

**LA BIBLIOTECA DEL ESCULTOR
JUAN DE VILLANUEVA Y BARBALES (1681-1765)**

**THE LIBRARY OF THE SCULPTOR
JUAN DE VILLANUEVA Y BARBALES (1681-1765)**

BÁRBARA GARCÍA MENÉNDEZ

Resumen

En este artículo se presenta una propuesta de identificación de los libros y álbumes de estampas que formaron parte de la biblioteca del escultor Juan de Villanueva (cuyas referencias generales son conocidas gracias al inventario de bienes de su taller), analizando, al mismo tiempo, la influencia de esas publicaciones en su estilo.

Abstract

A proposal of identification for the books and collections of engravings that the sculptor Juan de Villanueva had in his personal library (whose general references were collected in the inventory of his workshop) is presented in this article, analysing, at the same time, the influence that these publications had on the artist's style.

Palabras clave

Juan de Villanueva. Biblioteca de artista. Tratados. Estampas. Fuentes artísticas. Escultura barroca del siglo XVIII.

Keywords

Juan de Villanueva. Artist's library. Treatises. Engravings. Artistic sources. Baroque Sculpture of the 18th Century.

1. IMPORTANCIA DE LA BIBLIOTECA DENTRO DE LA BIOGRAFÍA DEL ARTISTA

Gracias al inventario y tasación de los bienes que había en el domicilio del escultor Juan de Villanueva y Barbales (Pola de Siero, Asturias, 1681-Madrid, 1765) en Madrid (en el número 15 de la calle de San Pedro y San Pablo, hoy, de Hernán Cortés), realizado entre 1735 y 1736, tras la muerte de su primera

esposa, María Muñoz, se han podido conocer los libros y estampas que integraron la biblioteca de su taller al menos hasta esa fecha¹.

Los orígenes de esta librería quizá remontan a los años de formación del artista en la Villa y Corte. Al igual que todos los artífices de su generación, Villanueva realizó su aprendizaje como escultor y arquitecto de retablos en el marco de la tradición gremial y del sistema de talleres, en su Asturias natal (hasta 1698/1699, seguramente con Antonio Borja) y en Madrid (donde alcanzó la oficialía, hacia 1702, en el obrador de Pedro Alonso de los Ríos)². Sin embargo, en la Corte tuvo la oportunidad de entrar en contacto con las inquietudes que un importante elenco de escultores (como el propio Pedro Alonso o José Benito de Churriguera) comenzaba ya a manifestar sobre la necesidad de lograr que su profesión fuera reconocida como una actividad liberal e intelectual, dotada de un importante contenido especulativo que se hacía patente en la lectura y manejo de tratados y ensayos teóricos, la reflexión que su comprensión requería y la creatividad imprescindible para dar forma a las obras.

Así, Villanueva debió tomar buena nota de la exigencia que tenía todo artífice que deseara alcanzar la fama, el prestigio y el reconocimiento de una calidad superior entre la clientela más exigente, de estudiar los fundamentos teóricos de su arte en una buena colección de libros que, por esta razón, tal vez comenzó a reunir ya en sus primeros años de residencia en Madrid. Y acaso el primer núcleo pudo ser la biblioteca de su maestro Pedro Alonso de los Ríos (1641-1702), quien al morir, en 1702, dejó en herencia a Villanueva su taller³. Quizá con éste pasara a su propiedad, en parte o en su totalidad, la librería que el vallisoletano habría formado a lo largo de su vida y que el escultor asturiano iría ampliando en los años sucesivos.

¹ Véase Apéndice documental I. Figuran también en la partición amigable que de dichas propiedades hizo con su hijo Diego de Villanueva en 1754 (Apéndice documental II). Aunque el inventario en sí mismo concluyó en abril de 1736, no se pudo cerrar realmente hasta 1738, cuando se dio la última certificación de algunas cantidades que se debían a Juan de Villanueva. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 16.965, ff. 1-47 (1735-1738) y 61-107 (1754). Documentos dados a conocer por AGULLÓ Y COBO, M., "Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva", *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*, 3 (1982), pp. s/núm., e ÍD., *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 355-368. La parte de ambas escrituras correspondiente a la biblioteca la hemos transcrito en el apéndice documental, al final de este artículo. Para una somera identificación de algunos títulos: BARRIO MOYA, J. L., "Aportaciones a la biografía del escultor asturiano Juan de Villanueva", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 155 (2000), pp. 107-124.

² La formación del escultor Villanueva la hemos abordado dentro de un estudio monográfico del artista en GARCÍA MENÉNDEZ, B., *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)*, Universidad de Oviedo, 2009, tesis doctoral inédita, 4 vols. Las primeras menciones a sus maestros se recogen en GONZÁLEZ DE POSADA, C., *Memorias históricas del Principado de Asturias y obispado de Oviedo*, Tarragona, Pedro Canals, 1794, p. 353, y CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imp. de la Vda. de Ibarra, 1800, t. V, pp. 254-255.

³ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Ibid.*

Pero, ya fuera de mano de Pedro Alonso o por sus propios intereses, lo cierto es que Juan de Villanueva llegó a formar un modesto, aunque significativo, repertorio de treinta y dos publicaciones, entre tratados artísticos y álbumes de estampas, en su mayoría estrechamente relacionadas con su profesión de estatuero y tracista de retablos. Su estudio tiene gran interés dentro de la biografía del artista, pues contribuye a explicar las referencias que configuraron su estilo de madurez, reconocible en sus obras desde la década de 1730, y que es resultado de su evolución desde la tradición escultórica castellana del siglo XVII y el casticismo madrileño que habían marcado su formación (en Asturias y Madrid), hacia un barroco dieciochista, de elegancia rococó y tímido clasicismo a la italiana en la escultura, y un barroco decorativo de gusto por la espectacularidad y los ornamentos menudos y hormigueantes de raigambre manierista y rococó en los retablos.

Gracias en parte a la consulta de esos libros y estampas, Villanueva pudo adaptarse a la transformación paulatina del gusto que se produjo en España desde el tercio central del siglo XVIII, y cumplir con las demandas estéticas de ese período, que quedaban bastante alejadas del arte que había conocido en sus años de aprendizaje. Sin renunciar a los rudimentos técnicos y estéticos del barroco exaltado y casticista, Juan de Villanueva encontró en esas fuentes algunos recursos necesarios para dar entrada en sus obras a la vanguardia artística del momento, al barroco internacional, cuya pauta marcaban, en el caso español, los pintores y escultores italianos y franceses llamados por los Borbones para la decoración de las Residencias Reales.

Al estar al tanto de la modernidad se convirtió en un artista muy solicitado por la clientela madrileña, que veía en sus creaciones un estilo cercano al lenguaje y práctica erudita de los escultores del Rey, lo que le permitió también acceder a encargos de la Corona. Y por ese esfuerzo e interés de renovación, que tuvo uno de sus puntos de apoyo en su biblioteca, Juan de Villanueva fue uno de los artífices españoles más acreditados del panorama madrileño entre *ca.* 1730 y 1750, inmediatamente por detrás de Luis Salvador Carmona (1708-1767), quien también experimentó ese paulatino acomodo al barroco dieciochista pre-académico.

De todos modos, y aún cuando su biblioteca hubo de ser una de las fuentes con las que Juan de Villanueva atemperó los excesos realistas y expresivos del barroco castizo, no se puede pasar por alto que su cultura también fue reflejo de influjos recibidos en el desempeño de su profesión, por sus relaciones con otros artistas o por la simple emulación de los modelos de moda. Así, su colaboración con Giovan Domenico Olivieri (1708-1762) en la decoración del Palacio Real Nuevo de Madrid y su participación en la creación de la Academia de San Fernando, fueron los estímulos que acabaron por decantar su producción hacia el barroco dieciochista internacional, que se estaba convirtiendo en el estilo

oficial, gracias al respaldo que la Corona proporcionaba a los artífices que lo representaban.

De hecho, el destino de esos libros reunidos en los talleres no eran siempre los artistas, sino también, y en buena medida, los clientes que acudían al obrador a contratar obras y que podían suponer determinado nivel intelectual al maestro por la simple presencia de una biblioteca de cierta entidad. Quizá por ello no se deba magnificar la importancia de las “librerías de artista”, aunque tampoco negar que en el caso de Juan de Villanueva sí ha de tomarse en consideración la influencia de sus lecturas, pues se trató de un artífice que pese a provenir de un mundo gremial y no haber hecho el viaje a Italia (o a Francia) para estudiar de primera mano las fuentes del arte contemporáneo, supo dotar a su producción de la modernidad y cierta erudición que proporcionaba la inspiración en modelos de grandes artistas internacionales. Y eso se debió en buena medida a los libros y álbumes de grabados que había reunido en su taller.

Además, la huella del Clasicismo barroco italiano es la que nos parece más decisiva en su estilo y muchas de las obras de su biblioteca, que habían sido editadas por primera vez en Italia, se hallaban bajo el sello de esa tendencia. Así pues, su consulta proporcionó a Villanueva un conocimiento, aunque fuera de segunda mano, de los grandes monumentos del Barroco romano y le permitió informarse de las teorías artísticas de sus artífices, cuyos ecos lejanos latían en la producción de madurez del maestro asturiano.

Debe mencionarse, asimismo, la importancia que el arte flamenco, representado en algunos volúmenes de estampas de esta librería, tuvo también en Villanueva. De hecho, varios de los artistas de su entorno formativo (como Borja o Miguel de Rubiales) mostraron gran dependencia de modelos nórdicos (Rubens, Van Dyck, Jérôme Duquesnoy *el Joven*), por lo que, aún siendo más decisivas las referencias italianas en el caso de Villanueva, aquellas también contribuyeron a la configuración de su estilo de plenitud.

