

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 palatina¹³.

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 1656¹. 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 Payá².

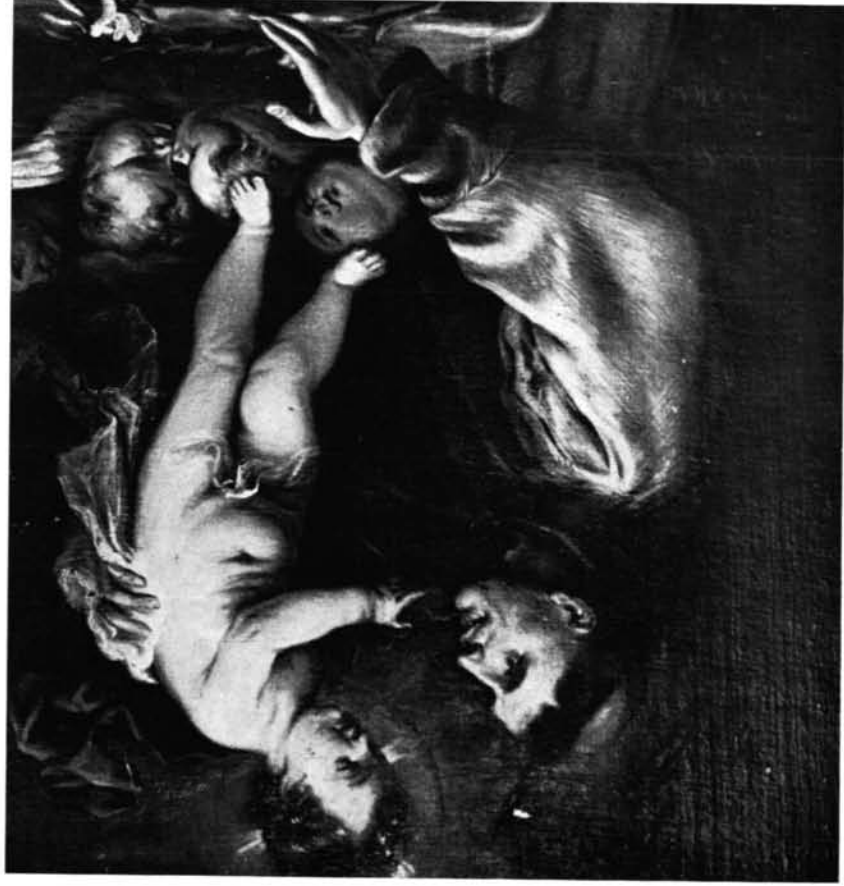
El impresionismo del que habla J. Baticle³ en la pintura de Carreño está presente aquí también, aunque la restauración que ha sufrido el lienzo exagera la manera de hacer del pintor. Una pincelada suelta, viva, late en todo el cuadro. El paño con el que el Santo se atreve a sostener al Niño es de calidad

¹³ 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.

¹ 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 × 0,955 m.

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

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



1

1. Valladolid. Colección particular. San Antonio de Padua, por Juan Carreño.—2. Medina del Campo (Valladolid). Convento de Carmelitas. Santa María Magdalena de Pacis, por Antonio Van de Pere.



2

transparente y predomina en la composición el colorido azulado y rosáceo, contrastando con el color parduzco del hábito del fraile. El rostro de San Antonio, de gran personalidad, está muy bien empastado. El Niño, dentro de lo convencional, viene a ser el prototipo que utiliza Carreño en la mayoría de sus obras. Compositivamente el artista logra su intento; el santo, de algo más de medio cuerpo, cede importancia ante la graciosa figura del Niño y su arrobo expresa admirablemente la comunicación con la Divinidad.

En el antiguo convento de Agustinas Recoletas de Medina del Campo, hoy de frailes carmelitas, hemos localizado un lienzo firmado por el pintor Antonio Van de Pere y fechado en 1670 que representa la Visión mística de *Santa María Magdalena de Pazzis*⁴ que puede considerarse como la obra más bella de las conocidas de su producción, cuyo catálogo se ha visto últimamente aumentado⁵.

El estilo de la pintura medinense no difiere en nada de las características apuntadas por Pérez Sánchez como peculiares del autor; el mismo modelo humano, los mismos perfiles, triangulares y picudos, los pliegues y actitudes fusiformes, etc. Los detalles de naturaleza muerta que se observan en el cuadro —calaveras y flores— son excelentes y permiten sospechar que el pintor cultivara el género de bodegón o vánitas con gran soltura. El esquema utilizado en la composición, por su gran corrección y clasicismo, hace pensar que estará seguramente respaldado por la utilización de un grabado con idéntico tema, que habrá que suponer de ascendencia flamenca por los tipos humanos empleados⁶. La nota exhuberante viene dada por el colorido, cálido y brillante, lleno de empastes y al mismo tiempo impreciso y disuelto en los fondos, técnica muy propia de la escuela madrileña pero que permite en esta ocasión valorar el punto más alto de la producción de Van de Pere.—JESÚS URREA.

⁴ Firmado: ANTONIO VAN D PERE/FA AÑO 1670. Sus medidas: 1,73×1,23 m.

⁵ Además de la monografía de A. E. PÉREZ SÁNCHEZ («Antonio Van de Pere». *Archivo Español de Arte*, 1966, p. 305-321), consúltese: J. URREA, «Obras de pintores menores madrileños: B. de Castrejón, A. Van de Pere y P. Ruiz González». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1975, p. 707, y A. E. MOMPLET MIGUET, «Una obra inédita de Van de Pere», *BSAA*, 1976, p. 501.

⁶ La utilización de grabados por Van de Pere ha sido señalada ya. Abundando en lo mismo indicamos ahora que su lienzo de *Santiago Matamoros* de la iglesia de San Juan de Avila está inspirado en un grabado de Pedro de Villafraña reproducido en el libro de F. RUIZ DE VERGARA, *Reglas y establecimientos de la Orden y Cavallería del glorioso Apóstol Santiago, Patrón de las Españas con la Historia del Origen y principio della*. Madrid, 1656.