

# La impronta del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) en el arte barroco asturiano del siglo XVIII<sup>1</sup>

---

Bárbara García Menéndez  
*Universidad de Oviedo*

## RESUMEN

En estas páginas se expone el papel clave que para la irrupción del barroco exaltado madrileño en Asturias tuvieron los retablos colaterales de la catedral de Oviedo, diseñados por Diego de Villanueva y construidos por los escultores locales Toribio de Nava y Manuel de Pedrero entre 1739 y 1741, el taller del propio Nava y la producción de José Bernardo de la Meana, ambos formados en Madrid con Juan de Villanueva durante el tercio central del siglo XVIII.

## ABSTRACT

The beginning of the most intense moment of the baroque period in Asturias is explained here through the altarpieces designed by Diego de Villanueva for the transept of Oviedo cathedral and built between 1739-1741 by local sculptors Toribio de Nava and Manuel de Pedrero, through Nava's workshop, and the artistic production of José Bernardo de la Meana, both former disciples of Juan de Villanueva in Madrid.

## PALABRAS CLAVE:

Villanueva (Juan y Diego de), Toribio de Nava, José Bernardo de la Meana, retablos colaterales de la catedral de Oviedo, discípulos.

## KEY WORDS:

Villanueva (Juan y Diego de), Toribio de Nava, José Bernardo de la Meana, side altarpieces in Oviedo cathedral, disciples.

\* \* \* \*

---

<sup>1</sup> Este artículo ha sido realizado dentro de un proyecto de tesis doctoral respaldado por una beca FPU del MEC, concedida en diciembre de 2003. Quiero agradecer muy sincera y profundamente a don Javier González Santos, profesor titular del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, su inestimable ayuda y entusiasta implicación en la elaboración del Trabajo de Investigación que bajo su dirección me permitió obtener la suficiencia investigadora en junio de 2005, ya que a él debo la localización de varios documentos, así como algunas de las ideas que en dicho estudio desarrollé y cuya síntesis presento en estas páginas.

Hoy podemos entender el panorama de la escultura y retablero del siglo XVIII en Asturias, principalmente a raíz de las amplias y profundas investigaciones del profesor Germán Ramallo Asensio<sup>2</sup>, considerando tres momentos claves a lo largo de la centuria que dieron lugar a la configuración de otras tantas etapas dentro del arte del barroco regional.

El escultor sigüenzano Antonio Borja (h. 1660-1730), afincado en Oviedo desde la última década del siglo anterior, marca el primer hito en el desarrollo de la producción artística de este periodo<sup>3</sup>. Fue el artífice más destacado y demandado por la clientela en los años finales del siglo XVII y primer cuarto del XVIII, y en su obrador, o al menos en su círculo de influencia, hubieron de formarse los representantes de la siguiente generación, continuadores de sus formas y estilo hasta que los traslados a otros centros artísticos, como Madrid, les permitieron importar las pautas del arte entonces de vanguardia dando paso a la segunda etapa, la de eclosión de la fase exaltada del barroco en Asturias. Entre estos escultores destacan Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) y Toribio de Nava Riestra (1687-1748).

Juan de Villanueva, emigrado a Madrid a principios del siglo XVIII, permaneció en la Villa y Corte de forma ininterrumpida hasta su muerte, debiendo ser considerado, por tanto, un representante de la escuela madrileña poschurriguerista y del temprano academicismo<sup>4</sup>.

Sin embargo, su trabajo para los dos retablos colaterales del transepto de la catedral ovetense (1739-1742)<sup>5</sup> y su papel de maestro de otros asturianos que se trasladaron ocasionalmente a la corte, obligan a incluirlo como agente de la evolución y transformaciones del barroco en el Principado.<sup>6</sup> Toribio de Nava<sup>7</sup>, por su parte, tras algunos contactos con la modernidad artística madrileña, seguramente en el propio taller de Villanueva, volvió a Asturias y formó en su obrador ovetense a un amplio grupo de escultores que desarrollarían su actividad en la provincia durante la segunda mitad del siglo, siendo entre ellos el más importante José Bernardo de la Meana (Oviedo, 1715-1790).

Meana representa el tercer punto de inflexión, con el que se cierra prácticamente la etapa barroca, dando paso a su muerte (acaecida en 1790) al academicismo<sup>8</sup>. Alentado por

---

*Boletín del IDEA*, núm. 155, Oviedo, 2000, pp. 107-124. Puede verse un estado de la cuestión sobre la figura de Villanueva en GARCÍA MENÉNDEZ, Bárbara, "El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)", en *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias-Anroart ediciones, 2006, t. II, pp. 355-362.

<sup>5</sup> Sobre estos retablos, *vid.*: BOUZA-BREY, Fermín, "Los altares del crucero de la catedral de Oviedo y otras noticias del barroco en Asturias", en *BIDEA*, núm. 20, Oviedo, 1953, pp. 523-542; CUESTA FERNÁNDEZ, José (presb.), *Guía de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Excma. Diputación Provincial de Asturias, 1957, pp. 32-34 [reedición en 1995, con notas de Raúl Arias del Valle, presb.]; RAMALLO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, pp. 104-108 y 419-427; CASO, Francisco de, CUENCA, Cosme, GARCÍA DE CASTRO, César, HEVIA, Jorge, MADRID, Vidal de la, y RAMALLO, Germán, *La catedral de Oviedo*, Oviedo, Editorial Nobel, 1999, vol. I, pp. 241-216 y vol. II, pp. 221-228.

<sup>6</sup> Las consecuencias de los retablos colaterales en la producción local asturiana ha sido estudiada con detenimiento por RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, pp. 427-430 y 433-442, y por nosotros en el Trabajo de Investigación presentado en junio de 2005, en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, titulado *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) y su proyección en Asturias: obras y discípulos*.

<sup>7</sup> Para este escultor, *vid.*: VIGIL, Fausto, *Notas*, pp. 225-226; RAMALLO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, pp. 413-430; GONZÁLEZ SANTOS, Javier, "Calenteja: un 'heresiarca' identificado", en *Astura*, núm. 6, Oviedo, 1987, pp. 65-66. Este último autor identificó a Nava con un escultor conocido en la documentación y la literatura artística del siglo XVIII con el apodo *Calenteja*.

