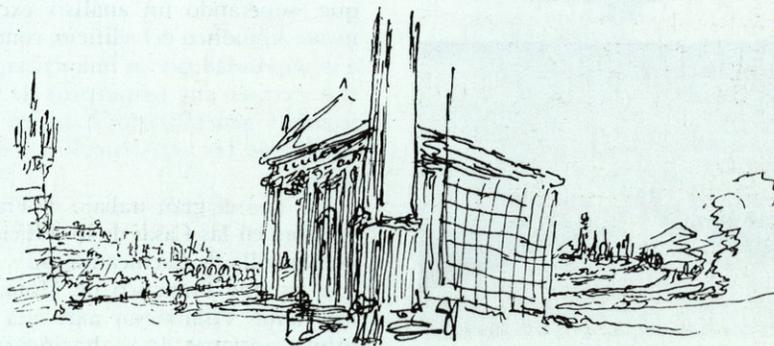
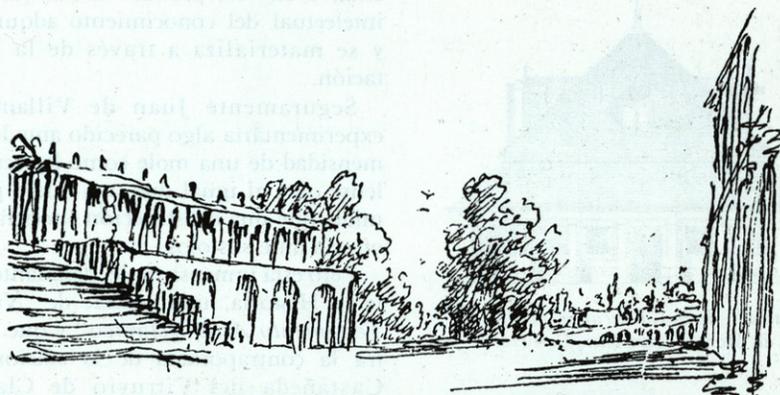
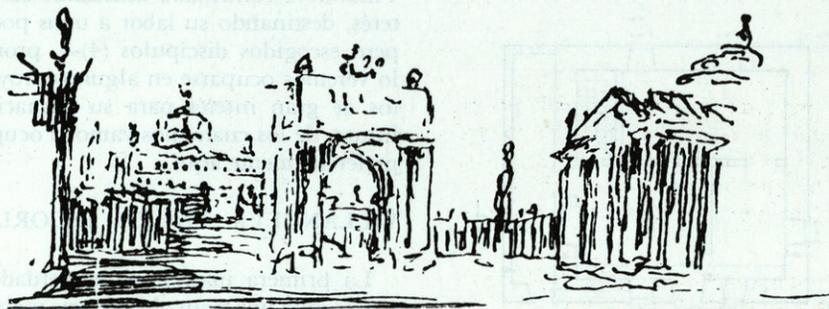
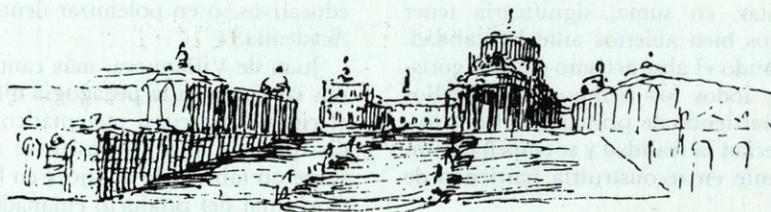
su estilo; allí busca los buenos ejemplos metafísicos de la sublimidad que en ellos se experimenta, las bellezas ya naturales ya intelectuales de su autor, el chiste de su diseño en las partes y en los todos y la gracia de su composición; allí discierne y separa lo que puramente podría llamarse griego y lo que ya estaba ensuciado con el fausto y profusión de los romanos... Allí, por fin, a fuerza de comparar infinitas relaciones, puede sacar el tipo de donde parten unas proporciones constantes que constituyen la verdadera simetría, cubierto siempre del artificio de su colocación. Conoce la gracia de la verdadera euritmia *por la pasión innata de la imitación*" (1).

