

# UN RETABLO MARIANO DE VICENTE CARDUCHO RECONSTRUIDO

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ

Las colecciones del Patrimonio Nacional guardan, distribuidos por diferentes palacios, una serie de lienzos del pintor Vicente Carducho (h. 1576 †1638), que por sus dimensiones, carácter e iconografía, parecen haber formado parte de un mismo conjunto dedicado a la Virgen. Algunos de ellos han sido ya publicados en diferentes ocasiones aunque sin relacionarlos entre sí. Otros dos, han permanecido virtualmente desconocidos e inéditos y creo que vale la pena darlos a conocer, apuntando además la más que probable relación que guardan con aquellos.

Los lienzos hasta ahora conocidos se agrupan en parejas. Los *Desposorios* y la *Visitación* fueron mencionados en 1959 por Martín S. Soria, sin reproducirlos, atribuyéndolos a Jusepe Leonardo.<sup>1</sup> Años más tarde, D. Diego Angulo y yo mismo los reprodujimos en nuestra *Pintura madrileña*,<sup>2</sup> atribuyéndolos decididamente a Vicente Carducho, y poniéndolos en relación con la serie de la Vida de la Virgen que se recogía en el Inventario de la Torre de la Parada de 1700, como existente en el Oratorio. Las dimensiones que aquel inventario daba para cada uno de los seis lienzos que componían el conjunto, eran vara y cuarta de alto, es decir 1,05 de alto, dimensiones algo más pequeñas que las de los lienzos que nos ocupan, que tienen 1,13 de alto por 0,60 de ancho.

Otra pareja ya conocida es la constituida por la *Huida a Egipto* y los *Apóstoles en el Sepulcro de la Virgen*, que se conservan en el palacio de Riofrío. Pintados sobre tabla, de dimensiones 0,59 × 0,90, los di a conocer yo mismo en 1976,<sup>3</sup> relacionándolos con otras composiciones del mismo autor: *Abrazo en la Puerta*

*Dorada* y *Presentación de la Virgen en el templo*, que se conservan en el Monasterio de la Encarnación, aunque entonces se dijo, erróneamente, que en el Palacio Real.

Otro lienzo, con la *Coronación de la Virgen*, también sobre tabla, de dimensiones 0,82 × 0,80, que se conserva en el Palacio de La Granja y publicamos en 1969,<sup>4</sup> ha de considerarse ahora también en relación con las pinturas citadas. A estas pinturas hay que agregar otros dos lienzos compañeros, de dimensiones 1,12 × 0,92, y considerados hasta ahora como anónimos, conservados, uno (*Abrazo en la Puerta Dorada*), en el Palacio de La Granja y el otro (*Presentación de la Virgen en el Templo*) en el Palacio Real madrileño. Todos ellos, como puede advertirse, se refieren a la vida de la Virgen y presentan una notable afinidad estilística, que permite considerarlos de un mismo momento e incluso, como hemos dicho al principio, apuntar la idea de que constituyesen un retablo.

Vale la pena estudiarlos como un conjunto, incorporando las piezas hasta ahora desconocidas y reconsiderando las ya publicadas, sobre las cuales se hacen necesarias algunas precisiones y correcciones, a la vista de sus procedencias, entonces ignoradas.

Ante todo, los lienzos que ahora se publican por vez primera, proceden de la colección del Marqués de Salamanca, adquirida en 1848 por Isabel II. Así lo acredita una nota manuscrita que llevan al dorso, como otros muchos lienzos ingresados en la colección real en aquella ocasión.<sup>5</sup>

El *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada* es obra bien significativa del estilo más cla-

<sup>1</sup> Soria y Kubler, *Art and Architecture in Spain and their American Dominions 1500-1800*, Pelikan History of Art, 1959, p. 387.

