

# *Vicente Carducho*

## *Dibujos*

### *Catálogo razonado*

ÁLVARO PASCUAL CHENEL  
ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO



**CEEH**  
Centro de Estudios  
Europa Hispánica

INTERVENCIONES **NF**



INTRODUCCIÓN

«**C**arducho, famosísimo Pintor, y que para ser de los mayores que la antigüedad celebra, le estorua solamente a ser nacido después.» Con estas elogiosas palabras aludía Juan Pérez de Montalbán a Vicente Carducho en sus *Ejemplos morales, humanos y divinos* (Madrid, 1632)<sup>1</sup>. No cabe duda de que el artista fue una de las figuras más señeras dentro del panorama artístico español de la primera mitad del siglo XVII, y su faceta como pintor al servicio de la corona y de las más altas jerarquías políticas y eclesiásticas de la época ha merecido ya numerosos estudios. También sus dibujos han sido objeto de varias publicaciones, siendo sin duda la más completa hasta la fecha la llevada a cabo por Diego Angulo y Alfonso E. Pérez Sánchez en el segundo volumen de su *Corpus of Spanish Drawings* (1977)<sup>2</sup>. La aparición de nuevos esbozos en los últimos tiempos y la necesidad de revisar a fondo los ya conocidos motivó hace más de dos años la puesta en marcha de este proyecto que ahora se presenta y que ha sido supervisado por Jonathan Brown.

Se han reunido un total de 135 obras, algunas de ellas inéditas, que pueden calificarse sin duda como autógrafas del artista. A ellas hay que sumar otra treintena cuya atribución directa al maestro ofrece dudas razonables, motivo por el cual deben entenderse en su mayoría como obras salidas de su obrador. Además, se recogen varios dibujos que plantean serias dudas respecto a si fueron ejecutados por Vicente o quizás por su hermano mayor y maestro, Bartolomé Carducho. Hemos abordado y articulado su estudio atendiendo a dos criterios. El primero es cronológico, ya que los dibujos están ordenados desde los más tempranos, en torno a 1595-1600, hasta el último, que puede fecharse casi en vísperas del fallecimiento del pintor en 1638. El segundo eje es temático, pues en ocasiones las obras se estudian en fichas de conjunto por pertenecer a un mismo grupo iconográfico. Tal es el caso de los esbozos relacionados con los ciclos mitológicos destinados a las bóvedas del palacio de El Pardo [cat. 16 y 18], los de los reyes heráldicos para el túmulo de Felipe III en San Jerónimo el Real [cat. 24] o los destinados al retablo mayor de la iglesia de San Antonio de los Portugueses (después de los Alemanes) [cat. 45]. En algunos de estos casos, junto a los dibujos autógrafos aparecen otros, bien atribuidos al artista, bien considerados como obras de su obrador, en tanto en cuanto dan respuesta a planteamientos de variada índole que se formulan en la ficha correspondiente. El ejemplo más significativo de todo ello se encuentra en la ficha dedicada a la serie de los padres de la Iglesia [cat. 27], que permite conocer el proceso de aprendizaje y trabajo en el obrador de Vicente Carducho.

A través de tan amplio número de dibujos resulta factible abordar con cierta precisión los diferentes ámbitos en los que desarrolló su actividad el artista, y a ello contribuye además la ordenación cronológica que hemos dado al catálogo. En este sentido, sus primeros

---

<sup>1</sup> Pérez de Montalbán 1632, fol. 208v. Las palabras de Montalbán son recogidas ya por Lázaro Díaz del Valle en su *Origen y Yllustración del Nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo*, escrito entre 1656 y 1659. Véase al respecto García López 2008, pp. 249-250.

<sup>2</sup> A ella ha de sumarse otro texto fundamental de uno de los autores: Pérez Sánchez 1986, pp. 157-162.

## LOS DIBUJOS DE VICENTE CARDUCHO EN EL CONTEXTO DE SU OBRADOR

«**S**US dibuxos andan en poder de los profesores: los hay que los hizo para los quadros de El Paular, y yo conservo dos de ellos sobre papel pardo tocados con clarión. Los hacía también en papel azulado con lápiz negro, y otros en papel blanco.»<sup>35</sup> Así se refería Juan Agustín Ceán Bermúdez a los dibujos de Vicente Carducho; y es que desde el mismo instante en que murió fueron codiciados por sus contemporáneos por su indudable valor. Basta con fijarse en la almoneda de sus bienes celebrada en Madrid el 29 de diciembre de 1638 para comprobar que a ella acudieron discípulos suyos como Félix Castelo y artistas de la talla de Alonso Cano, Francisco de Herrera el Viejo o Juan Bautista Martínez del Mazo, todos dispuestos a obtener sus esbozos<sup>36</sup>. Aun así, fueron sus sobrinos Luis y José Carducho quienes se hicieron con la mayor parte de ellos, seguramente con la intención de continuar con el taller de su tío, al igual que en su momento había hecho Vicente con los dibujos de su hermano Bartolomé al morir éste en 1608; así se explica que adquiriesen buena parte de los libros de rasguños, trazas, manos o cabezas que figuraban en el taller cuando falleció. Era ésta una práctica muy habitual de la época, pero no sólo en España, sino también en Italia; sirva como ejemplo lo ocurrido tras la muerte de Taddeo Zuccaro en 1566, cuando su hermano menor Federico se hizo con buena parte de sus libros de dibujos y modelos para incorporarlos a su propio obrador<sup>37</sup>.

El inventario *post mortem* de Vicente Carducho arroja una cifra superior a los mil cien dibujos en su haber. En este sentido, los 135 que han llegado hasta nuestros días no alcanzan ni el 15 por ciento de los papeles que llegó a reunir el artista a lo largo de su carrera, si bien son suficientes para entender cómo trabajaba y plantear las técnicas de las que se sirvió. Aun así, hemos de tomar con cautela tan alta cifra, ya que no sabemos si todos ellos se debían a su mano y a las de sus oficiales del taller o si también se encontraban allí dibujos de otros maestros —entre ellos los de su propio hermano— tal y como era habitual en la época. Baste recordar que pintores como Pablo de Céspedes (1538-1608), Felipe Gil de Mena (1600-1673), fray Juan Sánchez Cotán (1560-1627) o Francisco de Solís (1620-1684) tuvieron en su haber esbozos de los más variados artistas<sup>38</sup>. El caso de Solís es especialmente significativo en este sentido, puesto que a él pertenecieron los *Preparativos para la flagelación de Cristo* de la Real Biblioteca [cat. 29.2] y el *Calvario* de la Biblioteca Nacional de Madrid [cat. 71].

Una lectura atenta del documento deja entrever hasta qué punto estaba organizado el obrador de Carducho, dentro del cual los dibujos fueron, como es lógico, una herramienta esencial para atender la fuerte demanda de pinturas que tenía; no en balde, el suyo fue sin duda el más activo y numeroso de los obradores madrileños de la primera mitad del siglo XVII. En un artículo publicado en 2010 bajo el título «Drawings in the Renaissance Workshop», Catherine Higgitt remitía a cuatro tipos fundamentales de dibujos dentro de los obradores renacentistas italianos: los de entrenamiento y práctica de ideas y diseños; los patrones, modelos y dibujos de «recuerdo»; los dibujos de presentación; y, por último, los estudios preparatorios<sup>39</sup>. Tal división puede hacerse extensible sin dificultad a los obradores españoles de los siglos XVI y XVII, adquiriendo especial significación en el contexto del de Vicente Carducho, pues tanto a través del inventario como de los dibujos conservados de éste se advierte que sus métodos de trabajo eran eminentemente italianos,

<sup>35</sup> Ceán Bermúdez 1800, t. I, p. 251.

<sup>36</sup> Sobre todo ello véase Caturla 1968-1969, pp. 148-149 y 213-218.

<sup>37</sup> Sobre esta práctica véase Boubli 2003, pp. 47-48.

<sup>38</sup> Sobre este aspecto véase Pérez Sánchez 1986, p. 88-93. Sobre Solís véase además el artículo de Banner 2007.

<sup>39</sup> En Higgitt 2010, pp. 18-20.

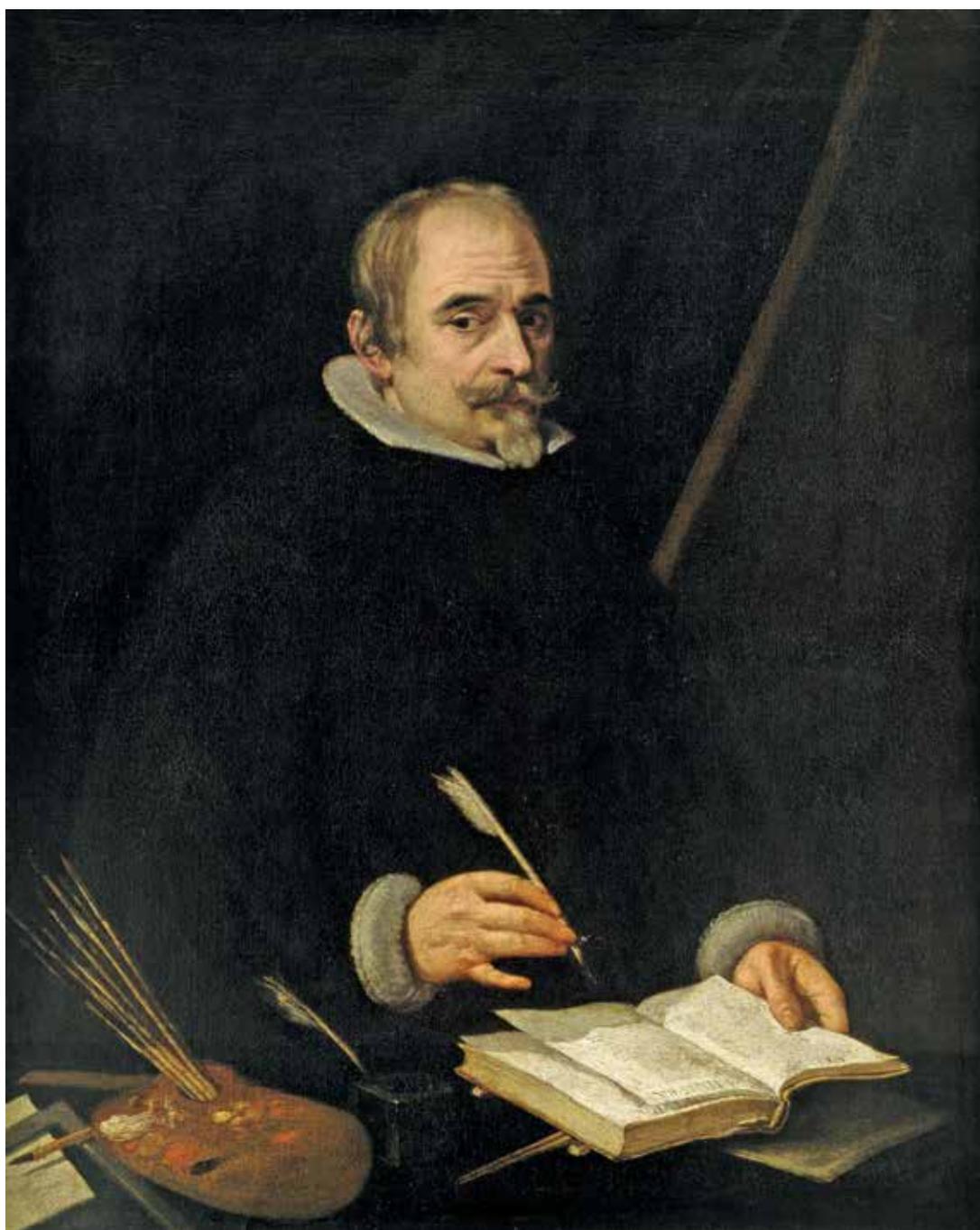


Fig. 13. Vicente Carducho, *Autorretrato*. Hacia 1633-1638. Óleo sobre lienzo, 102 x 83 cm. Glasgow Museums: The Stirling Maxwell Collection, Pollok House.



Fig17a. Vicente Carducho, *Encuentro de san Bruno con el conde de Sicilia y Calabria* (detalle). 1626-1632. Óleo sobre lienzo, 337 x 298 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-5751.



Fig. 17b. Vicente Carducho, *Visión de Dionisio Rickel, el Cartujano* (detalle). 1626-1632. Óleo sobre lienzo, 336,5 x 297,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-5238.

misma obra, que llaman cartones», donde confirma además que de este proceso se encargaban los oficiales del taller<sup>89</sup>. El esbozo preparatorio para el cuadro de la *Victoria de Fleurus* de los Uffizi [cat. 56] demuestra también el intenso trabajo que medió entre el dibujo preparatorio –en este caso perdido– y el posible cartón donde ya estarían determinados cada uno de los elementos que compondrían la pintura definitiva, como si de un fresco se tratase<sup>90</sup>. Pero donde más evidente resulta su empleo es en los cuadros de El Paular. Angulo y Pérez Sánchez señalaron ya que Carducho repitió de manera exacta algunas figuras en varios lienzos. Tal es el caso del san Bruno que aparece en el *Encuentro de san Bruno con el conde de Sicilia y Calabria*, transformado en protagonista de *La visión de Dionisio Rickel, el Cartujano*, ambos del Prado (fig. 17a-b)<sup>91</sup>. Puesto que la escala de ambos personajes es la misma, parece claro que debió de existir un cartón en el que estarían las líneas generales de ambos, sobre los que se realizaron después algunos pequeños ajustes para encajarlos en sus correspondientes composiciones<sup>92</sup> (véanse figs. 104 y 119).

<sup>89</sup> Carducho 1633/1979, pp. 385-386.

<sup>90</sup> A este respecto Ruiz 2013, p. 190 señala cómo también la serie de El Paular fue concebida como un conjunto mural.

<sup>91</sup> Angulo y Pérez Sánchez 1969, p. 101 y, más recientemente, Ruiz 2013, pp. 197-198, nota 30.

<sup>92</sup> Otro tanto puede decirse de la figura del monje arrodillado que aparece también en la *Visión de Dionisio Rickel* (véase fig. 119) y que se repite con diferencias mínimas en los cuadros del *Martirio de los cartujos de Bourg Fontaine* (véase fig. 88) y de *La Virgen María y san Pedro se aparecen a los primeros cartujos* (véase fig. 101). Véanse una vez más Angulo y Pérez Sánchez 1969, p. 101 y Ruiz 2013, pp. 197-198, nota 30.



CATÁLOGO  
RAZONADO DE DIBUJOS

## 1. *San Lorenzo*

Hacia 1598

Lápiz negro sobre papel verjurado; cuadrícula a lápiz. Restos de una inscripción ilegible en el margen superior derecho, a pluma con tinta parda; arriba a la derecha, a lápiz negro: «23»; en el margen inferior central: «Viz<sup>o</sup> Carducho»; en el margen inferior derecho «17», a lápiz negro / «2 ½ Rs», a pluma con tinta parda.

181 x 120 mm

Madrid, Museo Nacional del Prado [D-89]

**Procedencia:** Colección Real; ingresó en el Museo del Prado en 1857.

**Bibliografía:** Sánchez Cantón 1930, vol. II, n.º CLXXVII; Angulo y Pérez Sánchez 1969, p. 173; Pérez Sánchez 1972, p. 67; Angulo y Pérez Sánchez 1977, p. 39, n.º 193; *En torno al Barroco* 2005, pp. 112-113.

El Museo del Prado conserva uno de los primeros testimonios gráficos de Carducho. El pintor, que vino a España en 1585 con su hermano Bartolomé, aprendió junto a él los rudimentos del arte de la pintura en el privilegiado ambiente de la decoración de El Escorial bajo los preceptos de la Contrarreforma. Aunque no hay constancia documental, es muy probable que en 1598 Vicente ayudara a su hermano con las escenas de la *Vida de san Lorenzo* del Claustro Alto y las puertas del *Relicario alto del altar de san Jerónimo* en la basílica<sup>1</sup>. La obra que nos ocupa podría ser el mejor testimonio de ello, y adquiriría así inusitado valor. Se trata de un pequeño esbozo en el que san Lorenzo, con hábito y dalmática pontifical, dirige su mirada hacia lo alto; en la mano derecha lleva la palma del martirio y con la izquierda sujeta la parrilla. Está realizado a lápiz negro de manera muy abocetada sobre un papel muy fino y bastante deteriorado que fue objeto de una excelente restauración por parte del Gabinete de Dibujos del Prado en 2012. La cuadrícula apuntaría a un inminente traslado al lienzo. Desde el punto de vista estilístico, resulta algo alejado de la manera habitual de dibujar de Vicente Carducho, aunque como señaló Pérez Sánchez esto se debe casi con toda seguridad a que es una obra muy juvenil<sup>2</sup>. Así se explicaría también la sencillez del esbozo, pese a la cual ya aparecen algunas notas características del pintor como las figuras estilizadas de manos largas o los rápidos

tanteos con los que están estudiados algunos detalles (véanse por ejemplo el mango de la parrilla o la mano que sostiene la palma).

El artista se basó en los *Santos Esteban y Lorenzo* que Alonso Sánchez Coello había pintado en 1582 para la basílica, pero sobre todo el *San Lorenzo* (1584-1585, inv. 10035008) realizado al fresco por Luca Cambiaso en el coro escorialense. La clara dependencia del dibujo respecto de estas obras, y también de las escenas de la vida del santo pintadas por su hermano, permiten fechar con cierta precisión este dibujo hacia el año 1598. Sánchez Cantón afirmó que «parece estudio, según el P. Zarco, para el cuadro de la portería del Escorial, en el que el santo dirige la mirada hacia abajo»<sup>3</sup>, aunque como ya señalaran Angulo y Pérez Sánchez<sup>4</sup> no se ha localizado el lienzo en cuestión, ni tampoco hay rastro de él en las descripciones de Francisco de los Santos (1657-1698) o Andrés Jiménez (1764), ni siquiera en los trabajos posteriores del propio Zarco Cuevas. Aunque el parecido con otro esbozo de *San Lorenzo* del Museo de Bellas Artes de Córdoba es obvio, éste se limita a la iconografía y responde al modelo de santo con casulla y pontifical salido de la fábrica contrarreformista escorialense<sup>5</sup>. Como señaló García de la Torre, la técnica empleada poco o nada tiene que ver con la manera de Carducho, pero sí con los artistas sevillanos en torno al cambio de siglo<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Sobre estas obras véase Angulo y Pérez Sánchez 1969, pp. 33-34, n.ºs 13-23 y 24-29, respectivamente.

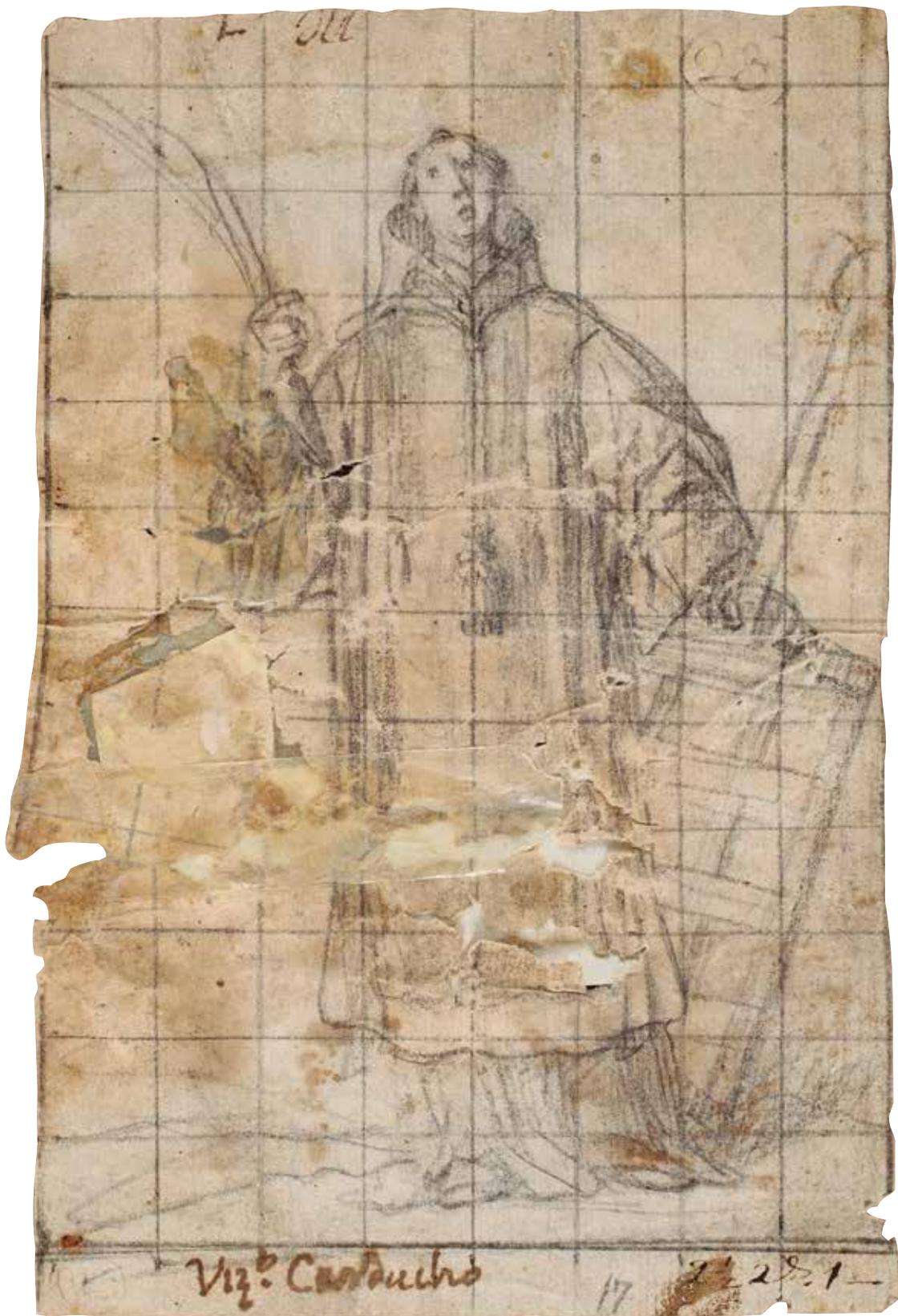
<sup>2</sup> Pérez Sánchez 1972, p. 67.