Imitación es, por tanto, la actividad de Villanueva en Roma, actividad que proseguirá en toda su trayectoria como proyectista, porque imitar —según señala Quatremere de Quincy (2)— no consiste en reproducir una realidad preexistente, sino en tomar de esa realidad los elementos necesarios para constituir otra *semejante*. Y esa realidad preexistente es la que constituye el modelo imprescindible ya que, en último caso, se identifica con la naturaleza y con la historia.

Imitar consiste en buscar *semejanzas* entre la obra producida y el modelo —y contexto— de que se parte. Y es en esto donde reside el auténtico placer, el verdadero goce en la reproducción y en la contemplación de la obra artística, porque todo ello se enmarca en un ideal de integración en la naturaleza y en la cultura; consiste, en el fondo, en sentirse partícipe de una tarea colectiva que abarca la totalidad de la historia del hombre.

Los grandes artistas —para Quatremere— no serían sino precisamente aquellos cuya obra se explica en función de las que les han precedido, y a las que, por tanto, necesariamente se asemejan.

Reconocerse en comunidad con los antepasados —en "familia espiritual", diría Focillón (3)—, con sus "mismos problemas" y heredero de sus aportaciones, es un goce supremo que contrasta con la angustia del que, inconsciente e impudicamente, reivindica su soledad individualista y clama inútilmente por hacerse oír en un universo que le sofoca y que, ante él, se muestra lleno de sombras. Esta última es la sensación del que camina sin "ojos que ven" y ante un entorno que se le aparece como un desierto estéril; una actividad bien distinta de la del que goza ante una realidad que se le ofrece rica en posibilidades, cuya sola contemplación a través del análisis le suministra un goce intelectual, aunque éste resulte incomparable con el que le produce el recrearla a través de la imitación.



Apuntes de Roma de Juan de Villanueva.

Imitar, en suma, significaría tener los ojos bien abiertos ante la realidad, superando el abstractismo de los rigoristas de todos los tiempos; de aquellos que, partiendo de principios abstractos, desprecian la realidad y se empeñan simplemente en reconstruirla partiendo de cero.

Por eso, Juan de Villanueva no seguirá el camino de su hermano Diego cuyo pensamiento —paralelo a Laugier o a los Lodoli-Algarotti— le había desviado de su tarea como proyectista al ocuparse a menudo en tareas de orden institucional, como la renovación de programas

educativos, o en polemizar dentro de la Academia.

Juan de Villanueva, más cauto y menos confiado en la pedagogía oficial, en el cientifismo cuasi matemático de una disciplina que a la postre se resuelve sobre un tablero de dibujo y en la ejecución final del producto emanado de dicho tablero, pronto se planteará su trayectoria de muy diferente modo. Seguro de que sólo a través de la proyectación, y de la construcción como culminación de la primera, es posible realizarse verdaderamente como arquitecto —sin desdeñar la pedagogía sin embargo, a la que Villanueva continuará dedicando su interés, destinando su labor a unos pocos pero escogidos discípulos (4)—, pronto lo veremos ocuparse en algunos proyectos de gran interés para su formación futura, de los cuales nos vamos a ocupar preferentemente aquí.

VILLANUEVA EN EL ESCORIAL

La primera impresión del verdadero artista ante una gran obra de arte podríamos definirla como la sacudida casi atávica que el hombre sensible experimenta ante la naturaleza, pero que sólo más tarde cobra su valor en cuanto que se transforma en la introspección racional. Esta, a su vez, produce la satisfacción intelectual del conocimiento adquirido y se materializa a través de la imitación.

Seguramente Juan de Villanueva experimentaría algo parecido ante la inmensidad de una mole como la escurialense que, al igual que una nueva pirámide, que una construcción ancestral, se ofrecía ante sus ojos.

Pero esta inmensa mole, desafiante ante la Historia, una especie de "Nuevo Testamento Arquitectónico" y que ilustra la contraportada de la edición de Castañeda del Vitruvio de Claude Perrault (5), no constituirá para Villanueva sino, ante todo, una lección de arquitectura. Lo había sido antes para los discípulos de Herrera que trabajaron directamente en el taller escurialense y que, superando un análisis exclusivamente simbólico del edificio, condenado a la esterilidad por su imanencia, supieron extraer sus principios de arquitectura y generalizarlos hasta en la más simple de las construcciones domésticas.

Ese será el gran trabajo de Francisco de Mora en las Casas de los Oficios o en la maravilla de Cachicania (6).