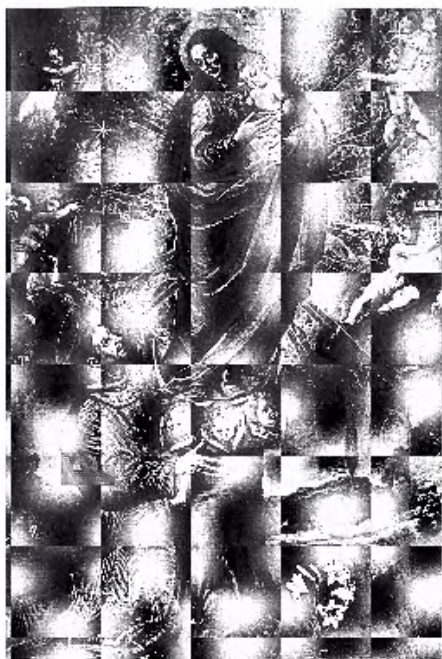
<sup>2</sup> D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo xvii*, Madrid, 1969, p. 144, n.º 318 y 319, lám. 125 y 126. En este volumen puede hallarse una primera reconstrucción sintética de la vida y la obra del pintor, tan significativo en el primer barroco español.

<sup>3</sup> A. E. Pérez Sánchez, "Pintura madrileña del siglo xvii. Addenda", *Archivo Español de Arte*, 1976, p. 301, fig. 6 y 7.

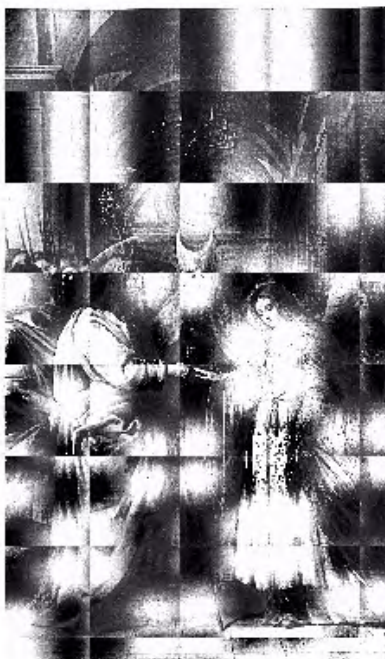
<sup>4</sup> Angulo-Pérez Sánchez, ob. cit., 1969, p. 161, n.º 393A, lám. 128.

<sup>5</sup> Sobre las Colecciones del Marqués de Salamanca, y la adquisición de parte de ellas por la reina Isabel, véase la tesis doctoral de Juan José Zapata Vaquerizo, leída en la Universidad Autónoma de Madrid en 1993. Es preciso advertir que el contenido de la documentación allí publicada no se corresponde con exactitud con las obras que se conservan en las colecciones del Patrimonio Nacional. Queda aún por localizar la relación definitiva de las obras entregadas, si es que llegó a formalizarse, pues parece evidente que algunas obras que se incluyen de la relación no fueron nunca entregadas y otras fueron devueltas o permutadas por otras que no figuran en los documentos hasta ahora conocidos.

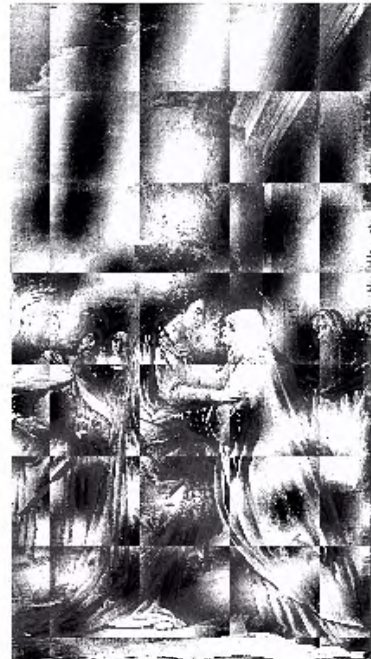




1. La Concepción con San Francisco.



2. Desposorios de la Virgen.



3. Visitación.

ramente expresivo de Carducho. Los tipos se repiten con frecuencia en sus composiciones. El anciano Joaquín repite modelos de los Reyes de sus *Epifanías* o el del *San Eulogio* de la catedral de Córdoba. La *Santa Ana*, de delicada expresión recogida, se reencuentra en algunas de sus Virgenes, y los personajes secundarios son también de su repertorio más habitual.

El asunto, que como es sabido procede de los Apócrifos,<sup>6</sup> fue varias veces tratado por Carducho, que incluso nos ha dejado algunos dibujos preparatorios, que difieren bastante de la composición pintada<sup>7</sup> aunque presenten algunos elementos iconográficos comunes a esta interpretación.