<sup>3</sup> Sánchez Cantón 1930, vol. II, n.º CLXXVII.

<sup>4</sup> Angulo y Pérez Sánchez 1969, p. 173, n.º 441.

<sup>5</sup> Véase también cómo este mismo tipo de personajes, casi calcados, aparece en otros dibujos contemporáneos tales como el *Cristo crucificado con san Esteban y san Joaquín* de Patricio Cajés que conserva el Museo del Prado (D-7). Sobre este último véase Angulo y Pérez Sánchez 1975, p. 36, n.º 116.

<sup>6</sup> *En torno al Barroco* 2005, pp. 112-113.



CAT. 1

## 57. *Ataúlfo*

Hacia 1635

Lápiz negro, aguada de tinta parda y realces de albayalde sobre papel verjurado; cuadrícula a lápiz. Inscrito en el ángulo superior derecho, a lápiz negro: «70 [*tachado*] / 57»; en el margen inferior de la hoja, a lápiz negro: «ATHAVLPHVS. GOT. REX. HISP»; en el ángulo inferior derecho: sello de la Academia de Bellas Artes de San Fernando [L. 63].

394 x 217 mm

Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [D-2125]

**Procedencia:** Colección Real, Quinta del Duque del Arco (1794); trasladado a la Academia de San Fernando en torno a 1822.

**Bibliografía:** Tormo 1916, pp. 118 y 128; Sánchez Cantón 1930, vol. III, n.º CCXL (como Pereda); Velasco 1941, n.º 43 (como Pereda); Sánchez Cantón 1965, p. 72, fig. 40 (como Carducho); *Spanische Zeichnungen* 1966, p. 57; Pérez Sánchez 1967, p. 43; Angulo y Pérez Sánchez 1969, p. 183; Pérez Sánchez 1970, p. 88; Angulo y Pérez Sánchez 1977, p. 43, n.º 225; *Dibujo español de los siglos de oro* 1980, pp. 51-52, n.º 66; *Dibujo europeo en tiempo de Velázquez* 1999, p. 65, n.º 13.

El interés de las monarquías europeas por reafirmar su soberanía remontando sus orígenes hasta los primeros tiempos del cristianismo fue asunto de máxima preocupación durante toda la Edad Moderna. En España, Felipe II tomó la decisión de colocar en sus palacios toda una serie de galerías dinásticas, cada una con entidad propia según su función. El Alcázar de Madrid, por su importancia, fue el principal destinatario de buena parte ellas, seguido por el palacio de El Pardo, que acogió la más completa y homogénea de cuantas se crearon entonces<sup>1</sup>. Las series icónicas de la Monarquía Hispánica alcanzaron su máxima expresión durante el reinado de Felipe IV, sobre todo tras la construcción del Buen Retiro<sup>2</sup>. Estos conjuntos pictóricos destinados al nuevo palacio han de entenderse en el marco del real sitio, puesto que –como ha señalado García-Frías– poseía un carácter semi-público que lo hacía idóneo para exponer ante la corte y sus visitantes la genealogía de los Austrias; idea que cobra aún más sentido si tenemos en cuenta que en él también se alojaban las grandes personalidades que acudían a la corte a visitar al soberano<sup>3</sup>. Para elaborar estos conjuntos se recurrió principalmente a los pintores de corte y a sus discípulos más aventajados, con Vicente Carducho y Eugenio Cajés –sin olvidar a Velázquez– a la cabeza<sup>4</sup>. La gran empresa del momento fue la decoración del Salón de Reinos, llevada a cabo entre 1634 y 1635, pero en paralelo se planteó también la serie de los reyes godos, fechada en torno a 1635<sup>5</sup>. Ésta ha de ponerse además en estrecha relación con otra serie icónica, la de los reyes astur-leoneses del Salón Dorado del Alcázar, para la que Caducho había creado un modelo en 1625 y que no se llevaría a cabo hasta 1640, ya muerto el pintor<sup>6</sup>. Como han señalado todos los especialistas, se sabe poco de la serie de los reyes godos del Buen Retiro, y hay quienes apuntan incluso que quedó inacabada<sup>7</sup>. Lo que está fuera de toda duda es que en ella trabajaron Félix Castelo, Josepe



Fig. 76. Vicente Carducho, *Ataúlfo*. Hacia 1635. Óleo sobre lienzo, 205 x 118 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-3377.



CAT. 57

## 71. *Calvario*

Pluma de tinta roja y aguada rojiza y violácea sobre papel verjurado, con manchas de humedades y pérdida de papel en el centro; cuadrícula a lápiz. Inscrito en el ángulo superior derecho, a pluma con tinta negra: «54»; en el margen inferior izquierdo, a pluma con tinta parda: «Solis» / «2 R<sup>o</sup>».

En el lateral derecho, abajo: sello de la Biblioteca Nacional [L. 398].

202 x 130 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España [DIB/16/1/10]

**Procedencia:** Colección del pintor Francisco de Solís (†1684); Colección de Manuel de Porras (†1699); donado por éste al convento de la Trinidad Calzada; Colección José de Madrazo; pasó a sus herederos, quienes lo vendieron en 1899 a la Biblioteca Nacional.