Y es que Francisco de Mora, como más tarde Villanueva, más allá de ese primer instante de exaltación contemplativa o del rechazo de quien cree ver en la gran obra de arte la razón de su

propia irrepitibilidad, habría sabido trasladar la experiencia del taller escurialense a la obra menor a través de la repetición de los mismos principios arquitectónicos: la voluntad tipológica, el rigor constructivo, la precisión compositiva, etc.

Villanueva, arquitecto de erudita formación, sabrá sumar esa experiencia a un conocimiento más elaborado que sus predecesores y a las "tareas rectoras" que los tiempos le imponían.

¿Cabe en ese sentido tarea más dispar en el terreno de los significados simbólicos de la arquitectura que la elaboración de un pequeño y frívolo casino campestre en un contexto sagrado como el de El Escorial?

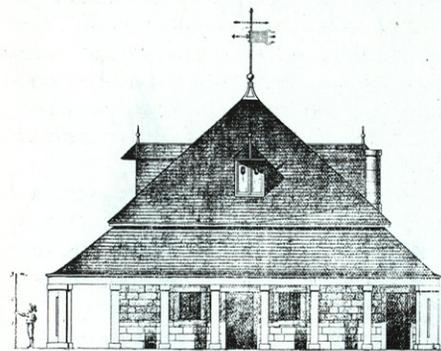
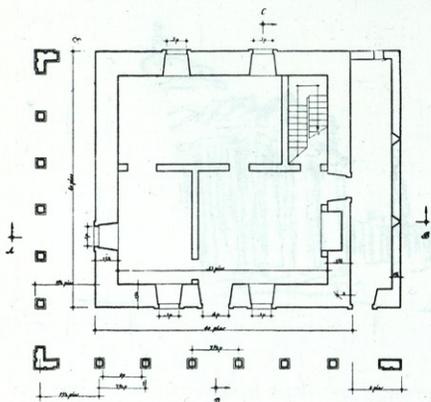
De haber tenido en cuenta los *significados simbólicos* de la arquitectura, al proyectar sus pequeñas casitas, Villanueva hubiera optado por una salida más fácil: contraponer a la obra herreriana una arquitectura de aire cortesano que "hablaría" de nuevos tiempos, de una nueva cultura, como lo hubieran hecho Ledoux o Bélanger e, incluso, el propio Boullée. Pero en Villanueva prevalecerá una *ratio arquitectónica* porque —dicho sea aunque sólo de pasada— Villanueva no caerá jamás en la división entre el *architecte philosophe* y *architecte professionaliste* que se da en los *architectos revolucionarios franceses* contemporáneos suyos —particularmente en Boullée—, sino que se manifestará, ante todo, como poseedor de las claves de un oficio cuya especialidad se manifiesta por encima de los tiempos y de los trabajos.

Para Villanueva parece ser más importante aprehender un contexto —no abstracto, sino muy preciso— en sus principios arquitectónicos —como decía Guallart— para sumarlo a sus conocimientos precedentes.

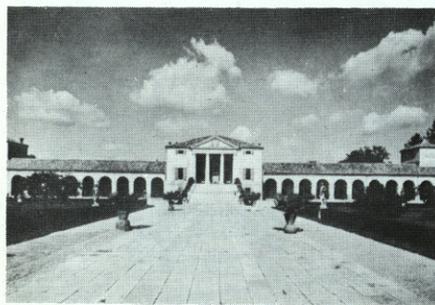
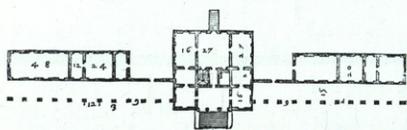
Con esta actitud, realiza ya Villanueva en 1768 una obra de extraordinaria madurez, como la Casa de los Infantes de El Escorial, máxime cuando se trataba de su primer encargo de relativa importancia(*). Madurez, ante todo, por su escrupuloso respeto hacia la obra de Herrera y de Mora en las Casas de los Oficios, hasta el punto de respetar casi íntegramente su ordenamiento de fachada.

Pero El Escorial ofrecía a Villanueva motivos de una mayor reflexión en profundidad todavía, y cuya repercusión en su obra madura resultará mucho más decisiva, según veremos.