El elemento más llamativo de la pintura es, quizá, la presencia del Ángel que aproxima las cabezas de los dos protagonistas, de modo que a Pacheco le parecía de poca decencia<sup>8</sup> por parecer que se les junta por fuerza. Carducho, como su amigo y compañero Eugenio Cajés en el lienzo de la Academia de San Fernando<sup>9</sup> emplea este recurso, quizás ya arcaico, de representar la Concepción de María, que había sido tan popular en la Edad Media y que ahora, en el siglo XVII, pierde su sentido Concepcionista y se limita a su carácter narrativo en la serie episódica de la Vida de María.

El lienzo de la *Presentación de la Virgen en el Templo*, evidentemente compañero en dimensiones, tipos y carácter, procede también, con toda seguridad, de la

Colección Salamanca. La composición debe proceder de algún grabado de amplia circulación en Madrid en esos años, pues se asemeja mucho a otras interpretaciones del mismo asunto de otros artistas madrileños del momento. Los fondos de arquitectura, de tan severo clasicismo, evocan soluciones vistas en los frescos de Tibaldi del Claustro de El Escorial, que Carducho conocía muy bien.

Una composición muy semejante a la que presenta este lienzo la encontramos en el fresco del testero de la antecapilla del Sagrario de la Catedral de Toledo pintado por Carducho en 1615,<sup>10</sup> donde la silueta de Santa Ana resulta extraordinariamente próxima a lo que aquí se muestra, así como la posición y actitud del mendigo inválido en su carretón del ángulo inferior izquierdo.

Análoga también, aunque invertida, es la composición del lienzo del mismo asunto, procedente seguramente del primitivo retablo del Convento de la Encarnación de Madrid, pintado hacia 1616, y que se conserva aún en el propio monasterio.<sup>11</sup>

También parece relacionarse directamente con este lienzo, otro, firmado por Santiago Morán hijo, en 1654, que el Museo del Prado tiene depositado en el Museo de San Telmo de San Sebastián,<sup>12</sup> atestiguando la fiel dependencia del rezagado Morán respecto a los esquemas de su ya distante modelo.

Iconográficamente, Carducho se muestra aquí tam-

<sup>6</sup> "Evangelio del Pseudo Mateo" y "Libro sobre la Natividad de María", *Los Evangelios Apócrifos*, ed. de Aurelio de Santos. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1956, pp. 203 y 265-266.

<sup>7</sup> Angulo-Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, vol. II, Londres, 1977, n.º 114 y 115.

<sup>8</sup> Pacheco, *Arte de la Pintura*, ed. crítica de Buenaventura Bassegoda y Hugas, Madrid, 1990, p. 574.

<sup>9</sup> Angulo-Pérez Sánchez, ob. cit., 1969, p. 229, n.º 18, lám. 157.

<sup>10</sup> Angulo-Pérez Sánchez, ob. cit., 1969, lám. 43.

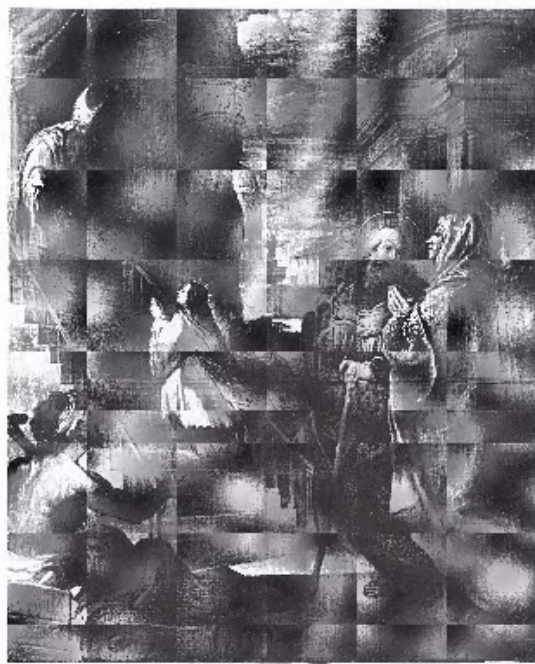
<sup>11</sup> Angulo-Pérez Sánchez, 1969, lám. 65c.