En cualquier caso, esta colección de libros no fue el punto final para su estudio del arte romano moderno, pues el movimiento de las plantas de los altares que trazó en Madrid y Asturias (el mayor de la iglesia de San Luis Obispo, en la Corte, o los colaterales del transepto de la catedral de Oviedo) revelan, cuando menos, un tímido eco de las propuestas de Francesco Borromini (1599-1667) o Guarino Guarini (1624-1683), que no figuran en esta librería en 1735, pero que bien pudo conocer posteriormente o por grabados.

Por otro lado, las colecciones de estampas que se incluían en los libros que poseyó serían, asimismo, modelos para composiciones y un recurso para ilustrar y adiestrar a los aprendices en el manejo del dibujo que, ya desde el Renacimiento, y sobre todo en el ambiente pre-académico, se consideraba fundamento básico de las disciplinas artísticas, si bien cada vez menos un punto

de partida común a todas ellas⁴. Tanto para el propio Villanueva como para sus alumnos, la copia de las obras de grandes maestros sería una excelente forma de conocer y aprender sus recursos para poder luego incorporarlos, modernizar y dar calidad a su propio estilo.

Es posible suponer también que estas publicaciones dejaran huella en la *manera* y pensamiento de su hijo Diego de Villanueva (1714-1774), formado como escultor y tracista de retablos en el obrador paterno, cuya dirección compartió durante las décadas de 1730-1740⁵. Y no sólo pudo estudiarlas en su casa, sino que recibió en propiedad, en 1754, casi todos los volúmenes de arquitectura y buena parte de los álbumes de grabados de la biblioteca de su progenitor, quien, ya casi retirado de la práctica artística, sólo guardó para sí unos pocos títulos (ocho)⁶. Puesto que Diego fue en gran medida el mentor intelectual de su hermano, el arquitecto Juan de Villanueva (1739-1811), ha de pensarse que muchos de estos libros, que llevaban ya en la familia más de setenta años, finalmente habrían ido a parar a sus manos a la muerte de Diego.

En relación a las bibliotecas conocidas de otros artistas, Juan de Villanueva poseía, en 1735, una colección relativamente reducida de títulos (treinta y dos), aunque hay que tener en cuenta que aún desarrollaría su actividad profesional durante unos veinticinco años más, tiempo suficiente para seguir ampliándola⁷. Y que un estricto contemporáneo suyo, Luis Salvador Carmona, igualmente un escultor de gran fama y prolífica actividad, había reunido solamente veinticinco

⁴ Empezaba ya a atacarse desde los frentes de las distintas artes a los profesionales que provenientes de un campo determinado ejercían además en otros. El rechazo fue especialmente significativo en el caso de los arquitectos hacia los pintores y escultores, como puso de manifiesto Diego de Villanueva en su *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1766 (reed. Madrid, Academia de San Fernando, 1979, con prólogo de L. MOYA). Véase, por ejemplo, carta IX, pp. 157-158.

⁵ GARCÍA MENÉNDEZ, B., "La impronta del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) en el arte barroco asturiano del siglo XVIII", *Liño*, 13 (2007), pp. 57-68. Lo hemos estudiado también en la tesis citada en la nota 2.

⁶ Véase nota 1.

⁷ Juan de Herrera (1530-1597) había tenido unos 650; Vicente Carducho (1578-1638), 306; Diego Velázquez (1599-1660), 154; Diego Valentín Díaz († 1660), 576, Tomás de Sierra Vidal († 1725), 79, Francisco Antonio Meléndez (1682-1758), 321, y Simón Gabilán Tomé (1708-1780), 150. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 1984, pp. 224-229; ÍD., "Bibliotecas de artistas: una aplicación de la estadística", *Academia*, 61 (1985), pp. 123-143; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*, Madrid, Sílex, Colección "Introducción al arte español", 1992, p. 107; BRASAS EGIDO, J. C., y RUPÉREZ ALMAJANO, N., *Cartas históricas serijocosas de Simón Gabilán Tomé. Un manuscrito inédito sobre arquitectura del siglo XVIII en Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2004, pp. 64-74; CHERRY, P., *Luis Meléndez. Still-life painter*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pp. 611-613.

en 1755, de los cuales, como en la biblioteca de Villanueva, siete eran de arquitectura⁸.

Por otro lado, varios artífices del entorno de Villanueva y del ámbito académico, como su paisano, el pintor miniaturista ovetense Francisco Antonio Meléndez (1682-1758), tuvieron algunos libros en común con él, lo que indica que se trataba de publicaciones habituales entre los artistas del siglo XVIII, como eran *el Vignola*, la *Perspectiva* de Pozzo, la *Trasportazione dell'Obelisco Vaticano* de Domenico Fontana, la *Architectura* de Vredeman de Vries, la *Descripción de El Escorial* del Padre De los Santos, la *Aritmética* de Moya, *El Museo Pictórico* de Palomino, o las *Obras* de Quevedo⁹.

Y lo mismo se demuestra con la reseña de los libros que formaron parte de los planes de estudio de la Academia desde la Junta Preparatoria de 1744 y que coinciden con algunos de los reunidos por el escultor años antes¹⁰. Esto prueba, además, la sintonía de Juan de Villanueva con parte de los principios estilísticos defendidos desde los círculos académicos y que quedan patentes en la consulta que hacía de los tratados de Vignola, Pozzo, Tosca, y de colecciones de láminas de Domenico Fontana y de los palacios e iglesias de Roma, que se recomendaban, entre otras obras y autores (Serlio, Palladio, Scamozzi, Bernini, Borromini, Galli da Bibiena) a los estudiantes de San Fernando¹¹. Todo ello

⁸ GARCÍA GAINZA, M. C., y CHOCARRO BUJANDA, C., "Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona", *Academia*, 86 (1998), pp. 297-326.

⁹ Los mismos títulos se encontraban, por ejemplo, en las librerías de José de Larra Domínguez (ca. 1665-1739), Miguel de Irazusta (1665-1743), Alberto de Churriguera (1676-1750), Simón Gabilán Tomé y Mariano Salvatierra. NICOLAU CASTRO, J., "Inventario del escultor Mariano Salvatierra (1752-1808)", *Academia*, 71 (1990), pp. 343-366; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *El siglo XVIII...*, p. 107; VERDÚ RUIZ, M., "Nuevos datos sobre Alberto de Churriguera y su obra en Madrid: el retablo de la capilla mayor del convento de San Basilio Magno. Herencia de la biblioteca del arquitecto Rodrigo Carrasco", *AIEM*, 36 (1996), pp. 153-162; BRASAS, J. C., y RUPÉREZ, N., *ob. cit.*, pp. 64-74; ASTIAZARAIN, M. I., *Guipuzkoako erretablistika. II. Miguel de Irazusta*, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1997, pp. 39-51; CHERRY, P., *ob. cit.*, pp. 611-613.

¹⁰ Hemos revisado en el Archivo de la Academia (ARABASF) aquellos títulos que coinciden con los que Villanueva tuvo en su taller (los de Falda, Vredeman de Vries, Vignola, Fontana, Pozzo, Tosca, Moya y Corachán), pensando que, tal vez, alguno de los ejemplares conservados en San Fernando pudiera haber sido de su propiedad y quizá donado a la escuela por sus hijos Diego y Juan, aunque no hemos localizado ningún *ex libris* ni otro tipo de anotación que confirmara nuestra hipótesis. Seguramente los libros que heredó Juan *el Joven* de su hermano Diego quedaron en poder de su familia tras su fallecimiento en 1811.

¹¹ BÉDAT, C., "L'enseignement de l'architecture a l'Académie de Saint Ferdinand. 1752-1808", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1978, vol. III, pp. 307-329; TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Completo y formal inventario de cuanto don Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 43 (1976), pp. 5-21; QUINTANA MARTÍNEZ, A., *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, Xarait Ediciones, 1983, p. 76.

ahondaba en la admiración y búsqueda del clasicismo italiano que también alcanzó al escultor Villanueva.

Por último, hemos de vincular la librería de Juan de Villanueva y Barbales con la uno de sus discípulos, el escultor y arquitecto asturiano José Bernardo de la Meana (1715-1790), quien durante seis años, entre 1737 y 1743, había permanecido en Madrid, en el obrador de Juan y Diego de Villanueva completando su formación como estatuario y tracista de retablos¹². Meana poseyó algunas publicaciones que hubo de comprar en la Corte en aquellos años de su juventud o en viajes posteriores, ya que, en un medio bastante provinciano como era entonces el asturiano, no sería posible acceder a ciertos títulos que excedían los conocimientos y necesidades de los artistas locales (Vitrubio, Arfe, Vignola, etc.)¹³. Algunos de estos volúmenes tal vez podría habérselos regalado Juan de Villanueva, o su hijo Diego o, al menos, le indicaron la conveniencia de hacerse con ellos y estudiarlos a fondo para incorporar sus enseñanzas a su producción artística.

2. LOS LIBROS

En el comentario de las publicaciones que Juan de Villanueva y Barbales tuvo en su taller pueden considerarse dos categorías: las relacionadas con su profesión de tracista y ensamblador de retablos y las vinculadas a su faceta de estatuario.

Respecto a las primeras, Villanueva poseyó varios tratados de arquitectura ilustrados, en los que pensamos que su interés preferente sería la consulta de las láminas grabadas. De estas estampas podría tomar ideas para las estructuras de los altares y para su decoración, gracias a las vistas de alzados, detalles arquitectónicos y motivos ornamentales que acompañaban a las explicaciones teóricas, al tiempo que serían excelentes fuentes de información, sobre todo, del Barroco italiano que no había podido ver *in situ*.