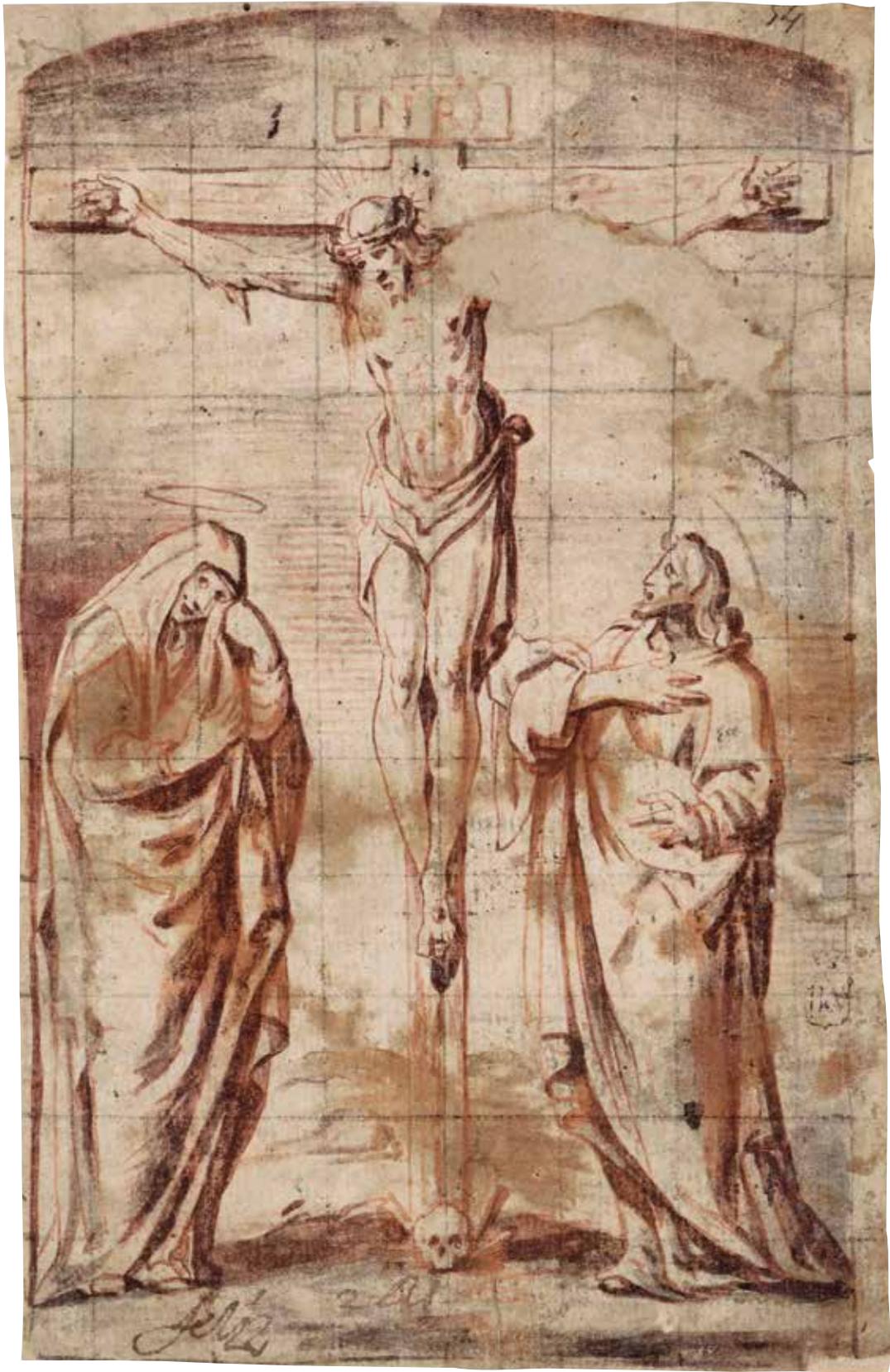
**Bibliografía:** Barcia 1906, p. 41, n.º 123; Angulo y Pérez Sánchez 1977, p. 30, n.º 128.

Carducho preparó este *Calvario* a pluma de tinta roja, con la que realizó la cruz y las figuras. Luego aplicó el pincel alternando las tintas roja y negra, mezclando en algunos lugares ambos colores hasta obtener un tono violáceo oscuro. Por el contrario, todo el perfil del rectángulo rematado por el arco carpanel –prueba por otro lado de que se trata del estudio para un cuadro situado en el ático de un retablo– se hizo a pluma de tinta negra. La hoja no se encuentra en buen estado de conservación, y de ahí que en fecha incierta fuese pegada a otro soporte más rígido. Presenta además una importante pérdida de papel a la altura del brazo izquierdo de Cristo, así como manchas causadas por antiguas humedades que *a priori* podrían confundirse con aguas pardas en toda la parte inferior.

Barcia fue el primero en atribuirlo al entorno de Carducho, afirmación que confirmaron Angulo y Pérez Sánchez en 1972 y que se mantiene vigente en la actualidad. En cuanto a su filiación, no existe pintura de similar asunto entre los cuadros conservados del artista. Sí puede relacionarse sin embargo con el desaparecido dibujo de la *Crucifixión* que perteneció al Instituto Jovellanos [cat. 34]. Angulo y Pérez Sánchez señalaron las similitudes que guarda con la *Crucifixión* de la catedral de Cuenca, firmada y fechada en 1622, datando el dibujo en torno a esa fecha<sup>1</sup>. Sin descartar esta propuesta, a nuestro juicio deben plantearse también otras hipótesis, siendo la primera que estuviera relacionado con algún cuadro perdido del artista. En este sentido, tenemos constancia de la existencia de al menos dos composiciones realizadas por Carducho con el tema del Calvario. La primera figura en el inventario de bienes del autor levantado a su muerte, pues en uno de los asientos se alude explícitamente a «[v]n quadro grande con un Xpto crucificado con San Juan y María q<sup>e</sup> es para Alcalá para la Compañía»<sup>2</sup>; nada sabemos de su posterior paradero, y ni Palomino, ni Ponz ni Ceán Bermúdez se refieren a él en sus escritos. De la otra dan noticia Ceán y sobre todo Ponz, quien al describir la madrileña parroquia de San Sebastián señala que



Fig. 90. Alonso de Carbonel, *Proyecto para retablo*. Hacia 1620-1625. Tinta y aguada parda y aguada carmín sobre papel verjurado, 614 x 365 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/16/34/5.



CAT. 71



de la  
vaya  
Ej m...

**DIBUJOS  
PARA LA SERIE  
DE EL PAULAR**

P4. *La Virgen María y san Pedro se aparecen a los primeros cartujos*  
1626-1632

Lápiz negro, aguadas de tinta gris y parda y realces de albayalde sobre papel verjurado, falta de papel en el ángulo inferior izquierdo y en el margen derecho central; cuadrícula a lápiz. Inscrito arriba a la derecha, a lápiz negro: «1320 / 8000 / 5200 / 2200»; inscrito en el ángulo inferior izquierdo, a pluma con tinta parda: «ducho [sic]».

300 x 260 mm

Zaragoza, Colección Félix Palacios Remondo

**Procedencia:** Almoneda de Vicente Carducho (1638); Bélgica, colección particular (hasta 2013); París, en el comercio (2013); adquirido en 2013 por su actual propietario.