<sup>12</sup> Angulo-Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, lám. 135.





4. Abrazo en la Puerta Dorada.



5. Presentación en el Templo.

bién un tanto arcaico, al respetar la tradición apócrifa de las quince gradas<sup>13</sup> que, con frecuencia, omiten otros pintores, aunque Pacheco la mantenga y defienda.<sup>14</sup> Es curiosa la presencia de las columnas “salomónicas” que ratifican, de modo expresivo a los ojos de sus contemporáneos, que la escalinata es la del Templo de Salomón.

También aquí, como en el lienzo anterior, los tipos son bien característicos de Carducho y se repiten con frecuencia en sus composiciones. También los fondos de arquitecturas desnudas, al modo escurialense, son las que utiliza habitualmente. Las de la *Santa Margarita* de la Encarnación, obra de 1616, responden al mismo sentido desornamentado, así como algunas de las que se advierten en los lienzos de la Serie de El Paular, pintados entre 1626-1632.<sup>15</sup>

Los dos lienzos de los *Desposorios* y la *Visitación* del Palacio Real, ya citados, son casi de la misma altura que éstos (1,13 frente a 1,12) pero algo más estrechos (0,65 frente a 0,92). Proceden también con seguridad de la Colección Salamanca, y ha de desecharse por lo tanto la hipótesis, apuntada en 1969, de que pudieran relacionarse con la serie inventariada en 1700 en el Oratorio de la Torre de la Parada. De color algo más claro que los que acabamos de describir —lo que hizo pensar a Soria en Leonardo—, las arquitecturas se hermanan con lo dicho en ellas, y muestran una desnudez escurialente. Los personajes son una vez más los habituales. El tipo humano de *San José* en ambos lienzos es familiar en los lienzos de Carducho. El mismo Santo del Museo de Narbona (1632) y el *San Juan Bautista*

del retablo de Braojos (1633) lo repiten casi idéntico, con su sereno rostro varonil y el cabello rizado que cae en sueltas crenchas.

El tono reposado de las composiciones y su severo equilibrio, armonizan muy bien con las arquitecturas comentadas y reafirman el gusto del artista por la monumentalidad serena, que mantendrá hasta los últimos años de su existencia.

Las dos tablitas del Palacio de Riofrío son, por sus dimensiones, técnica y carácter, piezas de banco de retablo, y debe advertirse cómo su anchura (0,90) se corresponde casi literalmente con la de los dos primeros lienzos comentados (0,92). Una vez más los tipos humanos son los habituales en su repertorio. El ángel especialmente, evoca figuras angélicas de otras composiciones ambiciosas de su madurez, como el *Santo Ángel Custodio* de su ermita de Toledo,<sup>16</sup> y los rostros de la Virgen y San José son muy frecuentes en sus obras. La primera evoca muy directamente la Virgen que se aparece a San Francisco en el lienzo del Museo de Budapest de 1631. El Santo obliga una vez más a pensar en los *Santos Juanes* del Retablo de Braojos (1633).

En cuanto a los *Apóstoles en el Sepulcro de la Virgen*, quizás el más interesante desde el punto de vista iconográfico, por presentar la Asunción de la Virgen de modo alusivo, subrayando la importancia del Sepulcro vacío, lleno de rosas, y los gestos de expresivo asombro de los Apóstoles, de los cuales sólo es posible identificar con precisión a San Pedro, situado en primer término a la izquierda, y perfectamente reconocible por las abultadas llaves.

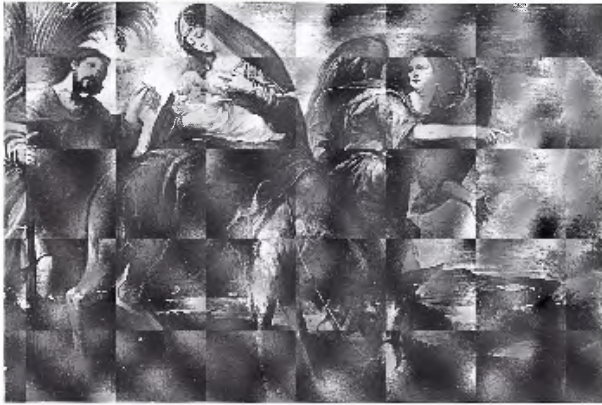
<sup>13</sup> “Libro sobre la Natividad de María”, *Los Evangelios Apócrifos*, ed. cit., 1956, pp. 266-67.