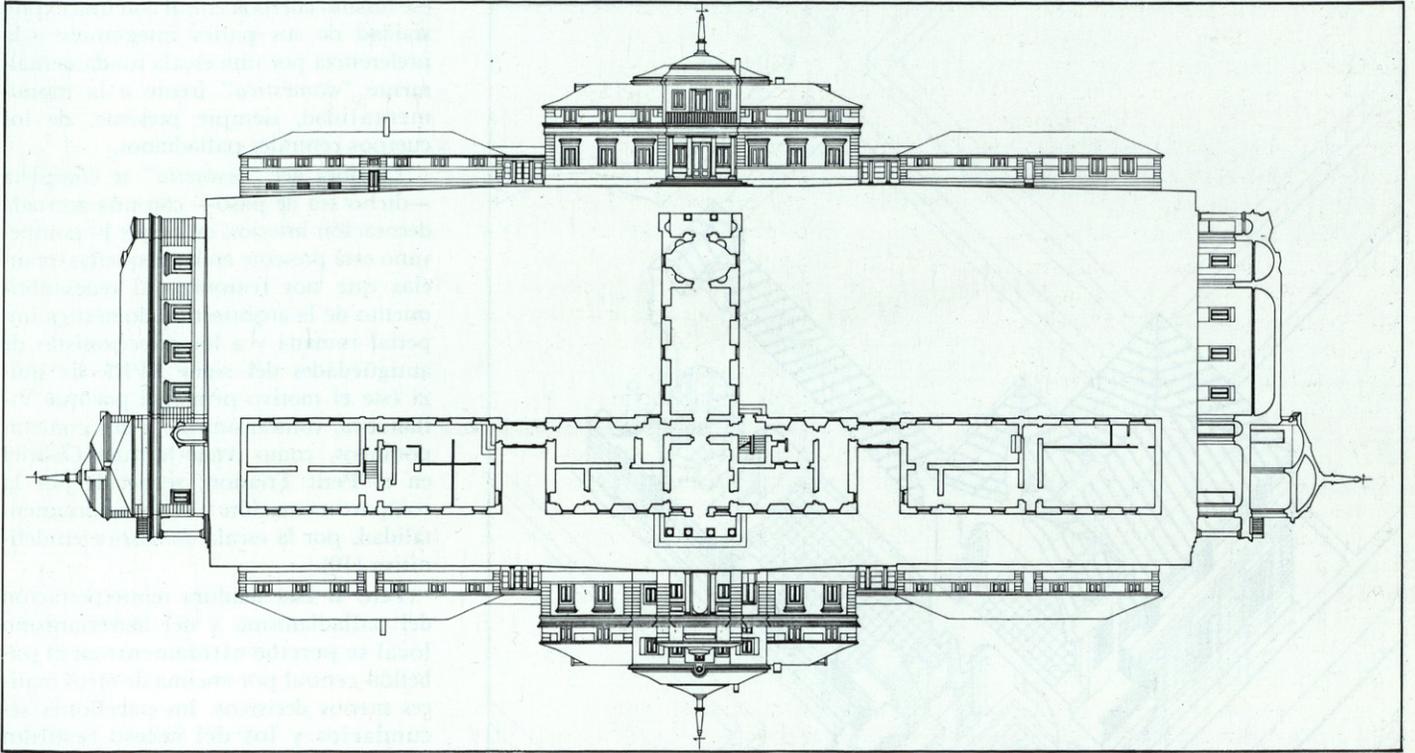
(*) Precedente a esta obra, destaca en importancia su trabajo en la catedral de El Burgo de Osma, que se escapa no obstante del marco escurialense.



Planta y alzado de la Cachicania, de Francisco de Mora, según Luis Cervera.



Vista y Planta de la Villa Emo en Fanzolo, de A. Palladio.



Casita del Príncipe. Dibujo del alumno de Arquitectura Jesús Manuel Pallarés.

LA CASITA DE ABAJO O DEL PRÍNCIPE

Difícilmente se podría encontrar en toda la obra de un arquitecto un edificio que sintetice con mayor expresividad los problemas que progresiva, y ya ininterrumpidamente, Villanueva tratará de resolver en proyectos sucesivos. Con razón, puede afirmarse que la Casita del Príncipe es una obra de cierta dificultad frente a otras obras posteriores, como la Casita del Prado, por ejemplo, pero por eso mismo permite reconocer mejor los elementos que el arquitecto manejará sucesivamente hasta lograr composiciones progresivamente más acabadas.

