

El escultor Juan de Villanueva y la colonia de artistas asturianos en el Madrid de la primera mitad del siglo XVIII

Bárbara García Menéndez
Universidad de Oviedo

RESUMEN

A partir de las relaciones personales y profesionales que el escultor Juan de Villanueva mantuvo durante su larga vida en Madrid con otros artistas asturianos que, de forma temporal o permanente, se avecindaron en la capital entre ca. 1700-1750, se plantea en estas páginas la existencia de una pequeña comunidad de artífices naturales u oriundos de Asturias que Villanueva lideró desde 1730 y en la que se incluyen individuos tan destacados en el panorama artístico nacional como Juan Alonso de Villabrille o Miguel Jacinto Meléndez.

PALABRAS CLAVE:

Juan de Villanueva, artistas asturianos, paisaje, colaboraciones artísticas, discípulos.

ABSTRACT

During his long life in Madrid the sculptor Juan de Villanueva y Barbales had a close personal and professional relationship with some other Asturian artists that temporary or permanently settled down at the capital between ca. 1700-1750. Those relationships are used here to show the existence of a small community of masters born in or natives of Asturias that had its leader in Villanueva since 1730 and that embraced very remarkable individuals in the Spanish History of Art such as Juan Alonso de Villabrille or Miguel Jacinto Meléndez.

KEYWORDS:

Juan de Villanueva, Asturian artists, countrymen, artistic collaborations, disciples.

* * * *

El traslado de Juan de Villanueva a Madrid

Uno de los principales hitos en la biografía del escultor asturiano Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) fue, sin duda, su partida hacia 1700 desde su tierra natal a Madrid, donde transcurrirían de forma ininterrumpida su vida y su carrera profesional durante los siguientes sesenta y cinco años. La idea del traslado a la capital debió surgir durante el tiempo que pasó en Oviedo cumpliendo la segunda etapa de su formación como escultor y retablista (la oficialía) en el taller que el maestro seguntino Antonio Borja y Zayas (h. 1661-1730) tenía abierto en la ciudad desde 1680¹. Villanueva, que había nacido y pasado los primeros años de su aprendizaje en Pola de Siero, habría llegado a la capital asturiana hacia 1695, cuando tras la muerte de su progenitor y posiblemente primer mentor, el entallador sieseño Domingo de Villanueva, acaecida en esa misma fecha (cuando Juan contaba catorce años), abandonó la casa familiar. Ya en Oviedo, el contacto con Antonio Borja hubo de ser fundamental para él, no sólo porque le permitió alcanzar la oficialía en su profesión junto a uno de los mejores maestros del panorama asturiano de la época moderna, o por las influencias estilísticas recibidas, base de su estilo de madurez en Madrid, sino porque seguramente fue el mismo Borja quien, basándose en su propia experiencia, le alentó a emigrar a la corte.

La principal razón para considerarlo así es que tras las pesquisas realizadas para nuestra

tesis doctoral² podemos afirmar ya con suficiente certeza que Antonio Borja había conocido él mismo, de primera mano, el ambiente madrileño. El escultor con quien Borja llegó a Oviedo en calidad de oficial, Alonso de Rozas († 1681)³, está documentado en Madrid en los últimos meses del año 1679, participando, en una compañía artística dirigida por Pedro Alonso de los Ríos (1641-1702), en las decoraciones dispuestas en las calles de la capital para la entrada de la reina María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II (que se festejó el 13 de enero de 1680)⁴. El hecho de que Pedro Alonso acabara siendo, años después, el mentor de Juan de Villanueva en la corte da pie a establecer una conexión entre todos estos artífices.

En primer lugar, Alonso de Rozas y Pedro Alonso de los Ríos eran paisanos, ambos naturales de Valladolid⁵, y los dos estaban vinculados al entorno de Gregorio Fernández (1576-1636): la influencia fernandina es patente en el estilo de Rozas, y Pedro, por su lado, era hijo de Francisco Alonso de los Ríos († 1660), que se había formado con Fernández. Esto hace suponer una relación, ya en Valladolid, entre ellos. A raíz de ese trato previo, y tal vez de una estrecha amistad, Pedro Alonso habría llamado a Rozas a Madrid para que le auxiliara en la hechura de los arcos y adornos para el recibimiento de María Luisa de Orleans, o al menos habría sugerido que se le contratara para esas labores⁶.

¹ La vinculación de discipulado entre Juan de Villanueva y Antonio Borja no ha podido ser refrendada documentalmente, pero cuenta con fundamentos suficientemente sólidos. La planteó por vez primera el canónigo asturiano Carlos Benito GONZÁLEZ DE POSADA (*Memorias históricas del Principado de Asturias y obispado de Oviedo*, Tarragona, Pedro Canals, 1794, p. 353), de quien hubo de tomarla Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Vda. de Ibarra, 1800, t. V, pp. 254-256). El primero, por su cercanía temporal con los hechos, y el segundo, por su estrecho trato con uno de los hijos del escultor, el arquitecto Juan de Villanueva *el Joven*, deben ser considerados fuentes fidedignas para esta información. El probable contacto de Borja en Madrid con Pedro Alonso de los Ríos, último mentor de Villanueva *el Viejo*, que se explicará en las páginas siguientes, refuerza la veracidad de la noticia, al igual que la escasez de artistas de cierto relieve en Oviedo en los años finales del siglo XVII (salvo casi la excepción de Antonio Borja) que pudieran haber dado a Juan de Villanueva los estímulos suficientes para desarrollar la habilidad y calidad que demuestra su producción de madurez.

² Inédita. Defendida en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo en enero de 2009 y titulada *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)*.

³ RAMALLO ASENSIO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1985, pp. 295-296.

⁴ ZAPATA, Teresa, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000, pp. 56, 77, 113-114, 133-134 y ap. doc., núms. 19h, 19i, 20e, 20f, 27a, pp. 273-274, 282. Hizo una estatua para el *Arco de la Puerta del Sol*, tasada por José del Olmo en 100 ducados; trece para el *Arco de los Italianos*, ajustadas en el mismo precio, y otras más para el *Arco del Prado Viejo de San Jerónimo*. No hay más datos de estas figuras.

