

## EL IDEAL DE BELLEZA FEMENINA DEL ESCULTOR JUAN DE VILLANUEVA Y BARBALES

Bárbara García Menéndez  
Universidad de Oviedo

Uno de los rasgos que permite distinguir a los artistas de los simples maestros de taller es la forma en que los primeros logran creaciones personales a partir de los modelos y tipos que llegan a sus manos (conocidos en su etapa formativa, o referencias de autoridad, de grandes artífices que triunfan contemporáneamente) que, mientras los segundos se limitan a copiar o reproducir de modo formulario, ellos utilizan como punto de partida para desarrollar toda su imaginación y proponer una nueva versión, inspirada en el original pero con reconocibles diferencias y aportaciones propias y, por tanto, única. Después de haber dedicado un largo período de estudio (el de nuestra tesis doctoral; *vid.* García Menéndez, 2006: II, 355-362) al escultor y académico asturiano Juan de Villanueva y Barbales (Pola de Siero, 1681-Madrid, 1765) no nos cabe duda alguna de que él fue mucho más que un maestro gremial, pese a que todo su aprendizaje transcurrió dentro del sistema de talleres, y es su *maniera* individual uno de los aspectos que, junto con sus preocupaciones intelectuales y su participación en los debates artísticos más importantes de su siglo en España, dan pie a afirmarlo así.

Para justificar nuestras opiniones abordaremos en estas páginas cómo Juan de Villanueva concibió sus imágenes religiosas femeninas, mostrando que el tipo elegido por este artífice para efigiar a Nuestra Señora, a santas o a alegorías de virtudes cristianas dependió en buena medida de las fuentes estéticas que configuraron su estilo individual, pero sin que ello le impidiera aportar su sello personal, su propia interpretación de la belleza femenina. Y hemos querido escoger sólo su modelo femenino ideal tanto por la hermosura de las piezas en que lo plasmó, como por ser esas obras las que mejor reflejan, a nuestro parecer, la encrucijada estética y estilística en que se desarrolló su producción escultórica (entre el barroco ultradecorativo y el preacademicismo), así como su superación de las convenciones heredadas de sus maestros y su búsqueda constante de la renovación y la modernidad, que marcaban otros artistas contemporáneos de los que no quiso verse segregado.

La trayectoria profesional de Juan de Villanueva transcurrió en su totalidad en Madrid, entre 1702, el que hubo de ser el año de su habilitación como maestro

independiente, y 1765, fecha de su fallecimiento, si bien hacia 1760 debió abandonar su trabajo en razón de su avanzada edad (tenía entonces setenta y nueve años). Su llegada a la corte, a principios del siglo XVIII procedente de su Asturias natal, le hizo coincidir con un grupo de artistas representantes de lo que se ha dado en llamar «casticismo». Sus mentores en la capital del reino, quizá el primero Juan Alonso de Villabrille y Ron (Pesoz, Asturias, h. 1663-Madrid, h. 1732), paisano suyo, y el segundo, confirmado documentalmente, Pedro Alonso de los Ríos (Valladolid, 1641-Madrid, 1702), le pusieron en contacto con algunos de los más destacados maestros de ese círculo castizo, del que ellos mismos eran conspicuas figuras: José Benito de Churriguera (1665-1725), Manuel Gutiérrez (h. 1635-¿?), Miguel de Rubiales (1647-1713), Roque Solano (1654-¿1704?), o Pablo González Velázquez (1664-1727). En estos artífices habían confluído las tradiciones realistas (en la expresión de los afectos y en la veracidad de anatomías y vestimentas) de las escuelas castellana y andaluza del siglo XVII que, junto a una técnica muy atenta al detalle y a toda la agitación física y psíquica de las esculturas del barroco exaltado, asumió Villanueva en su estilo temprano.

Por otro lado, lo aprendido en Madrid vino a sumarse a la formación recibida en Asturias, seguramente junto al seguntino Antonio Borja (Sigüenza, h. 1661-Oviedo, 1730), en cuyo taller de Oviedo hubo de alcanzar al oficialía antes de su traslado a la corte en 1700. Borja, que antes de recalar en el Principado trabajó en Madrid y Valladolid, había supuesto la expansión decidida del barroco pleno en la provincia, superando la dependencia anterior de los modelos de Gregorio Fernández (1576-1636), y practicando un realismo sensible (Ramallo, 1985: 294-337; ÍD., 1989: 61-78) que pervivirá en Juan de Villanueva incluso en su etapa de madurez.

