

La estancia formativa del escultor, ensamblador y arquitecto asturiano José Bernardo de la Meana en Madrid (h. 1737-1743)

Bárbara García Menéndez
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Con la intención de enriquecer los datos ya conocidos de la biografía de José Bernardo de la Meana, el más destacado escultor de la segunda mitad del siglo XVIII en Asturias, se presentan en este artículo varias noticias y reflexiones que permiten analizar con detalle la etapa formativa del artista que, tras un período de aprendizaje y oficialía, en las décadas de 1720 y 1730, en el taller de su padre y en el de Toribio de Nava en Oviedo, culminó con una estancia de seis años (1737-1743) en Madrid, en el obrador de Juan de Villanueva y Barbales, que supuso la consecución de su maestría en escultura y arquitectura de retablos y que fue decisiva para su carrera posterior.

PALABRAS CLAVE:

José Bernardo de la Meana, Toribio de Nava, Juan de Villanueva y Barbales, Diego de Villanueva, Madrid, formación artística, barroco dieciochista.

ABSTRACT

In order to enrich the information already published about José Bernardo de la Meana, who was the most outstanding sculptor in Asturias in the second half of the 18th century, this article exposes several news and reflections that thoroughly analyse the artist's apprenticeship. Meana's artistic learning began in Oviedo, at his father's and Toribio de Nava's workshops, in the 1720's and 1730's, and ended in Madrid, after a six-year period (1737-1743) at Juan and Diego de Villanueva's *atelier*, where José Bernardo became a master artist of sculpture and altarpiece architecture.

KEYWORDS:

José Bernardo de la Meana, Toribio de Nava, Juan de Villanueva y Barbales, Diego de Villanueva, Madrid, artistic apprenticeship, 18th century baroque.

* * * *

La biografía de José Bernardo de la Meana (Oviedo, 1715-1790) es hoy bien conocida gracias a los minuciosos estudios de los profesores Germán Ramallo, Vidal de la Madrid y Javier González Santos¹. Sin embargo, hay una parte importante de su perfil que ha permanecido en la oscuridad y rodeada de interrogantes: su periodo de formación artística.

Sobre este aspecto ya tuvimos oportunidad de sugerir, retomando una reflexión del profesor González Santos, la posibilidad, que si no es definitiva, ya que carece de refrendo documental, sí parece ser la más acertada y lógica, de que Meana alcanzara la maestría en Madrid (donde está documentada su presencia entre 1737 y 1743) en el taller que otro asturiano, el escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765), tuvo en esa ciudad desde comienzos del siglo XVIII, y donde José Bernardo habría trabajado como oficial gracias a una recomendación de Toribio de Nava Riestra (1687-1748), su maestro en Oviedo durante el decenio anterior, y discípulo y colaborador él mismo de Villanueva en la corte en la década de 1730².

¹ RAMALLO, Germán, «José Bernardo de la Meana, escultor y arquitecto asturiano de la segunda mitad del siglo XVIII», *Liño*, núm. 1, Oviedo, 1980, pp. 5-21; ÍD., *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, IDEA, 1985, pp. 448-491; MADRID, Vidal de la, «La biblioteca de José Bernardo de la Meana, escultor y arquitecto asturiano de la segunda mitad del siglo XVIII», *Academia*, núm. 75, Madrid, 1992, pp. 423-434; ÍD., «Los conflictos para la implantación de la normativa académica en Asturias en la segunda mitad del siglo XVIII», *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, León, 1992, pp. 27-34; ÍD., *La arquitectura de la Ilustración en Asturias. Manuel Reguera 1731-1798*, Oviedo, RIDEA, 1995, pp. 24, 36, 84-96, 156; ÍD., *Pedro Antonio Menéndez. Un arquitecto entre el Barroco y la Ilustración*, Avilés, Azucel, 1997, *pássim*; GONZÁLEZ SANTOS, Javier, «Aceptación y resistencia a la normativa académica entre los artistas asturianos de la segunda mitad del siglo XVIII», *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, León, 1992, pp. 35-42; ÍD., «Noticias del escultor académico asturiano Francisco Javier Meana», en *Estudios dieciochistas. En homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1995, vol. I, p. 397; ÍD., en *Museo de la Iglesia. Oviedo. Catálogo de sus colecciones*, Oviedo, 2009, cats. E45, E49-E53, E75, E87, Mb2 y Mb8, pp. 227-237 y 410-413.

² GARCÍA MENÉNDEZ, Bárbara, «La impronta del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) en el arte barroco asturiano del siglo XVIII», *Liño*, núm. 13, Oviedo, 2007, pp. 65-68. La primera propuesta de vinculación entre Meana y Villanueva en GONZÁLEZ SANTOS, Javier, «Noticias del escultor Francisco Javier Meana», 1995, p. 397. Quedo en deuda con este profesor, director de mi tesis doctoral dedicada al escultor Juan de Villanueva, por su gran generosidad al brin-

Queremos ampliar ahora aquellos apuntes, breves e incluidos en un discurso sobre la repercusión del estilo de Juan de Villanueva en el barroco asturiano del tercio central del Setecientos, para arrojar algo más de luz sobre ese casi desconocido apartado de la vida de Meana.

Oficialía en el taller de Toribio de Nava en Oviedo, punto de partida del viaje de Meana a Madrid

La primera dificultad con que se encuentra el investigador al tratar de reconstruir los años de instrucción profesional de José Bernardo de la Meana es la de identificar al maestro que le formó de escultor y arquitecto (principalmente de retablos) en Asturias y que habría sido su enlace con el ámbito madrileño. El vacío documental y el silencio en la bibliografía contemporánea al artista obligan a desenvolverse en el inseguro terreno de las hipótesis.