**Bibliografía:** Ruiz 2013, pp. 196 y 199, fig. 360.

Una de las aportaciones más relevantes del presente catálogo al corpus de dibujos de Vicente Carducho es este esbozo, por su excelente calidad –se trata a todas luces de uno de los mejores del artista– y porque nos hallamos ante un nuevo estudio del conjunto destinado a la serie de El Paular. En general su estado de conservación es bastante bueno, si bien presenta algunas manchas de humedad y pérdidas de papel tanto en el ángulo inferior izquierdo como en la zona central derecha, justo sobre las cabezas de los dos frailes. Aun así, tras la restauración a la que fue sometido se reintegraron ambos fragmentos y se montó la hoja sobre una cartulina azul, permitiendo tanto su exhibición como su estudio.

El dibujo es preparatorio para *La Virgen María y san Pedro se aparecen a los primeros cartujos* (fig. 101), que recoge el momento en el cual el hermano Landuino y otros compañeros de san Bruno, de regreso a la cartuja, fueron sorprendidos por san Pedro y la Virgen, quienes los exhortaron a perseverar en el rigor de la regla<sup>1</sup>. Los frailes, dispuestos en dos grupos bien diferenciados a derecha e izquierda, presentan todo un abanico de expresiones y gestos de sorpresa ante la aparición divina.

Se aprecian varias diferencias entre el esbozo y la pintura, ésta idéntica a los dos *modelli* intermedios que pertenecieron a la Colección Contini Bonacossi y la Fundación Selgas Fagalde de Cudillero (Asturias) (A.A.-35/468), pero la más evidente es la colocación de san Pedro, mucho mayor en el dibujo y situado más a la izquierda. Al final, Carducho optaría por reducirlo y llevarlo hacia el centro del lienzo, liberando así el espacio necesario para incluir a la Virgen, que no figura en el papel. Esta modificación afectó también al rostro del apóstol, que al principio dirigía la mirada hacia el cartujo arrodillado y con las manos unidas en oración que se halla frente al espectador en el grupo de frailes de la derecha, para volverla hacia el cartujo situado en el extremo izquierdo y que por ende también vio modificada su disposición original. Además, a la derecha eliminó una de las figuras situadas en segundo plano para poner en su lugar un muro de piedra con el que situar la escena en las inmediaciones de la cartuja en vez de en campo

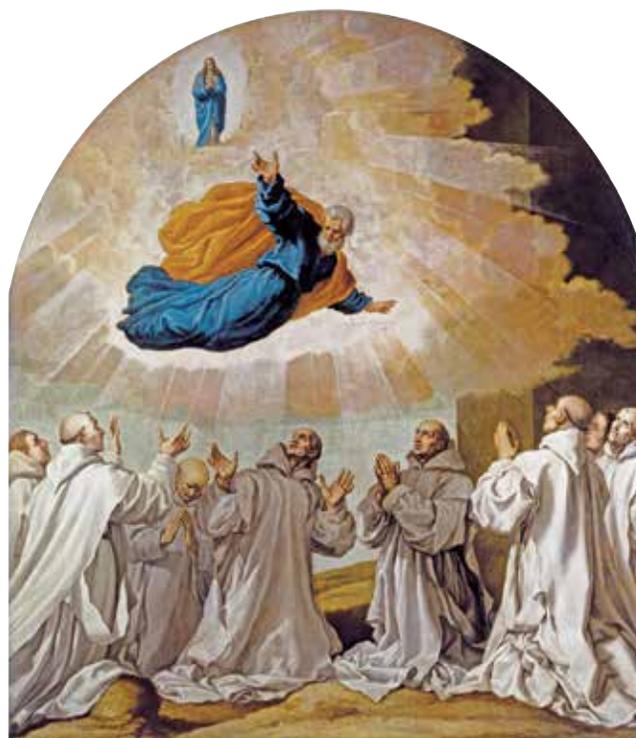


Fig. 101. Vicente Carducho, *La Virgen María y san Pedro se aparecen a los primeros cartujos*. 1626-1632. Óleo sobre lienzo, 338 x 298,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-5411.

abierto, como parece en el esbozo. Por último, también varió la disposición de las figuras en el grupo de la izquierda.

Por lo que se refiere a la técnica, destaca el mimo y el esmero con el que fue ejecutado el dibujo, preparado como es habitual en el artista a lápiz negro. Primero empleó una punta más fina, trazando rápidamente toda la composición hasta encajarla con los consiguientes cambios, en este caso muy leves. A continuación recurrió a un lápiz de punta más gruesa, con el que repasó todos los perfiles de los frailes y sobre



P5. *San Bruno rezando en La Torre, Calabria*

1626-1632

Lápiz negro, aguada de tinta parda y realces de albayalde sobre papel verjurado que presenta manchas de humedad; cuadrícula a lápiz. Inscrito abajo a la izquierda, a pluma con tinta parda: «Carducho [*sic*]»; abajo a la derecha, a pluma con tinta parda: «164 R»; a lo largo del margen inferior de la hoja, a pluma con tinta parda: «[...] dedicado tres años nuestro padre San Bruno tres años en la [...]».

326 x 285 mm

Londres, British Museum [1875, 0710.2621]

**Procedencia:** Almoneda de Vicente Carducho (1638); Colección Edward Daniell; adquirido a éste por el British Museum en 1875.

**Bibliografía:** Mayer 1920a, lám. 73; Trapier 1941, p. 33; Angulo y Pérez Sánchez 1969, p. 132; Crawford-Volk 1977, p. 203, n.º 47; Angulo y Pérez Sánchez 1977, p. 33, n.º 147; Beutler 1998, p. 172; *Renaissance to Goya* 2010, p. 88, fig. 12; *Trazo español* 2013, pp. 60-62, n.º 8.

Cuenta Juan de Madariaga en el capítulo 16 de su *Vida del seráfico padre san Bruno patriarca de la Cartuxa* (Valencia, 1596) que el santo, tras varios años al servicio de Urbano II, consiguió licencia del pontífice para retornar a su vida de ermitaño. Pasó entonces a peregrinar a Calabria

con sus nuevos monges y discípulos el año del Señor, según mi cuenta, de mil nouenta y dos [donde se] apartaton a vn desierto llamado la Torre, que está en la diócesi de Esquilazo, y en el lugar más cómodo compusieron vnas choças, harto más pobres creo yo que las que se hizieron en la otra Cartuxa de Grenoble [...] Aquí trabajó el santo Maestro de nuevo en imponer a sus nouicios en todo exercicio religioso<sup>1</sup>.

Tanto el esbozo del British Museum como el cuadro definitivo, hoy de nuevo *in situ* (fig. 103), se ajustan muy bien a lo aquí narrado. En primer término aparece san Bruno orando ante la caverna que le servía de capilla; tras él se abre un amplio paisaje y en la lejanía se sitúan esas humildes chozas a las que hace referencia Madariaga. Queda claro, pues, que el prior Baeza hubo de manejar este volumen a la hora de redactar su célebre memorial entregado a Carducho para componer la serie de El Paular<sup>2</sup>; pero seguramente también lo manejó el propio artista a la luz de ciertos detalles iconográficos como la pobre apariencia de las chozas, aspecto que no aparece reflejado en el memorial. Recordemos que en el inventario *post mortem* de Carducho figuraba entre sus libros un «San Bruno» que muy bien podría corresponderse con el texto de Madariaga<sup>3</sup>.