<sup>8</sup> Para Meana, *vid.* RAMALLO, Germán, "José Bernardo de la Meana, escultor y arquitecto asturiano de la segunda mitad del siglo XVIII", en *Liño*, núm. 1, Oviedo, 1980, pp. 5-21; ÍD., *Escultura barroca en Asturias*, pp.

---

<sup>2</sup> RAMALLO ASENSIO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1985.

<sup>3</sup> Sobre Antonio Borja, *vid.*: CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico*, Madrid, 1800, tomo I, pp. 166-167; EGP, «Los asturianos de ayer: el escultor Antonio Borja», *El Carbayón*, Oviedo, 10 de marzo de 1885, p. 1; RAMALLO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, pp. 294-337; ÍD., "Nuevas aportaciones a la escultura barroca asturiana: Vega y Borja", en *Liño*, núm. 8, Oviedo, 1989, pp. 61-78.

<sup>4</sup> No entraremos a analizar la biografía de Juan de Villanueva pues es objeto de atención en nuestra tesis doctoral, en curso. Citamos las referencias bibliográficas más significativas por el volumen o importancia de los datos aportados: CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, tomo V, pp. 254-255; VIGIL ÁLVAREZ, Fausto, *Notas para una bio-bibliografía de Siero (Asturias)*, Santander, Aldus, 1949, pp. 339-342; AGULLÓ Y COBO, Mercedes, "Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva", en *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*, núm. 3, Madrid, 1982, pp. s/núm.; ÍD., *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 355-368; y BARRIO MOYA, José Luis, "Aportaciones a la biografía del escultor asturiano Juan de Villanueva (1681-1765)", en

Nava (que posiblemente fue su maestro en Oviedo), buen conocedor de las oportunidades que se abrían para un escultor de talento e informado de las novedades artísticas, José Bernardo pasó a la corte, donde consta su residencia durante seis años<sup>9</sup>, incorporándose, como no podía ser de otra manera, al taller de los Villanueva (Juan y Diego)<sup>10</sup>, para lo que haría prevaler la recomendación de Nava.

### Recepción en Asturias del arte de Juan de Villanueva: los retablos colaterales de la catedral de Oviedo

Entre 1739 y 1742, el cabildo de la catedral de Oviedo promovió la construcción de dos monumentales retablos para el transepto del principal templo de la diócesis, dedicados a la Inmaculada Concepción y santa Teresa de Ávila. La buena situación económica a lo largo de toda la primera mitad de la centuria permitió encarar un diseño a Madrid para la arquitectura de ambos altares que sería puesto por obra por artífices locales. Como consecuencia de esta medida se produjo la irrupción en Asturias del estilo barroco exaltado de escuela madrileña practicado por los retablero herederos del arte de José Benito de Churriguera (1665-1725), ya que fue esta obra la de mayor empeño llevada a cabo en estos años centrales del siglo en la región y, por tanto, se convirtió en inexcusable punto de referencia para los escultores activos en Oviedo. Aunque el proceso constructivo y análisis formal de estos retablos ya fueron estudiados por varios autores, especialmente por el profesor Ramallo<sup>11</sup>, nos centraremos ahora en analizar su importancia como punto de expansión de las novedades artísticas madrileñas.

---

448-491; MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la, "La biblioteca de José Bernardo de la Meana, escultor y arquitecto asturiano de la segunda mitad del siglo XVIII", en *Academia*, núm. 75, Madrid, 1992, pp. 423-434; ÍD., *La arquitectura de la Ilustración en Asturias. Manuel Reguera 1731-1798*, Oviedo, RIDEA, 1995, pp. 84-96.

<sup>9</sup> MADRID, Vidal de la, *La arquitectura de la Ilustración en Asturias*, pp. 84-96. La estancia de Meana en Madrid ya había sido intuida por RAMALLO, "José Bernardo de la Meana", p. 8; e ÍD., *Escultura barroca en Asturias*, p. 451.

<sup>10</sup> GONZÁLEZ SANTOS, Javier, "Noticias del escultor académico asturiano Francisco Javier Meana", en AA.VV., *Estudios dieciochistas. En homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1995, vol. I, p. 397.

<sup>11</sup> *Vid. supra*, nota 5.

Si bien no ha sido documentada la autoría del modelo, hay suficientes razones para atribuírsela al obrador de Juan de Villanueva y Barbales quien, entre 1741 y 1742, contrató también con el cabildo ovetense las siete estatuas de bulto, de tamaño del natural, para las hornacinas de ambos retablos<sup>12</sup>. La comparación de su estructura con la de otros conjuntos conocidos del escultor (los retablos colaterales de la iglesia de las Calatravas y los del convento de mercedarias descalzas de Don Juan de Alarcón, ambos en Madrid)<sup>13</sup> permite comprobar que guardan muchas similitudes, tanto en su esquema general como en los detalles: una estructura arquitectónica que se desequilibra por medio de líneas quebradas, de curvas, de complicados soportes, de decoración que interrumpe el desarrollo de las molduras. Partiendo de esta semejanza y teniendo en cuenta la participación de Diego de Villanueva (1714-1774) en varios proyectos y obras contratadas por su padre durante la década de 1740, formando ambos una compañía artística<sup>14</sup>, podría considerarse que la planta para los colaterales ovetenses, materializada por dos artistas locales, Toribio de Nava y Manuel de Pedrero, probablemente haya sido diseñada por el propio Diego<sup>15</sup> (figs. 1 y 2).

---

<sup>12</sup> La documentación de estas esculturas como autógrafas de Villanueva la hizo por vez primera BOUZA-BREY ("Los altares del crucero", pp. 523-542) a la vista de un recibo existente en el Archivo Capitular de Oviedo (ACO) que hoy se ha perdido. RAMALLO (*Escultura barroca en Asturias*, pp. 419-427) confirmó estos datos con la revisión de las Actas capitulares.

<sup>13</sup> Ambos han sido publicados por BONET CORREA, Antonio, "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre", en *Archivo Español de Arte*, t. XXXV, núm. 137, 1962, pp. 21-49. Los de la iglesia de don Juan de Alarcón no están documentados, pero sí fueron atribuidos por este autor.

<sup>14</sup> Juntos concurren a la obra del retablo del gremio de mercaderes de libros en la iglesia de San Ginés en 1740-1741 (PAREDES ALONSO, Javier, *Mercaderes de libros. Cuatro siglos de historia de la Hermandad de San Gerónimo*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, p. 239); al proyecto para el retablo mayor de la catedral de Coria en 1745 (el estudio más completo sobre esta obra es el de GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier, *La catedral de Coria, arcón de Historia y Fe*, León, Edileisa, 1999, pp. 73-79) y trabajaron en el taller de escultura del Palacio Real entre 1740 y 1750 (PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo*, Valladolid, 1975, *pássim*; TÁRRAGA BALDÓ, María Luisa, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, CSIC, 1992, 3 vols., *pássim*).