<sup>14</sup> Pacheco, *Arte de la Pintura*, ed. cit., p. 585.

<sup>15</sup> Todos los lienzos citados como términos de comparación pueden verse en Angulo-Pérez Sánchez, 1969.

<sup>16</sup> A. E. Pérez Sánchez, art. cit., 1976, p. 300, fig. 3.





6. Huida a Egipto.



7. Los Apóstoles en el Sepulcro.



8. Coronación de la Virgen.

Rostros y actitudes son bien característicos de Carducho, y se reencuentran en muchas de sus obras. La *Santa Cena* del Convento de las Carboneras de Madrid (1622-25), ofrece algunas cabezas muy semejantes y aún más la *Transfiguración* de la Colección Masaveu de Oviedo (1633).<sup>17</sup>

Es muy significativa la actitud del apóstol que se inclina hacia Pedro y, mientras señala el sepulcro vacío con la mano derecha, alza la izquierda al cielo, creando un vínculo entre lo visible y lo que arriba queda oculto al espectador, aunque a ello se dirijan las miradas y gestos de los apóstoles, buena parte de los cuales alza la cabeza hacia la Virgen, invisible en el cuadro pero seguramente bien manifiesta en el recuadro central del retablo del que formaba parte.

El último de los cuadros, la tabla con la *Coronación de la Virgen* del Palacio de La Granja, dota de sentido a estos gestos y viene a culminar el conjunto mariano que estos cuadros constituyen.

Su formato casi cuadrado lo hace muy adecuado para ático de un retablo, aunque parece haber sido alguna vez achaflanado para darle una proporción ligeramente ochavada.

Por su técnica y su colorido, es compañera indudable de las restantes, y como ellas, procede de la Colección Salamanca. Los modelos son, una vez más, los habituales, y la Virgen, de tan cerrada silueta, frontal, con los cabellos caídos en dos grandes crenchas es bien frecuente en las composiciones en que pueden presentarla aislada o en tono de cierta ritualidad. Véase, por ejemplo, aquí mismo, la de los *Desposorios*.

Un dibujo que hubo en el Instituto Jovellanos de Gijón, parece poderse poner en relación con el cuadro. Aunque no se corresponde con entera fidelidad, responde, sin embargo, a la misma distribución y al mismo espíritu.<sup>18</sup>

Como hemos ido indicando, buena parte de las obras que se han mencionado como análogas en tipos y carácter a las que debieron constituir el retablo, corresponden a la madurez del maestro, especialmente a la década de 1630, última de su vida.

La técnica de su pincel, que se muestra fluido y libre, el gusto por los colores armonizados gratamente al modo veneciano, con gusto por las tonalidades violáceas, carminosas y verdes jugosas, corresponden también a su periodo último, tal como se ha solido definir y como ha de influir decisivamente en tantos artistas de la generación siguiente.

Podría proponerse, pues, como fecha para el conjunto, ese periodo 1630-1638, final de su existencia, en estricta contemporaneidad con algunas de sus más conocidas realizaciones y en un momento en que, necesariamente hubo de tener taller amplio y bien organizado, lo que explica, sin duda, ciertas debilidades e irregularidades de estos cuadros, evidentemente menores en su producción.

A la vista de todo lo dicho, es decir, de la absoluta coherencia temática y estilística de estas obras, así como de la perfecta correspondencia de sus dimensiones, cabe proponer la reconstrucción, siquiera hipotéti-

<sup>17</sup> Aunque se atribuyó a Bartolomé Carducho en 1969, su estudio posterior tras su restauración lo devolvió a Vicente, al descubrir su firma y fecha (1633). Véase A. E. Pérez Sánchez en *Obras Maestras de la Colección Masaveu*, Oviedo-Madrid, 1989, n.º 15.