El dibujo se encuentra ligeramente recortado como demuestra la inscripción del margen inferior de la hoja, seccionada casi por completo. Hay antiguas manchas de



Fig. 103. Vicente Carducho, *San Bruno rezando en La Torre, Calabria*. 1626-1632. Óleo sobre lienzo, 337 x 297,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-5405.

humedad por toda la superficie, que por fortuna no entorpecen demasiado la contemplación ni el estudio del esbozo. La técnica es la habitual en Carducho: primero lápiz negro para preparar la escena y luego aguada y albayalde para los volúmenes y las sombras. Por su belleza y por la maestría



CAT. P5

## P22. MARTIRIO DE LOS CARTUJOS DE MAUERBACH

### 22.1 *Martirio de los cartujos de Mauerbach*

1626-1632

Lápiz negro, aguada de tinta parda y realces de albayalde sobre papel verjurado azul; cuadrícula a lápiz. Inscrito en el ángulo inferior derecho: «Rs 2 [sic]» (a pluma con tinta parda) / una cruz<sup>1</sup> (a sanguina). 387 x 335 mm

San Petersburgo, Museo del Hermitage [19748]

**Procedencia:** Almoneda de Vicente Carducho (1638); Collection Korff, Petrogrado 1919.

**Bibliografía:** Gérard y Ressort 2002, p. 151.

### 22.2 *Martirio de los cartujos de Mauerbach*

1626-1632

Lápiz negro, aguada de tinta parda y realces de albayalde sobre papel verjurado; cuadrícula a lápiz. Inscrito en el ángulo superior derecho, a pluma con tinta parda: «33»; en el ángulo inferior izquierdo: «163», a pluma con tinta negra / sello de los Uffizi [L. 930]; en el ángulo inferior derecho: «10493», a pluma con tinta negra / sello de la Colección Santarelli [L. 907]. 332 x 264 mm

Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi [10493 S]

**Procedencia:** Almoneda de Vicente Carducho (1638); Colección Emilio Santarelli (1801-1886); legado a los Uffizi por Santarelli a su muerte en 1886.

**Bibliografía:** Santarelli 1870, p. 717, n.º 163; Angulo 1927a, pp. 95-96; Angulo y Pérez Sánchez 1969, p. 141, n.º 167; *Disegni Spagnoli* 1972, p. 54, n.º 39; Angulo y Pérez Sánchez 1977, pp. 35-36, n.º 162; Gérard y Ressort 2002, p. 151.

Ambos dibujos, casi idénticos, son preparatorios para el mismo lienzo (fig. 123), único caso aparte de los esbozos de *Prisión y muerte de los diez miembros de la cartuja de Londres* [cat. P24] en el que hay dos versiones de la misma escena. No sabemos a qué se debe ni si con otros dibujos para la cartuja ocurrió igual. Los hechos se produjeron en 1529 durante el primer asedio turco a Viena, cuando las tropas otomanas atacaron la cartuja de Mauerbach y mataron a los monjes<sup>2</sup>. Un cartujo es alanceado, mientras otro reza arrodillado ante su inminente decapitación. En el machón que cierra la estancia cuelga una imagen de Cristo que parece presenciar la escena. Al fondo, un turco sujeta por el cuello a otro cartujo y un soldado se dispone a apalearlo a un monje tendido en el suelo.

El del Hermitage [cat. P22.1] es un dibujo muy trabajado, hecho a lápiz en dos fases. Primero, Carducho tanteó con trazos leves la forma de las figuras, siendo visibles correcciones, sobre todo en los verdugos colocados en diagonal. Así, en el de delante se observan cambios en el atuendo y la lanza; en el del centro, tanteos en la cabeza y las piernas; en el del fondo, el modo en que sujeta el garrote. Abajo a la derecha hay unos trazos muy ligeros de lápiz que quizá sirviesen para tantear la colocación de lo que se convertiría en el perro del lienzo definitivo. Tras estos ajustes, Carducho repasó los contornos definitivos, aplicó las aguadas e introdujo numerosos toques de



Fig. 123. Vicente Carducho, *Martirio de los cartujos de Mauerbach*. 1626-1632. Óleo sobre lienzo, 336 x 297 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-5482.

**DIBUJOS  
DUDOSOS**

D2. *Rey David tocando el arpa*  
BARTOLOMÉ O VICENTE CARDUCHO (?)  
Hacia 1586-1598

Pluma y aguada de tinta parda sobre papel verjurado; perfiles repasados con estilete; cuadrícula a lápiz. En el ángulo inferior izquierdo: sello del Museo del Louvre [L. 1886]; inscrito abajo en el centro, a pluma con tinta parda: «Dauit».

174 x 73 mm

París, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques [9922]

**Procedencia:** Colección Pierre Crozat (1661-1740); marqués de Gouvernet; subastado en París en 1775, lote 98; marqués de Saint-Morys; embargado a éste en 1793 y remitido al Louvre entre 1796 y 1797.

**Bibliografía:** Morel d'Arleux 1797-1827, vol. IX, p. 1696, n.º 12649 (como escuela italiana); Labbé et Bicart-Sée 1987, vol. II, p. 217; Boubli 2002, pp. 70-71, n.º 53 (como Bartolomé o Vicente Carducho).

El rey David toca el arpa con el pie sobre un bloque de piedra, inclinándose ligeramente para acomodarse al nicho en que se inscribe la composición. El dibujo está ejecutado directamente a pluma, sobre la que se aplicó una aguada parda reservando el color original del papel para las luces. Un detalle muy significativo es que los perfiles fueran repasados con un estilete. Respecto a su autoría, la hoja estuvo considerada durante largo tiempo como anónimo italiano del XVI, llegando a vincularse al cremonés Giulio Campi (1502-1572). Fue Boubli quien la relacionó con el estilo de Bartolomé o Vicente Carducho<sup>1</sup>, encontrando concomitancias técnicas con los dibujos del primero e iconográficas con los del segundo. En este sentido, la especialista vinculó el esbozo del Louvre con la serie de reyes destinados al túmulo de Felipe III [cat. 24], lo que vendría a situarlo hacia 1621.

Pese a que en principio la proximidad con el estilo de los Carducho parece aceptable, algunos detalles de carácter técnico nos hacen tomar con cautela tal atribución, como la inexistencia del lápiz negro como base del diseño, fundamental en los esbozos de Vicente. Asimismo, el repaso de los contornos con el estilete aparece en una única obra de Carducho: la *Expulsión de los moriscos* del Prado [cat. 42], dibujo que, como hemos visto, resulta excepcional dentro de la obra gráfica del artista. A todo ello se suman lo alargado de las proporciones de la figura, más próximas al manierismo reformado italiano, así como el destino para el que parece concebido el esbozo parisino, seguramente una decoración al fresco. Por todo lo anterior preferimos mantener con cierta cautela la autoría de la hoja a Vicente, valorando como posibilidad que se trate de una obra de su hermano Bartolomé o incluso alguno de sus compañeros en El Escorial como Pellegrino Tibaldi (1527-1596).