Sin embargo, aun cuando estos estilemas se pueden reconocer en varias obras del escultor Villanueva, y pese a que la aspiración de veracidad es una constante nunca olvidada en sus trabajos, su *maniera* asumió, en su período de plenitud, otras referencias que, en esta ocasión, fueron ya elecciones personales y no impuestas o asimiladas de forma necesaria por su formación junto a determinados maestros. Es decir, que aunque pudo haber permanecido anclado en la reproducción de los modelos de Pedro Alonso, Villabrille o Churriguera, Juan de Villanueva quiso mantenerse al tanto de las novedades estéticas de su profesión.

Y frente a la posibilidad de viajar a Italia para estudiar de primera mano las fuentes del arte moderno, seguida, por otro lado, por muy pocos de sus contemporáneos (y menos aun por los escultores, excepto Felipe de Castro), optó Villanueva por ampliar

sus conocimientos gracias a las lecturas de tratados italianos y flamencos y a la consulta de las láminas grabadas de estos volúmenes y de álbumes de estampas, que orientaron sus creaciones hacia un tímido clasicismo. Asimismo, supo *tomar ocasión* de la estética rococó, elegante, estilizada y sinuosa, que se había difundido en España a través de los artistas franceses contratados por la Real Cámara y a los que pudo tratar personalmente, y por los italianos que con el mismo destino recalaban en Madrid y que procedían de un ámbito donde el tardobarroco se había nutrido de la estela del gran Gianlorenzo Bernini y del arte galo de la corte de Luis XV.

De este modo, el arte de Juan de Villanueva se convirtió, y sobre todo desde 1730-1740 (fechas que consideramos marcan el punto de inicio de lo mejor de su producción), en una fusión y diálogo entre la tradición naturalista hispánica, el casticismo, el barroco decorativo, el rococó y un cierto clasicismo a la italiana aprendido de segunda mano. Su colaboración con Giovan Domenico Olivieri (1708-1762), primer escultor del rey Felipe V, en los talleres que decoraron el Palacio Real Nuevo de Madrid (1740-1760) y su implicación con el academicismo, desde la Junta Preparatoria de 1744 en la que fue director honorario por la escultura, acabaron por decantar su producción hacia el barroco dieciochista internacional que se estaba convirtiendo en el estilo oficial, especialmente por el respaldo que la Corona proporcionaba a los artistas que lo representaban. Gracias a ello, a que fue capaz de intuir el cambio de política artística y la transformación paulatina del gusto a mediados del XVIII, y de adaptarse a esta haciendo así del casticismo un estilo «digerible» para la Academia, pudo mantener durante toda su larga vida un puesto destacado entre los artistas no cortesanos avecindados en Madrid.

Además, Villanueva demostró una notable inteligencia pues supo contentar por igual a su clientela eclesiástica, más tradicional y apegada a unos gustos más populares, y a la cortesana, más cosmopolita y refinada. Así, y dependiendo del destino y el tipo del encargo, realizó obras más dependientes de los modelos de sus maestros castizos o bien optó por suavizar la tendencia al dramatismo y la exacerbación de las pasiones propia de estos, dando entrada, en cambio, en sus piezas a la delicadeza, dulzura, elegancia y gracia del rococó y el preacademicismo. De todos modos, hay que resaltar que ni llegó a renunciar nunca a la estética en la que se había formado ni asumió por completo el estilo académico. Juan de Villanueva fue un artista de transición y como tal estuvo implicado en el pasado más inmediato (el de sus maestros) y en el futuro que se empezaba a vislumbrar con claridad (el que ya vivirán sus discípulos, como su hijo

Diego de Villanueva). Por eso creemos que el término *casticismo académico* es el apropiado para definir su estilo, pues refleja bien las contradicciones de ese período de cierta indefinición estética que fue el tercio central del siglo XVIII (en el que Villanueva realizó toda su producción de madurez) y da la medida de la fusión de referencias que manejaron los artistas como Juan de Villanueva que vivieron y trabajaron en ese arco temporal.

Todo este bagaje estético se puede reconocer en las figuras femeninas del escultor. En términos generales, las mujeres efigiadas por Villanueva muestran una combinación perfecta del encanto rococó y el atemperamiento clasicista en los rostros (campo primero para la plasmación de los afectos), actitudes y poses, y de toda la exuberancia en el tratamiento de los ropajes que había difundido el barroco decorativo de inspiración berniniana.