<sup>15</sup> GONZÁLEZ SANTOS, Javier, *La catedral de Oviedo. Guía breve*, León, Edileisa, 2005, pp. 18 y 35.

Durante los primeros cuarenta años del siglo XVIII, el esquema que había casi monopolizado el diseño de altares en Asturias fue el del mayor de la capilla de Nuestra Señora del Rey Casto, en la propia catedral, realizado por Antonio Borja en 1717-1719. La otra gran empresa artística de ese periodo (el amueblamiento monumental del interior de la colegiata de Santa María la Mayor de Pravia, entre 1720 y 1730), siguió este mismo modelo, caracterizado por la utilización de estípites o columnas de orden gigante, división en tres calles, gran protagonismo de las hornacinas centrales de los dos cuerpos del retablo, contrastes de entrantes y salientes acentuados por la desmesura de los elementos sustentantes y el entablamiento, y proliferación de la decoración superpuesta a las líneas arquitectónicas. La importancia de esta obra, para la que se acudió a los mejores artífices del momento tanto en Asturias como en Madrid (el asturiano Juan Alonso de Villabrille y Ron [h. 1663-h. 1732], instalado en la corte desde al menos 1686, que hizo las esculturas<sup>16</sup>), refuerza la idea de que la traza que se aplicó en sus retablos fue la de mayor modernidad y fortuna de las que se habían producido o interpretado en la región.

La obra diseñada por los Villanueva para la catedral aportó a la evolución del retablo asturiano una apuesta decidida por la monumentalidad abrumadora, el movimiento interno y externo de su arquitectura, por la fluidez, sinuosidad, elegancia y evanescencia de las líneas y por un destacadísimo peso de la decoración, a base de motivos naturalistas y delicados. Esta traza determinó el modelo de referencia para la producción retablero local durante unos quince o veinte años, sustituyendo al del Rey Casto ya visto.

Los Villanueva son unos integrantes más de las corrientes artísticas madrileñas de la primera mitad del siglo XVIII, donde se exploran las formas de Churriguera o Pedro de Ribera

(1683-1742), buscando por tanto el artificio, la teatralidad, pero también la cercanía, la sensibilidad y el rechazo de los convencionalismos y rigideces de los tiempos anteriores y de los que empiezan a pujar con fuerza. Juan y Diego probablemente deban ser considerados como artistas del barroco castizo, a pesar de la renuncia posterior de Diego al legado de su padre y su creciente identificación con la depuración formal, a la que tuvo que sumarse por necesidad, para ser aceptado en el nuevo sistema académico y profesional<sup>17</sup>. En la década de los cuarenta, sin embargo, trabajó con su padre (con quien también se había formado) en varios retablos, en los que cabe pensar que la arquitectura y la escultura formarían un todo perfectamente compatible, por lo que la estructura habría de traducir el barroco decorativo y sensible que aquél practicaba en sus estatuas.

Señala Germán Ramallo que de los retablos del transepto de la catedral surgieron dos líneas artísticas en Asturias: una, que toma su aportación en la movilidad y flexibilidad de las estructuras, tanto interna como externamente, y otra, que se decanta por las posibilidades de la decoración para crear arquitecturas dinámicas, deshechas y casi vaporosas, trabajando también con el movimiento curvo de las plantas<sup>18</sup>. Esta opción es la más «asturiana» y la que también consideramos más propia de entalladores o tallistas que de arquitectos y diseñadores. En el modelo de los Villanueva se conjugaban ambas posibilidades, pues en él concurrían las habilidades de dos escultores (Juan y Diego) y de un arquitecto (Diego).

La formación asturiana de los colegas de Nava, como Manuel de Pedrero Suárez (hijo de Manuel de Pedrero Vigil, que había trabajado el colateral de Santa Teresa) o Pedro Álvarez Perera, y de sus discípulos Manuel González Manjosa y Gabriel Fernández *Tonín*, les avocó a orientarse hacia la línea escultórica. Pedrero Suárez y Álvarez Perera integraron la generación formada en la órbita de Borja y sus seguidores, y su adaptación a las novedades fue más

<sup>16</sup> Sobre este escultor, todavía por estudiar a fondo, se han publicado varios artículos. Como más significativos *vid.*: MARCOS VALLAURE, Emilio, "Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXXVI, Valladolid, 1970, pp. 147-158; ÍD., "Juan Alonso Villabrille y Ron o Juan Ron", en *BSAA*, t. XL-XLI, Valladolid, 1975, pp. 403-416; RAMALLO, Germán, "Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano", en *AEA*, núm. 214, Madrid, 1981, pp. 211-220; SALORT PONS, Salvador, "Juan Alonso de Villabrille y Ron, maestro de Luis Salvador Carmona", en *AEA*, t. LXX, Madrid, 1997, pp. 454-458.

<sup>17</sup> El cambio de orientación estilística de Diego de Villanueva lo explicita el propio autor en su obra *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1766, cartas II, III y V, pp. 8-33 y 53-81 (hay reedición facsimilar: Madrid, Academia de San Fernando, 1979).

<sup>18</sup> RAMALLO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, pp. 104-105.

escasa<sup>19</sup>. Pero lo que sí hicieron fue adoptar el esquema arquitectónico de los colaterales, especialmente del trabajado por Nava (el de la Purísima). La verdadera experimentación formal en la arquitectura de los retablos será la que a partir de 1750 desarrolle José Bernardo de la Meana tras su estancia en Madrid y paso por el taller de los Villanueva.

#### Toribio de Nava Riestra (1687-1748), el discípulo asturiano de Juan de Villanueva

Toribio de Nava, natural de la aldea de Vega de Poja, en el concejo de Siero, se acercó con su familia en 1732 en Oviedo, en la céntrica calle de Cimadevilla, y comenzó a trabajar con asiduidad para la clientela de la ciudad y de la región<sup>20</sup>. Junto con su hijo, Domingo de Nava González (1710-1745), a quien él mismo habría formado, dirigió un taller familiar con dos centros, pues Domingo tuvo durante varios años obrador abierto en Gijón y a él acudían también los discípulos contratados por su padre.