⁵ Parece que Rozas era oriundo del obispado de Mondoñedo (Galicia), como se anotó en sus capitulaciones matrimoniales. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, «Manuales de Arte Cátedra», 1983, p. 76.

⁶ ZAPATA, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans*, p. 56. Se trasladó *ex profeso* desde Valladolid

Pero, además, es muy factible que el propio Antonio Borja hubiera pasado por la corte, como ha planteado Javier González Santos⁷. Aunque nació en Sigüenza (Guadalajara), está confirmado que al menos desde ca. 1671 se ausentó de su ciudad natal⁸. Y habría que pensar en dos destinos: o Valladolid, desde donde se sabe que llegó a Oviedo con Rozas en 1680⁹; o Madrid¹⁰, punto intermedio entre su patria y el taller de Alonso de Rozas. Si se trasladó directamente a Valladolid, podemos aventurar que a finales de 1679 hubiera acompañado a su maestro a la Villa y Corte, conociendo así a Pedro Alonso de los Ríos. El hecho de que Alonso de Rozas atendiera con frecuencia trabajos fuera de su lugar de residencia (Valladolid) y que en el último que acometió (el retablo mayor del monasterio de San Pelayo de Oviedo, en 1680) se llevara consigo a su oficial Antonio Borja, da pie a conjeturar que esta situación se hubiera repetido en más ocasiones, quizá en la citada de 1679 en Madrid.

Y aún hay más posibilidades. Es conocida, también, la presencia de Miguel de Rubiales (1647-1713) en la capital del reino, donde desarrolló la mayor parte de su carrera. Este escultor era seguntino (de Palazuelos¹¹), como Borja. Y no sería descabellado suponer que este hubiera marchado desde su Sigüenza natal a Madrid para incorporarse al obrador de su paisano Rubiales, que era catorce años mayor que él y que, por tanto, bien podría haber sido su maestro y valedor en la corte¹². Puesto que Rubiales también trabajó en los festejos de 1679 que hemos mencionado¹³, si Borja estaba

en su taller y le ayudó en esta obra, pudo conocer entonces a Alonso de Rozas y marcharse con él a Valladolid, en busca de nuevas oportunidades laborales, recalando finalmente en Oviedo, donde se asentó hasta su muerte en 1730. Puesto que Rubiales y Pedro Alonso fueron compañeros y colegas en Madrid es evidente que Borja conocería al vallisoletano, de quien incluso quizá no habría que descartar que él mismo hubiera sido alumno y oficial (Pedro, nacido en 1641, tenía veinte años más que él y se avecindó en Madrid desde ca. 1660).

Por otro lado, Teresa Zapata, en su estudio sobre la entrada de María Luisa de Orleans, en el que salió a la luz la presencia de Alonso de Rozas en Madrid, señaló, aunque sin indicar la procedencia de la noticia, que Miguel de Rubiales era discípulo de aquél¹⁴. Al no poder confirmar la veracidad de tal dato, no nos atrevemos a hacer demasiadas aseveraciones. De todos modos, de ser cierto, la relación de paisanaje entre Rubiales y Borja explicaría sin dificultad el modo en que este llegó al taller de Alonso de Rozas en Valladolid, habiendo entrado en contacto acaso en Madrid, en 1679, y tal vez por medio de Pedro Alonso de los Ríos. Rubiales, quizá proveniente entonces de Valladolid, con Rozas, se habría quedado en la capital, o tal vez ya llevaba allí algún tiempo. Y también Borja pudo haberse trasladado entonces con ambos. En todo caso, nos parece claro que fuera del modo que fuera Antonio Borja trató a Pedro Alonso de los Ríos y seguramente en Madrid. Por tanto, y dado que podemos aseverar con certeza que Juan de Villanueva fue alumno de Pedro Alonso en la corte, hasta la muerte de este en 1702¹⁵, no nos

para colaborar en esta obra (no residía en Madrid), como constó en la documentación manejada por esta investigadora. Así, se le entregaron 100 ducados en razón de «ayuda de costa para el viaje que hizo desde la ciudad de Valladolid a esta Corte y buelta». ÍD., *íd.*, pp. 114 y 274 (docs. 20e y 20f).

⁷ GONZÁLEZ SANTOS, Javier, *Museo de la Iglesia de Oviedo. Catálogo de sus colecciones*, introducción a fichas E41 y E42, en prensa.

⁸ RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, p. 295.

⁹ ÍD., *íd.*, p. 296.

¹⁰ GONZÁLEZ SANTOS, *Museo de la Iglesia de Oviedo*, en prensa.

¹¹ BARRIO MOYA, José Luis, «El escultor Miguel de Rubiales. Aportación documental», en *Anales Seguntinos (Revista de estudios seguntinos)*, vol. IV, núm. 12, Sigüenza, 1996, pp. 227-239.

¹² GONZÁLEZ SANTOS, *Museo de la Iglesia de Oviedo*, en prensa.

¹³ ZAPATA, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans*, pp. 92 y 150 y ap. doc. núm. 6m, pp. 255-256.

¹⁴ ÍD., *íd.*, p. 56.

¹⁵ Así constó en el elogio fúnebre que la Academia le dedicó en 1766 (*Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta general de 3 de agosto de 1766*, Madrid, Imprenta de la Vda. de Eliseo Sánchez, 1766, pp. 21-22), compuesto seguramente a partir de fuentes bien informadas (como sus hijos Diego y Juan, ambos académicos) dada la cercanía cronológica con la vida del escultor. CEÁN (*Diccionario histórico*, t. V, pp. 254-256) dio plena credibilidad a la noticia, añadiendo que Pedro Alonso había dejado a Villanueva en herencia su taller al fallecer en 1702. La presencia del propio Juan de Villanueva como testigo en el testamento de Pedro Alonso confirma la existencia de una relación estrecha entre ambos que a todas luces debió ser de discipulado. La última voluntad de Pedro Alonso en Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), ante Manuel Fer-

cabe duda de que la recomendación para trabajar en su obrador vino de Borja, que le conocía personalmente¹⁶.