Sin embargo, no es únicamente esto lo que conforma el ideal de belleza femenina del artista. De hecho, la sola mención de estas características no individualiza su estilo ni sus modelos, sino que es aplicable a otros escultores cuyas carreras se desarrollaron en circunstancias similares (caso de Luis Salvador Carmona). El manejo de fuentes comunes dio lugar a soluciones parecidas, quedando marcada la distancia por la mayor o menor pericia técnica de unos y otros. Pero no es esta la razón exclusiva. Y es aquí donde interviene esa cualidad que señalábamos como determinante para que un artífice pueda ser calificado como artista: la capacidad de convertir las referencias generales y comunes de una época, de un estilo o de una escuela en una opción personal y particular. Por ello, además de resaltar aquellos caracteres que permiten situar a Villanueva dentro de una determinada estética (la del barroco dieciochista), habremos de atender también a los rasgos de estilo personal que se descubren en sus personajes femeninos, describiendo con detalle el tipo de rostros, poses y vestimentas elegidas por el artista, que se mantienen constantes en todas sus efigies (aunque no se caiga por ello en la mera repetición), permitiéndonos plantear la existencia de un «ideal».

Comenzaremos con la imagen de *Nuestra Señora del Favor* (fig. 1), de tamaño del natural, labrada en piedra blanca de Colmenar por Juan de Villanueva y Andrés de los Helgueros, yerno y discípulo suyo, en 1738 para la fachada de la iglesia del convento de clérigos regulares teatinos, conocido popularmente como San Cayetano (hoy, parroquia de San Millán y San Cayetano), en la calle de Embajadores, en Madrid (Tárraga, 1986: 386-400). La figura forma conjunto con sendas efigies de *San Andrés Avelino* y *San*

*Cayetano*, a sus lados izquierdo y derecho, respectivamente, y dispuestas cada una de las tres en hornacinas independientes.

La composición elegida por Villanueva para esta *Virgen del Favor* es la que hemos observado como predilecta del artista para las figuras en pie: elegante, de perfil ahusado y sinuoso, al que se adaptan las vestiduras, trasluciéndose las formas anatómicas que cubren pero no ocultan los ropajes, y además dispuesta de forma abierta, pues uno de los brazos se proyecta hacia el exterior. La *Virgen* se ha representado con el Niño en brazos, ensimismada, con gesto grave, mientras su Hijo, sonríe y le acaricia dulcemente, como intentando alegrarla y apartarla de los pensamientos que atribulan su alma y que son presentimiento de los sufrimientos que el futuro depararía a ambos. Es la iconografía que corresponde de forma genérica al tipo de origen bizantino de Virgen de la Ternura, o *Panagia Eleousa*, también denominada «Virgen de las caricias» (Réau, 1996: t. 1, vol. 2, 79). El escapulario que sostiene en su mano, tal vez original, bien puede aludir, asimismo, a su faceta de intercesora y consoladora de los afligidos. Fig. 1.

Formalmente, el diseño de la estatua muestra a Nuestra Señora con su cabeza cubierta con un velo, que deja al descubierto parte del cabello, largo, ondulado en grandes y suaves rizos, ahuecado a la altura de las orejas, como ligeramente movido por una tenue brisa, y partido en dos mitades desde el centro de la frente. El resto de la tela del tocado cruza el pecho de María, de hombro a hombro, enroscado sobre sí mismo, dando lugar a la formación de largos y finos pliegues entrelazados y acumulándose en su extremo derecho en unos bucles agitados y ondeantes.

El rostro, redondeado y lleno de candor y sensibilidad, es idéntico al que veremos en las demás esculturas que hemos seleccionado. En todos los casos se trata de una belleza serena y delicada, con una boca pequeña y de labios delgados, una nariz recta y algo afilada, y unos ojos de párpados ligeramente cerrados, enmarcados por unas finas cejas que siguen el perfil de los arcos supraciliares. La cabeza se inclina sutilmente hacia abajo en un dulce gesto de sumisión ante la voluntad de Dios.

El manto y el vestido acusan las características propias del barroco dieciochista: plegados blandos, más apretados y numerosos en las mangas y el torso, por efecto del cinturón que queda oculto pero que ceñiría la prenda, y trabajados en planos más grandes en las piernas. Además, se adaptan con todo naturalismo al *contrapposto* de estética clasicista italiana de la figura, que adelanta la pierna derecha. Desde la cadera izquierda bajan otros fruncidos, que llegan hasta los pies, y se curvan hacia el lado

derecho, describiendo un amplio semicírculo hasta la peana y provocando en su contacto con el suelo algunas dobleces y arrugas.

El tejido cuyas calidades se simulan parece grueso, como de lana, pero suave porque se abullona sin rigidez: los pliegues son redondeados y se encadenan unos con otros sin interrupción, buscando perfiles perdidos y acabados pictóricos. Los surcos sí son profundos, y crean un potente claroscuro en la figura. En todo caso, el material pétreo provoca un efecto algo pesado, pese a la destreza de Villanueva en su labra.

