

de Campo Redondo y Rio en conformidad de la scripr^a. se obligo con sus bienes que pagara al dho. Pedro de la Torre las cantidades que se le quedan debiendo de resto del precio del dho. entierro a los plaços en ella declarados y para que lo cumplira dio poder a las Justicias de Su Magd. a quien se sometio que lo hagan cumplir como sentencia pasada en cosa juzgada y lo firmo el dho. sr. otorgante que yo el scriv^o. doy fee que conozco siendo testigos el contador Bernave Gonçalez y Ju^o. de Biniegra y Bern^o. Alegre, residentes en esta Corte. El ld^o Don Antonio de Campo Redondo y Rio. Ante mi; Franc^o. Suarez» 4.

El convento de Carmelitas Descalzos fue fundado en 1581 en una finca que don Diego Salcedo y doña María de Menchaca tenían a las afueras de Valladolid, y que entregaron a varios religiosos de esa orden. En ese monasterio adquirió don Antonio de Camporredondo una capilla que dedicó para su sepultura, que como hemos visto encargó a Pedro de la Torre. La obra de Pedro de la Torre no se conserva en la actualidad y desgraciadamente ni Ponz, ni Madoz hacen referencia alguna a ella, y ello es lamentable ya que no podemos hacernos idea de su estructura y nos impide conocer un buen ejemplo de la labor escultórica del artista madrileño. Sin embargo esta obra debió dar gran prestigio a Pedro de la Torre en Valladolid, y así vemos que en 1655 es llamado a Tordesillas para contratar el retablo de la iglesia de Santa María.—JOSE LUIS BARRIO MOYA.

UNA ADORACION DE LOS PASTORES DE VICENTE CARDUCHO

En reciente visita a Lisboa, he tenido la oportunidad de contemplar el cuadro de la Adoración de los Pastores, de la iglesia de Santo Domingo, de Benfca. Ha sido bajado de la parte superior del retablo mayor para proceder a su restauración, operación que se está haciendo al mismo tiempo con las esculturas de Manuel Pereira. Debo agradecer las facilidades que me dio la comunidad para examinar las obras. Sobre las pinturas de la iglesia teníamos la atribución a favor de Vicente Carducho, establecida por Cruz Cerqueira¹. En una de ellas se convierte en certeza, pues he podido ver la firma bajo el cordero: V^o. C. F. 1626. Debido a la altura en que se encontraba el lienzo y también a la suciedad, hasta este momento no ha podido ser vista la firma. Está hecha mediante siglas, como aparece en la mayor parte de los lienzos de la serie del monasterio de El Paular.

Es cuadro de grandes proporciones (1,36 × 2,64 mts.) y de forma apaisada. La Virgen sostiene las puntas del pañal, en que yace el Niño, que emite un resplandor amarillo. La cabeza de la Virgen es muy hermosa, provista con halo de rayos, todo muy similar a la Virgen de la Sagrada Familia

4 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Protocolo 6.251, fol. 574-577. Escribano Francisco Suárez.

¹ CRUZ CERQUEIRA, *As imagens e os painéis de S. Domingos de Benfca. Notas para a história artística de Manuel Pereira e Vicente Carducho*, revista «Olisipo», Lisboa, números 35 y 36, julio y agosto de 1949, páginas 136-143, y 203-223. Mi agradecimiento a mi buen amigo. A. Ayres de Carvalho, que me facilitó la consulta.



Lisboa. Iglesia de Santo Domingo de Benfica. Adoración de los pastores, por Vicente Carducho.

del Museo del Prado (1636). Tiene velo transparente, cabellera esponjosa, y túnica rosada, resplandeciente. Al lado se mantiene San José, con vara florecida. A la izquierda hay un pastor, que pone la mano sobre un cordero, bajo el cual está la firma. A la derecha se disponen tres pastores. El del fondo es un joven elegantemente vestido. El pastor que se sitúa en primer término muestra un escorzo tomado de Caravaggio, clarísima prueba del débito respecto a su oponente en ideología pictórica. Luce un manto con color rojo vivísimo. Detalle de naturalismo anecdótico, tan combatido por Carducho, la gallina y los huevos sobre la paja, en la parte inferior. Una gran cascada de ángeles y resplandores, bajo el letrero de «Gloria in excelsis Deo». En el cuadro se da esa mezcla de naturalismo y de idealismo manierista tan propio del arte de Carducho.