Así pues, Antonio Borja tenía buenos contactos en Madrid para garantizar al más aventajado de sus discípulos una exitosa incorporación al elenco artístico la capital. Además, las capacidades de Juan de Villanueva habrían llamado su atención y sabía que no le sería difícil destacar en su profesión en la corte, por lo que le habría animado a emprender allí un nuevo camino. Aunque la sugerencia del traslado a Madrid pudo no estar exenta de un interés personal, pues tal vez Borja temía que el talento de su oficial pudiera perjudicar su posición privilegiada entre los comitentes asturianos una vez que Villanueva comenzara su carrera en solitario.

Por otro lado, el propio Juan de Villanueva hubo de decidirse a abandonar Asturias al observar que Borja satisfacía toda la demanda de encargos artísticos en la provincia. Ante un mercado tan limitado, probar suerte en Madrid resultaba una excelente opción puesto que la clientela era allí mucho más amplia. Las posibilidades de lograr el éxito profesional y la fama no le serían tampoco desconocidas, ya que tendría noticia de los logros que habían conseguido pocos años antes otros paisanos suyos, como el escultor Juan Alonso de Villabrille (h. 1663-h. 1732) y los pintores Miguel Jacinto (1679-1734) y Francisco Antonio Meléndez (1682-1758), y los García (Juan y Nicolás) y Rodríguez de Miranda (Pedro, Francisco y Nicolás), e incluso de los que en tiempos ya más lejanos había alcanzado Juan Carreño de Miranda (1614-1685).

nández, protocolo 14.203, años 1701-1703, ff. 489-492 (11-IX-1702). Dada a conocer por ESTELLA, Margarita «Nuevas noticias sobre Celedonio del Arce y el relieve en marfil que representa el Juicio de Salomón tasado por Pedro Alonso de los Ríos», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973, vol. II, pp. 489-499.

¹⁶ Estirando un poco más el hilo de esta argumentación, podemos señalar que en el retablo mayor de las Huelgas de Burgos (década de 1660) coincidieron el escultor trasmerano Juan de Pobes y Alonso de Rozas (MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España 1600-1770*, p. 107). Puesto que Pobes y Juan de los Helgueros, posible pariente de Andrés de los Helgueros (yerno y discípulo en Madrid de Juan de Villanueva), trabajaron juntos con asiduidad, quizá estas relaciones alcanzaron también a una recomendación para que Andrés ingresara en el obrador madrileño de Villanueva en la década de 1720.

Villanueva fue, pues, otro más de los muchos «hijos de Pelayo» que se trasladaron a la Villa y Corte atraídos por las ofertas laborales y de mejora económica que ofrecía la capital¹⁷. Y antes de 1730 coincidió allí con todos los artistas mencionados (a excepción de Carreño) que, nacidos u oriundos del Principado, habían emigrado con sus familias, o ellos mismos en solitario, a Madrid en busca de mejores oportunidades profesionales.

Relación del escultor Villanueva con los artistas asturianos asentados en Madrid

Las referencias que de los pioneros de esta aventura migratoria (Carreño, Villabrille, los Meléndez) llegaban a Oviedo, e incluso tal vez las noticias intercambiadas directamente por Juan de Villanueva con Miguel Jacinto, que era casi de su misma edad y con quien pudo coincidir en Oviedo en los últimos decenios del XVII, habrían sido, por lo menos en el caso del poleo, una motivación para emprender el viaje a la

¹⁷ Juan JIMÉNEZ MANCHA (*Asturianos en Madrid. Los oficios de las clases populares (Siglos XVI-XX)*, Gijón, Museo del Pueblo de Asturias, 2007, pp. 11-55) ha estudiado las ocupaciones que los asturianos más humildes desempeñaron en la corte, los habitualmente designados como *oficios viles*: aguadores, serenos, porteros, mozos de cuerda, carboneros, marmitones, criadas y amas de cría, así como comerciantes, en el caso de individuos más prósperos. Este autor comenta también cómo el viaje hasta Madrid solía hacerse a pie, en grupos para evitar los peligros del camino, invirtiendo en la aventura quince o veinte días, en recuas de «media mula o caballería» (recorriendo la mitad del trayecto a caballo y el resto a pie) o a «mula completa», o bien con caballería propia cuando la situación económica y la posición social del emigrante lo permitía. Seguramente Juan de Villanueva eligió uno de esos medios, si bien ignoramos cuál. Ya en la ciudad, los oriundos del Principado y miembros de esas clases más desfavorecidas se solían asentar en los barrios bajos del sur (Lavapiés, Afligidos). Fueron una de las comunidades más numerosas de la Villa, cuya población estaba formada primordialmente por inmigrantes de otras regiones y apenas por «manolos» o «hijos de la Corte». El primer tercio del siglo XVIII fue uno de los momentos de mayor afluencia de asturianos, coincidiendo con el avcindamiento de Villanueva. Aunque este no se integró dentro del colectivo de sus depauperados y envilecidos compatriotas, sí que pudo compartir con ellos algunos espacios, asistiendo, por ejemplo, a las pantomimas que estos organizaban la noche de Reyes en las plazas de la capital, o las romerías de los días de San Juan, San Pedro y la Virgen del Puerto (que coincidía con la festividad de Nuestra Señora de Covadonga), que se celebraban en las praderas del Manzanares y en las que se consumían productos típicos de la gastronomía de Asturias.