Así ocurriría con “tres libros de los *templos de Roma*”¹⁴ que se anotaron en el inventario y que podría tratarse de alguna obra de Giovanni Battista Falda (1643-1678), uno de los principales y más difundidos ilustradores y recopiladores de imágenes de la arquitectura urbana del Barroco romano, cuyas *vedute* editó, casi en su totalidad, Giovanni Giacomo de Rossi (1627-1691), el más importante impresor de la Roma del *Seicento*. Entre 1665 y 1670, Falda

¹² GARCÍA MENÉNDEZ, B., “La estancia formativa del escultor, ensamblador y arquitecto asturiano José Bernardo de la Meana en Madrid (h. 1737-1743)”, *Liño*, 16 (2010), pp. 33-44.

¹³ MADRID ÁLVAREZ, V. de la, “La biblioteca de José Bernardo de la Meana, escultor y arquitecto asturiano de la segunda mitad del siglo XVIII”, *Academia*, 75 (1992), pp. 423-434. La biblioteca de Meana se inventarió a su muerte, en 1790.

¹⁴ Todas las citas que se harán del inventario proceden del primer documento referido en la nota 1.

recogió numerosas vistas de la Ciudad Eterna en los tres primeros libros de *Il nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna* (Roma, 1665-1739, 5 vols.), dedicando el último de ellos a los edificios religiosos de la capital italiana. Quizá Villanueva compró este volumen (Roma, G. G. Rossi, h. 1669-1670, 38 grabados), junto con alguno de los otros tomos de la obra (excepto el quinto, editado en 1739); o bien una de las copias que de varios de los motivos recopilados en él se hicieron de forma anónima en 1686 (ed. Matteo Gregorio de Rossi, 2 vols.)¹⁵.

Por su lado, el tratado del arquitecto y pintor jesuita italiano Andrea Pozzo (1642-1709), *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (Roma, 1693-1700, 2 vols.)¹⁶, trascendental vehículo para la expansión del Barroco decorativo italiano en Europa, e ilustrado con más de trescientas láminas, puso en manos de numerosos artistas un amplio muestrario de elementos arquitectónicos, de altares y tabernáculos que, presentados como ejemplos de construcciones perspectivas y escenográficas, fueron tomados como modelos por quienes, como Juan de Villanueva, buscaban la recreación de arquitecturas a medio camino entre lo real y lo fingido, y la composición de escenarios de madera, de complejas tramoyas, donde la ilusión óptica jugaba un papel esencial. Para esa aspiración la obra del Padre Pozzo sería manual imprescindible. Así lo prueba su influencia en el proyecto de José Benito de Churriguera (1665-1725) para el retablo de San Francisco de Regis (1719, conservado en la Academia de San Fernando), o en el retablo mayor del templo de San Luis Obispo, en Madrid, obra del propio Villanueva (de 1734, desaparecido en 1936, figs. 1 y 2)¹⁷.

¹⁵ BELLINI, P., "Italian masters of the seventeenth century. Giovanni Battista Falda", en *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1993, vol. 47, 2.ª parte, pp. VII, y 1-2; *Catálogo de la Biblioteca Nacional de España* (en www.bne.es). Los tres primeros volúmenes los editó Rossi entre 1665 y 1670, concibiéndose luego la idea de convertir la obra en una serie de cinco tomos; el cuarto lo publicó Alessandro Specchi en 1699 y el quinto, Giovanni Domenico Campiglia en 1739. BARRIO MOYA (*ob. cit.*, p. 116) señala una obra de Francisco de Cabrera Morales (1564-1616), *Las iglesias de Roma con todas las reliquias y estaciones donde se trata del modo de ganar las indulgencias* (Roma, Girolamo Franzini, 1600) para la identificación de este título. Aunque contiene varias ilustraciones de monumentos romanos se trata de un ejemplar de un solo volumen y Villanueva tenía tres.

¹⁶ Se tradujo a varios idiomas y se hicieron numerosas reediciones en el siglo XVIII, aunque no hemos encontrado referencia de ediciones españolas. KELLY, C. C., "III-B-25. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*", en WIEBENSON, D. (ed.), *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1982, pp. 225-227; SANTIAGO PÁEZ, E. (dir.), *La Real Biblioteca Pública. 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, Madrid, Biblioteca Nacional, Madrid, 2004, p. 520; *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español* (en www.bne.es).

¹⁷ La inspiración de Churriguera en Pozzo en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *Los Churriguera*, Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez, Colección "Artes y Artistas", 1971, p. 32. El retablo de San Luis, aún inédito, estudiado por GARCÍA MENÉNDEZ, B., *El escultor...*, t. II, pp. 521-552.



Fig. 1. “Aliud item Altare, eodem pertinens aliquantulum variatum”. Andrea Pozzo. 1700 (*Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, vol. II, fig. LXV).

La presencia en la biblioteca de Juan de Villanueva del tratado del holandés Hans Vredeman de Vries (1526-1606), *Architectura* (Amberes, 1577-1581, 23 estampas)¹⁸, debe valorarse en función de las aportaciones que en el campo de los

¹⁸ *Architectura Oder Bauung der Antiquen auss dem Vitruvius [...]*. MILLER, Naomi, “III-A-6. Hans Vredeman de Vries, *Architectura*”, en WIEBENSON, D. (ed.), *ob. cit.*, pp. 170-171; *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español*. A lo largo de los siglos XVI y XVII hubo varias ediciones en la imprenta de Gerard, Cornelis y Pieter de Jode, que hicieron tiradas de la obra en francés, holandés y alemán en 1577, 1581, 1582, 1597, 1598, 1615 y 1619. FUHRING, P. (comp.) y LUIJTEN, G. (ed.), *Hollstein’s Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700. Vredeman de Vries. Part II. 1572-1630*, Rotterdam, Sound and Vision Interactive, 1997, vol. XLVIII, pp. 56-61 y 62-85 (grabs. 408-431).

ornamentos podía proporcionarle este libro. Tanto en esta obra (de amplia divulgación en la Europa central y meridional, presente en numerosas librerías de artistas españoles) como en su *Perspectiva* (La Haya, 1604-1605), Vredeman, el más destacado grabador arquitectónico de su tiempo, daba cuenta del amplio abanico de temas decorativos manieristas que había plasmado en su obra construida (en edificios y arquitecturas efímeras), de elementos constructivos (organizados en torno a los cinco órdenes vitrubianos y atendiendo a los distintos tipos de columnas, con ejemplos de alzados, vanos y también estípites), vistas arquitectónicas, decorados, tarjetas heráldicas, vasos e incluso jardines.



Fig. 2. *Retablo mayor*. Iglesia parroquial de San Luis Obispo. Madrid. Juan de Villanueva y Barbales. 1734-1740. Desaparecido. (Fotografía: Archivo Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura).

Estas soluciones del Manierismo noreuropeo (grutescos, motivos que trepan por las estructuras a modo de enredaderas, gusto por la organicidad de las decoraciones), aunque reelaboradas desde la óptica de un artista del siglo XVIII, se pueden reconocer en los repertorios de adornos utilizados por Villanueva en sus retablos, junto a elementos casticistas (tomados de Pedro de Ribera y de Churriguera), rococós o clasicistas. Además, que hubiera consultado y aprendido de un texto y unos grabados de gran significación y fortuna internacional como los de Vredeman, permite afirmar que el escultor asturiano fue un artista muy bien informado de las necesidades de su profesión, que supo ampliar su formación con la lectura de libros extranjeros e incorporar a su producción temas y motivos tomados de artífices y escritos de renombre¹⁹.

La importancia del manual de Jacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), *Regola delli cinque ordini d'architettura* (Roma, 1562, 32 grabs.), como corpus teórico para la arquitectura del Clasicismo y del Barroco italiano y español es ya bien conocida²⁰, por lo que sólo interesa resaltar aquí la trascendencia de este texto y sus ilustraciones para la obra de Juan de Villanueva y, sobre todo, para la de su hijo Diego, quienes lo habrían estudiado por algunas de las reimpresiones que de la traducción hecha en España en 1593 por Patricio Cajés (1544-1611) se editaron a lo largo de los siglos XVII y XVIII²¹. Así, si a Villanueva *el Viejo* las láminas del tratado le habrían servido, como a gran parte de los artistas que manejaron el tratado, principalmente como un compendio de modelos de arquitectura clásica para incorporar a los retablos soluciones avaladas por su procedencia italiana, Diego tuvo muy presente a este autor para

¹⁹ Resulta muy interesante que la consulta de este libro y sus láminas daba la razón a Ceán Bermúdez sobre los orígenes del “churriguerismo”, que atribuía al conocimiento por parte de los artistas españoles del tratado *Architettura* (Nüremberg, 1593-1598) del pintor y teórico alemán Wendel Dietterlin (CEÁN BERMÚDEZ, J. A., “El churriguerismo”, 1816, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 6 (1921), pp. 285-300). O de Vredeman, podríamos añadir. Ya que también este abundaba en ejemplos decorativos y en formas arquitectónicas caprichosas alejadas del canon vitrubiano. Por tanto, Villanueva había bebido en las mismas fuentes que los “heresiarcas” Ribera, Churriguera o Tomé, pese a que la crítica académica prefiriera recordar lo que en su estilo había de “pericia y buen gusto” (ÍD., *Diccionario histórico...*, t. V, pp. 254-256).

²⁰ La obra tuvo innumerables ediciones posteriores, muchas de ellas con añadidos y cambios, versiones en definitiva, que ya habían hecho su aparición en vida de Vignola, llegando a traducirse a ocho lenguas. THOENES, C., “III-A-4. Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*”, en WIEBENSON, D. (ed.), *ob. cit.*, pp. 166-169.