Si nos atenemos al análisis planimétrico nos hallaríamos ante un esquema de raíz fundamentalmente palladiana, lo cual constituye una novedad ya de por sí interesante en la arquitectura española, tradicionalmente ajena —como ha demostrado sobradamente Navascués (7)— a los modelos compositivos del arquitecto vicentino.

De hecho, el edificio se organiza en disposición ortogonal respecto a un eje de acceso, como en Villa Emo o en Villa Barbano. Por otra parte, parece existir una manifiesta voluntad compositiva, al igual que en el veneciano, de plantear la casa como unidad formada por pabellones, con un pabellón central —la “*casa padronale*”— que destacaría sobre el conjunto.

Pero este esquema tipológico general, lejos de someterse a otro estilístico, a la

manera de los palladianistas ingleses o americanos contemporáneos del propio Villanueva, va a ser objeto de una reinterpretación que, curiosamente, es mucho más palladiana, si nos sometemos a las intenciones compositivas profundas de Palladio y no a los resultados “estilísticos” de sus más directos seguidores (8).

Conocida es, en ese sentido, la indiferencia de Palladio en cuestiones de estilo y su voluntad de integrar, en su condición de elementos compositivos, formas y tipos arquitectónicos de diferente origen. Así conviven en las villas elementos de las más pura raigambre clasicista (trasgrediendo su proveniencia sacrosimbólica), como el frontispicio rematado por un frontón, con otros propiamente vernaculares, como las torres-palomares (“*colombai*”) de la “*Terraferma veneta*” o las “*barchesse*”.

Sin embargo, en Palladio la integración de estos elementos se plantea dentro de un esquema fuertemente piramidal que antecede a las composiciones barrocas, como agudamente ha señalado Kaufmann (9), y será esta última componente unificadora, a través de progresivos filtros de “pureza estilística”, la que prevalecerá ya como “estilo” en los neopalladianos ingleses y europeos o americanos en general.

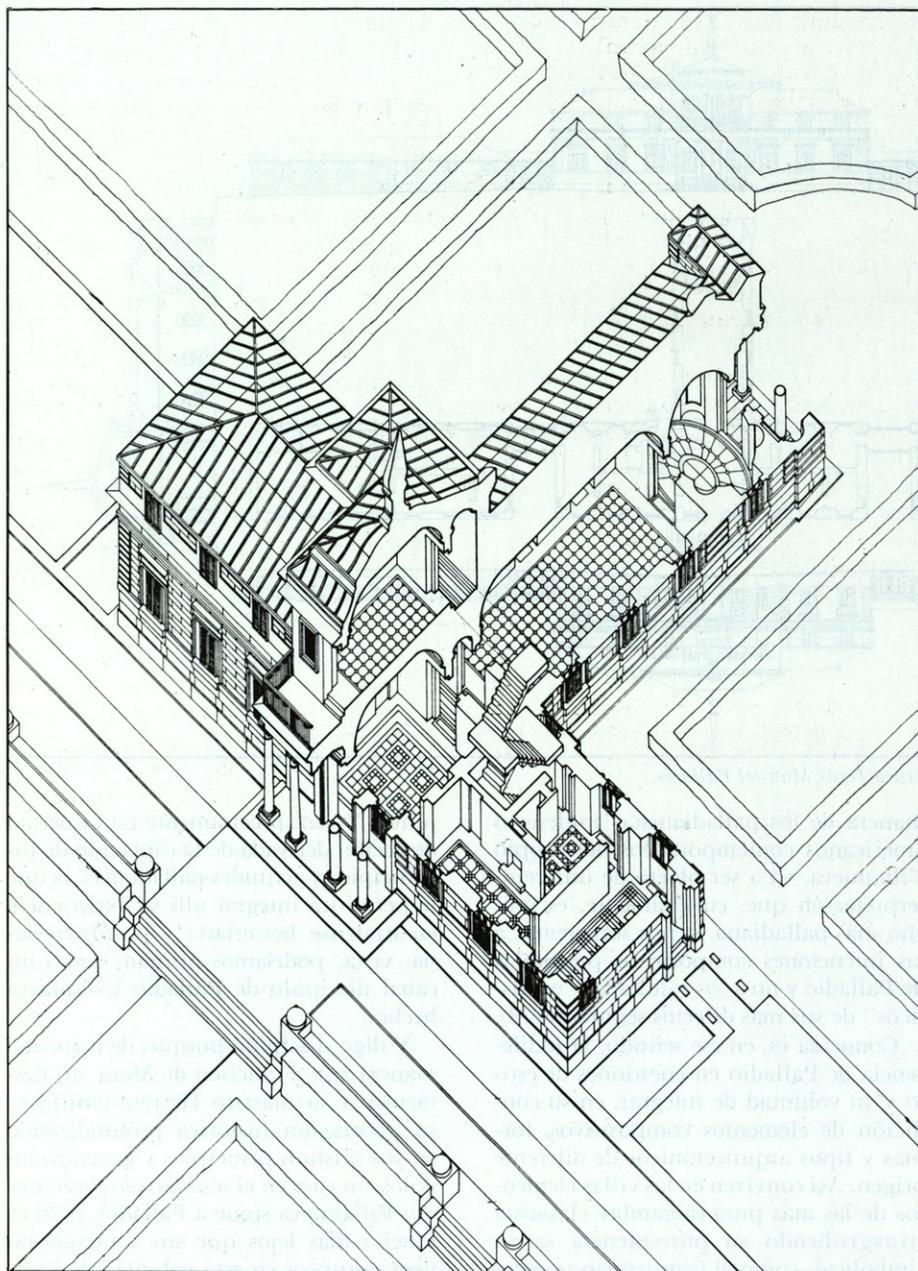
Villanueva, por el contrario, parece volver a los principios originales, a la auténtica intencionalidad compositiva de Palladio, a costa incluso de sacrificar, en un primer momento, la importancia de una monolítica composición de con-