Por varios documentos otorgados por Nava y su segunda mujer, Leonor de la Mata, en relación a la demanda de divorcio que ambos interpusieron en la década de 1730,<sup>21</sup> hemos podido intuir que el escultor probablemente fuese alcohólico y que tenía un carácter colérico y violento, como dejaba traslucir el apodo-

con el que se le conocía, *Calenteja*<sup>22</sup>, que ha de derivar del adjetivo «calente», que el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española definía, en 1726, como «ardiente, fervoroso y enardecido»<sup>23</sup>. Quizá haya que ver en esa personalidad conflictiva la causa de la escasez de obras conocidas del escultor que, pese a su talento y capacidades, vio mermadas sus posibilidades profesionales por sus problemas personales.

Pero lo más importante en la biografía profesional de Toribio de Nava, y lo que aquí interesa, es que había pasado un tiempo de formación o puesta al día en Madrid, como revelan sus propias palabras<sup>24</sup>. Así, el 12 de febrero de 1739, Toribio de Nava propuso al cabildo de la catedral ovetense dos diseños para los retablos colaterales del transepto, inspirados en las realizaciones madrileñas contemporáneas que aseguró conocía de primera mano:

«Leyóse una petición de Thorivio de Nava, maestro escultor y estatuario, en la que dize que de diversos retablos que vio en Madrid, aviendo sabido que se avía encargado una planta (para hacer los colaterales) en dicha Corte, avía pensado en sacar dos diseños, que presentaba al mismo tiempo, para que en vista de ellos y cotejándolos con la planta que vino de Madrid pensase el Cavildo cuál convenía mejor para dichos colaterales, para cuya obra suplicaba se le admitiese»<sup>25</sup>.

Si bien sus diseños no fueron los elegidos sí se tuvieron en consideración, ya que sus estancias en Madrid antes de 1739 le habían capacitado para presentar a los canónigos lo que

<sup>19</sup> RAMALLO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, pp. 427-430.

<sup>20</sup> *Vid. supra*, nota 7. Las obras que hasta el momento se han documentado de este escultor son: retablo mayor del antiguo templo parroquial de San Juan el Real, en Oviedo (1725), retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Remedios, en el convento de San Francisco, Oviedo (1732), *Crucificado de los Afligidos* para la parroquial de Vega de Poja, Siero, (1738), *Nuestra Señora del Carmen* para la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Entralgo, Laviana (1740), retablos mayor y colaterales de la Malatería de San Lázaro de Entrecaminos, Oviedo (1746). Ramallo le atribuyó también una *Inmaculada* en colección particular en Oviedo, una *Magdalena* tallada para el retablo de la misma advocación en la iglesia de la Compañía (hoy San Isidoro el Real) y que actualmente se encuentra en la capilla de su nombre en la calle Magdalena de Oviedo, y una *Dolorosa* del Museo de Bellas Artes de Asturias (RAMALLO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, pp. 418-419 y 428).

<sup>21</sup> Algunos de estos documentos los cita y publica RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, p. 415, e *ÍD.*, *Documentos de escultura barroca*, Oviedo, IDEA, 1991, pp. 149-150, docs. núms. 109-110.

<sup>22</sup> GONZÁLEZ SANTOS, Javier, «Calenteja: un 'heresiarca' identificado», pp. 65-66.

<sup>23</sup> *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua, dedicado al rey Nuestro Señor Don Phelipe V (que Dios guarde) a cuyas reales expensas se hace esta obra, compuesto por la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726 [ed. facsimilar, Madrid, Biblioteca Canónica Hispánica, 1963], t. I (*que contiene las letras AB.*), pp. 65-66.

<sup>24</sup> Su estancia (o estancias) en Madrid ya fueron advertidas por RAMALLO (*Escultura barroca en Asturias*, p. 417) a la vista del documento que citamos a continuación.

<sup>25</sup> ACO, *Libro de acuerdos del Cabildo*, núm. 50, f. 229v. Citado por RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, p. 420.

estos estaban buscando, es decir, un modelo que recogiera las novedades del barroco castizo cultivado por los continuadores de José Benito de Churriguera y que respondiera a los deseos de monumentalización y modernización previstos para el templo ovetense.

El estudio de la documentación que hemos reunido sobre Nava no ha revelado ningún periodo excesivamente amplio de ausencia del escultor de Oviedo. Por ello, creemos que la estancia (o estancias) de este en Madrid tuvieron que ser ocasionales, de pocos meses. Hay constancia de que Toribio se trasladaba con cierta frecuencia fuera de Oviedo, acudiendo quizá a trabajos en otros lugares dentro de Asturias, o bien a Madrid durante algún tiempo para entrar en contacto con los talleres y artistas en la vanguardia del arte. Sobre estas visitas a la Villa y Corte hay otra referencia muy clara en el contrato de aprendizaje que suscribió con Gabriel Fernández *Tonín* en 1731<sup>26</sup>. Maestro y aprendiz se comprometieron a cumplir los dos años de formación al margen de cualquier incidencia, incluyéndose entre estas la posibilidad de que Nava marchara por algún tiempo a Castilla. En este momento el escultor tenía 44 años y acababa de avecindarse en Oviedo, incorporándose al plantel artístico de la ciudad, del que ya había desaparecido Antonio Borja (fallecido en 1730). Por tanto, aunque no podemos asegurar unas fechas exactas, pensamos que sería este el mejor momento para ampliar su formación fuera de la región, pues ello le capacitaría para superar a los demás colegas asentados en ella, ya que a excepción de Juan Alonso Villabrille y Ron y de Juan de Villanueva de ninguno más de los escultores contemporáneos de Toribio de Nava sabemos que haya acudido a Madrid para enriquecer su formación<sup>27</sup>.

La relación de Toribio de Nava con el taller de Villanueva en Madrid, aún por documentar, parece incuestionable porque se trataría de una relación entre paisanos que ya pudo ponerles en contacto en Asturias. Por otro lado, Villanueva parece que vivió sus mejores años profesionales hasta 1750, por lo que Nava se habría encontrado en un obrador

de gran actividad, con la posibilidad de trabajar de oficial.

Pero aún cuando Nava no hubiera sido discípulo directo de Juan de Villanueva, lo habría sido de forma indirecta por su trabajo en el colateral catedralicio de la Inmaculada Concepción sobre un diseño salido del taller de los Villanueva al que supo hacer sus propias adaptaciones personales aportando el toque de calidad distintivo: el aliento exaltado y el movimiento y rotundidad que tal obra requería.