²¹ *Regla de las cinco órdenes de Architectura. Agora de nuevo traduzido de Toscano en Romance por Patritio Caxesi Florentino, pintor y criado de Su Magestad*. De la traducción de Cajés se hicieron tiradas en 1619, 1651, 1702 y 1722 (y más en el siglo XVIII, pero posteriores al inventario de bienes de Villanueva). PALAU Y DULCET, A., *Manual del librero hispano-americano. Bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos, por —*, Barcelona, Librería Palau, 1976, vol. XXVII, pp. 13-14, ords. 364889-364891 y 364894-364898; BONET CORREA, A., *Bibliografía de Arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*, Madrid, Ediciones Turner, 1980, vol. I, pp. 139-140, núms. 687-693.

formular una propuesta de renovación clasicista de la arquitectura española, con base en las aportaciones teóricas francesas e italianas pero partiendo también de la tradición patria. Además, en 1764 hizo una traducción de la obra ilustrándola con láminas de su propia mano²².

Pese a que *Della trasportazione dell'Obelisco vaticano* (Roma, 1590) de Domenico Fontana (1543-1607) era ante todo un libro de ingeniería, para Juan de Villanueva pudo resultar muy sugerente también el repertorio de motivos decorativos originales y de gran riqueza creativa y calidad recogido en él. En su primera edición, contaba con cincuenta y siete grandes estampas grabadas al aguafuerte por Natale Bonifacio da Sebenico para ilustrar el traslado del obelisco en 1586 al centro de la plaza de San Pedro del Vaticano y la actividad constructiva de Fontana al servicio del papa Sixto V²³. No figura en Palau ninguna edición española, pero sí fue una obra consultada por los artistas nacionales, y, de hecho, la Academia de San Fernando tuvo en su biblioteca un ejemplar desde 1756²⁴. Era, también, un libro de prestigio, muy vistoso, que más que por su utilidad profesional Villanueva podía haber comprado por el atractivo de su edición, en folio atlántico y con unas magníficas ilustraciones.

Son varios los títulos referidos a los “*Palazios antichi di Roma*” que quizá correspondan al que poseyó Juan de Villanueva. Y puesto que el término “palacios” parece una mala traducción de la palabra italiana *palazzi* (edificios), proponemos las siguientes posibilidades: *Palazzi diversi nell'alma della città di Roma et altre* (Roma, Giambattista de Rossi, 1638, 76 láminas), que Olivieri adquirió para la academia privada que tuvo en la casa de Rebeque entre 1741 y 1744 y que después pasó a formar parte de la biblioteca de la Academia de San Fernando; o *Palazzi di Roma dei più celebri architetti* (Roma, G. G. de Rossi, 1655, 2 vols.), una serie de ciento tres estampas de Falda y Simone Felice sobre composiciones de Pietro Ferrerio²⁵. En cualquiera de estos ejemplares lo más

²² *Regla de las cinco órdenes de la arquitectura, delineado por D. Diego de Villanueva*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1764. PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, vol. XXVII, p. 13, ord. 364897.

²³ *Della trasportazione dell'Obelisco vaticano et delle fabbriche di nostro Signore Papa Sixto V, fatte dal Cavalier Domenico Fontana architetto di sua santità, intagliato da Natal Bonifatio da Sibenico*. En 1604, una segunda impresión de la obra añadió los comentarios e imágenes de las obras construidas por Fontana en Nápoles (ed., Costantino Vitale). PORTOGHESI, P., *El ángel de la historia. Teorías y lenguajes de la Arquitectura*, Madrid, Hermann Blume, 1985, pp. 67-93; TURNER, J. (ed.), *The Dictionary of Art*, Nueva York, Grove Editions, 1996, vol. 11, pp. 271-274; *Catálogo de la BNE; Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español*.

²⁴ ARABASF, *Actas. Juntas ordinarias, generales y públicas, 1752-1757*, f. 47v (11-III-1756). Dan la fecha errónea de 1769 para esta compra: QUINTANA MARTÍNEZ, A., *ob. cit.*, p. 76; MUNÁRRIZ ZORZANO *et alii*, “Catálogo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ss. xv y xvi”, *Academia*, 71 (1990), pp. 137-195.

²⁵ Las referencias, respectivamente, en TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *ob. cit.*, pp. 5-21; ÍD., *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, Patrimonio Nacional-

significativo para Villanueva sería la colección de láminas que le permitiría conocer los grandes monumentos arquitectónicos de la capital italiana.

Juan de Villanueva se preocupó, asimismo, de incluir en su biblioteca algunos libros que resultaban necesarios para una formación matemática y científica, imprescindible para un arquitecto de retablos que debía saber calcular empujes, pesos y proporciones, y, en definitiva, aplicar algunos principios arquitectónicos a la traza de altares. Sus manuales de referencia fueron: el *Compendio Matemático en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad*, de Tomás Vicente Tosca (Valencia, 1709-1715, 9 vols.), del que pudo poseer la edición *princeps* o la segunda reimpresión que se hizo en Madrid en 1721-1727²⁶, y que también es prueba de su contacto con las novedades científicas europeas de su tiempo, que Tosca trató de introducir en España; la *Arithmética demostrada teórico-práctica para lo Matemático y lo Mercantil*, de Juan Bautista Corachán (Valencia, 1699), que tuvo al menos dos reimpresiones en Madrid (1723 y 1729)²⁷, y la *Arithmética práctica y speculativa*, de Juan Pérez de Moya (Salamanca, 1562), que contó con varias reediciones posteriores, de las cuales doce se hicieron en Madrid, entre 1598 y 1717²⁸. Además, este libro formó parte de la biblioteca de la Academia de San Fernando²⁹, por lo que se consideró un texto adecuado para la formación de los arquitectos.

Por otro lado, para su trabajo como escultor, Villanueva contaba en su biblioteca con varias series de estampas que además de permitirle admirar obras de grandes artistas extranjeros, constituían excelentes fuentes para tomar modelos de composiciones, ambientaciones, vestimentas, tipos iconográficos, posturas, gestos, *afetti*, pero también recursos formales, sobre todo tomados del Clasicismo barroco italiano.

Hemos de recoger aquí las obras de Pietro da Cortona (1596-1669), prolífico dibujante y uno de los arquitectos más representativos del Barroco

CSIC-Instituto Italiano de Cultura, 1992, vol. I, pp. 164-165; QUINTANA MARTÍNEZ, A., *ob. cit.*, p. 117; y BELLINI, P., *ob. cit.*, pp. 184-266; y todo en *Catálogo de la BNE*.

²⁶ PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1971, vol. XXIII, pp. 487-488, ords. 337931-337932; BONET CORREA, A., *ob. cit.*, vol. I, p. 133, núm. 651; NAVASCUÉS, P., "II-11. Tosca, Tomás Vicente: *Compendio Matemático*", en WIEBENSON D. (ed.), *ob. cit.*, pp. 110-113; FERNÁNDEZ ARENAS, J. (ed.), *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento y Barroco en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 211-213; AGUILAR PIÑAL, F., *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1995, vol. VIII, p. 155, núms. 1096-1097.

²⁷ PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1951, vol. IV, p. 95, ord. 61687; BONET CORREA, A., *ob. cit.*, vol. I, pp. 104-106, núms. 502-503; AGUILAR PIÑAL, F., *ob. cit.*, vol. II, p. 551, núms. 4128-4130.

²⁸ PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1961, vol. XIII, p. 94, ords. 221700, 221705, 221707-221708, 221710-221716, 221718.

²⁹ MUNÁRRIZ ZORZANO, M. T. *et alii*, *ob. cit.*, pp. 137-195.

romano. Puesto que sus trabajos arquitectónicos no fueron grabados de forma independiente, sino dentro de repertorios como los de Rossi, entendemos que los “tres libros” que poseía Juan de Villanueva habrían de ser colecciones de sus dibujos o pinturas, que se llevaron a la prensa en vida del artista y a finales del siglo XVII, alcanzando gran difusión en la centuria siguiente. De estas obras tomaron ideas muchos artistas europeos del Barroco, y entre ellos, seguramente el propio Villanueva, que también pudo utilizar las láminas de Cortona como material didáctico para los discípulos de su taller³⁰.

Entre aquellos repertorios se encontraban, asimismo, los *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo*, de Cesare Vecellio (Venecia, 1598), ilustrados por su hermano, el gran pintor veneciano Tiziano (h. 1490-1576)³¹. Se trataba de una colección de grabados sobre las vestimentas antiguas y modernas de diversos lugares del mundo que contaba con láminas a toda página, diseñadas por Tiziano, y que en alguna edición española de finales del siglo XVIII (1794) aparecían incluso en color, iluminadas a mano, y añadiéndose también una “buena sección española”³². Aunque esta tirada excede con mucho el momento en que se fecha esta biblioteca de Villanueva (1735-1736), podemos tomarla como referencia de otras similares que pudieron haber llegado a sus manos.

Desconocemos, en cualquier caso, si Villanueva tuvo la edición *princeps*, alguna otra publicada en Italia, o si compró alguno de los ejemplares que se imprimieron en Madrid en el Setecientos y que incorporaban los trajes españoles citados. Por ello no podemos aventurar tampoco si su consulta se limitó a conocer e incorporar, de forma un tanto ingenua, modelos y fórmulas iconográficas de ropajes ya en desuso en Italia, con la intención de revestir a las figuras esculpidas de exotismo o un falso barniz de modernidad “a la italiana”, o si por el contrario, se sirvió de las ilustraciones de vestidos españoles e italianos para adecuar las esculturas, especialmente las de santos y santas, a los

³⁰ PORTOGHESI, P., *ob. cit.*, pp. 173-192; TURNER, J. (ed.), *ob. cit.*, vol. 7, pp. 905-914. Así, Palomino recomendaba la copia de estampas de Cortona (y de Annibale Carracci, algunas de cuyas obras grabadas también figuran en la biblioteca de Juan de Villanueva), entre otros, para el estudio del dibujo (PALOMINO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo segundo. Práctica de la Pintura*, 1724, libro VI, cap. II; en la edición de Madrid, Aguilar Maior, 1988, t. II, pp. 196-197). Y también Olivieri compró para su academia privada de dibujo algunas láminas y dibujos de Cortona, que luego pasaron a ser material didáctico en la Junta Preparatoria de la Academia (TÁRRAGA, “Completo y formal inventario...”, pp. 5-21; ÍD., *Giovan Domenico Olivieri...*, vol. I, pp. 164-165).