Debemos a Cruz Cerqueira el trabajo sobre este templo, en que formula fundadas atribuciones a favor de Manuel Pereira y Vicente Carducho. Su información para las atribuciones procede de la Historia de Santo Domingo en Portugal² y de la Historia de la vida del Prior Juan de Vasconcellos, escrita ésta por Fray Andrés Ferrer de Valdecebro³. Dedujo que eran de Pereira las esculturas de la Virgen del Rosario y el Crucifijo, siendo más problemáticas otras dos de Santo Domingo y San Francisco. El testimonio de Fray Antonio

² FRAY ANTONIO DA ENCARNAÇÃO y FR. LUCAS DE SANTA CATARINA, *História de S. Domingos em Portugal*, 1866.

³ FRAY ANDRÉS FERRER DE VALDECEBRO, *Historia de la vida del rev. P. M. Fr. Juan de Vasconcellos*, Madrid, 1668.

de la Encarnación, en la Historia de Santo Domingo, quedaba revalidado por el análisis estilístico. De igual suerte atribuía las pinturas del templo a Vicente Carducho, basándose en lo afirmado por Fray Andrés Ferrer de Valdecebros, biógrafo del prior de Benfica.

La edificación del templo y su adorno con esculturas y pinturas se debió al prior del convento dominicano Fray Juan de Vasconcellos. Este vino a España en diversas ocasiones, en una de las cuales logró que Felipe IV le diera 4.000 escudos para llevar a cabo su empresa. También se sabe que efectuó una visita a la cartuja del Paular, donde Vicente Carducho estaba realizando la enorme empresa de la decoración del claustro con 56 lienzos. (1626-32).

Para Cruz Cerqueira eran de Carducho varias de las pinturas existentes en la iglesia, aunque ya habían desaparecido varias. No pudo leer firmas en las pinturas que tuvo a su alcance. Ahora se confirma su atribución de la Adoración de los Pastores ⁴.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

JEAN VAN KESSEL «EL VIEJO» Y SIMON VOUET

Con mucha frecuencia en la historia de la pintura se establecen lazos estéticos que relacionan unos artistas con otros, independientemente de la cronología que poseen o de la escuela a la que pertenecen. Su análisis permite no solamente conocer fuentes de inspiración sino sobre todo observar la vigencia de ciertos temas y la popularidad de que han gozado. El caso de Simón Vouet ¹ es uno de los más significativos; su obra, distintiva y renovadora para Francia, a partir de su regreso de Italia en 1627, se propagó ampliamente merced al gran número de obras que salieron de sus manos, al abundante trabajo de su taller, a la producción de seguidores e imitadores y por último a la multitud de grabados que se hicieron a partir de sus cuadros de caballete, lienzos de altar y decoraciones murales ², lo que contribuyó a difundir sus composiciones por toda Europa, proyectándolas sobre la época barroca, hasta fines del XVIII ³.

Las precedentes consideraciones evocadas son válidas para el estudio de un lienzo que por sus especiales características merece una peculiar atención. Se trata de una pieza que debe ser clasificada entre los asuntos florales de Jean Van Kessel, «el Viejo» ⁴, titulada «Corona de flores con la Virgen y el Niño Jesús», firmada «J. v. Kessel fecit A° 1654» ⁵, que figuró en la exposición «Bruegel. Une dynastie de peintres» ⁶, perteneciendo entonces a una

⁴ Sobre la intervención de Carducho en Benfica, véase DIEGO ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1969, p. 143.

¹ París 1590 - París 1649.

² W. CRELLY, *The painting of Simon Vouet*. New Haven y Londres, 1962.

³ El caso de Goya puede servir como ejemplo fundamental puesto que en su juventud imitó diversas composiciones de Vouet. F. J. SÁNCHEZ-CANTÓN *Goya pintor religioso. Precedentes italianos y franceses*, Ideas Estéticas, 1946, IV, p. 282.