Así, si bien se puede dar por cierto que su primera aproximación a las artes se habría producido de manos de su padre, Domingo, cuya actividad profesional parece que se desarrolló en el campo de la carpintería y quizá de la construcción³, el siguiente paso del joven José Bernardo nos es completamente desconocido.

Constantino Suárez, sin una autoridad en la materia, consideró por su cuenta que su maestro en Oviedo podía haber sido el escultor seguntino Antonio Borja (h. 1661-1730)⁴, siguiendo una máxima muy socorrida, pero no por ello menos engañosa, consistente en hacer depender de la más destacada personalidad de determinado período artístico, de cuya fama se tenía noticia cierta (Borja, en este caso, recordado en términos encomiásticos por la historiografía de los siglos XVIII y XIX⁵), a todos los

darle numerosas referencias documentales e ideas que han orientado y enriquecido mis investigaciones sobre ese artista y su entorno. Para mis pesquisas sobre Meana sus aportaciones han resultado, como en otras ocasiones, fundamentales. Conste, pues, aquí mi profundo y cariñoso agradecimiento por su desinteresada colaboración en mis pesquisas.

³ RAMALLO, Germán, «José Bernardo de la Meana», 1980, pp. 7-8; ÍD., *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 449-451; GONZÁLEZ SANTOS, Javier, «Noticias del escultor Francisco Javier Meana», 1995, p. 393. Ramallo sí le considera arquitecto.

⁴ SUÁREZ, Constantino, *Escritores y artistas asturianos*, Oviedo, IDEA, 1936, vol. III, pp. 238-239.

⁵ Así, el canónigo asturiano Carlos GONZÁLEZ DE POSADA (*Memorias históricas del Principado de Astu-*

artífices que desarrollaron su actividad en fechas inmediatamente posteriores. La reverencia que en la literatura artística se dedicó a Borja hizo que de forma habitual se viera en él al único mentor posible de todos los escultores del Setecientos asturiano, aunque la realidad seguramente haya sido otra.

De hecho, resulta bastante difícil de justificar que Meana alcanzara a conocer a Antonio Borja. Cronológicamente sí pudo ser, pues este falleció en Oviedo en 1730, cuando José Bernardo tenía quince años, edad a la que solía haberse comenzado ya el aprendizaje de cualquier oficio. Sin embargo, en el otro lado de la balanza pesan más otras razones para descartar este contacto.

En primer lugar, si se acepta la iniciación en la talla de madera y la construcción (de retablos y arquitecturas) en el taller paterno (que parece evidente), ha de tenerse en cuenta que la formación posterior de Meana con otro maestro se habría contratado a una edad más avanzada, puesto que venía a ser la continuación del estudio de su profesión desde unos rudimentos que ya le habían sido inculcados. Esto impediría que Borja hubiera sido su mentor. Además, en 1730 este tenía ya casi setenta años y quizá era demasiado mayor para continuar recibiendo discípulos en su casa. Por todo ello cobra más sentido la idea propuesta por Ramallo de un aprendizaje de José Bernardo de la Meana con uno de los alumnos o seguidores de Borja⁶.

Las personalidades poco definidas de la mayoría de los artistas que tuvieron una relación documentada con Antonio Borja y su escasa pujanza en el mercado asturiano reducen mucho las posibilidades, limitándolas, en nuestra opinión, a Manuel de Pedrero Vigil († 1743) y a Toribio de Nava.

Sin descartar plenamente al primero, las exiguas noticias que se tienen de su vida y su obra⁷ no permiten pasar de plantear la duda de

si fue o no el maestro de José Bernardo. En su favor contarían: un probable trabajo en el retablo mayor de la colegiata de Santa María de Pravia (hacia 1725) y el documentado en uno de los colaterales del transepto de la catedral de Oviedo (1739-1742)⁸, dos de las grandes empresas artísticas del siglo XVIII asturiano, lo que demuestra que se trató de un artífice al frente de un obrador de notable fortuna entre la clientela local; así como el hecho de que otro de los escultores ovetenses que viajó a Madrid, Toribio de Nava, se pudiera haber formado con él⁹. Y también las fechas apoyarían

docs. 2, 3 y 4, ff. 36v, 35v y 49v), donde bien pudo formarse él mismo con Borja a comienzos de la centuria. Se conocen unas pocas obras de su mano: construcción (y quizá traza) del retablo mayor de la Colegiata de Santa María la Mayor de Pravia (h. 1725); altar de la capilla del Rosario, en la iglesia del convento de Santo Domingo (Oviedo, 1730); dos escudos de piedra para la fachada del palacio del duque del Parque, diseñados por el pintor Francisco Martínez Bustamante (Oviedo, 1731); puesta por obra del colateral de Santa Teresa, en la catedral de Oviedo, sobre un proyecto de Diego de Villanueva (1739-1741), y algunos retablos y esculturas más en los concejos de la zona centro-oriental de Asturias. Uno de sus siete hijos, Manuel de Pedrero Suárez, fue también escultor. Vid. RAMALLO, Germán, «Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano», *Archivo Español de Arte*, t. LIV, núm. 214, Madrid, 1981, pp. 211-220; ÍD., *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 101, 397-399 y 418-427.