Puesto que no se conserva ninguno de los retablos que Nava hizo antes y después de su trabajo para la catedral no podemos evaluar si el colateral de la Purísima marcó un hito o continuó en la línea de lo que había venido practicando a raíz de su contacto con Juan de Villanueva. Pero la documentación consultada nos inclina a pensar esto último, pues sabemos que empleó el tipo de retablo exedra al que José Benito de Churriguera había dado carta de naturaleza<sup>28</sup>. Sí tenemos constancia de la influencia que ejercieron sobre las piezas trabajadas por Nava las formas delicadas y sensibles que Villanueva incorporó a sus esculturas como renovación del barroco más castizo (tal como se puede apreciar en la *Inmaculada* de la catedral de Oviedo). Así se puede comprobar al menos en la única obra de bulto que hasta el momento se conserva salida de su mano: *Nuestra Señora del Carmen* para la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Entralgo (concejo de Laviana, Asturias) que talló en la década de 1740 y cuyo rostro de gran dulzura y el sutil contraposto del cuerpo traducen la impronta del barroco dieciochista representado por Villanueva (figs. 3 y 4)<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Archivo Histórico de Asturias, ante Julián de Pumarada y Bandujo, caja 7712, año 1731, f. 238. Citado y publicado por RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, p. 416, e ÍD., *Documentos de escultura barroca*, p. 146, doc. núm. 103.

<sup>27</sup> RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, p. 417.

<sup>28</sup> Así figura en el documento de contrato del retablo para la capilla de Nuestra Señora de los Remedios, en el desaparecido convento de San Francisco de Oviedo: «Y ha de continuar la arquitectura de dicho retablo hasta llenar todo el frente de dicha capilla con una vara de proyección en el medio del altar, formando a los dos lados de la planta demostrada dos cuartos de círculo, continuando en ellos el pedestal y cornisa, con frisos tallados y formando repisas contra los muros sobre que se han de levantar otras dos columnas». AHA, ante Francisco Javier Rabanal, caja 7753, años 1730-33, ff. 2-3. Citado y publicado por RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, p. 415; ÍD., *Documentos de escultura barroca*, pp. 144-145, doc. núm. 102. Obra reseñada también por ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, *La arquitectura franciscana en Asturias: de la fundación a la desamortización*, Oviedo, RIDEA, 1995, pp. 105-106.

<sup>29</sup> ÁLVAREZ CAMPAL, Rosa del Carmen, *El concejo realengo de Laviana. Historia y anecdotario de las parro-*



Fig. 1. DIEGO DE VILLANUEVA, TORIBIO DE NAVA Y JUAN DE VILLANUEVA, *Retablo de la Inmaculada Concepción*, 1739-1742. Oviedo, catedral.



Fig. 2. DIEGO DE VILLANUEVA, MANUEL DE PEDRERO Y JUAN DE VILLANUEVA, *Retablo de Santa Teresa*, 1739-1742. Oviedo, catedral.



Fig. 3. JUAN DE VILLANUEVA, *Inmaculada Concepción*, 1742. Oviedo, catedral, retablo de la Inmaculada Concepción.



Fig. 4. TORIBIO DE NAVA, *Nuestra Señora del Carmen*, década de 1740. Entralgo (Laviana). Fotografía de Eladio Begega. Publicada por Álvarez Campal, *El concejo realengo de Laviana*, 2006, p. 45.

## El taller de Toribio de Nava, centro de difusión del arte de los Villanueva en Asturias

Junto con los dos talleres activos en la catedral de Oviedo durante la obra de los colaterales (los de Nava y Pedredo), en esta etapa es fundamental para la expansión del arte de Villanueva en Asturias el papel desempeñado por el obrador de Toribio de Nava en la misma ciudad, centro de formación de varios escultores a lo largo del primer tercio del siglo XVIII. El importante número de aprendices que se le han documentado (ocho) en la década de 1730 confirma que fue un artista de fama en la ciudad, cuya personalidad ha de entenderse como la de un escultor de transición entre Antonio Borja († 1730) y José Bernardo de la Meana (Oviedo, 1715-1790).

Nava, «maestro arquitecto y escultor», se comprometió, en los diversos contratos de aprendizaje que suscribió, a formar a sus discípulos en la práctica y manejo de montañas, propia de la arquitectura, y modelos, en el dominio del dibujo, de las proporciones del cuerpo humano y de «otras medidas principales» de las dos artes en que decía ser profesional. Estas fórmulas «preacadémicas», que se recogen en estos documentos, Toribio la tomó prestada, seguramente, de lo que vio y conoció en el taller de Villanueva en Madrid, pues hasta entonces en Oviedo es habitual el empleo de cláusulas gremiales para este tipo de escrituras. En las materias teóricas pero también prácticas que enseñaba en su obrador, pondría Toribio en conocimiento de sus discípulos el estilo, los modelos y las formas del arte madrileño y, a lo que parece, también haría uso de libros y estampas para el estudio de la proporción del cuerpo humano y de los módulos de arquitectura.

Su hijo Domingo, desde 1733, momento que debió coincidir con el inicio de su independencia profesional<sup>30</sup>, se ocuparía también

---

*quias de Entralgo, Carrio, Lorio, El Condado y La Pola en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Soinua, 2006, pp. 42-43 y fotografía en p. 45. Agradezco muy sinceramente a la autora de este libro que me facilitara los datos sobre esta pieza y la fotografía que de la misma realizó Eladio Begega, para poder estudiarla con anterioridad a su publicación.

<sup>30</sup> RAMALLO (*Escultura barroca en Asturias*, pp. 412 y 441) cita el documento por el que Domingo de Nava contrató en 1733 las esculturas del retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Gijón.

de la enseñanza de los aprendices, sustituyendo a Nava tal vez en sus ausencias de Oviedo, o en los momentos de mayor dificultad económica. Como se puede deducir de estos contratos de aprendizaje, Toribio y Domingo de Nava constituyeron una compañía profesional (del mismo modo que Juan y Diego de Villanueva), con dos talleres, uno en Oviedo y otro en Gijón, lo que les permitiría controlar la demanda artística de la zona central de Asturias, la más poblada y rica en aquellos años. Dada la participación activa de Domingo de Nava en el obrador de su padre, no debería menospreciarse su papel en la configuración del panorama artístico local de mediados del XVIII.