<sup>18</sup> Angulo-Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, vol. II, Londres, 1977, n.º 131.





9. Propuesta de reconstrucción del retablo.

ca, de un retablo mariano que, presidido seguramente por un gran lienzo o una escultura de la *Asunción de la Virgen* o de la *Inmaculada Concepción*, agrupase de modo lógico, con arreglo a las ordenaciones habituales en su tiempo, todas estas pinturas.

Sobre el recuadro central, que habría de tener no menos de 2,50 de alto, figuraría, como ático, la *Coronación de la Virgen*, y lateralmente se colocarían, a cada lado, una sobre otra, las dos parejas de lienzos narrativos. En el cuerpo bajo irían el *Abrazo en la Puerta Dorada* y la *Presentación en el Templo*, ligeramente más anchos (0,92); sobre ellos, en el segundo cuerpo, los *Desposorios* y la *Visitación* (0,60). En el banco o predela, a ambos lados del Sagrario, irían la *Huida a Egipto* y los *Apóstoles en el Sepulcro de la Virgen*, en correspondencia con cada una de las escenas laterales.

La disposición que propongo es perfectamente adecuada a lo que era frecuente en la primera mitad del siglo XVII para retablos de capillas familiares o para laterales de iglesias conventuales.

El repetidamente citado retablo de Braojos (1628) responde a este esquema, con el recuadro central de esculturas, aunque allí en el ático, es también de esculturas y tiene un desarrollo excepcional. De sólo pinturas, pueden recordarse varios de los retablos de capillas de la iglesia del Carmen madrileña, o algunos dibujos del momento, o incluso posteriores, como el de Francisco Rizi, de propiedad particular madrileña, que presenta un retablo de San Antonio.

No tenemos noticia concreta de ningún retablo de la Vida de la Virgen de Carducho que pudiese ser, desmembrado, el que nos ocupa. Como hipótesis, ciertamente aventurada —pues no tiene otro apoyo que la fecha, las dimensiones y el carácter de la iconografía— podría pensarse en que estas pinturas hubiesen acom-

pañado al lienzo, hoy en el Museo de Budapest, que representa a *San Francisco en oración ante la Virgen con el Niño y los Símbolos de la letanía lauretana*, lienzo firmado en 1631, que procede del Convento de San Gil de Madrid, donde constituía un retablo colateral en el que, según el testimonio de Ponz,<sup>19</sup> había “otras pinturas”. Sus dimensiones (2,46 × 1,73) encajan perfectamente en lo que hemos dicho, suponiendo para el ático un amplio recuadro arquitectónico. Deshechos los retablos de San Gil, antes de la desamortización, pues el lienzo de Budapest aparece ya en 1821 en la venta del Conde Burke en París,<sup>20</sup> no sería extraño que los lienzos menores permanecieran en España hasta que los adquirió el Marqués de Salamanca. Iconográficamente, las escenas marianas podían perfectamente acompañar al gran lienzo, en que se subrayaba la devoción Inmaculadista, tan defendida por la orden franciscana.

Pero esto no puede pasar de una suposición sin posible verificación por ahora. Fuese o no este lienzo —o una escultura de la *Asunción* al modo de la de Gregorio Hernández en Braojos— lo que centrase el retablo, parece seguro que los siete cuadros constituyen una unidad perfectamente coherente y de fácil lectura.

Y el gesto del Apóstol que en el banco, ante el sepulcro vacío, señala hacia arriba, así como las miradas de sus compañeros, sólo han de apuntar, como ya hemos dicho, hacia una *Asunción* o *Apoteosis de la Virgen Inmaculada*, cuya gloria culmina en la *Coronación* del ático.

Realizado quizás en colaboración de oficiales del taller, estas pinturas, características, y expresivas, pero de calidad un tanto desigual, han de ser vistas en lo sucesivo, como una unidad. Y valdría la pena que el Patrimonio Nacional los reuniese en alguno de sus museos.

<sup>19</sup> A. Ponz, *Viaje de España*, Ed. Aguilar, 1947, p. 456 y Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 118, n.º 69, lám. 114.

<sup>20</sup> Véase el catálogo del Museo de Budapest, de A. Pigler. Budapest, 1967, p. 121.