⁸ Consta documentalmente que en 1725 Pedrero se trasladó temporalmente a trabajar a Pravia, donde se estaba acometiendo el adorno interior de la Colegiata fundada en 1715 por Fernando Ignacio de Arango y Queipo, por lo que es seguro que se empleara en alguna de las obras en marcha en el templo. RAMALLO, (*Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 101 y 443) cree que fue en el retablo mayor que, además, tal vez hubiera diseñado él mismo. Su intervención en los colaterales de la catedral de Oviedo consta en las Actas Capitulares (Archivo Capitular de Oviedo [ACO], *Libro de acuerdos del Cabildo núm. 50*, f. 238r) y la dio a conocer José CUESTA FERNÁNDEZ (*Guía de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Excma. Diputación Provincial de Asturias, 1957, pp. 32-34).

⁹ Al respecto, nuestra hipótesis se basa en lo siguiente: en 1725 y con motivo de su traslado temporal a Pravia, Pedrero traspasó a Toribio la hechura del retablo mayor de la parroquial de San Juan el Real de Oviedo que él había contratado, lo que, teniendo en cuenta que Nava no abrió su propio taller en la capital hasta ca. 1731 y que, por tanto, en 1725 no era aún un artífice conocido en el entorno ovetense, revela que la relación entre ambos debía ser anterior a esa fecha, además de muy estrecha, y que había una confianza por parte de Pedrero en el buen hacer de Nava, y es posible que ello se debiera a su contacto como maestro y discípulo, además de al mero paisanaje (Toribio también era sierense, de Vega de Poja). Sobre las estancias de Toribio de Nava en Madrid, vid. RAMALLO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, pp. 417 y 419-420, y GARCÍA MENÉNDEZ, Bárbara, «La impronta del escultor Juan de Villanueva», 2007, pp. 61-62.

rias y obispado de Oviedo, Tarragona, Pedro Canals, 1794, p. 353) le consideró «uno de los mejores escultores de Asturias». E incluso CEÁN BERMÚDEZ, tan crítico con el barroco, le incluyó en su *Diccionario histórico* entre los «más ilustres profesores de las bellas artes en España» (t. I, pp. 166-167).

⁶ RAMALLO, Germán, «José Bernardo de la Meana», 1980, p. 8; ÍD., *Escultura barroca en Asturias*, 1985, p. 451.

⁷ Fue natural de la parroquia de Felechés, en el concejo de Siero, pero al menos desde 1710 y hasta su fallecimiento estuvo vecindado en Oviedo (Archivo Municipal de Oviedo, *Padrones de vecinos de la ciudad de Oviedo, 1705-1751*, despacho 1, anaquele B, leg. 44,

la hipótesis, pues Pedrero murió en 1743 en la capital del Principado.

En todo caso, la prudencia nos hace dejar en el aire el papel de Pedrero como mentor de Nava o Meana, pese a que, de ser cierto, esto permitiría ampliar el círculo de Borja y presentar a otro artífice como un responsable más del éxito de la segunda generación de escultores del XVIII asturiano, que hasta ahora aparece tan constreñida en torno a aquél.

En cambio, sí hay buenos motivos para pensar que Toribio de Nava pudo ser el maestro de Meana¹⁰. Aunque todo lo dicho respecto a Pedrero no descarta la posibilidad de que hubiera sido él, el carácter un tanto retardatario de su producción (dependiente de los modelos de finales del XVII y primer tercio del XVIII), incluso cuando ya se había introducido en Asturias el barroco exaltado con Nava, gracias a la incorporación de las experiencias de sus visitas a la corte en la década de 1730, nos parece que no guarda sintonía con la evolución posterior de José Bernardo, culmen de aquel estilo y punto de inicio de su superación en la provincia. Además, seguramente el traslado de Meana a Madrid fue impulsado y animado por su maestro en Oviedo, quien le habría aconsejado sobre la conveniencia de tal viaje para adquirir una cualificación que no era en absoluto frecuente en el Principado¹¹ y que le reportaría, a su regreso, un gran éxito entre la clientela más exigente y acaudalada.

Y esto lo sabía mejor que nadie Toribio de Nava, pues él mismo había ido a la capital para trabajar con Juan de Villanueva y Barbales y ponerse al día de las novedades con el fin de incorporarlas a sus obras y lograr la adjudicación de grandes y bien remunerados encargos, lo que, en efecto, había conseguido¹². Es cierto que Pedrero pudo haber recomendado a

Nava seguir los pasos de Villanueva (su traslado a Madrid), un artista cuya fama y prestigio conocería por medio de Borja, que había sido el maestro de Villanueva en Oviedo, y tal vez por haberlo tratado personalmente en la capital asturiana o en el concejo de Siero, de donde ambos eran naturales (Villanueva de La Pola y Pedrero, de Felechés), y que podía haber hecho lo mismo con Meana. Pero que este fuera más allá que el propio Nava, que se quedara más tiempo en Madrid y que llevara más lejos la aplicación de los principios artísticos conocidos allí, nos parece que debe vincularse a la experiencia previa que en el mismo sentido había vivido Toribio, quien, además, fue seguramente el artista más afamado de Oviedo tras la muerte de Borja (1730) y hasta el regreso de Meana de la corte (h. 1743).

Por otro lado, la excelente adaptación de José Bernardo a los parámetros formales del último barroco exaltado y su superación posterior (hacia el academicismo), al margen de que sean consecuencia del largo período formativo que pasó en Madrid, tuvieron que tener como base el primer acercamiento a lo madrileño que sólo le podía proporcionar Nava, ya que este conocía los recursos estilísticos y modelos utilizados por Juan de Villanueva y los había plasmado en su obra en Asturias¹³. Así pues, el amplio taller que Toribio tuvo en Oviedo durante las décadas de 1730 y 1740 (con al menos ocho discípulos documentados) hubo de ser el lugar idóneo para que Meana se convirtiera en oficial de escultura, tras el primer aprendizaje realizado en el obrador de su padre.