A la altura de la cintura, el manto envuelve a la figura en una gran acumulación de tela, con ondas, pliegues en zigzag y abollones, y se recoge bajo el brazo que sostiene al Niño, sirviéndole de apoyo y de paño de pureza, un recurso también presente en la *Virgen de la Consolación* que luego se analizará. Esta parte es la que resulta más barroca, si cabe, dentro de toda la figura, pues en ella ha mostrado el artista toda su habilidad, haciendo finísimos los bordes de la tela, moviéndolos en numerosas direcciones, agitándolos y creando una cascada de curvas y fruncidos donde se cuele la sombra y que casi parece tela encolada, arrugada por la presión de la mano y la posición del manto. Todo el conjunto de los ropajes transmite una sensación de inmediatez, de una figura viva; todo contribuye a simular una aparición fugaz de la Virgen.

No hay en esta efigie grandes estridencias, pero sí es una pieza muy cercana a las siguientes que se comentarán, pues pese a haberse aumentado el trabajo con planos grandes, quizá también como consecuencia del material pétreo, existe el mismo efecto claroscuro, los mantos siguen arremolinándose, sobre todo bajo el brazo en que se sienta el Niño, y el vestido está formado por un tejido muy abundante. Puede reconocerse perfectamente toda la bizarría del casticismo y el impulso berniniano que Villanueva mantuvo en los atavíos de sus esculturas durante toda su etapa de madurez.

Y no nos parece posible hablar de un estilo desigual en calidad y fuentes de información (Tárraga, 1986: 392-393). El aliento barroco en los ropajes es siempre el mismo. Asimismo, el atisbo de formas clasicistas o rococós, de la estética cortesana internacional, es constante en todas estas imágenes. Si en la de la iglesia de San Cayetano la impresión es más calmada, tiene que ser no sólo por el influjo de ese lenguaje, sino también como consecuencia de la iconografía. No se trata de una efigie triunfal de la Virgen, como la *Inmaculada* de Oviedo que luego se verá, sino de un retrato melancólico, triste e introvertido de María, lo cual necesariamente obligaba al artista a transmitir el estado del espíritu de la figura a sus vestidos y a su postura. No puede olvidarse que en el barroco toda la representación de un personaje acusa, en su

rostro y en su cuerpo, la acción que realiza o de la que es protagonista (el afecto). Piénsese en los santos de vida ascética, o al contrario, en las dulces imágenes de la Virgen con el Niño, como esta que ahora referimos. La conclusión es fácil de obtener.

Insistimos una vez más en que en la medida que Villanueva no es un artista perfectamente encuadrable en una tendencia, digamos, pura (barroco exaltado o clasicismo), los vaivenes hacia uno u otro lado de la balanza de sus fuentes de inspiración son lógicos, pero no por ello se pueden hacer sinónimo de irregularidad, sino de una adaptación condicionada a las circunstancias (clientela, temática, ubicación). Y desde luego, es expresión de su inteligencia y calidad, pues fue capaz de acomodarse a todo tipo de requerimientos.

Las dos siguientes obras comparten ubicación. Se trata de la *Inmaculada Concepción* (fig. 2) y la *Santa Ana* (fig. 3) que Villanueva talló en madera (luego dorada y estofada) para el retablo dedicado a la Purísima en el transepto de la catedral de Oviedo, en 1742, ambas de tamaño del natural (Ramallo, 1985: 419-430; Íd., 1999: I, 214-216, y II, 221-226).

En la primera creemos que se encuentran sintetizados todos los rasgos del lenguaje de madurez del artista, al tiempo que supone la más acabada formulación de su ideal de belleza femenina. Para la iconografía, Juan de Villanueva tomó el modelo de Inmaculada acuñado por la pintura barroca de la escuela madrileña del último tercio del siglo XVII (González Santos, 1998: 57), siguiendo el tipo a que dio carta de naturaleza el pintor asturiano Juan Carreño de Miranda. Y mantuvo la forma ortodoxa en que la Purísima debía ser representada (la descrita por Pacheco, 1649: 575-577). Figs. 2 y 3.

La novedad aportada por Carreño consistió en la postura y actitud demostrada por la Virgen: la representó de pie, de frente al espectador, con su cabeza ligeramente inclinada, la mano derecha sobre el pecho y la izquierda extendida hacia adelante a la altura de la cintura (Pérez Sánchez, 1985: 57), renunciando con ello al tradicional recogimiento y entrega silenciosa de María a la voluntad de Dios. Así, se acortó la distancia con el creyente. Villanueva recogió estos rasgos en Oviedo y mostró a una joven con largos cabellos rubios, de bellas y amables facciones que dirige su mirada hacia abajo, hacia el lugar donde se arrodilla el fiel ante su altar, en actitud de dulce acogida, pero también como expresión de su entrega a los designios de Dios.

