

MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS

Santa Ana, 1 | 33003 Oviedo  
Teléfono 985 21 30 61 | Fax 985 20 64 00

correo electrónico:  
museobbaa@museobbaa.com (general)  
www.museobbaa.com

HORARIO DE INVIERNO

Martes a viernes  
10:30 a 14:00 y 16:30 a 20:30

Sábados  
11:30 a 14:00 y 17:00 a 20:00

Domingos y festivos  
11:30 a 14:30

Lunes cerrado

diseño: BERTO • D. L. AS 00415-2021 • © Museo Nacional de Escultura. Valladolid. • Fotografía: Javier Muñoz y Paz Pastor.

LA OBRA INVITADA

# JUAN ALONSO DE VILLABRILLE Y RON

FEBRERO - MAYO DE 2021



SAN AGUSTÍN DE HIPONA, HACIA 1701-1732

SANTA RITA DE CASIA, HACIA 1701-1732

## JUAN ALONSO DE VILLABRILLE Y RON)

### SAN AGUSTÍN DE HIPONA, HACIA 1701-1732

Madera policromada, 184,5 x 82 x 73 cm

Museo Nacional de Escultura

### SANTA RITA DE CASIA, HACIA 1701-1732

Madera policromada, 183 x 79 x 72 cm

Museo Nacional de Escultura

Una firma explícita en una obra de extraordinaria calidad, bastaron para traer hasta el siglo XX el nombre y buen arte de J<sup>o</sup> Al<sup>o</sup> V<sup>a</sup> Abrille y Ron; así firmó, en 1707, la *Cabeza Cortada de San Pablo* y sólo con esa obra se mereció un hueco en la Historia del Arte y ser considerado como uno de los mejores artistas del barroco español. Ceán Bermúdez al llamarle Juan Antonio Ron y citarlo junto a un hermano, Pablo Ron, omitiendo el Villabrille, generó una confusión que hizo creer durante mucho tiempo en dos artistas diferentes, uno el de la cabeza cortada que era silenciado por el erudito y que quedaba con sólo esa obra, y el otro, ese Juan Antonio Ron, al que le asignaba una buena cantidad de obra en piedra y en madera. Fue el investigador Emilio Marcos Vallaure quien en la década de los 70 del pasado siglo aclaró la confusión en dos importantes artículos en los que demostró la asturianía de Juan Alonso Villabrille y Ron, de Argul, Pesoz, así como que era el mismo Juan Antonio Ron de que habló Ceán y con ello, todo lo que contaba del uno correspondía al otro. Esto es: que era asturiano, que se trasladó a Madrid, formándose seguramente con Pedro Alonso de los Ríos, y que fue maestro de Luis Salvador Carmona y de José Galván, su yerno. Igualmente que fue muy reconocido en el primer tercio del siglo XVIII en la Corte, y que realizó importantes esculturas en piedra, destinadas a decorar y completar obras de la máxima entidad, llevadas a cabo por Pedro de Ribera, como lo eran, el *Puente de Toledo* y el *Hospicio*, además de otras varias en distintos templos.

Al revisar esa amplia obra, documentada de antiguo, firmada, o atribuida con certeza, se ha podido comprobar que la calidad del artista fue sobresaliente. La técnica la dominó a la perfección, tanto para la talla como para la labra. La concepción y diseño de sus figuras es irreprochable, moviendo cuerpo y vestimentas con gran soltura en las actitudes más variadas, buscando siempre el mayor realismo y verdad. Sus rostros son expresivos y caracterizados, decantándose por el gesto activo: los músculos se contraen, la boca se entreabre mostrando dientes de marfil, y los ojos, de material vítreo expresan todo tipo de sentimientos. Trabaja mucho el cabello, largo, abundante y rizado, al igual que las barbas, flexibles y movidas. Lo que Ceán le criticaba: «se nota poco o ningún conocimiento del antiguo, falta de nobleza en los

caracteres, demasiada manera en la ejecución...» (T. IV, p. 250) es justamente lo que, una vez superados los prejuicios del academicismo por los que se regía el erudito historiador, supone su mayor gloria.

Hoy se ven en este Museo dos piezas importantes atribuidas con seguridad al artista, dos santos agustinos que realizó para el convento de Agustinos Recoletos de Alcalá de Henares, hacia 1715, adquiridas antes de 1925 por el conde Güell, y luego, vendidas al Estado y cedidas por éste al Museo Nacional de Escultura (1985). Son obras de tamaño algo mayor que el natural y de concepción monumental. El Santo, obispo de Hipona se representa como simple monje, con el hábito negro y esclavina en pico, e iría acompañado a su izquierda por el niño (Jesús) que encontró en la playa queriendo meter con una concha toda el agua del mar en un pequeño hoyo practicado en la arena, y que así le hizo ver su soberbia, al querer comprender, desde su mente humana, el misterio de la Santísima Trinidad. Ese complemento era esencial para entender la expresión de asombro y el gesto corporal del Santo, pero, aunque llegó a la colección Güell y se conoce por fotografía antigua, está ahora en paradero desconocido. La Santa viuda Margarita, Rita de Casia, igualmente va con el hábito agustino, toca blanca y velo. A ella también le faltan elementos que explicarían expresión y actitud. En la mano derecha el crucifijo al que mira compungida, como muestra por su gran devoción por la pasión de Cristo que hubiera querido compartir, consiguiendo su deseo al momento en que una espina de la corona del martirio apareció milagrosamente clavada en su frente. En la izquierda, una gran palma, con tres coronas metidas como aros sujetando sus hojas. Palma de gloria, no de martirio.

Ambas figuras adelantan levemente la pierna izquierda y ello produce un arqueamiento de cadera que dinamiza la composición, a la vez que genera gruesos pliegues en las recias telas de su vestimenta. Los detalles de talla expresan el mucho cuidado puesto en su ejecución: los cinturones que ciñen sus estrechas cinturas crean pliegues más menudos y abundantes, el velo y toca de la Santa indican otro tipo de tejido, muy fino y suave en esta última, las bocamangas dejan ver la ropa interior, y la madera se afina tanto en el velo que hace pensar en la propia tela.

Estas obras son dos magníficos ejemplos de la belleza y perfección conseguidas en el arte de la escultura lúnea en la Corte, en momentos del pleno barroco.

Germán Ramallo Asensio  
*Catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo*