

probable aprendizaje de Espinabete con el escultor riosecano. En ella aparecen también cabezas de serafines sobre placas recortadas semejantes a las que talló Sierra en la sillería de San Francisco de Valladolid.

Por último hay que señalar que en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, instaladas a continuación de la atribuída a Andrés de Nájera, se conservan tres hileras de veintiséis sitaliales en total, que han venido siendo consideradas como restos de la «sillería de legos» del monasterio de San Benito. Creemos que no son sino el cuerpo inferior de la sillería descrita anteriormente y conservada en el Museo Diocesano y por lo tanto obra igualmente de Espinabete que pasaría a raíz de la Desamortización a incrementar los fondos del Museo de Escultura. Los respaldares se encuentran decorados con escenas y milagros de San Benito, muy mediocres, inspiradas en un libro de grabados, de la segunda mitad del siglo XVI, realizados por los italianos Bernardus Passeri y Aliprando Caprioli<sup>10</sup>.

El conocimiento de ambas sillerías abre nuevas posibilidades para un estudio más profundo del escultor, al tiempo que permite perfilar mejor su estilo, haciendo posible en lo sucesivo formular nuevas atribuciones.—J. C. BRASAS Y J. R. NIETO.

## UNA PROPUESTA PARA EL ESCULTOR PABLO GONZALEZ VELAZQUEZ

La celebración este año del centenario de la muerte del escultor Juan de Juni ha permitido, a los que de cierta forma hemos contribuído a recordarle, revisar toda su obra atribuída o documentada así como la bibliografía, no muy extensa, que sobre el tema se ha escrito hasta el presente. Por este motivo hemos centrado nuestro interés en dos esculturas que de alguna manera han sido puestas alguna vez en relación con Juan de Juni.

Se trata de un *San Joaquín* y una *Santa Ana* que ingresaron en 1941 en el Museo Nacional de Escultura, procedentes del Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico sin mayor indicación de origen, ni siquiera de atribución<sup>1</sup>. Wattenberg indicó que «fueron supuestas de Juni» pero prefirió

---

<sup>10</sup> F. WATTENBERG, *Guía del Museo Nacional de Escultura*. Madrid, 1966, p. 54. Un programa iconográfico similar fue utilizado en la sillería del coro bajo de San Martín Pinario de Santiago de Compostela (consultar: M.<sup>a</sup> C. LOIS FERNÁNDEZ, «La historia de San Benito en el coro bajo de San Martín». *Boletín de la Universidad Compostelana*, núm. 66, 1958, p. 79-94.

<sup>1</sup> Acta 3116, n.º 42, 20-III-1941. Las esculturas miden respectivamente 1,60 m. de altura, procediéndose en la actualidad a levantar el repinte que las sepultaba.

atribuirlas al escultor barroco granadino José Risueño<sup>2</sup>. Sánchez Mesa rechazó la atribución y las situó en la órbita de los «continuadores, o mejor imitadores» de Juni<sup>3</sup>. Martín González en su última monografía sobre el escultor renacentista no las incluye ni como originales ni tampoco como obras de seguidores.

Por nuestra parte queremos relacionar ambas esculturas, con las vistas por Tormo en 1915 en la antigua iglesia de los Irlandeses de Madrid: «dos estatuas policromadas notables, al parecer de Juan de Juni, aunque acaso nunca citadas: San Joaquín y Santa Ana. Esta recuerda la famosa Virgen de las Angustias, de Valladolid, y el San Joaquín algún Nicodemus o Arimatea de los estupendos Entierros del padre insigne del barroquismo escultórico de Castilla. La policromía no parece la primitiva»<sup>4</sup>. Sin embargo Tormo, en esta ocasión, olvidó consultar a Ceán quien, al hablar del escultor giennense Pablo González Velázquez, señaló entre sus obras «las estatuas de San Joaquín y Santa Ana, del tamaño del natural» en la iglesia madrileña de los Irlandeses<sup>5</sup>.