⁴ Amberes 1626 - Amberes 1679.

⁵ 119,5 x 84 cm.

⁶ Bruselas, 1980, n.º 269.



Holanda. Colección privada. Corona de flores con la Virgen y el Niño Jesús, por Kessel el Viejo.

colección privada de Holanda y habiendo antes aparecido en venta en Londres⁷. Efectivamente una soberbia guirnalda de variadas flores se dispone con la maestría habitual del artista en torno a un grupo compuesto por la Virgen, que mantiene en su regazo al Niño, apareciendo respaldada la composición por un pedestal sobre el que se alza una columna rigurosamente clásica de la que solamente se aprecia el comienzo del fuste, enmarcado todo por una moldura barroca, a manera de medallón de líneas asimétricas. Se produce así un peculiar contraste puesto que frente al riquísimo cromatismo de la cascada floral la composición interior está ejecutada en grisalla con la curiosa intención de figurar un bajorrelieve escultórico en trampantojo, aspecto que estéticamente puede considerarse falseado, de acuerdo con los detalles de perspectivas en conjunto y de sombreado en particular que despliega.

Es indudable que cuando menos dos artistas diferentes han contribuido a la realización de la obra, que enteramente no puede ser atribuida a Van Kessel a pesar de la firma, siguiendo la costumbre mantenida por el autor en muchos de sus cuadros, tal y como se aprecia en otras pinturas, en las que colaboró con Van Thulden. Pero dejando de lado la personalidad del desconocido participante, lo que supone un motivo de interés es el origen de las imágenes sagradas que sirven de anécdota central para elaborar un bello conjunto pictórico a la moda de la época.

El mencionado asunto ha sido extraído del repertorio de composiciones de Simón Vouet, y especialmente de una obra conocida de la que subsisten numerosos ejemplares. El que podría ser considerado como original es el que se conserva en el Museo Magnin, de Dijon⁸ del que existen diversas variantes en Francia, Inglaterra⁹, Italia y Rusia¹⁰. El anónimo pintor que ejecutó el grupo tomó como modelo alguna de estas obras mencionadas, aunque la ausencia de colores inclina a pensar que el procedimiento seguido para la realización partía de un grabado, ya que en lugar de desarrollar las variantes cromáticas, prefiere los tonos grises, indicio probable de que exista un grabado en el origen de esta interesante pieza.

En 1640 el grabador Daret hizo la plancha correspondiente, difundiéndose la tirada por Europa tal y como se ha expresado líneas atrás. Teniendo en cuenta que hay un amplio lapso de tiempo entre la publicación de las estampas y su traslación al lienzo en 1654, cabe pensar que es verosímil la hipótesis del empleo del modelo grabado¹¹, de acuerdo con todas las analogías que a simple vista se observan, indicio de una copia fiel de la composición de Vouet, con lo que ello prueba tanto la propagación de los motivos como la validez de los mismos a los ojos de los pintores barrocos. A la vez resulta de gran interés constatar la huella de Vouet en la obra de los artistas con los que colaboró Van Kessel.—JUAN J. LUNA.

⁷ *A Selection of Important Paintings by Old and Modern Masters from our 1978 Collection*. Robert Noortman Gallery. Londres, 1978, n.º 8.

⁸ J. MAGNIN, *Cabinet d'un amateur parisien en 1922*. Dijon, 1922.

⁹ W. CRELLY estima que el original verdadero es el existente en la colección del Conde de Crawford y Balcarres, en Londres. W. CRELLY. *op. cit.*, p. 172.

¹⁰ Y. PICART, *Simon Vouet, premier peintre de Louis XIII*. Cahiers de París, 1958, p. 32. Cita diversas obras de carácter diferente relacionadas con un modelo original que no se corresponde en absoluta identidad con el grabado.

¹¹ La estampa no aparece invertida respecto de la composición pintada sino que está hecha en sentido directo, con lo que unido a la carencia del colorido variado de Vouet, se refuerza la presente opinión.