Fueron aprendices de los Nava: Gabriel Antonio Fernández, *Tonín*, que firmó su contrato con el maestro en 1731; Felipe la Puente y Pedro Rosendo de la Iglesia, desde 1733<sup>31</sup>; Manuel González Manjoya, que comenzó a trabajar en el taller en 1734<sup>32</sup>; Francisco Antonio Hevia entre 1734-1737<sup>33</sup>; Juan Manuel Miranda, de «cortta edad» entre 1735-1741<sup>34</sup>; Ignacio Bayeta Valdés, hijo del difunto Juan de Bayeta Valdés<sup>35</sup>, miembro de un conocido linaje de doradores ovetenses<sup>36</sup>, (por lo que en esta ocasión Nava no cobró los 300 reales en que habitualmente estipulaba el coste de la enseñanza de los meritorios, segu-

---

<sup>31</sup> AHA, ante Dionisio García Salas, caja 7805, año 1733-1737, ff. 49-51 (Cesión de bienes de Nava a su hijo Domingo). No se han podido consultar las escrituras de aprendizaje de ambos, ya que el protocolo notarial en el que se incluye la de Felipe la Puente sufre graves deterioros, y del notario ante quien se otorgó la de Pedro Rosendo de la Iglesia (Juan González Cadrano) no se conserva documentación alguna.

<sup>32</sup> AHA, ante Julián de Pumarada y Bandujo, caja 7715, año 1734, f. 96 (2.ª parte). Citado y publicado por RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, p. 416, e ÍD., *Documentos de escultura barroca*, doc. núm. 104, pp. 146-147.

<sup>33</sup> AHA, ante Julián de Pumarada y Bandujo, caja 7715, año 1734, f. 91 (2.ª parte). Citado y publicado por RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, p. 416, e ÍD., *Documentos de escultura barroca*, doc. núm. 105, p. 147.

<sup>34</sup> AHA, ante Julián de Pumarada y Bandujo, caja 7716, año 1735, f. 87. Citado y publicado por RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, p. 416, e ÍD., *Documentos de escultura barroca*, 1991, doc. núm. 106, pp. 147-148. Este autor no reparó en el nombre del aprendiz en el documento y por ello afirma que no se menciona.

<sup>35</sup> AHA, ante Julián de Pumarada Bandujo, caja 7718, año 1737, f. 97.

<sup>36</sup> RAMALLO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, apéndice de doradores y pintores, p. 544.

ramente por camaradería) desde 1737; y Santos de Ablanedo, vecino de Avilés, desde el año siguiente y hasta 1742<sup>37</sup>.

Además, entre los discípulos de Toribio habría que incluir a su propio hijo Domingo, que trabajó en Oviedo y Gijón, aunque no se le han documentado más obras que las esculturas de la parroquia de San Pedro de esta última villa y los retablos de San Félix de El Pino (Aller), aunque estos erróneamente<sup>38</sup>.

De todos estos individuos, solamente Gabriel Fernández *Tonín* y Manuel González Manjosa prosperaron en su arte y figuran documentados profesionalmente en el segundo tercio del siglo XVIII<sup>39</sup>.

La importancia de Toribio de Nava queda pues demostrada, tanto por su participación en la obra de los colaterales de la catedral y su estancia en Madrid, como por el importante número de aprendices que se formaron en su taller. *Tonín* y Manjosa fueron los continuadores del estilo de su maestro que había marcado un cambio significativo en el panorama de la escultura y retablaría locales. En definitiva, Nava debió de ser un muy digno sucesor de

Antonio Borja en cuanto que actuó como difusor en Asturias de las fórmulas del barroco exaltado madrileño.

#### José Bernardo de la Meana (1715-1790), último discípulo e intérprete del arte de los Villanueva en Asturias

José Bernardo de la Meana fue el escultor más destacado de la segunda mitad del siglo XVIII en Asturias. Con él llegó la culminación de la exaltación barroca en la región. Su vinculación con el mundo madrileño, de la mano de Juan y Diego de Villanueva, parece lógica<sup>40</sup> y de ella resulta un empuje importante en la evolución artística local. Fruto de sus conocimientos de las novedades estilísticas y de la experimentación que le permitió su gran capacidad artística, fue una abundante y hoy bien conocida obra que le singulariza por encima de otros de sus contemporáneos.

Aún cuando su producción ha sido ya estudiada con detenimiento por Germán Ramallo<sup>41</sup>, permaneció por investigar su periodo de aprendizaje y formación. Esta etapa es la que analizaremos a continuación, a partir de nuestra convicción de la labor que Juan de Villanueva y Barbales realizó como maestro de los artistas asturianos en Madrid, y la que supuso su contacto con la modernidad del arte de su tiempo en la capital y que le alzó a la dirección de la maestría de obras en la catedral de Oviedo a su regreso a Asturias.

Tras un primer aprendizaje breve en el taller de su padre, debió pasar el joven José Bernardo a incorporarse hacia 1730 al obrador de alguno de los escultores ovetenses formados a principios de la centuria en la órbita de Antonio Borja. De entre estos lo más probable es que Manuel de Pedrero o Toribio de Nava fueran los elegidos. Su participación en la obra de los colaterales, para la que el cabildo contrató a los mejores artistas locales, nos autoriza a considerarles figuras pujantes en el panorama artístico local. Las escasas noticias de

<sup>37</sup> AHA, ante Julián de Pumarada Bandujo, caja 7719, anejo, f. s/núm. (al final). Agradezco al profesor González Santos esta noticia, pues el documento parece haber desaparecido del protocolo en que se encontraba.