El cabello tiene un tratamiento que podemos considerar especialmente definitorio del modelo femenino utilizado por el escultor, ya que se repite en muchas de las piezas de su catálogo (lo hemos visto en la *Virgen del Favor*): largos mechones de pelo,

ondeantes, finos y resbaladizos, que se dividen en dos mitades en el centro de la frente y que al descender hacia las orejas se van ahuecando, como aleteando suavemente, hasta caer pegados sobre los hombros, llegando casi hasta la altura de los codos. El trabajo de la gubia es muy delicado, pues las incisiones que delimitan los cabellos crean delgados pliegues y superposiciones, dando la impresión de una larga melena dorada de tacto sedoso, pero ligeramente agitado por el movimiento.

Los rasgos fisonómicos entran dentro de la línea preferida de Villanueva, con cejas muy estrechas y tenuemente curvadas, ojos entrecerrados, de dulce y tierna mirada, nariz fina y recta, y labios muy escuetos que esbozan una breve sonrisa. El óvalo de la cara es redondeado, aunque algo afilado en los pómulos y la barbilla. Al aparecer la cabeza ladeada y algo inclinada hacia abajo, el efecto expresivo de inocencia se acentúa, logrando también, gracias a la serenidad del gesto y la mirada, que el fiel se sienta reconfortado ante la visión de la Purísima.

Y como es habitual en el artista, los signos más claros de su adscripción al barroco no se encuentran en esa faz atemperada por un aire classicista, sino en los ropajes de aliento casticista y berniniano. El vestido se ciñe en la cintura dando lugar a una sucesión de ondas, como pequeñas crestas de olas de perfiles pictóricos y perdidos, con suavísimas transiciones entre ellos y que dan forma a los plegados del torso, donde también se acusa la presión de la mano que toca el corazón (como en San Cayetano).

Sobre esta tela, el manto, cerrado que cruza por delante del cuerpo y se recoge sólo en parte en el brazo, dejando ver así el vestido. Su perfil se confunde en los hombros con el del cabello y juntos se deslizan hacia las bocamangas, sumamente arrugadas y complejas en sus dobleces. En ambas encontramos un hermoso diseño que se repite en otras esculturas de Villanueva y que definiremos como la apariencia de una rosa en flor, pues los pétalos de esta, como las capas del tejido, van apretándose conforme se acercan a su centro, en este caso la muñeca. Esa forma de abrir los fruncidos también demuestra toda la exquisitez y elegancia del rococó y de la técnica pictoricista de Villanueva, pues encontramos un relieve que da paso al siguiente plisado sin que entre ellos haya profundos surcos. El claroscuro se logra con el distinto tamaño de los pliegues, pero no por el efecto enlatonado y cortante de estos.

El mayor alarde técnico es el jirón de tela que cruza la figura sobre el vientre, y que describiendo el mismo tipo de plegados ondulantes y vaporosos, quiebra uno de sus extremos hacia arriba, como si un fuerte golpe de viento lo hubiera impelido. Ahí se puede observar tanto la habilidad del escultor al componer este fragmento del atavío con



una fina lámina de madera, como toda la retórica del barroco exaltado y decorativo, que mueve los atuendos caprichosamente. Sobre todo ello planea un naturalismo magníficamente logrado, ya que tenemos la verdadera sensación de que esos tejidos son de los materiales fingidos. El resto del faldón, vuela hacia los lados en jirones casi almidonados de madera quebrada y apoya sobre el suelo, creando oquedades, ondulaciones y fruncidos, cuyo diseño ya observamos en la fachada de San Cayetano.

En general, todo el plisado de abollones y planos multiplicados está trabajado con una maestría deslumbrante. Sus formas blandas buscan la instantaneidad y el difuminado de los perfiles perdidos de la pintura barroca. Los ropajes son abundantes pero ceñidos al cuerpo, dejando ver el movimiento anatómico de la figura. Gracias a la posición de los brazos, la composición es abierta y dinámica.

La forma del cuerpo es la que siempre se repite en las figuras en pie talladas por Villanueva, con una línea ahusada y algo estilizada y *contrapposto* en la cadera, que introduce un tímido desequilibrio en la pose, que la dignidad y serenidad de la actitud contrarrestan mostrando a un personaje en toda su majestad, en una combinación de realismo e idealismo, pero manifestando la devoción de una manera natural. Es, en definitiva, una pieza excelente y hermosísima, con todos los componentes para poder considerarla una obra maestra dentro de la producción de Villanueva.