Maestría en el taller madrileño de Juan de Villanueva y Barbales

Siguiendo esta línea argumental es indudable que, una vez en Madrid, José Bernardo no pudo incorporarse a otro obrador que no fuera el de Juan de Villanueva, como ya propusiera el profesor González Santos¹⁴. Y no solamente porque Nava hubiera trabajado con él (aunque principalmente por eso). Y es que muerto Juan Alonso de Villabrille (natural del concejo de Pesoz) ca. 1732, no quedaba en la capital del reino otro escultor asturiano más que Villanue-

¹⁰ RAMALLO, («José Bernardo de la Meana», 1980, p. 8) también lo creyó así atendiendo a la calidad artística de Nava, sus viajes a Madrid y su buena posición ante los comitentes locales más destacados.

¹¹ De hecho, el único escultor asturiano activo en la provincia en el siglo XVIII que completó su formación en Madrid, aparte de Meana, fue Toribio de Nava. A la corte habían emigrado también Juan Alonso de Villabrille (se trasladó h. 1663 y vivió allí hasta su muerte, h. 1732) y Juan de Villanueva (entre ca. 1700 y 1765), pero ninguno de ellos regresó al Principado.

¹² Su mayor logro, al respecto, fue conseguir la dirección de la construcción de los dos retablos colaterales de la catedral ovetense y de la hechura de uno de ellos, el dedicado a la Inmaculada, cuya importancia ya se ha puesto de manifiesto en estas páginas.

¹³ Vid. GARCÍA MENÉNDEZ, Bárbara, «art. cit.», 2007, pp. 57-68.

¹⁴ GONZÁLEZ SANTOS, Javier, «Noticias del escultor Francisco Javier Meana», 1995, p. 397; ÍD., en *Museo de la Iglesia. Oviedo*, 2009, p. 227.

va. El paisanaje, los artistas que le conocían en Asturias y las noticias que de sus éxitos se habrían recibido en la región hubieron de guiar a Meana directamente hacia él. La recomendación de Nava completaría su carta de presentación y Villanueva seguramente accedió con gusto a abrir las puertas de su afamado y bullicioso taller al joven José Bernardo y a acogerle como discípulo, en atención a la amistad y camaradería que le uniría ya con Toribio.

Aunque nada de esto es seguro, pensamos que no puede entenderse de otro modo. Las relaciones humanas funcionaban (y funcionan) de esta manera y si bien no sería imposible que Meana se hubiera buscado por sí mismo un maestro en Madrid ofreciéndose como oficial para alguna obra y quedándose luego junto a algún artífice admirado de sus capacidades, tener un valedor era fundamental y sólo se podía evitar no arriesgar el viaje acudiendo a una referencia segura. Para Meana esta no pudo ser otra que Juan de Villanueva y Barbales.

Por otro lado, es posible que este traslado a la corte lo hubiera realizado José Bernardo en compañía de otro artista de su misma generación, el arquitecto Pedro Antonio Menéndez (1716-1789)¹⁵, como sospecha el profesor Vidal de la Madrid, principal estudioso de este artífice¹⁶. Las razones para pensar en que emigraran juntos para alcanzar la maestría en la capital se apoyan en el silencio documental sobre Menéndez en los años en que Meana vivió en la corte y en la estrecha relación de amistad que ambos artistas tuvieron durante toda su vida.

A este respecto es sabido que Pedro Antonio actuó como fiador del escultor ovetense cuando este contrató un conjunto de retablos para la iglesia de Puerto de Vega (Navia, Asturias) en noviembre de 1747, y un altar para la capilla de los Miranda, en Grado, en septiembre de 1748.

Y consta, asimismo, que en julio de 1747 José Bernardo, que estaba entonces al frente de

las labores escultóricas y decorativas de la caja del órgano del lado del evangelio, en la catedral de Oviedo, fue encarcelado para su reclutamiento como soldado en la leva correspondiente¹⁷. Menéndez, a la sazón maestro director de las obras del órgano, se encargó de ayudar a su amigo y protegido, tras el fracaso de las gestiones del cabildo catedralicio ante el Regente de la Audiencia, presentando a un tal Antonio de Andrade, vecino de Lastres, como sustituto suyo¹⁸ (y cabe suponer que pagándole de su bolsillo una cierta cantidad para cumplir con tal petición).

Esta cercanía perduró en los años posteriores: ambos maestros coincidieron en las obras del Real Hospicio Provincial, construido en Oviedo por Menéndez en 1752-1754 y para cuya fachada principal Meana labró un magnífico escudo de piedra (1758); y quizá el arquitecto le habría encargado anteriormente la decoración del palacio de Camposagrado, en Oviedo (ejecutado entre 1744 y 1750 por Menéndez sobre una primera parte diseñada y erigida por Francisco de la Riva en 1719)¹⁹, en razón de su camaradería.

Entre tantas hipótesis, la única certeza absoluta es que José Bernardo de la Meana pasó varios años de su juventud en Madrid. La confirmación documental la proporciona, en primer lugar, la partida de matrimonio del artista en la que se da noticia de su residencia temporal en la corte. Así, el 10 de diciembre de 1749, Meana casó con Eulalia de la Granda en la parroquia de San Isidoro el Real de Oviedo

¹⁵ Agradezco al profesor González Santos la noticia de la fecha de muerte de Menéndez, cuya referencia documental aún está inédita.

¹⁶ Las ideas que expongo a continuación, que no han sido publicadas, se las debo al profesor Vidal de la Madrid, a quien quiero transmitir mi gratitud por haberme permitido servirme de sus reflexiones para dar forma a la explicación del paso de José Bernardo por Madrid, sobre el que él mismo ha cavilado en numerosas ocasiones. Sobre Pedro Antonio Menéndez existe una excelente monografía, firmada por este profesor, citada en la nota 1.