<sup>38</sup> RAMALLO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, pp. 412-413, 441-442. Estos retablos, dedicados a Nuestra Señora del Carmen y Nuestra Señora del Rosario, fueron labrados en la década de 1770 por un escultor de apellido Nava. Domingo había muerto en 1745 y Toribio en 1748, por lo que ninguno de los dos pudo acometer tal obra. Joaquín MANZANARES ("El templo de San Félix de El Pino (Aller), joya del arte barroco en Asturias", [1971], ahora en *Crónica Monumental Asturiana, Tabularium I*, Oviedo, 1996, pp. 103-132), que fue cronista oficial de Asturias, los atribuyó a otro hijo de Nava, Francisco, mencionado en la bibliografía local (VIGIL, *Notas*, p. 225), pero su ausencia en todos los documentos posteriores que conocemos de Nava en los que se nombra a sus hijos, nos hace suponer su fallecimiento siendo niño. Por esta razón, creemos que en todo caso el autor del retablo sería un sobrino de Toribio, hijo de su hermano Francisco, también escultor y asentado en Pola de Siero (donde además se contrató la obra para El Pino). Si bien la frecuencia con que aparece el apellido Nava en la zona de Siero (ya que responde a un topónimo del concejo vecino a este) también induce a pensar que podría tratarse de un artista no vinculado a la familia de Toribio de Nava Riestra. Ante la ausencia de más documentación no podemos aclarar esta incógnita, pero sí afirmar con claridad que Domingo de Nava no fue el artífice de dichos retablos.

<sup>39</sup> Para estos escultores, *vid.* RAMALLO, Germán, *Escultura barroca en Asturias*, pp. 433-441.

<sup>40</sup> GONZÁLEZ SANTOS, Javier, "Noticias de Francisco Javier Meana", p. 397. Este autor fue el primero en proponer la formación de Meana con Juan de Villanueva y Barbales. Indica que aunque carezca de refrendo documental, el estilo y los motivos decorativos utilizados por Meana tras su regreso a Asturias, autorizan a considerarlo así.

<sup>41</sup> RAMALLO, Germán, "José Bernardo de la Meana", pp. 5-21, e *ÍD.*, *Escultura barroca en Asturias*, pp. 448-491.

que disponemos sobre Pedrero, el tipo de modelos seguidos en sus obras y el carácter un tanto retardatario de su producción obligan a dejar entre interrogantes el grado de vinculación con Meana, un artista cuyas inquietudes le llevarían a trasladarse a Madrid para completar su formación, algo que seguramente habría sido alentado por su maestro en Oviedo. Toribio de Nava, en cambio, sí conocía el mundo artístico madrileño y su contacto con el círculo artístico de Villanueva le permitió ponerse al corriente de las necesidades de los nuevos tiempos en relación a la enseñanza de las bellas artes, ya que el taller del escultor poleso fue además una suerte de academia donde los discípulos tendrían acceso, al menos, a una visión de la escultura alejada de su tradicional consideración artesanal y de arte mecánica, y entendida ya plenamente como un arte liberal y superior, cuyo estudio requería también de lecturas de tratados y de un dominio del dibujo y de los sistemas de proporciones<sup>42</sup>. Nava debió aprender de ello lo suficiente como para poder recomendar al más capacitado de sus discípulos que se trasladase a Madrid para ampliar sus horizontes artísticos y sobre todo para que, pensando en un regreso a Oviedo, como él mismo había hecho, pudiera capitalizar su actividad y acceder a los más importantes encargos de la región.

La estancia de José Bernardo en Madrid está confirmada documentalmente. En su fe de matrimonio registrada en la parroquia ovetense de San Isidoro el Real en 1749 se indica que el contrayente «estubo en los Reynos de Castilla» con anterioridad a esa fecha<sup>43</sup>. Es esta la primera clave para confirmar la formación en la Villa y Corte que ya los profesores

Germán Ramallo y Javier González Santos intuyeron con acierto<sup>44</sup>.

Por otro lado, el profesor Vidal de la Madrid publicó la solicitud de José Bernardo para examinarse de arquitecto en la Academia de San Fernando en 1766 en la que el propio artista daba testimonio de un periodo de trabajo de seis años en Madrid<sup>45</sup> después del cual se encontró «hávil y con la idoneidad suficiente para ejerzerla [*su facultad*] sin dirección de maestro»<sup>46</sup>, labor que pasó a desempeñar entonces a Oviedo. Seis años en el obrador de Villanueva, por tanto, fueron tiempo más que suficiente para que Meana completara su aprendizaje y alcanzara la maestría.

El mismo autor centró esta etapa entre 1737 y 1743, ya que en 1792 su viuda indicó, en una petición al cabildo catedralicio ovetense, que su difunto esposo había trabajado al servicio de la catedral durante cuarenta y siete años, lo que sitúa el comienzo de tal labor en 1743, inmediatamente después de su regreso de la Villa y Corte<sup>47</sup>. El prestigio que le habría otorgado el contacto con un centro artístico cosmopolita y, por ello más avanzado que el asturiano, y su estilo innovador, relacionado con el que los capitulares habían elegido para los colaterales, habría convencido a los canónigos para contratarle en diversas obras. Desde entonces desempeñó el cargo de maestro mayor de la catedral así como el de supervisor de muchos de los proyectos de las iglesias de la diócesis, con lo que su estética acabó difundiendo por toda la región.

La consideración de Villanueva como aglutinante de otros escultores y artistas asturianos emigrados a la corte a partir del último cuarto

<sup>42</sup> El conocimiento de su biblioteca y colección de estampas, publicadas por Mercedes AGULLÓ, ("Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva", pp. s/núm., e ÍD., *Documentos para la historia de la escultura española*, pp. 355-362) y José Luis BARRIO MOYA, ("Aportaciones a la biografía del escultor asturiano Juan de Villanueva", pp. 107-124), permite sustentar esta afirmación. Por otro lado, el intento pionero y efímero de Juan de Villanueva de fundar una academia de arte en 1709, referido por CEÁN (*Diccionario histórico*, t. V, pp. 254-255), revela el interés del escultor asturiano por contribuir a la enseñanza de su arte desde parámetros bien distintos a los de los gremios.

<sup>43</sup> Archivo de la parroquia de San Isidoro el Real: *Casados*, núm. 3 (1730-1750), f. 194. Agradezco al profesor don Javier González Santos que me permitiera servirme de este documento por él localizado.

<sup>44</sup> RAMALLO, Germán, "José Bernardo de la Meana", p. 8, e ÍD., *Escultura barroca en Asturias*, p. 451; GONZÁLEZ SANTOS, Javier, "Noticias de Francisco Javier Meana", 1995, p. 397.

<sup>45</sup> MADRID, Vidal de la, *La arquitectura de la Ilustración en Asturias*, pp. 84-96.

<sup>46</sup> Documento procedente del archivo de la Academia de San Fernando, incluido por Vidal de la 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*, tomo IV, documento 109, pp. 586-589. Agradezco sinceramente a este profesor que me facilitara la consulta del ejemplar original de su tesis.