Villa y Corte, esperando alcanzar allí los mismos triunfos que ya cosechaban otros de sus paisanos. Además de los consejos que Antonio Borja pudiera haberle dado por haber estado él mismo en Madrid, seguramente tuvo peso en la decisión del escultor saber que no sería una empresa arriesgada, puesto que ya otros asturianos habían logrado la fama y el reconocimiento de la clientela madrileña, y que sus capacidades y talento, así como estos otros artífices ya consagrados, podrían abrirle camino, acogerle y orientarle en sus primeros pasos en el mercado artístico de la corte. Es decir, que el papel que Villanueva desempeñaría años más tarde como maestro y protector de otros escultores asturianos (Toribio de Nava y José Bernardo de la Meana), ya lo había experimentado él mismo con Villabrille y los Meléndez. El círculo de los asturianos ya funcionaba, por tanto, con anterioridad a la llegada de Juan de Villanueva a Madrid a finales del siglo xvii o en los primeros años del Setecientos.

Es muy posible que el primer enlace de Villanueva con el mundo artístico madrileño fuera Juan Alonso Villabrille. Este, que desde 1686 residía en Madrid¹⁸, no habría vacilado en acoger a su paisano y ponerle en contacto con quien había sido su propio maestro, el vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos (1641-1702)¹⁹, ante quien Villanueva haría valer también la recomendación de Antonio Borja para lograr un trabajo como oficial en su taller. Por otro lado, hacia 1700, momento en que de forma genérica podemos fijar la llegada de Villanueva a la corte²⁰, Villabrille era ya un artista de reconocida valía que trabajaba para los más destacados comitentes y que se relacionaría con los más acrisolados artífices

madrileños. Por tanto, era una conexión necesaria y segura para el joven Villanueva, quien, además de entablar gracias a él relación con Pedro Alonso, también pudo haber permanecido algún tiempo en su propio obrador, ya que en algunas de sus esculturas posteriores acusó la impronta de las formas removidas y dramáticas de las piezas de Villabrille²¹.

Aunque de esta vinculación no hay constancia documental nos parece perfectamente justificable, puesto que el trato entre paisanos, y más aun cuando se trataba de profesionales del mismo arte, era tan corriente entonces como puede serlo hoy día: este procedimiento de apoyo mutuo a los coterráneos es característico del emigrante que triunfa y trata de convertirse en patrón y valedor de sus compatriotas en tierras extrañas²². Y no puede olvidarse que, aunque eran muchos los escultores afincados por entonces en Madrid, el único asturiano del que al presente hay noticia, aparte de Villanueva, es Villabrille.

Si a título profesional el de Pesoz fue su primer contacto, en el plano humano es posible que ya desde principios de siglo Villanueva y los Meléndez hubieran coincidido, puesto que además del paisanaje les unía su compromiso en el ambiente preacadémico y cortesano.

Con el miniaturista ovetense Francisco Antonio Meléndez compartió protagonismo en la Junta Preparatoria de la Academia de San Fernando, para la que ambos fueron nombrados en 1744 directores honorarios con alternativa, pero también una misma conciencia sobre la situación de la enseñanza artística. El conocido proyecto de academia de Villanueva de 1709²³ es, junto con la *Representación* presen-

¹⁸ Esta noticia, apoyada en el conocimiento de la certificación de hidalguía presentada por el escultor en octubre de ese año en Madrid, se recoge en MARCOS VALLAURE, Emilio, «Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano», en *BSAA*, t. XXXVI, Valladolid, 1970, pp. 147-158; ÍD., «Juan Alonso Villabrille y Ron o Juan Ron», *BSAA*, ts. XL-XLI, 1975, pp. 403-416; y SALORT PONS, Salvador, «Juan Alonso de Villabrille y Ron, maestro de Luis Salvador Carmona», en *AEA*, t. LXX, Madrid, 1997, pp. 454-458.

¹⁹ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, t. IV, pp. 249-250. Marcos Vallaure rechaza esta vinculación, pese a haberla defendido en un primer momento *vid. nota anterior*, publicaciones de 1975 y 1970, respectivamente.

²⁰ La primera fecha en que Villanueva aparece documentado en Madrid es 1702, cuando se le menciona entre los testigos del testamento de Pedro Alonso, si bien es muy posible que ya desde algunos años antes estuviera avocinado en la corte.

²¹ Por ejemplo, el *Profeta Elías* que corona el ático del retablo colateral de Santa Teresa en la catedral de Oviedo, obra de 1742.

²² Como señala JIMÉNEZ MANCHA (*Asturianos en Madrid*, pp. 18-19), «las recomendaciones de altos cargos o gente preeminente estaban en boca de todos pero funcionaban en realidad muy poco». Los emigrantes solían acudir, al llegar a Madrid, a parientes o paisanos de su misma condición que pudieran acogerles, ayudarles a instalarse y abrirles camino en la búsqueda de un oficio. Aunque Juan de Villanueva pudo tener algún valedor de peso entre los círculos de poder, sin duda el contacto con el otro escultor asturiano de renombre que ya vivía y trabajaba con éxito en la Villa y Corte sería para él imprescindible.

²³ Referido por vez primera en la necrológica del escultor publicada en *Distribución de los premios de 1766*, pp. 21-22. La redacción de este breve texto seguramente se encargaría al secretario de la Academia, que era por entonces Ignacio de Hermosilla y Sandoval (1753-1776).

tada al rey por Meléndez en 1726, uno de los antecedentes, si no de la fundación de la Academia, al menos del clima intelectual de inquietud y preocupación por la renovación de las disciplinas artísticas que culminó en 1744 con la puesta en marcha de la escuela.

Pero a diferencia de Villanueva, que vio interrumpido su esfuerzo por juntar a los artistas en un marco diferente al de los gremios por los acontecimientos de la guerra de Sucesión al trono español (1701-1714)²⁴, ya que Madrid fue ocupada en 1710 (y antes, en 1706), Meléndez arruinó su reputación y su oportunidad de sumarse a la Junta directiva y docente de la Academia de San Fernando arrastrando también a su hijo, el bodegonista Luis Egidio Meléndez (1716-1780), en su caída.