¹⁷ ACO, *Libro de Acuerdos del Cabildo núm. 53*, ff. 125v-126r (31-VII y 7-VIII-1747). Citado por GONZÁLEZ SANTOS, Javier, en *Museo de la Iglesia. Oviedo*, 2009, p. 233. Una situación similar la vivió el escultor murciano Francisco Salzillo (1707-1783). En 1743, este artista, su hermano José y otro estatuario, Francisco González, fueron incluidos en la lista de reclutamientos militares para ese año. Los tres artífices apoderaron al arquitecto José Pérez Descalzo para que tramitase su reclamación, basada en el hecho de que estaban exentos por privilegios reales de este tipo de contribuciones. Fue esta, además, una prueba de que Salzillo tenía pleno convencimiento de la nobleza y dignidad de su profesión, frente a la consideración despectiva de los oficios gremiales. BELDA NAVARRO, Cristóbal, *La «ingenuidad» de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993, pp. 52-55.

¹⁸ Archivo Histórico de Asturias (AHA), ante Manuel Fernández Carvajal, caja 8203, años 1740-1761, ff. 76 y 123. Comenta este asunto MADRID, *Pedro Antonio Menéndez*, 1997, pp. 18-19.

¹⁹ MADRID, Vidal de la *Pedro Antonio Menéndez*, 1997, pp. 42-59, 81 y 92-93.

y en el asiento correspondiente se anotó que el contrayente «estuvo en los Reynos de Castilla» con anterioridad a la fecha de la boda²⁰.

Pero la prueba definitiva de que, efectivamente, Meana permaneció durante algún tiempo en la Villa y Corte la proporcionó el propio artista en su solicitud a la Academia de San Fernando para ser examinado de arquitecto en 1766. El documento lo publicó Vidal de la Madrid al analizar el conflicto que, en la década de 1760, enfrentó a José Bernardo con el arquitecto Manuel Reguera González (1731-1798) a raíz de la acusación que este dirigió contra él por su supuesta escasa preparación para el ejercicio de un arte en que Reguera sí era maestro titulado por la Academia (desde julio de 1764)²¹.

Seducido por los presupuestos académicos que había conocido de primera mano en su brevísima estancia en la Academia (apenas cuatro meses), Manuel Reguera, con el furor del converso, denunció en 1764 a Meana, entonces maestro de obras de la catedral de Oviedo, pues practicaba labores arquitectónicas al servicio del cabildo y se dedicaba de forma asidua al diseño de retablos. Para ello, desde el punto de vista de la legislación académica, y de Reguera, se requería un sólido conocimiento de la arquitectura, que en el caso de Meana se presuponía que no llegaba más allá de unos pálidos rudimentos, apoyándose principalmente en el dibujo como guía de sus trazas.

Pero el hecho de que José Bernardo fuera aprobado por la Academia sin mayores dificultades en 1766 revela que Reguera no estaba en lo cierto y que los años de permanencia en Madrid habían dado para algo más que ampliar sus conocimientos de escultura y dibujo. La rivalidad profesional y la buena posición de Meana como supervisor de todas las obras de la catedral y de la diócesis de Oviedo debieron motivar a Reguera para tratar de apartarle

de su trabajo, ignorando que sí estaba capacitado para desempeñar el puesto que ocupaba.

Como consecuencia de la demanda de Reguera, el Consejo de Castilla, la primera cámara gubernativa del reino después del propio monarca, obligó a Meana en 1765 a abandonar su oficio hasta recibir el beneplácito de la Academia. El escultor apeló y trató de prorrogar el trámite, hasta que en 20 de junio de 1766 pidió en Madrid ser examinado para obtener su titulación como arquitecto académico.

Este memorial es la clave para afirmar la formación de José Bernardo en la capital. En él se declaró «maestro tallista y de Retablos en la Ciudad de Oviedo», dejando así claro que esa era su dedicación preferente (y no la de arquitecto proyectista), como confirma la cuantiosa producción suya que se conoce en ambos campos, y «mui distinta y absolutamente diversa» de la de Reguera. Además, y esto es lo más significativo, señaló que había «aprendido y practicado» su profesión en la corte «por espacio de seis años», período tras el cual, «hallándose hávil y con idoneidad suficiente para ejercerla sin dirección de Maestro», volvió a Asturias para practicarla «con toda livertad, y sin el menor embarazo en la expresada Ciudad de Oviedo por tiempo de más de veinte y tres años, a satisfacción y con aprobación unibersal de quantos le confiaron las muchas y diferentes obras que han estado a su cuidado»²².

Es decir, que había alcanzado la maestría como escultor en Madrid, tras un largo período de instrucción en la ciudad; que para él esto probaba suficientemente que no era un mero artesano provinciano, y que contaba con los recursos suficientes para garantizar que de sus manos habían salido obras sancionadas por el éxito y aceptación de sus modelos entre la clientela madrileña. Además, el reconocimiento que le habían tributado los comitentes locales demostraba que su arte no era marginal y decadente, sino todo lo contrario. De hecho, sus retablos conocidos dan fe de su dominio en la traza de estructuras novedosas y atrevidas

²⁰ Archivo Parroquial de San Isidoro el Real, *Casados núm. 3 (1730-1750)*, f. 194. Quedo en deuda con el profesor González Santos por haberme facilitado la noticia de este documento por él localizado.