<sup>47</sup> MADRID, Vidal de la, *La arquitectura de la Ilustración en Asturias*, p. 93. En el documento de 1766 por el que solicita ser examinado por la Academia, el propio Meana señala que había practicado su profesión en Oviedo «por tiempo de más de veinte y tres años», lo que refrenda la datación apuntada por este autor.

del siglo XVII y durante la primera mitad del XVIII es perfectamente factible. Los lazos de unos orígenes geográficos comunes y su inmersión en el mismo ambiente artístico y cultural, cortesano y preacadémico, habrían sido motivo de vínculos humanos y profesionales en Madrid entre artistas como Villanueva y los pintores Francisco Antonio (1682-1758) y Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734) y los García y Rodríguez de Miranda. El propio Villanueva habría seguramente acudido a su paisano, Juan Alonso Villabrille y Ron al trasladarse a la Villa y Corte. Este le habría abierto su taller y le habría recomendado a su propio maestro, Pedro Alonso de los Ríos (1641-1702). Así que Villanueva no debió comportarse de modo diferente con Nava y Meana.

La década de 1740 fue además muy prolífica para Villanueva, con varios encargos, la creación de una compañía artística con su hijo Diego, el trabajo en el Palacio Real y la participación en la lenta fundación de la Academia de San Fernando. Su obrador debía ser entonces un hervidero<sup>48</sup> y muy estimulante para un joven artista como Meana que pudo además tomar contacto con las ideas y los repertorios de Diego de Villanueva, cuya formación y producción, inicial al menos, estuvo vinculada al diseño de retablos y no tanto a la arquitectura.

En relación con Diego de Villanueva es con quien ha de estudiarse la aportación de Meana a la retablaría asturiana. Que estaba bien informado de los repertorios ornamentales de los Villanueva da buena cuenta una comparación de los diseños publicados por Diego de Villanueva en el *Libro de diferentes pensamientos, unos delineados y otros inventados*<sup>49</sup>, con los que pueblan, por ejemplo, los retablos de la

girola de la catedral de Oviedo<sup>50</sup> y que revelan un conocimiento de primera mano de las influencias de lo dieciochista que el arte de los Villanueva ya había acusado con anterioridad.

De los Villanueva incorporó Meana tanto las constantes de su primera etapa, es decir, el mantenimiento de unas líneas formales tradicionales con una abundantísima decoración superpuesta de tono dieciochista, como la experimentación posterior con las formas arquitectónicas, más aproximadas a la depuración academicista. Buena muestra de esto son los seis retablos que labró en 1747 para el templo parroquial de Santa Marina de Puerto de Vega (Navia), su primer gran encargo tras regresar a Asturias<sup>51</sup>. A partir de su paso por el taller de los Villanueva, Meana entronca con el panorama artístico asturiano avanzando desde lo aportado en los colaterales. Una pericia y calidad muy superiores a la de otros discípulos de Nava hace que haya de ser considerado como un puntal en la expansión del barroco exaltado y de su propia superación.

De Juan de Villanueva tomó también los recursos formales de la escultura dieciochista<sup>52</sup>, con los que ya se habría familiarizado en el taller de Nava en Oviedo. Las estatuas remitidas por Villanueva para los colaterales en 1742 tuvieron en Asturias su principal proyección en José Bernardo, pues en los demás tallistas y escultores locales fue mayor la impronta de los repertorios decorativos y estructuras de aquellos altares. De su maestro en Madrid aprendería también el trabajo de la escultura monumental en piedra, técnica poco corriente en Asturias y que Villanueva dominaba como demuestra su intervención en las labores decorativas del Palacio Real Nuevo y sus estatuas para la fachada de la iglesia de San Cayetano, en Madrid<sup>53</sup>.

<sup>48</sup> Hacia 1735 tenía Villanueva en su taller catorce bancos para trabajar esculturas, tal como se recoge en el inventario de sus bienes hecho a la muerte de su primera esposa, María Muñoz, por lo que sabemos que debió contar con gran número de oficiales. AHPM, ante Lucas José Blancas, protocolo 16965, años 1752-1760, ff. 1-47. Citado y publicado parcialmente por Mercedes AGULLÓ, "Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva", pp. s/núm.; ÍD., *Documentos para la historia de la escultura española*, pp. 355-362; BARRIO MOYA, José Luis, "Aportaciones a la biografía del escultor asturiano Juan de Villanueva", pp. 107-124.

<sup>49</sup> VILLANUEVA, Diego de, *Libro de diferentes pensamientos unos imbentados y otros delineados por Diego de Villanueva, año de 1754*, manuscrito editado en Madrid, Academia de San Fernando, 1979, con introducción y notas de Thomas Reese.

<sup>50</sup> GONZÁLEZ SANTOS, Javier ("Noticias de Francisco Javier Meana", p. 397) ya indicó la correspondencia de motivos decorativos entre los Villanueva y Meana. Pueden verse las reproducciones de estos retablos en ÍD., *La catedral de Oviedo. Sancta Ovetensis*, León, Edileasa, 1998, pp. 76-80, fotografías de Norberto Cabezas.

<sup>51</sup> Vid. RAMALLO, Germán, "José Bernardo de la Meana", pp. 5-21, e ÍD., *Escultura barroca en Asturias*, pp. 448-491, y apéndice de láminas, figs. 337-343.

<sup>52</sup> GONZÁLEZ SANTOS, Javier, "Noticias de Francisco Javier Meana", p. 397.

<sup>53</sup> TÁRRAGA BALDÓ, María Luisa, "Las esculturas de la fachada de San Cayetano", pp. 386-400. Para la obra en piedra de Meana (escudos monumentales) vid. MADRID, Vidal de la, *La arquitectura de la Ilustración en Asturias*, e ÍD., *Pedro Antonio Menéndez*, 1997.

A partir de la década de 1750, Meana comenzó a experimentar en la línea de un mayor protagonismo de las arquitecturas, buscando nuevas fórmulas y modelos, aún conservando la decoración de inspiración rococó aprendida de los repertorios de sus maestros. Con él culminó el barroco pleno en Asturias y comenzó su disolución.

En definitiva, hemos querido explicar en este trabajo una pequeña parcela del desarrollo de la escultura y retabrería asturianas, cuya razón primera hay que buscar en la llegada a Oviedo de una obra de Juan y Diego de Villanueva y cuyo itinerario expansivo puede seguirse de mano de Toribio de Nava y José Bernardo de la Meana.