³¹ *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo di Cesare Vecellio di nuovo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbi per Sulstatium Gratilianum Senapoleis Latine declarati*. Referencia en *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español*.

³² *Trages de Italia hasta el siglo xvi, diseñados por el gran Tiziano Vecellio y por César, su hermano o Colección de trages que usaron en Italia hasta el siglo xvi. Diseñados por el gran Ticiano Vecellio*, Madrid, 1794, 2 vols., 260 estampas en colores. PALAU Y DULCET. A., *ob. cit.*, 1971, vol. XXIII, p. 172, ord. 332020, y 1973, vol. XXV, p. 377, ord. 354362.

momentos en que vivieron, cumpliendo con ello la máxima de pensadores como el Padre Martín Sarmiento (1695-1772), convencidos de que el arte debía reflejar la realidad histórica³³.

Sabemos que Villanueva, en su acercamiento a la vanguardia, supo dar a su producción escultórica un aliento rococó y una sensibilidad y comedimiento clasicistas. De todos modos, bien pudo haber recurrido en algunas ocasiones a esa suerte de pátina de modernidad, más propia del ambiente provinciano, pero también de un escultor formado en el marco de los gremios, en la tradición española y que no había conocido de primera mano el arte del Barroco italiano y francés.

En la librería de Juan de Villanueva se inventarió, asimismo, “otro libro Ynttitulado *Eneas Bagante* de Aníbal Carasi”, es decir, la colección de veinte láminas *L'Enea Vagante Pitture dei Carracci*, que el grabador Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718) dio a la prensa en Bolonia, en 1663, reproduciendo el ciclo de doce pinturas murales al fresco que los Carracci [Ludovico (1555-1619), Agostino (1557-1602) y Annibale (1560-1609)] realizaron para el Palacio Fava (Bolonia), hacia 1586, ilustrando la historia de Eneas tal como se narra en *La Eneida* de Virgilio (el retorno a su patria del héroe errante, “bagante” por el mundo, tras la guerra de Troya)³⁴.

Obras como esta jugaron un papel relevante en la configuración del estilo de madurez de Villanueva, en el que se pueden reconocer las formas suaves, delicadas y comedidas, pero monumentales y expresivas en sus movimientos, del clasicismo y el academicismo italiano. A esta influencia recibida por medio de estampas, se sumaría la relación personal y profesional que Villanueva tuvo con escultores italianos o formados en Italia, como Giovan Domenico Olivieri³⁵ o Felipe de Castro (1704/11-1775), lo que habría suplido para él, al menos en parte, el viaje a Italia.

También creemos que habría de vincularse con la impronta italiana en la obra de Villanueva la serie de *Barios rretratos de Cardenales*, que quizá pueda identificarse con el álbum de retratos de cardenales del siglo XVIII que tenemos noticia editó, en fecha desconocida, Girolamo Rossi *el Joven* (1682-post 1762)³⁶. Puesto que no podemos confirmar que este fuera el título que formaba parte de la biblioteca de nuestro escultor, recogemos asimismo un repertorio

³³ TÁRRAGA (*Giovan Domenico Olivieri...*, vol. III, p. 276), recoge esta premisa al comentar la serie de esculturas de los Reyes de España para la balaustrada del Palacio Real Nuevo.

³⁴ COONEY, P. J., y MALAFARINA, G., *L'opera completa di Annibale Carracci*, Milán, Rizzoli, 1976, p. 91; CAPUTI, A. y PENTA, M. T., *Incisioni italiane del'600 nella raccolta d'arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli*, Milán, Mazzota, 1987, pp. 186-187; *Catálogo de la BNE*.

³⁵ Este mismo artista había elegido estampas de Carracci para adiestrar a sus alumnos. Véase nota 30.

³⁶ *Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Giorgio Mondadori & Associati, 1975, t. X, p. 33.

anónimo, *Imagines pontificum romanorum a S. Petrousqe ad Innocentium XIII* (56 láminas), publicado en 1722³⁷.

Los demás volúmenes de estampas que Villanueva poseía en 1735 se deben a grabadores e impresores flamencos. Entre esas colecciones de láminas se incluía una publicación, cuyo título ignoramos, debida al editor Christopher Plantin (1520-1589). La producción de este impresor fue enormemente dilatada, pero tienen especial significación la *Biblia Regia* o *Biblia Políglota de Alcalá* de Benito Arias Montano (Amberes, 1567), su trabajo más ambicioso³⁸, y la primera tirada de las *Imágenes de la Historia Evangélica* del Padre Jerónimo Nadal (Amberes, 1593), que contaba con grabados de los hermanos Wierix y de Juan Collaert sobre dibujos de Maarten de Vos y Bernardo Passeri, todos ellos colaboradores habituales de Plantin³⁹. Además, este dio a la prensa varios libros de contenido religioso, cuyo monopolio de publicación para los territorios españoles poseyó desde 1570. Quizá Villanueva tuvo un libro de oraciones o devocional, ilustraciones de Vos (que le servirían como repertorio iconográfico y formal), o la conocida obra del Padre Nadal, excelente guía para la representación de pasajes evangélicos (además de un manual para ejercicios espirituales) y que inspiró a numerosos artistas desde su publicación, si bien en el XVIII ya había comenzado a caer en desuso.

Otro de los volúmenes de grabados flamencos recogía obras del dibujante, grabador, impresor, editor y comerciante Adriaen Collaert (1560-1618). Ya que la referencia dada en el inventario no menciona el título de la publicación no podemos indicar cuáles de las cerca de seiscientas estampas de diversas materias (animales, flores, fenómenos naturales, ornamentos, mártires) que realizó Collaert serían las que tenía Villanueva⁴⁰. Pero sí hemos de reseñar que, junto con las producciones autógrafas, buena parte de su trabajo como impresor y editor se centró en grabar la obra de otros artistas holandeses como Hans Bol o Maarten de Vos, de quien, como veremos inmediatamente, Villanueva también poseía un repertorio de estampas.

Es posible también que el artista asturiano hubiera reunido una pequeña colección de láminas sueltas, que después habría encuadernado en un volumen facticio para manejarlas con mayor facilidad en su taller, o tal vez habría comprado, o heredado del obrador de Pedro Alonso de los Ríos, un repertorio formado por otro escultor o pintor.

³⁷ *Catálogo de la BNE*.

³⁸ TURNER, J. (ed.), *ob. cit.*, vol. 25, pp. 17-18.

³⁹ PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1957, t. X, pp. 399-400, ord. 187146. Edición facsimilar por la tirada de 1607 en: NADAL, J., *Imágenes de la Historia Evangélica*, con un estudio introductorio de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., Barcelona, Editorial El Albir, 1975.

⁴⁰ PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, vol. 7, pp. 556-557. Se enumeran varias estampas de este impresor en *Catálogo de la BNE* y en *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español*.

El pintor flamenco Maarten de Vos (1532-1603) fue, además, un prolífico dibujante, de quien se conocen unos quinientos bocetos, la mayoría hechos para ser grabados por los más destacados impresores, como el citado Collaert, los Sadeler o los hermanos Wierix. Entre ellos figuran varias series de estampas que se corresponden con la temática de los cuatro volúmenes que tenía Juan de Villanueva (“cuatro libros de *hermitaños*”). Se trata de los álbumes: *Solitudo sive vitae patrum eremicolarum* (1585-1586, 29 grabs., por Johannes y Raphael Sadeler); *Sylvae Sacrae Monumenta Anachoretarum* (1593-1594, Sadeler, 29 grabs.); *Trophoeum vitae solitariae* (1598, Sadeler, 25 grabs.); y *Oraculum anachoreticum* (1595-1600, Sadeler, 25 grabs.)⁴¹.

En estas láminas los santos y eremitas aparecen efigiados en lugares boscosos, en grutas o cuevas, en la realización de sus ejercicios de sacrificio físico o en sus apasionadas oraciones. Proporcionarían, pues, al escultor asturiano un repertorio de tipos adecuado para las estatuas de santos ascetas, una temática muy del gusto de la religiosidad barroca española de los siglos XVII y XVIII, que se tradujo, a nivel formal, en un estilo de duro realismo en las expresiones faciales y en la caracterización de unos cuerpos esqueléticos y minados por el ayuno y las disciplinas de la penitencia⁴².

De entre las varias recopilaciones de retratos que se pueden corresponder con la confusa referencia *Lustrum birolum ymajines*⁴³ queremos destacar la que

⁴¹ SCHUCKMANN, C. (comp.), y HOOP SCHEFFER, D. de, *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. Maarten de Vos. Text*, Rotterdam, Sound and Vision Interactive, 1996, vol. XLIV, pp. 203-214, grabs. núms. 969-1075. Imágenes en *Id.*, e *ID.*, *Maarten de Vos. Plates. Part. II*, 1995, vol. XLVI, pp. 68-77 y 83-86.