*Santa Ana* (fig. 3), que forma parte del mismo programa iconográfico en que se ubica la *Inmaculada* (que representa la encarnación humana de Cristo), cumple fielmente con la leyenda narrada en los *Evangelios apócrifos*, pues Juan de Villanueva la mostró con los rasgos propios de la vejez (Réau, 1996: t. 1, vol. 2, p. 167), trabajados con espléndido realismo. Así, tiene varias arrugas en la frente y en los lados de la nariz, resaltadas con ligeras incisiones de la gubia.

Sigue también el mismo modelo usado para su Hija en cuanto a la postura y actitud. Su mirada transmite la piedad, devoción y entrega a la voluntad divina que le ha convertido en la madre de la mujer que dará a luz al Hijo de Dios. El recogimiento y la sumisión se plasman tanto en la expresión arrobada del rostro, como en la pose, con uno de los brazos apoyado sobre el pecho, como gesto de abnegación. En lo que respecta a la fisonomía, no hay variación en el modelo predilecto del maestro.

Esta figura se trabajó con el mismo dinamismo y movimiento elegante vistos en la *Inmaculada*, con un perfil en «S», y *contrapposto* en la cadera. Los plegados son de gran calidad y en conjunto la escultura es de la misma exquisita y refinada talla que la de la *Purísima*. Nuevamente hemos de resaltar el modo de componer el velo que toca su

cabeza, aunque aquí todo el cabello se cubre con una toquilla que enmarca el óvalo facial y se arruga en finos plegados en el cuello, descendiendo en suaves curvas dispuestas horizontalmente hasta el pecho, donde se superpone al vestido, de dibujo similar al visto en las otras dos figuras ya comentadas.

El manto se recoge sobre el brazo extendido y cruza toda la estatua a la altura del vientre, como en la *Inmaculada*. Es una gruesa y abundantísima tela duramente abullonada y enroscada en forma de rosa en torno a la muñeca, cayendo uno de sus extremos por detrás. Al apoyar en el suelo, el vestido describe las mismas oquedades y plisados que veíamos repetirse en la *Nuestra Señora del Favor*, dejando asomar la puntera de uno de los zapatos.

Todos estos aspectos que estamos señalando como característicos de los modelos femeninos de Juan de Villanueva también los recogió el artista en otras piezas que se han perdido. La primera en el tiempo es una *Nuestra Señora de la Consolación y Correa* (figs. 4-5), tallada en madera policromada por el escultor hacia 1730-1733, que recibió culto en una capilla de su advocación en la iglesia del convento de agustinos recoletos de Copacabana, en Madrid (*Distribución de premios*, 1766: 21-22; CEÁN BERMÚDEZ, 1800: V, 254-255), donde desapareció en 1837 y que hoy conocemos gracias a dos grabados, debidos a Carlos Casanova (ante 1737-1762), y Antonio Guerrero y Pedro Nolasco Gascó (*Arte y devoción*, 1990: 18 y 20). Aun teniendo presente que se trata de un testimonio gráfico de segunda mano y con todas las prevenciones que ello obliga a tomar, hemos detectado en esta figura algunos rasgos que son permanentes en la producción de Villanueva.

La iconografía sigue los parámetros canónicos de la leyenda de la Virgen de la Consolación (Réau, 1998: t. 2, vol. 3, 43, y vol. 5, 274): figura sedente, con el Niño apoyado en una de sus rodillas, sosteniendo la correa que permite identificar la escena y que sería un elemento postizo.

En lo que respecta a los rasgos formales podemos observar que, igual que en la *Purísima* de Oviedo, las telas recibieron un tratamiento dinámico: se agitan impulsadas por una brisa fingida; se pliegan en numerosos, menudos y blandos fruncidos, buscando la pictoricidad; son abundantes y sinuosos; se arremolinan en las mangas y no ocultan el movimiento anatómico. Quizá lo más llamativo sea el velo, que cubre la cabeza de la Virgen y rodea su cuello de una forma suave, pues uno de sus extremos, ondulado y doblado en una posición imposible, flota libremente en el aire, dejando ver la audacia y

maestría del escultor, que seguramente talló este tejido en una fina lámina de madera, al modo de Salvador Carmona. Figs. 4 y 5.