junto. Y será precisamente esta libertad de acción derivada de la captación de los principios y actitudes palladianas, la que le permitirá integrar allí su experiencia escurialense herreriana y post-herreriana, vista, podríamos afirmar, como un cabal discípulo de Palladio lo hubiera hecho.

Y digo discípulo porque, de la misma manera que Francisco de Mora sin dementir a su maestro Herrera enriquece su aportación histórica profundizando en sus mismos principios y generalizándolos sin caer en el *manierismo herreriano*, Villanueva sigue a Palladio, pero va mucho más lejos que sus contemporáneos europeos en esta voluntad de “pérdida de la unidad de estilo”, para más adelante alcanzar una nueva síntesis compositiva.

Continuando en esta dirección comprobamos, en primer lugar, cómo el eje compositivo del edificio no acaba en el salón interior de la “*casa padronale*”, sino que continúa más allá, por lo que la casa tiene ya una fachada posterior y no actúa como simple remate perspectivo, contrariamente a las construcciones palladianas y a los esquemas franceses del “*grand siècle*”.

En la casa principal o “*padronale*” podemos comprobar también como ésta adquiere una mayor autonomía que las construcciones palladianas respecto al esquema planimétrico general, autonomía que se refleja en la ruptura de la unidad de material respecto a las restantes construcciones.



Sección axonométrica de la Casita del Príncipe. Dibujo del alumno de Arquitectura Elena Rizón. Profesor Carlos Baztán, arquitecto.

Esto dará pie a Villanueva para establecer una clara referencia al contexto escurialense, introduciendo el granito a costa de una pérdida de finura de ejecución en los detalles, tan queridos por Villanueva en otros momentos. Continuando todavía con estas reflexiones, Villanueva renunciará al frontón a la hora de rematar su porticado, sustituyéndolo por un balcón y un cuerpo retranqueado en el que, incluso, se permite una cita de la mole escurialense: el chapitel rematado por una aguja.

Todo ello haría pensar, tal vez, en un acercamiento hacia un cierto "casticismo" de difícil salida si no reconociéramos en el propio edificio principal elementos como el magnífico pórtico *in*

antis de la fachada posterior, que se relaciona, por el contrario, con las más puras esencias del clasicismo; y en este caso, va también más allá de la intención de los maestros herrerianos al despojarse de todo manierismo de matriz *serliana*, presente en la obra del propio Herrera, así como del ya tópico frontón palladiano.

En este edificio principal se acusa además, en contraste con el monolitismo de las "casa padronale" palladianas, una fragmentación que acusa funcionalmente la primacía del gran comedor central en el conjunto de la casa.