⁴² Desde principios del siglo XVII las Descalzas Reales de Madrid cuentan con una colección de treinta y cinco lienzos de ermitaños que siguen los modelos de las citadas láminas de Maarten de Vos, tres de cuyos álbumes de esta temática se encuentran desde la misma fecha en la biblioteca del monasterio (GARCÍA SANZ, A. y MARTÍNEZ CUESTA, J., “La serie iconográfica de ermitaños del monasterio de las Descalzas Reales”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7 (1991), pp. 291-304). Asimismo, en el claustro alto del Colegio Imperial había en tiempos de Antonio Ponz “varios santos ermitaños, de Simón de Vos”, artista que quizá el autor confunde con Maarten (PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1776, t. V, segunda división, § 31). Eran, pues, referencias conocidas en Madrid e incluso tal vez los grabados que tenía Villanueva fueran reproducción, al menos en parte, de estos cuadros.

⁴³ Por ejemplo, *Imagines L. Doctorum Virorum* (Amberes, Philip Galle, 1567); *Imagines quorundam principum, et illustrium virorum* (Venecia, 1569), anónimo; *Imagines et elogia virorum illustrium* (Roma, 1570), de Fulvio Orsini; *Virorum Doctorum De Disciplinis Benemerentum Effigies XLIIII* (Amberes, 1572), de Benito Arias Montano; *Icones, id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium* (Ginebra, 1580), de Théodore de Bèze; *Icones sive imagines virorum literia* (1590), de Nicolas Reusner; o *Icones vitae et gesta virorum illustrium* (Múnich, 1642), de Charles D’Arenberg, con ochenta y cuatro ilustraciones de frailes capuchinos a los que se había aparecido la Virgen, así como estampas de san Francisco y Nuestra Señora con el Niño (todo en *Catálogo de la BNE y Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español*). El libro de Orsini mencionado y sus ilustraciones correspondientes tienen especial interés. Se trata de una obra que sentó un precedente y creó escuela en el estudio de la

acaso sea la más famosa: *Icones Principum Virorum Doctorum, Pictorum Chalcographorum Statuorum nec non Amatorum Pictoriae Artes Numero Centum*, del pintor flamenco Anton Van Dyck (1599-1641), y que habitualmente se conoce como la *Iconographia*.

Este *corpus* de efigies de la élite social, artística e intelectual de su tiempo, que Van Dyck fue componiendo a lo largo de varios años (desde 1632 a 1644), tuvo una primera edición en vida del autor, ca. 1636-1641 (Amberes, Martin Van Der Enden), con ochenta estampas que tras la muerte del artista se aumentaron hasta las cien reseñadas en el título del volumen (Gillis Hendricx, 1645, con autorretrato de Van Dyck en la portada). La última edición de la que hay constancia parece que se estampó en 1759⁴⁴.

Dada la nombradía del artífice flamenco y su autoridad dentro del arte europeo de la Época Moderna, nos parece muy posible que Villanueva, un artista de cierta cultura y bien informado de las fuentes más acreditadas de su profesión, hubiera adquirido algún ejemplar de este interesante instrumento para el estudio de la representación realista de los rostros y afectos humanos. De hecho, ya desde la época de la Junta Preparatoria, se usaron en la Academia de San Fernando dibujos de Van Dyck para estudio de los alumnos⁴⁵. Y también Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734), paisano y amigo de Juan de Villanueva, tuvo un ejemplar de la *Iconographia* de Van Dyck, de cuyos modelos se sirvió para las poses de sus retratos⁴⁶.

Por otro lado, para un escultor interesado en la representación verosímil y realista de la figura humana resultaba imprescindible manejar un tratado de anatomía ilustrado. Entre los que de forma más habitual consultaron los pintores, escultores y dibujantes desde que comenzó a estudiarse de forma científica la disciplina en el siglo XVI destacan: *Historia de la composición del cuerpo humano*, de Juan Valverde de Amusco (Roma, Antonio Salamanca y Antonio Lafrery, 1556), el más renombrado en su género e ilustrado por el

retratística y la iconografía, utilizando un nuevo método, basado en el recurso a monedas, esculturas, medallas e inscripciones como fuentes para lograr pruebas fiables del aspecto de personajes de la Antigüedad. Son conceptos que también se manejaron en vida de Villanueva por eruditos como el padre fray Martín Sarmiento, que estimó necesario acudir a testimonios como los citados para la búsqueda de las verdaderas efigies de los reyes más antiguos de España representados en la balaustrada del Palacio Real. Véase, MUNIAIN EDERRA, S., *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2000, pp. 282-284.

⁴⁴ Van Dyck. *A complete catalogue of the paintings*, New-Haven-Londres, Yale University Press, 2003, p. 365.

⁴⁵ Los había adquirido Olivieri para su escuela, como en los casos de las láminas de Cortona y Carracci, antes citados. Véase nota 30.

⁴⁶ SANTIAGO PÁEZ, E., *Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989, pp. 44 y 161.

escultor y pintor manierista Gaspar Becerra (1520-1570)⁴⁷; *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem* de Andrea Vesalio (Basilea, 1543), en el que el propio Valverde se había basado y que tuvo numerosas ediciones ilustradas durante el siglo XVII, e incluso se publicaron colecciones independientes de láminas derivadas de sus grabados originales (así, se atribuyen a Pietro da Cortona veinte dibujos coloreados, de ca. 1618)⁴⁸; y los españoles *Libro de anatomía del hombre* de Bernardino Montaña de Monserrate (Valladolid, Sebastián Martínez, 1551), que se acompañaba de trece grabados y algunas láminas tomadas *del Vesalio*⁴⁹, y *Anatomía completa del hombre* de Martín Martínez (Madrid, 1717), ilustrada por Matías de Irala, Juan Antonio Palomino, Valerio Iriarte y Juan Dubuisson, que formó parte de la Real Biblioteca Pública auspiciada por Felipe V y Fernando VI⁵⁰ y que por tratarse de una edición española contemporánea, pudo estar más al alcance del escultor asturiano.

Fuera ya de su dedicación práctica a la traza de retablos y a la estatuaria, pero muy vinculado igualmente a su profesión se encuentra el tratado de Antonio Palomino y Velasco (1653-1726), *El Museo pictórico y escala óptica* (Madrid, Lucas Antonio de Bedmar y Viuda de Juan García Infanzón, 1715-1724, 2 vols.)⁵¹. Pese a que su exposición de la teoría y práctica de la pintura desde un punto de vista teológico convertía a la obra en un texto desfasado con su siglo, alcanzó un gran éxito, sobre todo por las biografías de artistas recogidas en su

⁴⁷ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico...*, t. I, pp. 107-109 y t. IV, pp. 275-276; PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1973, t. XXV, pp. 116-117, ords. 349366-349373. Se recogen aquí la edición original y otras posteriores en italiano y latín a lo largo de los siglos XVI-XVII; la más cercana en el tiempo a Villanueva es de 1682. Puede verse un estudio sobre este tratado en RIERA, J., *Juan Valverde de Amusco y la medicina del Renacimiento*, Universidad de Valladolid, Colección "Científicos castellanos", núm. 1, 1986. Este autor (p. 36) indica que, aunque los estudiosos se muestran unánimes en la atribución de las ilustraciones a Becerra, podrían plantearse ciertas dudas por los elogios que Valverde dedica al pintor Pedro de Rubiales, quizá porque hubiera sido él el responsable de los grabados, que siguen los modelos *del Vesalio*.

⁴⁸ RIERA, J., *ob. cit.*, p. 19, y TURNER, J. (ed.), *ob. cit.*, vol. I, p. 841.

⁴⁹ MONTAÑA, B., *Libro de la anatomía del hombre nuevamente compuesto por — juntamente con una declaración de un sueño que soñó don Luys Hurtado de Mendoza, marqués de Mondéjar, el qual sueño trata brevemente la dicha fábrica del hombre*, Sebastián Martínez, Valladolid, 1551. PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1957, t. X, p. 79, ord. 177538; *Catálogo de la BNE; Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español*. Lo tuvo también Francisco Antonio Meléndez (CHERRY, P., *ob. cit.*, pp. 611-613).

⁵⁰ MARTÍNEZ, M., *Anatomía completa del hombre con todos los hallazgos, nuevas doctrinas y observaciones raras hasta el tiempo presente y muchas advertencias necesarias para la cirugía, por —*. Hubo otras ediciones en 1728, 1730, 1745 y posteriores. Véase PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1954-1955, t. VIII, p. 271, ords. 154512-154520, y SANTIAGO PÁEZ, E. (ed.), *La Real Biblioteca Pública...*, p. 510.

⁵¹ PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1959, vol. XII, p. 230, ord. 210727; AGUILAR PIÑAL, F., *ob. cit.*, vol. VI, p. 262, núm. 1863; SANTIAGO PÁEZ, E. (ed.), *La Real Biblioteca Pública...*, p. 512; *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español*.

parte tercera, *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*⁵². A Villanueva, además, hubo de atraerle la toma de partido de Palomino en la *Theórica de la Pintura* (primer tomo), a favor de la liberalidad de este arte, que estaba sin duda en sintonía con la consideración que al asturiano le merecía la escultura y que le llevó a comprender la necesidad de desvincular las enseñanzas artísticas del seno de los gremios y talleres donde se daba primacía sobre todo a la práctica. Así lo prueba su conocido intento de crear una academia en 1709, referido por Ceán Bermúdez⁵³, y su participación activa en el establecimiento de la Academia de San Fernando, ya desde la Junta Preparatoria de 1744.

Las obras de Francisco de Quevedo (1580-1645) son unos de los pocos libros que Villanueva tenía en su biblioteca no relacionados directamente con la profesión artística. Aun así, no se puede obviar la vinculación que algunas formas literarias pueden tener con su estilo. Quizá no todas las claves estéticas estén en los tratados artísticos, sino también en otros géneros literarios, pues no es difícil plantear un paralelismo entre los caprichos del barroco exaltado y la retórica y fastos del teatro, la poesía y la prosa neogongorina y quevediana, la mística, o incluso los ceremoniales litúrgicos. En tanto que el Barroco no fue una teoría sino sobre todo una práctica, sus fuentes se encuentran también en esos ámbitos.

Desde las primeras ediciones a lo largo del siglo XVII, en vida del autor, fueron numerosas las reimpresiones realizadas hasta 1735-1736, fecha del inventario de bienes de Villanueva. La referencia anotada por el escribano (“zincos Libros, *los Quebedos*”) nos indica que se trataba de una colección, probablemente de las obras completas del autor o quizá de una antología de sus mejores producciones. No hemos localizado ninguna edición en cinco volúmenes⁵⁴, pero sí muchas tiradas en Madrid en 1658, 1664, 1713, 1720, 1724 o 1729⁵⁵. Puesto que son innumerables las impresiones de los escritos de Quevedo, Villanueva habría comprado alguna de las que con facilidad se podrían encontrar en las tiendas de los libreros madrileños.

⁵² ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Colección Universitaria, 2001, pp. 19-30.

⁵³ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico...*, t. III, p. 253, y t. V, pp. 254-256. También en *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta general de 3 de agosto de 1766*, Madrid, Imprenta de la Vda. de Eliseo Sánchez, 1766, pp. 21-22.

⁵⁴ BARRIO MOYA (*ob. cit.*, p. 117) cita una edición en cinco tomos en Bruselas (1660), aunque pensamos que más bien Villanueva habría adquirido alguna publicada en Madrid. Quizá lo que tenía eran volúmenes sueltos de varias tiradas, y no una sola colección en cinco tomos.

⁵⁵ PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1962, t. XIV, pp. 367-371, ords. 243569-243592 (para las ediciones del siglo XVIII de la obra completa en prosa de Quevedo. Primera impresión de 1648), y pp. 402-404, ords. 244329-244352 (para las de su producción poética, *El Parnaso español*. Primera tirada, Madrid, 1648).

Otro de los títulos que habría adquirido para uso personal sería el libro de fray Miquel Agustí (1560-1630), natural de Bañolas (Gerona) y prior de la orden del Temple en la villa de Perpiñán, *Llibre dels secrets d'agricultura, casa rústica i pastoril* (Barcelona, 1617) y conocido como *El Prior*, que tuvo gran popularidad y difusión hasta mediados del siglo XVIII, y no sólo en el ámbito rural, pues junto a consejos y técnicas para trabajos relacionados con el campo y los cultivos, también recogía remedios medicinales y recomendaciones para su uso en personas y animales⁵⁶. El propio autor hizo una traducción al castellano en 1625 y contó con incontables ediciones a lo largo del Setecientos⁵⁷. Desde la tirada *princeps* (1617) hasta 1735 se hicieron unas diez reimpresiones, una de ellas en 1731 en Madrid⁵⁸.

Sorprende un poco su presencia en la biblioteca de Villanueva, si bien sabemos que tuvo varias propiedades rústicas en el concejo de Siero (Asturias), por lo que es posible que se hubiera interesado por la manera de sacar el mayor rendimiento a esas tierras, árboles y maderas que había recibido en herencia⁵⁹.

En el apartado personal ha de situarse también la única publicación de carácter devocional que figura en la biblioteca de Juan de Villanueva: *Diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños con la memoria de la Eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos*, un texto que tuvo una formidable difusión en todo el mundo desde su primera edición en 1640, y cuyo autor fue el jesuita Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658). En

⁵⁶ Este libro es en gran medida una traducción del tratado *Praedium rusticum*, obra de Charles Estienne de 1554, que fue reeditado en francés diez años después con el título *L'agriculture et maison rustique*. ANTÓN RAMÍREZ, B., *Diccionario de bibliografía agronómica y de toda clase de escritos relacionados con la agricultura; seguido de un índice de autores y traducciones con algunos apuntes biográficos [...]*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1865, pp. 214-215 y 856; PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1948, vol. I, p. 118, ord. 4122; FERNÁNDEZ ARENAS, J. (ed.), *ob. cit.*, pp. 111-113; SANTO TOMÁS Y PUMARADA, T. de, *Arte general de granjerías (1711-1714)*, edición de Juaco López, Salamanca-Gijón, Editorial San Esteban-Museo del Pueblo de Asturias, 2006, vol. I, pp. 46-48.

⁵⁷ PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1948, vol. I, p. 118, ord. 4123; FERNÁNDEZ ARENAS, J. (ed.), *ob. cit.*, pp. 111-113. Una referencia a todas las ediciones puede verse en BONET CORREA, A., *ob. cit.*, vol. I, pp. 52-56, núms. 250-273.

⁵⁸ ANTÓN RAMÍREZ, B., *ob. cit.*, pp. 214-215; PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1948, vol. I, p. 118, ord. 4128; FERNÁNDEZ ARENAS, J. (ed.), *ob. cit.*, pp. 111-113; BONET CORREA, A., *ob. cit.*, vol. I, p. 55, núm. 264.

⁵⁹ Quizá debamos plantearnos, asimismo, si Villanueva tenía alguna otra tierra de labor, o tal vez algún bosque o plantío de árboles cerca de Madrid de donde sacar madera para sus obras (sobre cuyo tratamiento podía informarle también *el Prior*), pues no es un fenómeno extraño entre los artistas: José Benito de Churriguera arrendó unos pinares en Balsaín (Segovia) y Soria para obtener material para sus retablos. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías", en *El retablo español*, separata de *Imafronte*, vols. 3-5, Universidad de Murcia, 1987-1989, p. 226. Al respecto hemos encontrado en el AHPM varios poderes otorgados, entre 1713 y 1724, por José Benito para la administración de tales recursos o para cortar madera y trasladarla luego a Madrid (en prot. 14.732, 15.264 y 15.360).

Madrid se hicieron a lo largo del siglo XVIII varias reimpressiones (1705, 1714, 1725 y 1730)⁶⁰.

Villanueva tuvo una participación activa en la cofradía del Santísimo Cristo del Desamparo, sita en el convento de los Agustinos Recoletos de Madrid, de la que fue tesorero en la década de 1730. Por esta razón podemos suponerle un profundo sentimiento religioso, común por otra parte, a los hombres que vivieron en los siglos del Barroco. La forma de plasmar los rostros y expresiones de sus estatuas de santos y personajes divinos da fe también de su gran conocimiento de los sentimientos y misterios religiosos, fruto de las experiencias personales y de la lectura de textos como el del Padre Nieremberg.

Como se ha podido ir viendo, Juan de Villanueva fue bien consciente de la necesidad de enriquecer e ilustrar su estilo. Y para ello, junto con los tratados y colecciones de grabados ya mencionados, y que le dieron la posibilidad de informar su arte, sobre todo, con las tendencias clasicistas, recurrió también a la *Descripción del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, que, siguiendo la estela de fray Juan de San Jerónimo y el Padre Sigüenza, fray Francisco de los Santos dio a la prensa en 1657 en Madrid⁶¹. El destacadísimo conjunto de piezas artísticas de todo género reunidas en El Escorial desde los tiempos de Felipe II, y especialmente de las pinturas, fue escuela de formación para muchos artistas, que, ya por su vinculación con la Corona o por sus inquietudes personales, tuvieron la oportunidad de conocer a través de ellas las soluciones del arte manierista y del temprano barroco clasicista italiano, así como del naturalismo de tradición española e italianizante de la escuela madrileña y del barroco pleno. La lectura de las páginas del Padre de los Santos y quizá las visitas a El Escorial no habrían obrado de forma diferente en el estilo de Villanueva.

A lo largo del siglo XVII se hicieron varias ediciones de este libro, pero la más cercana en el tiempo a la fecha del registro de los bienes de Juan de Villanueva es la realizada en Madrid, en la imprenta de Juan García Infanzón, en 1698, ilustrada con grabados arquitectónicos de Pedro Villafranca Malagón (1615-1684)⁶², por lo que también se proporcionaba a quien consultaba el texto una serie de imágenes de la arquitectura desornamentada del clasicismo de Juan de Herrera.

⁶⁰ PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1958, vol. XI, pp. 48-49, ords. 190834, 190846, 190851 y 190854. En 1710 también hicieron una edición los libreros de la Hermandad de San Jerónimo, para quienes construyeron Juan y Diego de Villanueva el retablo de su capilla en la iglesia de San Ginés en 1740-1741.

⁶¹ PALAU Y DULCET, A., *ob. cit.*, 1968, vol. XX, p. 59, ord. 300550.

⁶² *Ibid.*, y vol. XX, p. 59, ord. 300553. Las mismas láminas se usaron para ilustrar las ediciones de 1667, 1681, 1698 y 1765 (en esta solamente ocho grabados pues se trata de una tirada compendiada y aumentada por fray Andrés Ximénez y con ilustraciones de Palomino, Ricarte, Murguía, entre otros). PÁEZ RÍOS, E., *Repertorio de grabados españoles*, Madrid, Biblioteca Nacional, t. III, 1983, p. 255, núm. 24; SANTIAGO PÁEZ, E. (ed.), *La Real Biblioteca Pública...*, p. 513; *Catálogo de la BNE*.

Además de estas publicaciones, se anotaron en el inventario otros cinco libros que no hemos logrado identificar por la parquedad de datos suministrados en el documento, o bien por la dudosa transcripción del título realizada por el escribano. Son estos: “quattro libros de Diferentes autores”; “un libro de *Soldadesca* de Eyn” (se trataría de un álbum de láminas con tipos de este género, propio de la pintura nórdica); “otro libro ynttitulado *Quinta edición de la obra de Juan Gueme Schihler*” (que fuera una quinta edición hace pensar en una obra popular y conocida, ¿acaso un libro de oraciones o devoto?); “otro libro, *funeral con estampas del Rey Pedro onzeno de Portugal*”⁶³ y “un libro de Mapas grande”.