Es de sobra conocido el incidente provocado por Meléndez en la Junta Preparatoria en 1747-1748 y que comenta Bédât²⁵, en el que con motivo de un nimio malentendido en la disposición de los asientos arremetió, en una diatriba impresa, contra la Academia, su prestigio y su propio significado haciendo gala en sus quejas de una altanería que dejaba vislumbrar claramente el rencor, envidia, odio y frustración que sentía por no haber sido él quien lograra la sanción real para establecer la Academia, éxito que correspondió, por el contrario, a Giovan Domenico Olivieri (1708-1762). La Junta no dudó en expulsar a Meléndez estando decidida incluso a borrar el hecho de que alguna vez hubiera tenido cabida en la escuela un individuo de su condición. El brillante porvenir que su hijo Luis, alumno y protegido de Louis Michel van Loo (1707-1771), podía haber tenido como académico, y quizá incluso como profesor, quedó bruscamente interrumpido por el arranque de ira descontrolada de su padre.

Si bien pudo haber afinidad entre Villanueva y Francisco Meléndez en los primeros años del siglo, teniendo en cuenta que ambos fueron también feligreses de la misma parroquia de San Luis²⁶, el «asunto Meléndez»²⁷ seguramente enturbió o puso fin a sus relaciones. Es posible que el pintor miniaturista renegara de Villanueva, pues no en vano él formaba parte de la Academia con la que Meléndez no sólo no se sentía identificado, sino a la que despreciaba. La desmedida reacción de Meléndez al sentirse arrinconado, cuando realmente no lo estaba, pues formaba parte de la Junta Preparatoria y habría estado también entre los miembros de la Academia, igual que todos sus compañeros, parece dar prueba de una mente quizá algo trastornada (la violación y asesinato de su hija Clara en 1734 por un pintor italiano que, al parecer, había estado en su taller debió de destrozar su vida y acrecentar su carácter colérico²⁸), y desde luego de una personalidad tremendamente egoísta y egocéntrica, ya que ni siquiera fue capaz de respetar las aspiraciones e ilusiones de su propio hijo. Puesto que, por lo que nosotros hemos podido intuir al estudiar su biografía, Villanueva fue todo lo contrario a Meléndez, un hombre dócil, paciente y sumiso, volcado en su familia, que contó con la simpatía de muchos otros artistas y que no antepuso sus propios intereses a las necesidades de sus seres queridos, no nos cabe duda de que, aunque ideológicamente hubieran compartido algo, personalmente no tenían nada en común, por lo que una relación de amistad o intimidad entre ellos nos parece bastante improbable²⁹.

Muy distinto debió ser el trato que Juan de Villanueva mantuvo con el hermano mayor de Francisco, Miguel Jacinto. Nacido en Oviedo en 1679, Miguel se trasladó junto a su familia a Madrid en fecha desconocida, pero que hay que situar en un momento inmediatamente

Meléndez. Still-life painter, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, p. 22). Por su lado, Villanueva tuvo su casa en esa feligresía desde 1719, estando documentada su residencia en la calle de San Marcos entre 1729 y 1735 y en la de San Pedro y San Pablo (hoy, Hernán Cortés) desde esa última fecha hasta su fallecimiento en 1765.

²⁷ La expresión es de BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, p. 44.

²⁸ CHERRY, *Luis Meléndez*, pp. 21-42.

²⁹ Como dato curioso, hemos de mencionar que en un poder otorgado por Villanueva en 1739 sobre la administración de sus propiedades en Siero, aparece citado entre los testigos un tal Antonio Meléndez. Quizá podría tratarse del pintor ovetense, pero vistas sus diferencias lo dudamos. AHPM, ante Lucas José Blancas, protocolo 16.962, años 1739-1741, ff. 118-119 (I-VII-1739).

²⁴ *Distribución de los premios de 1766*, pp. 21-22.

²⁵ BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 44-50.

²⁶ Hacia 1730, Meléndez vivía en la calle de la Montera, en un segundo piso sobre la tienda de un platero, enfrente del templo de San Luis Obispo (BARRIO MOYA, «Francisco Antonio Meléndez, un pintor asturiano en el Madrid de Felipe V», en *Boletín del IDEA*, núm. 152, Oviedo, 1998, pp. 7-20; CHERRY, Peter, *Luis*

posterior a 1682, año en que fue bautizado en la capital asturiana Francisco Antonio, pues su hermana Francisca ya vio la luz en la Villa y Corte, aunque se ignora cuándo³⁰. Este vacío documental da pie a plantear dos hipótesis. En primer lugar, es posible que la familia Meléndez se avecindara en Madrid más o menos a la vez que Villanueva, de modo que quizá ambos artistas trabaron amistad en Oviedo, donde el futuro escultor estaba cumpliendo su primera formación, y de las noticias de sus respectivos viajes a la corte surgiría en ambos el deseo de emular los pasos del otro. Una vez en la capital, el contacto continuaría porque ambos participaron del mismo ambiente cultural y artístico, trabajando para la misma clientela eclesiástica y para la Corona, aunque con mayor éxito en este último campo Meléndez, pues en 1712 llegó a ser pintor, a título honorario, del rey Felipe V³¹.

Si, por el contrario, la familia Meléndez emprendió el camino hacia la capital del reino a mediados de la década de 1680, el contacto previo de Villanueva con Miguel Jacinto debe descartarse, pues no sería al menos hasta ca. 1695 cuando el escultor se habría incorporado al obrador de su maestro ovetense. De todos modos, esta situación no implica que no hubiera sido posible una relación posterior.

A favor de esta amistad puede aducirse que ambos artistas eran casi de la misma edad; que, al margen del momento exacto, habrían llegado a Madrid en fechas cercanas, incorporándose ambos al taller de un artista afincado en la ciudad (José García Hidalgo en el caso de Meléndez); que su condición de paisanos les habría acercado con toda seguridad, incluso quizá por medio de Villabrille que se había establecido en la corte antes que ellos y que, por lo menos en 1715, tenía una *Santa Inés* de Miguel Jacinto en su casa³²; y que Villanueva hizo uso de los modelos iconográficos que Meléndez plasmó en sus obras, como se puede comprobar en la *Inmaculada Concepción* de uno de los retablos colaterales de la catedral ovetense (1742). Meléndez había tomado este prototipo de Juan Carreño de Miranda, quien

pese a que no alcanzaría a ser su maestro³³, sí ejerció una notable influencia en su estilo.