De aquí se viene como de la mano el identificar las esculturas del Museo Nacional con las que vio Tormo en los Irlandeses y que habían sido catalogadas por Ceán como obras de Pablo González Velázquez, cuya biografía es de lo más fidedigna por haberle facilitado los datos que anotó los hijos y nietos del escultor.

Desgraciadamente hasta ahora no ha sido posible estudiar la personalidad de este escultor cuya obra debió de ser altamente representativa dentro de la escultura barroca madrileña a caballo entre los dos siglos. Nacido en Andújar en 1664, las escasas noticias personales que sobre su vida y obra poseemos las suministra Ceán<sup>6</sup> que apuntilla «exercitó su profesión en Madrid con crédito» sin que sepamos cuando se trasladó a la Corte. Casado con doña Ana Virete con quien tuvo al menos tres hijos —Luis, nacido en 1715, Alejandro en 1719 y Antonio en 1723— inauguró en Madrid una larga dinastía de artistas<sup>7</sup>.

De las obras citadas por Ceán como realizadas por el escultor, se ha conservado la que talló en piedra en 1716 representando a *San Luis Obispo* para la fachada de su antigua iglesia, hoy adosada a la madrileña iglesia del Carmen.

<sup>2</sup> F. WATTENBERG, *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Edic. Aguilar, Librofilm, Madrid, 1964, p. 288; IDEM, *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Madrid, 1966, p. 47.

<sup>3</sup> D. SÁNCHEZ-MESA, *José Risueño*. Granada, 1972, p. 230.

<sup>4</sup> TORMO, «Retales, virutas, cizallas... Obras desconocidas de Juan de Juni en Madrid». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, p. 165.

<sup>5</sup> A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*. T. II, Madrid, 1800, p. 226.

<sup>6</sup> IDEM, ídem.

<sup>7</sup> IDEM, II, p. 224, 218 y 222. Señala que Antonio González nació en julio de 1729, en realidad nació en 1723 pues murió a los 70 años, en 1793. Pablo González intervino en 1702 en la tasación de los bienes del arquitecto José del Olmo (cfr. V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, p. 237).

De gesticulante actitud y paños muy movidos y ornados, permite todavía, pese a su deficiente conservación, imaginar unas dotes poco comunes para los trabajos en piedra, material que volvió a utilizar en un bajorrelieve, no conservado, para la puerta principal de la desaparecida iglesia de Santa Cruz. El mismo año en que nació su hijo Antonio (1723), debía de encontrarse trabajando en «parte de la escultura» del retablo mayor de la iglesia de San Felipe el Real de Madrid<sup>8</sup> en colaboración con José Churriguera, que hizo la escultura de San Agustín<sup>9</sup>, y del asturiano Juan de Villanueva, que hizo «la mayor parte»<sup>10</sup>. Tampoco ha llegado hasta nosotros la estatua de *San Judas Tadeo* que hizo para la iglesia de San Juan de Dios, ni la escultura de la custodia «que sale en la procesión de la Minerva» de la iglesia de San Sebastián, ambas en Madrid, ni el *San Antonio* que talló para la iglesia del titular en Alpagés.

En cuanto a las esculturas del retablo mayor de las monjas Calatravas de Madrid que citó Ceán como suyas, sin duda con suficiente conocimiento por la razón que arriba hemos indicado, la aparición del contrato para la realización del retablo por parte de José Churriguera no invalida el hecho de que fueran obras de Pablo González, a pesar de que el mismo Churriguera también era escultor<sup>11</sup>. En la cláusula del contrato en donde se habla de las esculturas, se especifica tan sólo que deberían «de ser de cuenta del Artífice que hiciere el retablo, encarnadas y pintadas en sus colores correspondientes y sus orillas doradas y estofadas, de quatro dedos de ancho»<sup>12</sup>, condición que a nuestro juicio sólo comprometía a Churriguera a entregar en determinada fecha unas esculturas que podrían ser hechas por él o bien subarrendadas, como creemos que sucedió, a quien él estimase más oportuno.