²¹ MADRID, Vidal de la, *La arquitectura de la Ilustración en Asturias*, 1995, pp. 84-96; ÍD., «Los conflictos para la implantación de la normativa académica en Asturias», 1992, pp. 27-34; GONZÁLEZ SANTOS, Javier, «Aceptación y resistencia a la normativa académica entre los artistas asturianos», 1992, pp. 35-42. Las consideraciones sobre este enfrentamiento se han tomado de estas tres fuentes (que comparten las mismas ideas y analizan el mismo documento de la denuncia) por lo que no se repetirá la referencia bibliográfica.

²² Archivo de la Academia de San Fernando, *Maestros de obras (1758-1780)*, sign. 2-15/1, papel suelto; y *Actas. Juntas ordinarias, generales y públicas desde el 30 de noviembre de 1757 al 10 de diciembre de 1769*, ff. 353r y 386v (20-VII y 7-IX-1766). Incluido por MADRID, en su tesis doctoral defendida en la Universidad de Oviedo en 1991: *Manuel Reguera González y la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII en Asturias*, t. IV, pp. 586-589, doc. 109.



Fig. 1. JOSÉ BERNARDO DE LA MEANA, *Retablo de San Bartolomé*, 1758-1762. Girola de la catedral de Oviedo.

que revelan el conocimiento de influencias extranjeras (del que habría hecho acopio en su juventud) y una capacitación superior a la de un escultor mediocre sin más instrucción que la práctica repetitiva de modelos ajenos (fig. 1)²³.

Y las obras arquitectónicas que indicó haber acometido no tenían el empaque suficiente como para que hubieran contribuido a «dañar» el gusto oficial y académico (y el popular), pues se trataba fundamentalmente de zócalos y pedestales de piedra para retablos, frontis, escudos, púlpitos, sepulcros y unas pocas fachadas de edificios, correspondiendo a Meana exclusivamente el «delinear, dirigir, instruir y dar norma de el modo y forma que deven ejecutarlas los sugetos a cuyo cargo están».

De todas sus habilidades debió hacer gala José Bernardo en su examen ante la Academia, pues Ventura Rodríguez (1717-1785), director de arquitectura y general de la escuela, firmó su titulación el propio año de 1766²⁴. Y seguramente también jugaría un papel destacado en su habilitación académica la opinión (y las influencias) de Diego de Villanueva (1714-1774), hijo del escultor Villanueva, director de arquitectura por entonces (lo era desde 1756), y que en la década de 1740, coincidiendo con el paso de Meana por Madrid, había dirigido junto a su padre el taller familiar, encargándose también de la formación de los oficiales.

Ese mismo memorial citado fija la cronología de la etapa madrileña de Meana al indicar que en 1766 llevaba «más de veinte y tres años» trabajando en Oviedo; por tanto, había regresado de la corte hacia 1743. Ya que el período formativo se había prolongado durante seis años, el arco temporal en que Meana residió en Madrid sería *ca.* 1737-1743 (con veintidós-veintiocho años). Las fechas se confirman con una petición de la viuda del escultor presentada ante el cabildo de la catedral de Oviedo en 1792, dos años después del fallecimiento de Meana, en la que se registró que el difunto había trabajado al servicio de los capi-

tuales durante cuarenta y siete años (es decir, desde 1743)²⁵.

Además, en 1746 Meana contrató varias obras con la catedral y fue requerido para reconocer unos retablos que había hecho Toribio de Nava para la Malatería de San Lázaro de Entrecaminos (Oviedo)²⁶, lo que ha de ser expresión de su importancia en el panorama local ya en esas fechas, algo impensable si José Bernardo no se hubiese establecido en Oviedo algún tiempo antes, al margen de que en esta ocasión, Nava hubiera podido recomendarle ante el Ayuntamiento de la ciudad, comitente de la obra.

Estos lapsos temporales permiten, asimismo, enlazar a Meana sin dificultad con el taller de Nava en la capital asturiana que, como ya se ha apuntado, acogió un gran número de discípulos durante la década de 1730, años en los que el propio José Bernardo habría sido su alumno, antes de trasladarse a la corte.

Por otro lado, la estancia de Meana en el taller madrileño de Juan y Diego de Villanueva en el período citado también da pie a hacer algunas consideraciones de interés. Así, como hemos podido comprobar a través de los documentos y la bibliografía estudiada, los años cuarenta del siglo XVIII fueron especialmente prolíficos para el obrador de los Villanueva²⁷. En ese tiempo contrataron varios trabajos de gran relieve: las estatuas de piedra de la fachada del templo madrileño de San Cayetano, en 1738, labradas por Juan junto a su yerno, Andrés de los Helgueros (1702-*post* 1758); el retablo de la capilla del gremio de los libreros en la iglesia de San Ginés de Madrid, cuya traza diseñó Diego (1740-1741); los colaterales de la catedral de Oviedo (arquitectura y estatuas), también debidos a padre e hijo (1739-1742), y juntos realizaron, asimismo, un proyecto para el altar mayor de la catedral de Coria (Cáceres, 1745), que finalmente fue desechado.

Sabemos también que en 1735-1736 Juan de Villanueva tenía quince bancos en su estudio²⁸ y, por tanto, muchos oficiales, cuyo

²³ Valgan de ejemplos los retablos de la iglesia de San Tirso (1754-1755), de Santo Domingo (1758-1761) o los de San Bartolomé (fig. 1) y San Andrés en la girola de la catedral (1758-1762), todos en Oviedo, y en los que se reconoce la influencia de la obra de Bernini, de Borromini y del padre Pozzo, referencias de la retablistica de vanguardia en Madrid en el tercio central del siglo XVIII.

²⁴ MADRID, Vidal de la, *La arquitectura de la Ilustración en Asturias*, 1995, p. 95.