Por último, han de incluirse también en este comentario de la biblioteca del escultor Villanueva “dos libros de Ribera descabalados” que se anotaron en el censo de las estampas y dibujos del taller.

En el siglo XVII se publicaron varias carpetas de grabados de José de Ribera, el *Spagnoletto* (1591-1652), reproduciendo estudios de partes de la anatomía humana tomados de varios dibujos distintos del pintor. Es decir, que aunque se difundieron como una *Cartilla de principios*, y es posible que el propio Ribera pudiera haber iniciado este cuaderno de láminas⁶⁴, lo cierto es que se trata de colecciones facticias, elaboradas por otros artífices reuniendo copias de algunos de los esbozos del pintor. El primero de estos libros lo publicó en París, ca. 1650, Nicolás Langlois, y contenía veintidós grabados⁶⁵.

Durante todo el siglo XVII y también en el XVIII se hicieron varias colecciones más⁶⁶ que pusieron en manos de muchísimos artistas las composiciones de Ribera y que además fueron un excelente instrumento didáctico, al decir de Palomino⁶⁷, y manual para estudio del dibujo en la Academia de San Fernando, pues tradicionalmente se consideraba que era más fácil aprender siguiendo estos modelos que acudiendo directamente al natural⁶⁸.

⁶³ Puesto que el último monarca luso de ese nombre fue Pedro V, y ya en el siglo XIX, pensamos que pueda tratarse más bien del rey Pedro II (1683-1706), en cuyo nombre leerían el escribano o sus ayudantes números arábigos (11), en vez de los romanos correspondientes. Los funerales se publicaron en Lisboa y Roma en 1707, pudiendo Villanueva haber adquirido el álbum contemporáneamente, en Madrid.

⁶⁴ BROWN, J., *Jusepe de Ribera. Prints and drawings*, Nueva Jersey, Universidad de Princeton, 1973, pp. 16 y 39; RUIZ ORTEGA, M., en estudio introductorio a *Cartilla para aprender a dibujar sacada por las obras de Joseph de Rivera llamado (bulgarmente) el Españoletto*, edición facsimilar de Universidad de Barcelona, 1990, p. 17. Se trata de cinco estampas sobre el rostro humano grabadas por Ribera en 1622 y que se han considerado el inicio de una cartilla incompleta.

⁶⁵ BROWN, J., *ob. cit.*, p. 39.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ PALOMINO, A., *ob. cit.*, t. II, libro IV, cap. V, § III, p. 449b [también en la biografía de Ribera, t. III, p. 879]; citado en RUIZ ORTEGA, M., *ob. cit.*, p. 19.

⁶⁸ Sobre las cartillas de dibujo puede verse RUIZ ORTEGA, M., *ob. cit.*, pp. 11-25.

La edición española es de 1774⁶⁹, por lo que Villanueva tendría algún ejemplar editado en el extranjero.

Las dos *Cartillas* de nuestro escultor estaban ya descabaladas por el uso, por lo que suponemos que se trataba de uno de los repertorios utilizados cotidianamente en su taller para la formación de los discípulos en el dominio del dibujo. Ya que poseía varios repertorios de estampas grabadas, conocería perfectamente la importancia de este aprendizaje para un buen estatuario.

A la vista de las reflexiones expuestas nos parece acertado afirmar que los libros y álbumes de grabados de la biblioteca del escultor Juan de Villanueva y Barbales jugaron un papel significativo en su evolución estilística desde el casticismo hacia el barroco dieciochista. A ese contacto con fuentes sobre todo italianas y flamencas, hay que sumar la relación de Villanueva en el Madrid de la primera mitad del XVIII con artistas extranjeros (franceses e italianos) con los que compartió actividad profesional en el Palacio Real Nuevo o en la Academia. Todo ello aportó a su producción un toque de calidad distintivo respecto a otros escultores y arquitectos de retablos, más vinculados a la tradición española e inmovilizados en la repetición de las fórmulas castellanas del siglo XVII. Y gracias a esto, a sus inquietudes intelectuales, a su interés por procurarse una formación libresca de la que el sistema de talleres seguramente le había privado en sus años de juventud, y, en definitiva, a su preocupación por su profesión, constatables en la glosa que hemos hecho de su librería, Juan de Villanueva se situó en un puesto privilegiado entre los artífices asentados en Madrid que, con una constante voluntad de renovación, pudo mantener durante los cincuenta años que duró su carrera profesional (ca. 1702-1750) en la capital.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. *Inventario y tasación de los libros y álbumes de estampas de la biblioteca del escultor Juan de Villanueva*. Madrid, 1735-1736.

“Libros

Primeramente, un libro de *Anatomía* de a folio [180 reales].

Yd. tres libros de *los templos de Roma* [300 reales].

Yd. dos tomos del Padre Posa [180 reales].

Yd. tres libros de Pedro de Corttona [250 reales].

Yd. quatro libros de Diferentes autores [220 reales].

Yd. otro libro Yntitulado *ábitos antiguos* del Liziano [60 reales].

Yd. otro libro Yntitulado *Eneas Bagante* de Aníbal Carasi [90 reales].

Yd. un libro de *Soldadesca* de Eyn [60 reales].

Yd. otro libro, *baria arquitectura* de Juan Huredemani [30 reales].

⁶⁹ RUIZ ORTEGA, M., *ob. cit.*, p. 19.

Yd. otro libro de Christonal Patinus [30 reales].
 Yd. otro libro de Biñola de a folio [45 reales].
 Yd. otro libro ynttitulado *Quintta edizi3n de la obra de Juan Gucme Schihler* [60 reales].
 Yd. otros dos tomos de Palomino [60 reales].
 Yd. otro libro, Dominic Fontuna [30 reales].
 Yd. otro libro, *Palazios antiguos de Roma* [60 reales].
 Yd. otro libro. *funeral con estampas del Rey Pedro onzeno de Portugal* [30 reales].
 Yd. otro libro, *barios rretratos de Cardenales* [60 reales].
 Yd. otro libro, Adrián Coallet [20 reales].
 Yd. quatro libros de *hermitaños* de Martín de Bos [180 reales].
 Yd. nueve tomos de Tosca [150 reales].
 Yd. zinco Libros, *los Quebedos* [45 reales].
 Yd. otro libro, *Arismética* de Juan Baptista Coruchan [12 reales].
 Yd. *Arismética* de Moya [15 reales].
 Yd. otro libro, *agricultura* de Prior [12 reales].
 Yd. otro libro, *Diferenzia entre lo temporal y lo eterno* [12 reales].
 Yd. otro libro, *descripzi3n del escorial* [7 reales].
 Yd. un libro de mapas grande [150 reales].
 Yd. otro libro, *Lustrum Birolum ymajines* [90 reales]”

Estampas

[...] Yd. dos libros de Ribera descabalados [...] [15 reales]”

AHPM, Lucas José Blancas, prot. 16965, años 1752-1760, ff. 14 (inv.) y 33r-35r (tasaci3n, anotada aqu3 entre corchetes). Véase nota 1 en texto.

II. *Partici3n amigable entre Juan y Diego de Villanueva de la biblioteca del escultor*. Madrid, 4 de noviembre de 1754.

“[...] Libros. En la propria forma se adjudican a dicho don Juan de Villanueva, Quatro Libros de *Hermittaños* de Martin de vos, en ciento y ochentta reales. *Los Quebedos*, en quarentta y cinco reales. Otro Libro, *Arismética* de Moya, en quinze reales. Otro, *Agriculttura* de Prior, en doze reales. Otro, *Diferenzia entre lo temporal y eterno*, en doze reales. Otro libro, *Descripzi3n del escorial*, en siete reales. Otro, *Lustrum birolum Ymajenes*, en nobentta reales.

Estampas

[...] Dos Libros de Ribera desacabalados, en quinze reales” (ff. 95v-96r).

“Libros. Tamb3n se le adjudica para dicho pago a el mencionado don Diego, Un Libro de a folio de *anatomía*, en los ciento y ochentta reales de su tasa. Tres tomos de *los templos de roma*, en ttrescientos reales ttodos. Dos del Padre Pozo, en ciento y ochentta reales ambos.

Tres tomos de Pedro de Corttona, en doscientos y cinquenta reales.
 Quattro tomos de diferentes autores, en doscientos y veinte reales.
 Otro Yntitulado *Ábitos antiguos* de Liziano, en sesenta reales.
 Otro, *Eneas Bagante* de Anibar [sic] Carasi, en nobenta reales.
 Otro, *Soldadesca* de Yn, en sesenta reales.
 Otro, *baria Architectura* de Juan vredemani, en treinta reales. 30.
 Otro de Christóbal Plantinios, en treinta reales.
 Otro de Vinola, en quarenta y cinco reales.
 Otro, *Quinta edicció de Juan Guimeo*, en sesenta reales.
 Dos tomos de Palomino, en sesenta reales.
 Otro, Dominico fortuna, en treinta reales.
 Otro, *Palazios antiguos de Roma*, en sesenta reales.
 Otro, *Funeral con estampas del rey Pedro onzeno de Portugal*, en treinta reales.
 Otro de *varios retrattos de Cardenales*, en sesenta reales.
 Otro, Adrián Coat, en veinte reales.
 Nuebe tomos de Tosca, en ciento y cinquenta reales.
 Otro, *Arismética* de Juan Baptista Corachán, en doze reales.
 Otro de Mapas grande, en ciento y cinquenta reales” (ff. 103v-104r).

AHPM, Lucas José Blancas, prot. 16965, años 1752-1760, ff. 95v-104r. Véase nota 1 en texto.