Examinadas todas las esculturas de los retablos conservados de José Churriguera, en ninguno de ellos se aprecia una igualdad de estilo. Las que existen en el de Leganés nada tienen que ver con las de Salamanca, ni éstas con las de Nuevo Baztán, ni aquéllas con éstas, ni tampoco con las supuestas del retablo de las Calatravas, circunstancia que nos hace sospechar la presencia de escultores colaboradores, como se ha comprobado en otros casos, junto al ensamblador. El mismo Ceán dice, como ya hemos apuntado, que el retablo de San Felipe el Real fue obra realizada en colaboración y estamos convencidos de que lo mismo sucedió con el de las Calatravas, que se estaba realizando por las mismas fechas. Por otra parte la confrontación estilística entre las esculturas ahora conservadas en el Museo de Valladolid y las del retablo calatravo per-

<sup>8</sup> A. CEÁN BERMÚDEZ, V., p. 226.

<sup>9</sup> A. CEÁN BERMÚDEZ, II, p. 328; A. BONET CORREA, «Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid», *Archivo Español de Arte*, 1962, p. 37.

<sup>10</sup> A. CEÁN BERMÚDEZ, V, p. 255.

<sup>11</sup> A. BONET CORREA, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>12</sup> IDEM, ídem.



Valladolid. Museo Nacional de Escultura: 1 y 2. San Joaquín y Santa Ana, por Pablo González Velázquez.

mite establecer una identidad de estilo, tanto en su concepción como en su realización.

No tenemos más noticias sobre su vida ni sobre su arte, a excepción de que tal vez sus condiciones como escultor retratista o quizás solamente su prestigio inclinasen al joven rey Luis I a desear nombrar a Pablo González como Escultor de Cámara, pero la prematura muerte del Monarca (1724) y no otra circunstancia impediría al artista iniciar una carrera palatina<sup>13</sup>.

Unos años más tarde, en 1727, el escultor murió en la Corte y paradójicamente su persona ha tenido que esperar la celebración del centenario de la muerte de otro escultor para que su recuerdo fuera reavivado de nuevo. Su valoración, en cambio, está todavía por hacer.—JESÚS URREA.

## UNA PINTURA DE CARREÑO Y OTRA DE VAN DE PERE EN VALLADOLID

La conservación «in situ» y la aparición de pinturas madrileñas en Valladolid viene a ser rara y casual. Sólo una revisión pormenorizada y sistemática nos permite descubrir muy raramente alguna firma o alguna pintura de clara ascendencia cortesana. A las obras citadas de antiguo y a las publicadas más recientemente se vienen a añadir las que damos a conocer ahora.

En colección particular se guarda el lienzo de *San Antonio con el Niño* que reproducimos. Se encuentra firmado y fechado por el pintor Juan Carreño de Miranda en 1656<sup>1</sup>. El tema no es nuevo en Carreño y precisamente en ese mismo año firma otro cuadro similar, con ligerísimas variantes, para el convento madrileño de los Capuchinos, conservado en la actualidad en la colección Payá<sup>2</sup>.

El impresionismo del que habla J. Baticle<sup>3</sup> en la pintura de Carreño está presente aquí también, aunque la restauración que ha sufrido el lienzo exagera la manera de hacer del pintor. Una pincelada suelta, viva, late en todo el cuadro. El paño con el que el Santo se atreve a sostener al Niño es de calidad

<sup>13</sup> A. CEÁN BERMÚDEZ, II, p. 226; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN (*Escultura y pintura del siglo XVIII. Ars Hispaniae*. T. XVII, Madrid, 1965, p. 76) equivoca la fecha de la muerte del escultor y considera como imposible el intento de Luis I narrado por Ceán.

<sup>1</sup> Firmado: R. CAREÑO/F. AÑO 1656. Restaurado a comienzos de siglo, se cambiaría entonces la «J» por la «R» que presenta. Sus medidas: 1,03 × 0,95.5 m.

<sup>2</sup> R. MARZOLF, *The life and work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. University Microfilms International, Michigan, 1961, p. 127.

<sup>3</sup> J. BATICLE, «La fundación de la Orden Trinitaria, de Carreño de Miranda». *Goya*, 1964, n.º 63, p. 140.