La planta queda así conformada en forma de "T", lo que permitiría reconocer una jerarquía compositiva dentro de

ese mismo cuerpo central con una expresividad de sus partes integrantes y la preferencia por una escala fundamentalmente "doméstica" frente a la monumentalidad, siempre presente, de los cuerpos centrales palladianos.

La obra del "casinetto" se completa —dicho sea de paso— con una acertada decoración interior, en la que lo pompeyano está presente en las pequeñas estancias que nos remontan al redescubrimiento de la arquitectura doméstica imperial romana y a los coleccionistas de antigüedades del siglo XVIII. Es quizá éste el motivo principal por qué Villanueva, contrariamente a sus contemporáneos, como Ange-Jacques Gabriel en el Petit Trianon, se decide por la compartimentación y la antomonumentalidad, por la escala *doméstica* en definitiva (10).

Pero si esta madura reinterpretación del palladianismo y del herrerianismo local se percibe nítidamente en el pabellón central por encima de otros matices menos decisivos, los pabellones secundarios y los del acceso resultan todavía más interesantes en este sentido.

Los pabellones secundarios suponen, en primer lugar, un cambio drástico en el diseño y en la concepción respecto al edificio principal: el orden compositivo allí imperante es el que el herrerianismo supo imponer a los edificios utilitarios y a las pequeñas construcciones rurales y domésticas, adaptándose en lo posible a la funcionalidad de dichas edificaciones: el zócalo, las platabandas y las cadenas angulares de piedra de los muros enlucidos y las ventanas encuadradas por mochetas pétreas, son los únicos elementos integrantes de una composición que hubiera firmado Francisco de Mora o su sobrino Juan Gómez más de una centuria antes, pero que luego habría podido ser realizada por un constructor rural de talento.

Nos encontramos ante el equivalente local de las "barchesse" palladianas; equivalente conceptual, aunque no tipológico, al que —como un nuevo Palladio— Villanueva rinde también tributo. Pues bien, estas construcciones "utilitarias" rurales, resultado de un encuentro entre lo clásico y lo rural que siglo y medio antes había supuesto la labor de Mora en la Cachicania, en las Casas de los Oficios y en el Pabellón del Hielo, se destacan en el conjunto por su acusado peso compositivo, de manera que el edificio tiende hacia el equilibrio entre los dos extremos y el centro, teniendo en cuenta, además, que éste último se resuelve casi exclusivamente mediante el pórtico tetrástilo que divide el pabellón central en tres partes.



Capilla en el Bosque de G. Asplund.

Por tanto, el esquema palladiano se complica y pierde su carácter piramidal al adquirir mayor autonomía y peso compositivo las partes integrantes y disminuir la centralidad; así antecede claramente al que Villanueva desarrollará más tarde en el Museo del Prado (11).

En este sentido, y frente al papel preponderante de los elementos de unión entre pabellón central y torres extremas —“barchesse”— de las villas palladianas, los elementos de unión quedan reducidos a unos pórticos diminutos formados por un orden toscano arcaizante, del que ha sido suprimido el friso y reducido el cornisamento y que aparecen además retranqueados respecto a los cuerpos central y laterales.

Finalmente, es preciso referirse a los dos cuerpos del acceso, cuya resolución es tal vez la más conseguida de todo el conjunto: es allí finalmente donde se produce la síntesis entre palladianismo, herrerianismo y ruralismo que se percibe en diferentes aspectos de toda la Casita.

El uso de pequeños pabellones de entrada en forma de templo “*in antis*” no era nuevo. Los neopalladianos ingleses

los habían empleado en numerosas ocasiones y el propio Schinkel volverá sobre el tema en su proyecto para la Postdamer Platz de Berlín (12).

Pero lo que realmente sorprende es que no se trata propiamente de dos templos “*in antis*”, sino de una interesantísima síntesis entre el prototipo de casa rural *post-herreriana*, que habíamos encontrado en los pabellones laterales, y una fachada en forma de templo “*in antis*”, nuevamente sin el consabido frontón.

Es como si tratase de volver al origen, al “*megaron*”, antes que al templo como forma retórica consagrada. Y aquí es preciso volver también a Palladio, a su reflexión en torno a la procedencia del templo a partir de la casa, pero también a la Cachicania como versión herreriana de un mismo problema, recreado todavía siglos después por Gunnar Asplund en su Capilla del Bosque (13).