Puede argumentarse en contra que no residieron en la misma colación (Meléndez fue feligrés de los Santos Justo y San Pastor, y San Martín, en la plaza de las Descalzas³⁴), o que el citado tipo iconográfico lo cultivaron también otros discípulos de Carreño, pero que se movieran en el mismo círculo profesional y su condición de asturianos nos parecen testimonios suficientes de que, sin duda, tuvieron que coincidir y de que ambos fueron, cuando menos, compañeros. Puesto que no tenemos refrendo documental alguno no podemos ir más allá, si bien no sería aventurado pensar que tal vez ambos trabajaron juntos en alguna ocasión, aplicando Meléndez la policromía a alguna de las piezas de Villanueva, sobre todo, antes de 1712 (año en que Miguel Jacinto fue nombrado pintor del Rey).

Si estas relaciones existieron, como así lo creemos, habrían tenido un importante punto de encuentro en aquella academia creada por Villanueva en 1709. Aunque no duró más de un año, en ella parece que llegaron «ya hasta juntarse y estudiar unidos» varios artistas³⁵, seguramente para dibujar del natural y ejercitarse en esta práctica esencial para su profesión. Quizá Villabrille y Miguel Jacinto concurren a estas sesiones atraídos por la excelente iniciativa de su paisano y amigo.

La colonia de artistas asturianos asentados en Madrid hubo de incluir también a los hermanos Juan (1677-1749)³⁶ y Nicolás García de

³⁰ SANTIAGO PÁEZ, Elena, *Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989, vol. I, p. 18.

³¹ ÍD., *íd.*, vol. I, pp. 21 y 24.

³² BARRIO MOYA, «La carta de dote del escultor asturiano Juan Alonso Villabrille y Ron (1715)», en *Boletín del IDEA*, núm. 149, Oviedo, 1997, pp. 195-199.

³³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Juan Carreño de Miranda. 1614-1685*, Ayuntamiento de Avilés, 1985, p. 88.

³⁴ SANTIAGO PÁEZ, *Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V*, vol. I, pp. 18-27.

³⁵ *Distribución de los premios de 1766*, pp. 21-22.

³⁶ El pintor Juan Fernando García de Miranda, cabeza artística de esta familia, era natural de Madrid aunque hijo de padres asturianos. Sus progenitores, Alonso García de Miranda y María García Alonso, se habían avecindado en la corte, en la calle del Espíritu Santo, antes de 1677, procedentes de Reguera (o La Reguera), en el Principado de Asturias, y allí fallecieron en algún momento anterior a 1718. Puesto que existen varias poblaciones con ese nombre en la provincia, en los concejos de Gijón, Corvera, Langreo, Salas, Sarriego y Tineo, ignoramos a cuál pertenecía el lugar natal de la familia García de Miranda, pero debe ser el de esta última jurisdicción, pues en ella había nacido también Pedro Rodríguez, cuñado de Juan. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, t. II, pp. 169-172; JIMÉNEZ PRIEGO, Teresa, «Los Miranda, pintores madrileños del siglo XVIII», en *AIEM*, t. XV, Madrid, 1978, pp. 255-278.

Miranda (1698-1728), y sus sobrinos Francisco (1701-1751), Nicolás († *post* 1751) y Pedro Rodríguez de Miranda (1696-1766)³⁷. Con Juan y Pedro sí hemos podido documentar un trato, pues Villanueva y ambos pintores fueron miembros de una asociación religioso-profesional, la Hermandad del Glorioso San Lucas que posiblemente por iniciativa del propio Juan de Villanueva aglutinó desde 1734 a varios de los artistas de su círculo social más cercano³⁸. El paisaje habría acercado a estos tres artífices y los pintores no habrían dudado en sumarse a la congregación encabezada por Villanueva.

Además, por Ceán Bermúdez sabemos que Juan García de Miranda y Miguel Jacinto Meléndez tuvieron contacto profesional, ya que ambos coincidieron hacia 1725 en el desempeño del cargo de tasadores oficiales nombrados por el Consejo de Castilla, lo cual apoya nuestra hipótesis de la camaradería entre todos estos artífices asturianos e incluso la posibilidad de colaboración profesional entre ellos. Que Pedro Rodríguez de Miranda tasara las pinturas de la colección de Francisco Antonio Meléndez entre 1751 y 1755, tras la muerte de la esposa de este, es un ejemplo más de estos intercambios³⁹.

³⁷ Los Rodríguez de Miranda, sobrinos de Juan y Nicolás García de Miranda, también nacieron en Madrid, pero por su ascendencia asturiana (su padre, Pedro Rodríguez, había nacido en Folgueras/Folgueiras de Cornás, un pueblo del concejo de Tineo, y su madre, Lorenza, hermana de Juan García de Miranda, era oriunda del Principado, tierra natal de sus progenitores) y su vínculo con sus familiares pintores los incluimos en el círculo de los asturianos, apoyándonos también en la relación documentada con Villanueva. CEÁN, *Diccionario histórico*, t. IV, pp. 222-223; JIMÉNEZ PRIEGO, «Los Miranda, pintores madrileños del siglo XVIII», pp. 255-278.

³⁸ Reunió a pintores y doradores (Juan García de Miranda y Francisco Rodríguez de Miranda, Gaspar de los Reyes, Pablo Antonio de Castro o Gabriel Vidal), así como a los artistas cuya profesión deriva del *disegno* (dibujo), incluyendo por ello a varios escultores como el propio Villanueva, su yerno, el trasmerano Andrés de los Helgueros, o el vallisoletano Alfonso (o Alonso) de Grana (1690-1768). Es muy posible que esta asociación fuera creada por todos estos artífices para poder independizarse de los devaluados gremios y defender sus intereses profesionales y sociales desde una organización propia. Que fue una iniciativa personal de unos pocos artistas lo aclara el hecho de que los hermanos cuyos nombres hemos identificado eran amigos, familiares, vecinos, colegas y paisanos de Juan de Villanueva. El documento en AHPM, ante Francisco Manuel Fernández, protocolo 16.473, años 1734-1735, ff. 180-181 (21-VII-1734).