En los dos grabados la disposición del manto que cubre a Nuestra Señora es idéntico: parece a punto de resbalar del hombro izquierdo y estar comenzando a arrugarse como lo haría una tela al caer. El resto del largo paño reposa sobre las piernas cruzándose sus dos extremos bajo el brazo que sostiene la correa. Estos recursos dan a los tejidos una apariencia sedosa y vaporosa, de estar representando auténticas calidades textiles y táctiles, al tiempo que permite al artista multiplicar los juegos de luces y sombras con el relieve de los plegados y la concentración de abollones en algunas partes del manto. También es un modo de otorgar instantaneidad a la imagen, como si se tratara de lo que realmente fue, una aparición que de nuevo, fugazmente, tiene oportunidad de ver el devoto. Toda la imagen transmite una impresión de estar flotando sobre las nubes gracias a la fusión con los jirones de algodón que le sirven de sitial.

El vestido, por su parte, se ciñe a la cintura con un lazo anudado en el centro, dando ocasión al escultor para mostrar su dominio en la representación naturalista de las telas, pues estas se pliegan bajo la presión ejercida por el cinturón y amplifican las arrugas y fruncidos de unas generosas vestimentas, con un diseño idéntico al de las esculturas de Oviedo.

Su bello rostro, de elegantes rasgos, muy próximo al de la *Inmaculada* de la catedral ovetense en su composición, enmarcado por un cabello de mechones ondulados que aparecen recogidos por el velo que los cubre, transmite una sensación de dulce acogida y de consuelo ante las plegarias del fiel al que tiende su correa.

El último testimonio que apoya nuestras reflexiones sobre el ideal de belleza femenina del escultor Juan de Villanueva y Barbales es un grupo de cuatro virtudes cardinales (fig. 6) que coronaron el desaparecido retablo de la iglesia parroquial de San Luis Obispo, en Madrid, construido asimismo por nuestro artista, y que Villanueva talló asistido por algunos oficiales de su taller entre 1734 y 1736. Puesto que el conjunto fue destruido en 1935 solamente disponemos de una fotografía antigua en blanco y negro para estudiar estas imágenes (Instituto del Patrimonio Histórico Español, Archivo Moreno: fotografía 36343\_B). Aun así, se pueden hacer algunas observaciones de interés.

El tipo femenino plasmado aquí es el que hemos estado viendo y el que utilizó el escultor en otras ocasiones para imágenes de la Virgen, caso de la *Nuestra Señora de la Correa* o la *Inmaculada* de Oviedo. Puede apreciarse en estas figuras el óvalo

redondeado de las mujeres talladas por el asturiano y la pequeña boca, de labios delicados. Pero es el modelado de las túnicas y mantos que visten las figuras el que otorga a las estatuas una gran belleza y denota la autoría de nuestro artífice.

Así, en las mangas puede apreciarse el modo de enroscarse los tejidos, en capas superpuestas y en progresión, que replican la disposición de los pétalos de una rosa, ya comentado. Las telas tienen numerosos quiebros, vibrantes plisados de perfiles perdidos, pictóricos y algodonosos, con marcado claroscuro. Algunos jirones vuelan tímidamente sobre el vacío. Un viento fingido afecta a todos los atuendos. Los ropajes son muy abundantes, pero en absoluto resultan pesados, sino que su dinamismo remite a tejidos delicados y vaporosos. Como también se puede ver en las esculturas antes mencionadas de la Virgen, se emplea el recurso habitual en Villanueva de concentrar el mayor énfasis de los atavíos sobre el regazo y en las mangas, puntos en los que se recogen los mantos y en los que se potencia el volumen y el modelado. Fig. 6.

Las posturas son inestables, ya que las figuras tienen que adaptar sus cuerpos al curvado asiento que les sirve de base, unos fragmentos de frontón curvo (retrasando una de las piernas para apoyarse), y muy removidas, con gestos retóricos.

En general, son efigies de calidad, en las que sorprende la minuciosidad de su tratamiento y del estudio de sus plegados, cuando se habría pensado desde el principio en una ubicación a gran distancia de la vista de los fieles. De todos modos hay que notar la intervención del taller, pues de las cuatro esculturas, dos (*Prudencia y Templanza*) son algo más forzadas en sus expresiones, pese a participar de los rasgos comentados y sus vestidos resultan más enlatonados, aun teniendo un tratamiento ciertamente preciosista. Y en todo caso, se trataría de un tipo suministrado por el maestro y, por tanto, creación personal suya.