²⁵ RAMALLO, Germán, «José Bernardo de la Meana», 1980, p. 7; ÍD., *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 449-450; MADRID, Vidal de la, *La arquitectura de la Ilustración en Asturias*, 1995, p. 93.

²⁶ AHA, ante Manuel Fernández Carvajal, caja 8203, años 1746-1747, ff. 122-128.

²⁷ La biografía de Juan de Villanueva la he abordado en mi tesis doctoral, *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)*, Universidad de Oviedo, 2009, inédita.

²⁸ La noticia la proporciona un inventario de bienes del artista realizado en esa fecha. Archivo Histórico de Pro-

número seguramente no habría descendido en los años inmediatamente posteriores, sino más bien al contrario: al incorporarse Diego a la dirección de la empresa familiar, se habrían podido duplicar los encargos y ampliar considerablemente los trabajos. La casa de los Villanueva debía ser entonces lugar de febril actividad, lleno de oportunidades profesionales para un joven artista de provincias como Meana.

Además, las décadas de 1730 y 1740 fueron las de madurez artística de Juan de Villanueva, por lo que José Bernardo tuvo la inmejorable ocasión de tomar contacto con su estilo de plenitud, culminación del barroco castizo y comienzo de su disolución por la introducción de referencias rococós y clasicistas a la italiana. Villanueva era en aquellos años uno de los artistas de primer orden del ámbito madrileño no cortesano, por lo que estudiar con él suponía acceder a las fuentes de información de la escultura de mayor calidad y prestigio.

Y aunque no cupo a Meana la fortuna de coincidir con la creación de la Junta Preparatoria (1744), en la que Juan de Villanueva participó activamente (fue en ella director honorario de escultura), los intereses que este manifestó por la formación intelectual, y no sólo práctica, de los artistas, y por la necesidad de una academia de bellas artes como centro de estudios y de agrupación profesional oficial al margen de los gremios²⁹, también hubieron de mostrarle la conveniencia del manejo de tratados y estampas de maestros acreditados para la educación del artista, la convicción de que debía estar orgulloso de su profesión porque no era un simple oficio mecánico (lo demostró Meana con la seguridad que late tras sus palabras en el memorial de 1766), y que la renovación y puesta al día permanente era el modo más adecuado de lograr mantenerse en las altas esferas del arte. De todo lo cual hay constancia de que José Bernardo tomó buena nota; así lo revelan su biblioteca³⁰ y los cargos que desempeñó en Asturias al servicio de los comitentes más poderosos, pautando el gusto y las tendencias artísticas en toda la región.

toscol de Madrid, ante Lucas José Blancas, protocolo 16.965, años 1752-1760, ff. 1-47. Dado a conocer por AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva», *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*, núm. 3, Madrid, 1982, pp. s/núm.

²⁹ Ya entre 1709-1710 había puesto en marcha en su propio taller una suerte de academia de dibujo. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, 1800, t. V, pp. 254-255.

³⁰ Publicada por MADRID, Vidal de la, «La biblioteca de José Bernardo de la Meana», 1992, pp. 423-434.

Contacto con Diego de Villanueva: estímulo para su formación como ensamblador y arquitecto

Pero, aparte de la formación y consejos recibidos de Juan de Villanueva, a los que también habían tenido acceso los otros discípulos conocidos del escultor asturiano (Diego de Villanueva, Andrés y Bernardo de los Helgueros y Toribio de Nava), José Bernardo tuvo por mentor en Madrid, o al menos por modelo de inspiración, al propio hijo del maestro, Diego. Entre ellos hubo de surgir una buena amistad y una estrecha relación de confianza ya que eran de la misma edad y podían compartir también experiencias vitales, pues ambos habían sido iniciados por sus progenitores en la práctica de las bellas artes y en, aquellos momentos, los dos trabajaban como escultores (Diego se decantaría desde 1745 hacia la arquitectura).

Durante los años que colaboró con su padre, Diego se dedicó principalmente al diseño y hechura de retablos. En este terreno, sus conocimientos hubieron de ser superiores a los de Villanueva *el Viejo*, apoyados tanto en la práctica como, sobre todo, en un excelente dominio del dibujo y de la técnica constructiva de las estructuras de los altares. Y todo ello gracias a la lectura de tratados sobre arquitectura, geometría, perspectiva y matemáticas, y a una fecunda imaginación y desbordante creatividad para diseñar motivos ornamentales y decorativos de múltiples formas y perfiles, inspirados en lo vegetal y en la modificación y transformación de las molduras clásicas y convencionales, de audaces y complejas composiciones, exuberantes y sorprendentes, pero también delicados y elegantes.

Por ello, seguramente junto a Diego Meana desarrolló su imaginación, amplió su cultura y conoció artistas, modelos y ambientes que estaban a años luz del alcance de la mayoría de los artífices asentados en Oviedo. Pues Villanueva hijo hubo de hablarle de Giovan Domenico Olivieri (1708-1762), primer escultor del Rey, y de su escuela privada de modelo vivo, germen de la Academia de San Fernando y de su Junta Preparatoria, y a la que él acudía desde 1741; del taller de escultura encargado de la decoración del Palacio Real Nuevo, en el que Diego estaba participando desde 1739; de los muchos escultores de reconocido prestigio que frecuentaban la casa de su padre; de las aspiraciones académicas que bullían en el ambiente madrileño; de sus intereses perso-



Fig. 2. JOSÉ BERNARDO DE LA MEANA, *Santa Bárbara*, 1747-1748. Iglesia de Santa Marina, Puerto de Vega (Navia).



Fig. 3. JOSÉ BERNARDO DE LA MEANA, *Retablo mayor de la iglesia de Santa Marina, de Puerto de Vega, 1747-1748.*

nales por ejercer la arquitectura; del futuro que se adivinaba para las bellas artes. En definitiva, debió ser el guía del joven José Bernardo en los círculos artísticos de la corte.

Regreso a Oviedo y éxito de su estilo «madrileño»

Que Meana se empapó de todo lo mencionado, y mucho más que Toribio de Nava, es incuestionable, pues el estilo que cultivó a su regreso a Asturias acusó enormemente el estre-

cho contacto con la estética de Juan y Diego de Villanueva, tanto en sus esculturas como en las arquitecturas y repertorios ornamentales de sus retablos (figs. 2 y 3)³¹.

Además, el paso por el taller madrileño de los Villanueva le permitió familiarizarse con los modelos iconográficos más autorizados y famosos. Sirvan como ejemplos la *Magdalena penitente* de Pedro de Mena (de 1664; vista

³¹ Lo he estudiado en «La impronta del escultor Juan de Villanueva», 2007, pp. 57-68.

directamente en Madrid, pues se había puesto al culto en la Casa Profesa de la Compañía), reeditada en el siglo XVIII en la corte por escultores como Luis Salvador Carmona (*vid.* su *Santa María Egipciaca*, conservada en el Museo Nacional Colegio San Gregorio, de Valladolid), y que José Bernardo copió en el altar de su advocación en la iglesia del colegio jesuita de San Matías (1749, hoy se encuentra en la capilla de su nombre en la calle Magdalena de Oviedo) y en uno de los retablos de la girola de la catedral ovetense (1758-1762); el *San Andrés* de François Duquesnoy (1629-1640, San Pedro del Vaticano, Roma) y el *San Bruno* de Manuel Pereira (cartuja de Miraflores, Burgos, 1652; y portada de la hospedería de los cartujos en la madrileña calle de Alcalá, 1655), ambos reproducidos en sendas estatuas de Meana para el trasaltar catedralicio; o la inspiración en grabados flamencos sobre composiciones de Rubens y Van Dyck en los relieves de los retablos del mismo³².

Ha de indicarse, asimismo, que Meana fue un reconocido tallista de piedra³³, habilidad que pudo adquirir, o al menos completar, en Madrid, junto a los Villanueva, pues se trató de una técnica poco corriente en Asturias y que el escultor poleso y su hijo dominaban, como demuestra sobradamente su trabajo en la decoración monumental del Palacio Real Nuevo.

Pero, sobre todo, lo aprendido y visto en Madrid fue trascendental para José Bernardo al pasar a incorporarse en 1743 al mercado artístico asturiano. Su contacto con la modernidad del arte de su tiempo en la capital le alzó a la maestría de obras de la catedral, porque su estilo guardaba exacta sintonía con el que el

cabildo entendía como novedoso y de gran gusto, y que era el que Diego de Villanueva había plasmado en el diseño de los colaterales de la catedral, que habían construido Nava y Pedrero. El prestigio que en un ambiente de provincias otorgaba el presentarse como discípulo y oficial de un gran artista cortesano le abrió muchas puertas a Meana y no solamente con los capitulares, pues también fue el responsable de controlar e intervenir en muchos de los proyectos de las iglesias de toda la diócesis³⁴. Además, su capacidad innovadora y su creatividad evitaban a los comitentes más poderosos y exigentes tener que recurrir a importaciones de diseños o piezas, como en los tiempos precedentes había sido habitual.

En definitiva, la estancia en Madrid fue fundamental para su éxito posterior, pues avivó su talento natural con los recursos del arte de vanguardia.

Sólo resta añadir que la relación personal y profesional de José Bernardo de la Meana con los Villanueva no se agotó con el fin de su formación madrileña, pues varios años después su hijo, Francisco Javier (1757-*post* 1815), contó con el favor y la protección del arquitecto Juan de Villanueva *el Joven* (1739-1811), para quien hizo algunos trabajos escultóricos (de labra ornamental en piedra: los capiteles del *belvedere* de la puerta del Museo del Prado, entonces Gabinete de Historia Natural, hacia el Jardín Botánico, hoy, entrada de Murillo)³⁵, y esto hubo de deberse tanto a su ascendencia asturiana, como a la estrecha vinculación que había habido entre sus padres y hermano, en razón de haber sido Meana discípulo de Juan y Diego de Villanueva.

³² Comenta los modelos GONZÁLEZ SANTOS, Javier, *La catedral de Oviedo. Sancta Ovetensis*, León, Edilesa, 1998, pp. 77-80.

³³ Esta faceta del escultor ha sido abordada por MADRID en varios trabajos: *La arquitectura de la Ilustración en Asturias*, 1995, pp. 156, 296; ÍD., «Arquitectura de la Ilustración (I). Manuel Reguera», *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1996, pp. 273-274; ÍD., *Pedro Antonio Menéndez*, 1997, pp. 58-59 y 91-93.

³⁴ Ya en 1749 fue requerido para tasar los retablos de la Magdalena y San Francisco de Borja que se iban a construir en la iglesia de la Compañía en Oviedo (hoy, parroquial de San Isidoro). GARCÍA SÁNCHEZ, Justo, *Los jesuitas en Asturias. Documentos*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992, pp. 463-466, doc. 50. Podemos ver, por tanto, que fue muy poco tiempo después de su regreso de Madrid cuando se dejó en sus manos el control de las obras que se contrataban en la diócesis ovetense.

³⁵ GONZÁLEZ SANTOS, Javier, «Noticias del escultor Francisco Javier Meana», 1995, pp. 397-398.