³⁹ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, t. II, pp. 169-172; CHERRY, *Luis Meléndez*, ap. doc., doc. núm. 41, pp. 593-646, y citado en p. 37.

Juan de Villanueva, líder de la colonia de artistas asturianos en Madrid

Nos gustaría pensar que desde 1730 Juan de Villanueva fue la cabeza visible de esta comunidad de artistas asturianos que, de forma temporal o permanente, se asentó en la corte a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, pues son varias las razones que animan a creerlo.

La principal es la condición de líder que seguramente tuvo Villanueva en el pequeño grupo de artistas (de escultores y doradores) que vivieron en el madrileño barrio del Barquillo, donde estuvo su propia residencia y taller al menos desde 1719. Su situación privilegiada en los círculos artísticos de la corte, muy por encima de esos artífices (entre otros, los casi desconocidos Gabriel Vidal, Pedro de Piédrola o Luis Nicolás de Velandía), y su ascendiente sobre ellos, al lograr atraerlos a sus proyectos (como la citada Hermandad de San Lucas) apoyan nuestra suposición. Juan de Villanueva fue uno de los artistas de mayor renombre de Madrid en la talla de retablos en el tercio central del siglo XVIII tras la muerte de José Benito de Churriguera (1665-1725), y también en el campo escultórico, por detrás de Luis Salvador Carmona (1708-1767); llegó más allá que cualquiera de sus vecinos en su carrera profesional vinculándose a la Academia de San Fernando y a las obras patrocinadas por la Corona; tuvo un amplio obrador que acogió a artistas de varias procedencias (trasmeranos y asturianos); fue un hombre culto, al tanto de las novedades de su tiempo, y en definitiva nos parece que estuvo mucho más cerca del tipo o modelo de gran artista que ninguno de sus convecinos (excepto Villabrille, por supuesto, también asentado en el barrio del Barquillo), lo que pudo ser motivo de admiración y de respeto por parte de ellos.

Otra buena prueba del liderazgo de Villanueva entre sus colegas la proporciona el hecho de que la citada Hermandad del Glorioso San Lucas, que reunió a casi todos los artífices que hemos citado, depositara en sus manos la responsabilidad de solicitar la aprobación de sus constituciones ante el Consejo de la Gobernación de Toledo⁴⁰, lo cual debió obedecer a la mayor influencia y capacitación que Villanueva tenía para esta tarea por ser un

⁴⁰ *Vid.* nota 38 para la referencia del documento.

artista de fama, bastante conocido en los círculos de poder de la corte y de las provincias limítrofes.

De todos modos, aun teniendo presente el papel destacado que parece que Villanueva desempeñó entre algunos de sus contemporáneos, hasta la desaparición de Villabrille hacia 1732 y la de Miguel Jacinto en 1734, a una edad no muy avanzada (cincuenta y cinco años), hemos de plantear que los tres, en razón de su prestigio profesional, hubieron de estar al frente de este círculo de artistas asturianos. Una vez muertos estos artífices, Villanueva habría quedado como principal representante de esta comunidad, pues, por sus peculiares circunstancias personales, hemos de descartar a Francisco Antonio Meléndez, y los García y Rodríguez de Miranda ya hemos indicado que secundaron sus proyectos con entusiasmo.

La segunda generación: los discípulos asturianos de Villanueva en Madrid

Igual que había ocurrido en los años finales del siglo XVII con Juan Carreño de Miranda (1614-1685), Villabrille o los Meléndez, a lo largo de las cuatro o cinco primeras décadas del XVIII, hubieron de llegar a Oviedo ecos de la fama de Juan de Villanueva en Madrid que alentaron a otros dos jóvenes escultores asturianos, Toribio de Nava Riestra (1687-1748) y José Bernardo de la Meana (1715-1790), para trasladarse a la corte, aunque en esta ocasión de forma temporal.

De los viajes de Nava a Madrid en la década de 1730 hay constancia documental⁴¹. En este caso se trató de visitas esporádicas a la capital, motivadas, al menos en parte, por un deseo de estudiar las formas del arte de vanguardia, con la esperanza de que incorporar estas soluciones a su propia producción le permitiera acceder a comitentes más exigentes y que proporcionaran mejores retribuciones. Y ese *aggiornamento* lo realizó, sin duda, trabajando como oficial en el taller de Juan de

Villanueva⁴². Y creemos que esto es así, entre otros motivos, porque, aunque emigrar a la corte de forma definitiva podía hacerse seguramente prescindiendo de un patrocinador, con la esperanza de que el propio esfuerzo hiciera todo el trabajo, los traslados temporales con un objetivo tan concreto como el de Nava no parecen tener mucho sentido si no es porque ya existiera un contacto previo, o una invitación de algún artista más o menos conocido por el escultor, que le hubiera ofrecido la posibilidad de integrarse durante una temporada como oficial en su taller y de ver lo que allí se hacía.

En el entorno en que se movía Nava en Oviedo ese papel no podía corresponderle más que a Juan de Villanueva. Y no solamente por ser paisanos (Nava era natural de Vega de Poja, en el concejo de Siero) y haber tenido unos inicios profesionales que había corrido casi paralelos, sino también porque de los dos escultores asturianos que habían establecido su obrador en Madrid en la primera mitad del XVIII (Villanueva y Villabrille), Villanueva era el único a quien podían recomendarle los artistas ovetenses con los que Nava tenía más trato, como Antonio Borja. Su mediación habría sido decisiva para contactar con Villanueva. Seguramente el camino emprendido por este se había convertido en el ejemplo a seguir, sobre todo para alguien que procedía del mismo ambiente rural. Sus compromisos familiares y el taller abierto en Oviedo (que funcionó bien al menos en la década de 1730, en la que se incorporaron a él varios alumnos) llevarían a Nava a optar por breves visitas a la corte, esporádicos trabajos de oficialía, y no a pensar en una estancia definitiva como la de Villanueva.