Cabe recordar aquí que Bartolomé llegó a España de la mano de Zuccaro en 1585 para ayudarle en la decoración



Fig. 133. Pellegrino Tibaldi, *Estudio para la decoración de la Biblioteca de El Escorial*. Hacia 1588-1592. Lápiz negro, pluma y aguada de tinta parda sobre papel verjurado, 332 x 485 mm. Londres, British Museum, 1846, 0509.176.

al fresco de El Escorial. Cuando Zuccaro regresó a Italia fue sustituido por Tibaldi, con el que Bartolomé colaboraría estrechamente en las decoraciones murales del edificio. En este sentido, el estilo del esbozo recuerda mucho a la manera de trabajar del italiano; compárese si no con los dibujos del *Ecce Homo* (véase fig. 6) o el *Estudio para la decoración de la Biblioteca de El Escorial* (fig. 133), ambos del British Museum. También es posible relacionar la figura de este David con algunos personajes representados en la bóveda de la biblioteca escorialense, espacio en el que por cierto trabajó Bartolomé a las órdenes de Tibaldi. Asimismo, debemos recordar que el mayor de los Carducho se ocupó también de la decoración de la bóveda del aula de teología del colegio del monasterio. Gracias al padre Sigüenza sabemos que Felipe II le encargó

# ÍNDICE DE DIBUJOS

Las páginas correspondientes a las entradas principales figuran en negrita; en cursiva aparecen las páginas donde están reproducidos los dibujos.

- Abrazo en la Puerta Dorada* (hacia 1616) [cat. 65.2], **300**, 303
- Abrazo en la Puerta Dorada* (recto) y *Santa Ana y san Joaquín* (verso) (hacia 1638) [cat. 65.1], 282, **300**, 301, 302
- Adoración de los Magos* [cat. 23], 26, 110, **128**, 129, 152
- Adoración del Santísimo Sacramento* [cat. 69], **322**, 323
- Agamenón pidiendo a Aquiles que le devuelva a su esclava Briseida* [cat. 16.5], **96**, 102, 106
- Alegoría de la Paz o de la Fortuna* [cat. P17], **398**, 399
- Anciano sentado dormido / San José (?)* (Jovellanos) [cat. 70.2], **324**, 326
- Anciano sentado dormido / San José (?)* (Prado) [cat. 70.1], **324**, 325
- Ángel con lanza y tarja* [cat. 51.1], 107, **248**, 249, 250, 330
- Ángel con tarja* [cat. 51.2], 107, **248**, 249, 250, 330
- Ángel de la Paz*, véase *Alegoría de la Paz o de la Fortuna* [cat. P17]
- Anunciación* [cat. 11], 74, **80**, 81, 247, 358, 374,
- Aparición de Basilio de Borgoña a su discípulo Hugo de Lincoln* [cat. P13], 46, 49, 290, **386**, 387, 396
- Aparición de Cristo y la Virgen a san Agustín* [cat. 43], 168, **212**, 213
- Aparición de san Bruno a Rogerio Guiscardo, conde de Apulia y Calabria* [cat. P7], 242, 349, **370**, 371, 376, 382n
- Aparición de san Francisco de Asís, que exhorta a sus hermanos a seguir los preceptos franciscanos* [cat. 39], **200**, 201, 315
- Aparición de la Virgen a un fraile cartujo* [cat. P9], 347-348, 349, 366, **376**, 377
- Apóstol o profeta* [cat. 36], 42, **194**, 195
- Apóstol sentado*, véase *Anciano sentado dormido / San José (?)* (Jovellanos) [cat. 70.2]
- Aquiles descubierto por Ulises entre las hijas de Licomedes* [cat. 16.1], **95**, 98, 106
- Aquiles despidiéndose de Deidamia* [cat. 16.2], **95**, 99, 106
- Aquiles saluda a Agamenón en el puerto de Aulis* [cat. 16.3], **95**, 100, 106
- Arcángel Jehudiel* [cat. 58.3], **274**, 277, 279
- Arcángel san Miguel* [cat. 58.1], **274**, 275, 378
- Asunto histórico (Colón en la Rábida [?]) / Escena de la historia de Aquiles (?)* [cat. 16.9], **97**
- Ataúlfo* [cat. 57], 20, 37, 41, 184, 190, 219, 268, **270**, 271, 290, 380
- Audiencia de un emperador romano / Escena de la historia de Aquiles (?)* [cat. 16.8], **97**
- Calvario* [cat. 71], 31, 37, 250, **328**, 329
- La Caridad* [cat. 2], **58**, 59, 60
- El clérigo incrédulo Alonso González / Antes El santo exhorta a una mujer noble* [cat. 68.5], **315**, 318, 320, 321
- Combate de caballería / Escena de la guerra de Troya* (Biblioteca Nacional) [cat. 16.6], 44, **96**, 103
- Combate de caballería / Escena de la guerra de Troya* (RABASF) [cat. 16.7], **97**, 104, 437
- Conversión de san Bruno ante el cadáver de Diocres* [cat. P1], **352**, 353
- Coronación de Esther por Asuero* [cat. 18.2], **112**, 114, 116, 117
- Coronación de la Virgen* (Jovellanos) [cat. D6.2], 44, 162, 163, **452**, 454, 472
- Coronación de la Virgen* (Biblioteca Nacional) [cat. D6.1], **452**, 453
- Coronación de la Virgen* (Fitzwilliam Museum) [cat. D6.3], **452**, 455
- Cristo camino del Calvario* [cat. 59], **282**, 283, 333
- Crucifixión* (British Museum) [cat. P27], 37, 190, 191, 348, **430**, 431, 432
- Crucifixión* (Jovellanos) [cat. 34], 32, **190**, 191, 191, 192, 328, 333n, 437
- Crucifixión* (Uffizi) [cat. 35], 32, 191, **192**, 193
- Curación de Lope de Encinas (?) / Antes Un príncipe es coronado por el santo* [cat. 68.4], 21, **315**, 317, 321
- Curación del príncipe don Carlos / Antes El lecho mortuario del rey Luis XI de Francia* [cat. 68.2], **314**, 316, 321
- Curación del rey Enrique IV / Antes El rey Carlos VIII y su hijo (futuro Luis XII) se arrodillan ante el santo* [cat. 68.1], **314**, 316, 320, 321
- Decapitación de san Eulogio* [cat. 37], 88 [cat. 47], 188, **196**, 197, 462
- Degollación de san Juan Bautista* [cat. 33], 34, 38, 78, 110, 152, 174, **188**, 189, 196, 204
- Demonio* [cat. P10], 37, 49, 52, 348, 372, 376, **380**, 381, 388, 390, 418
- Demonio huyendo* [cat. P14], 49, 52, 290, 348, 380, 384, 388, **390**, 391, 432
- Devoto ante los santos Cosme y Damián* [cat. D7], **458**, 459
- Dolorosa a los pies de la cruz* [cat. D8], 260, **460**, 461, 468
- Encuentro de san Joaquín y santa Ana (?)* [cat. D4], **448**, 449
- Escena alegórica / Victoria o Santa Bárbara (?)* [cat. 49], 80, 232, **242**, 243, 400n
- Escena de cacería del león* [cat. P6], 37, **368**, 369