Estos bellísimos pabellones de acceso a la Casita del Príncipe están entre las construcciones más gratas de toda la producción villanoviana, porque no son sino el resultado histórico de un proyecto intemporal.

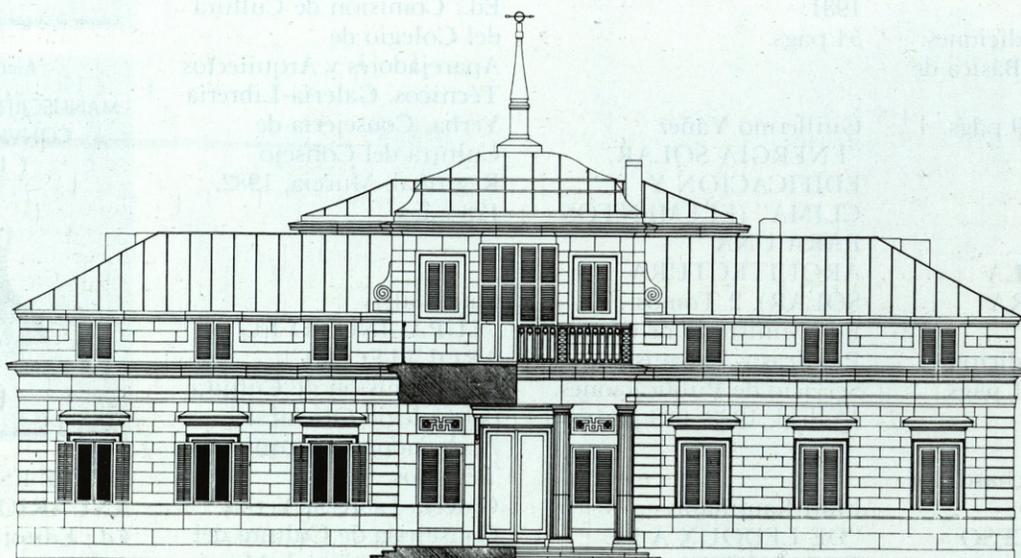
Aquél en el que finalmente confluye la experiencia arquitectónica de todos los siglos: clásico y vernacular coinciden de nuevo en la “casa del hombre”. Un proyecto que hace temblar a los amantes de “novedades” y que reconforta a los que como Palladio, Villanueva, Asplund o Tessenow, tras un trabajo arduo, paciente y respetuoso con la tradición —a través de la imitación, en suma— llegan finalmente a formularlo.

José Ignacio Linazasoro

NOTAS:

1. Guallart: “Elogio de D. Juan de Villanueva, leído en la Real Academia de San Fernando” 1827. Citado por F. Chueca y C. de Miguel: “Juan de Villanueva”. Madrid 1939.
2. Quatremere de Quincy: “De l’imitation”. París 1823.
3. H. Focillon: “Vie des Formes”. París 1934.
4. P. Navascués: “Los discípulos de Juan Villanueva”. Madrid 1982.
5. “Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitrubio...”. Traducido por D. Joseph Castañeda. Madrid 1761.
6. L. Cervera Vera: “La Cachicania del Real Monasterio de El Escorial”. Archivo Español de Arte, XXII, 1949.
7. P. Navascués: “Reflexiones sobre Palladio en España”. Introducción a J. S. Ackerman: “Palladio”. Ed. cast. de Xarait, Madrid 1980.
8. J. I. Linazasoro: “El proyecto clásico en arquitectura”. Barcelona 1981.
9. E. Kaufmann: “Architecture in the Age of Reason”. Cambridge Mass. 1955.
10. Quizá tampoco sea ajena a esta revisión del tema su visita a Granada y su medición de las antigüedades nazarietas. Ver F. Chueca y C. de Miguel: “Juan de Villanueva”. Madrid 1949.
11. F. Chueca: “Ob. cit.”.
12. K. F. Schinkel: “Berlín Bauten und Entwürfe”. Berlín West 1973.
13. S. Wrede: “The Architecture of E. Gunnar Asplund”. Cambridge Mass. 1980.

Agradecemos al profesor Julio Vidaurre habernos facilitado los dibujos de la Casita del Príncipe, realizados en su cátedra.



Casita del príncipe. Alzado principal. Dibujo del alumno de arquitectura Carlos J. Moren Aboal. Profesor M. Pina, arquitecto.