Por otro lado, ya se ha visto cómo tras los fallecimientos de Villabrille y Miguel Jacinto Meléndez, Villanueva debió convertirse en la cabeza visible de la colonia de artistas asturianos asentados en la corte, razón de más para que Nava hubiera acudido a él, teniendo presente, asimismo, que, desaparecido el de Pesoz (h. 1732), los demás paisanos que quedaban en Madrid no eran escultores, por lo que la red de

⁴¹ Archivo Histórico de Asturias (AHA), ante Julián de Pumarada y Bandujo, caja 7712, año 1731, f. 238 (contrato de aprendizaje de Gabriel Fernández *Tonín* con Nava) y Archivo Capitular de Oviedo (ACO), *Libro de acuerdos del Cabildo* núm. 50, f. 229v. Documentos citados y publicados por RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 416 y 420; e ID., *Documentos de escultura barroca*, 1991, p. 146, doc. núm. 103.

⁴² Para las referencias sobre las estancias de Nava y Meana en el obrador de Villanueva *vid.* GARCÍA MENÉNDEZ, Bárbara, «La impronta del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) en el arte barroco asturiano del siglo XVIII», en *Liño*, núm. 13, Oviedo, 2007, pp. 57-68.

posibles contactos para Nava se cierra de nuevo en torno a Villanueva.

Además, en el período de mayor actividad y prestigio de su obrador (entre 1730-1750, su etapa de plenitud creativa) Villanueva seguramente trató de atraer a Madrid a oficiales asturianos para que le ayudaran⁴³. Las inquietudes profesionales y quizá también los apuros económicos derivados de su azarosa vida personal tal vez forzaron a Nava a emplearse ocasionalmente de oficial con su paisano Villanueva.

José Bernardo de la Meana está también documentado en Madrid. E igualmente puede suponerse que acudiera a Villanueva por recomendación de Nava, que seguramente fue su maestro en Oviedo. Con Juan de Villanueva y su hijo Diego (que compartió la dirección del taller familiar entre ca. 1735-1745) hubo de permanecer durante seis años (1737-1743) completando su formación como escultor y tracista de retablos⁴⁴. Una vez más el paisanaje, los artistas que conocían a Villanueva en Asturias y las noticias de sus éxitos recibidas en el Principado hubieron de guiar a Meana directamente hacia él. La recomendación de Nava completaría su carta de presentación.

Aunque nada de esto es seguro, no pensamos que pueda 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 en el obrador de algún artista admirado de sus capacidades, tener un valedor era fundamental y sólo podía evitarse no arriesgar el viaje acudiendo a una referencia segura. Para

Meana esta no pudo ser otra que Juan de Villanueva.

En definitiva, si Juan Carreño de Miranda había sido el primer gran artista asturiano de renombre emigrado a Madrid que reunió en torno a sí a un grupo de artistas de su misma procedencia, merced a su carisma y su extraordinaria calidad humana⁴⁵, Villabrille, Villanueva y los Meléndez siguieron sus pasos y trabaron una estrecha relación de colaboración y amistad con varios de sus compatriotas, dejando abierta la puerta para otros muchos que, años más tarde, transitaron el mismo camino que ellos habían recorrido a principios de siglo.

Ese fue el caso del escultor ovetense Francisco Javier Meana y de la Granda (1757-*post* 1814), hijo de uno de los discípulos de Villanueva (José Bernardo de la Meana) y académico de San Fernando, que contó además con el favor y la protección de influyentes personajes asturianos de la Corte como el conde de Campomanes, Gaspar Melchor de Jovellanos o Juan de Villanueva *el Joven* (1739-1811). Para este hizo algunos trabajos escultóricos (de labra ornamental en piedra, como los capiteles del *belvedere* de la puerta del Museo del Prado hacia el Jardín Botánico, hoy, entrada de Murillo, en 1785), y esto hubo de deberse tanto a su ascendencia asturiana, como a la estrecha vinculación que había habido entre sus padres⁴⁶. Con Francisco Javier Meana quedaría cerrado el círculo de relaciones e influencias humanas y profesionales que durante buena parte del siglo XVIII agrupó a varios pintores y escultores asturianos y que creemos tuvo su eje central en Juan de Villanueva y Barbales.

⁴³ Villanueva debió de alardear de su asturianía y de proteger a sus paisanos, y seguramente confiaba en su capacidad de trabajo, lealtad y fidelidad. Por esto tuvo oficiales, al menos dos que conozcamos, «hijos de Pelayo». Y quizá también fue una razón el que tuviera algo de prurito por la hidalguía norteña, argumento que vendría a apoyar la presencia de los cántabros Andrés y Bernardo de los Helgueros en su taller en la década de 1720. No se olvide que toda la alta nobleza española de espada intentaba retrotraer sus orígenes familiares hasta los godos que se habían refugiado en Asturias con la invasión musulmana, como una forma de reafirmación. Ser asturiano e hidalgo marcaba, por tanto, una distinción social de superioridad, ya que era casi sinónimo de no haber tenido contacto con los conversos y de ser descendiente, en muchísimas generaciones, de cristianos viejos.

⁴⁴ Así lo supuso GONZÁLEZ SANTOS, «Noticias del escultor academicista asturiano Francisco Javier Meana», en *Estudios dieciochistas. En homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, Instituto Feijóo de Estudios del Siglo XVIII, 1995, vol. I, pp. 397.

⁴⁵ La noticia de su «gran bondad», «honrado genio», modestia y humildad la debemos a Antonio Palomino, que trató personalmente con Carreño. PALOMINO, *El Parnaso Español pintoresco y laureado*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1724 (consultado por reedición de Madrid, Aguilar Maior, 1988, t. III, pp. 401-409, biografía 172).

⁴⁶ Todo en GONZÁLEZ SANTOS, «Noticias del escultor academicista asturiano Francisco Javier Meana», 1995, pp. 391-412.