Sólo resta añadir que todos estos rasgos que hemos descrito como propios tanto del estilo barroco dieciochista madrileño como de la *maniera* particular de Juan de Villanueva no tienen una utilidad limitada ni se quedan en un mero ejercicio de observación y retórica, sino que creemos habrán de servir para la identificación y atribución de otras piezas debidas a su gubia y para comenzar a diferenciar su estética y su modo de hacer del de otros contemporáneos. Son aún muchos los artífices cuyas obras esperan ser rescatadas del anonimato, y comenzar a ver más allá de Luis Salvador Carmona, Giovan Domenico Olivieri o Francisco Salzillo, los escultores quizá más estudiados del siglo XVIII español, es una labor que nos parece necesaria y a ella hemos querido aportar nuestro modesto grano de arena con estas páginas.



Figura 1. JUAN DE VILLANUEVA y ANDRÉS DE LOS HELGUEROS, *Nuestra Señora del Favor*, 1738-1739. Madrid, iglesia parroquial de San Cayetano y San Millán, fachada principal. Fotografía: Bárbara García Menéndez.



Figura 2. JUAN DE VILLANUEVA, *Inmaculada Concepción*, 1742. Oviedo, transepto de la catedral, retablo de su advocación. Fotografía: Bárbara García Menéndez.



Figura 3. JUAN DE VILLANUEVA, *Santa Ana*, 1742. *Ibidem*.





Figura 4. CARLOS CASANOVA, «La Milag.<sup>a</sup> Imagen de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> d la Consolación / q se venera en el conv.<sup>to</sup> de P.<sup>s</sup> August.<sup>s</sup> descalzos de N. S.<sup>a</sup> de Copacabana d esta / Corte de Madrid: / C. Casanova ex». Cobre, talla dulce. 210 x 150 mm. Procedente del Museo Municipal de Madrid, inv. núm. 14033. Fotografía: Bárbara García Menéndez.



Figura 5. ANTONIO GUERRERO (dib.) y PEDRO NOLASCO GASCÓ (grab.), «V.º Retrato de la Prodigiosa Imagen de / N. S. de la Consolación y Correa», 1797. Cobre, talla dulce. 316 x 235 mm. Museo Municipal de Madrid. Fotografía: Bárbara García Menéndez.

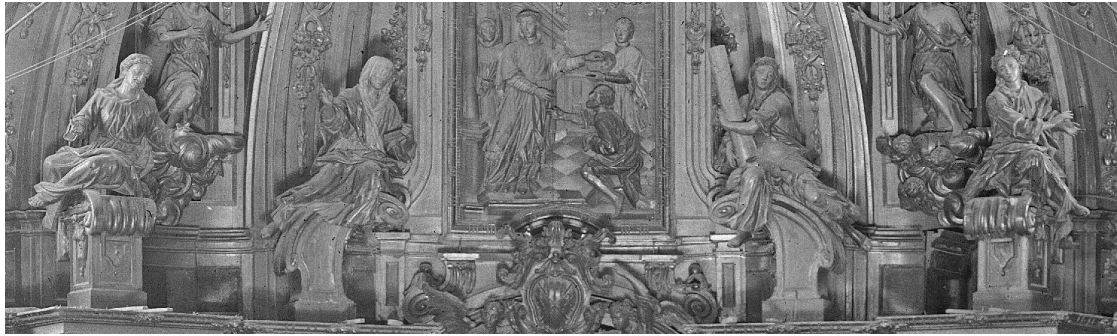


Figura 6. JUAN DE VILLANUEVA, *Virtudes cardinales*, 1734-1736. Madrid, iglesia parroquial de San Luis Obispo. Desaparecidas en 1935. Fotografía: Archivo Moreno. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Cultura.



## **BIBLIOGRAFÍA**

(1990), *Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*, Madrid.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid.

(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*, Madrid.

GARCÍA MENÉNDEZ, B. (2006), “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, II, 355-362.

GONZÁLEZ SANTOS, J. (1998), *La catedral de Oviedo. Sancta Ovetensis*, León.

PACHECO, F. (1649, ed. 2001), *El arte de la pintura*, Madrid (edición de BASSEGODA, B.).

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1985), *Juan Carreño de Miranda. 1614-1685*, Avilés.

RAMALLO ASENSIO, G. (1985), *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo.

(1989), “Nuevas aportaciones a la escultura barroca asturiana: Vega y Borja”, *Liño*, 8, 61-78.

(1999), “El Barroco” y “El Renacimiento y el Barroco. Catálogo y bienes muebles”, en CUENCA, C., GARCÍA DE CASTRO, C., HEVIA, J., MADRID, V., *La catedral de Oviedo*, Oviedo, I, 214-216, y II, 221-228.

RÉAU, L. (1996-1998), *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona.

TÁRRAGA BALDÓ, M. L. (1986), “Las esculturas de la fachada de San Cayetano de Madrid: Juan de Villanueva y Andrés de los Helgueros”, *Archivo Español de Arte*, t. LIX, 386-400.