

DOS IMPORTANTES LIENZOS INEDITOS DE VICENTE CARDUCHO

A la producción artística del pintor Vicente Carducho (1576-1638), afortunadamente reunida con amplitud en un estudio monográfico¹, habrá que añadir a partir de ahora dos hermosos lienzos de propiedad particular en Valencia que, por hallarse firmados y fechados, constituyen jalones importantes para un más preciso conocimiento de la evolución artística de este pintor.

En un caso se trata de un óleo de 1,03 x 0,84 metros en el que se representa *La conversión de San Pablo*, en cuyo borde inferior izquierdo se leen claramente las siglas "V.º C.º F. 1621", que se avienen perfectamente a la costumbre de Vicente Carducho de firmar muchos de sus cuadros con sus solas iniciales.

No se tiene noticia de que Carducho hubiera pintado en alguna ocasión el tema de la *Conversión de San Pablo*, lo cual redundaría en favor de la singularidad de esta obra que por su parte ofrece un tratamiento valiente y decidido que apunta hacia un dinamismo de formas abiertas. Su entonación es diáfana y colorista, y su pincelada abunda en formas deshechas de clara evocación veneciana conjugando lo mejor de su arte.

Compositivamente el cuadro está planteado a base de una disposición de masas y volúmenes en diagonal presididos por un eje dominante que une a Cristo, en el ángulo superior izquierdo, con Saulo en el ángulo inferior derecho. Ambas figuras extienden sus brazos siguiendo prácticamente el referido eje si bien la actitud espiritual es muy diferente en uno y otro caso: Cristo lo hace con amable gesto de exhortación mientras que Saulo traduce con grandilocuencia la actitud del vencido que, habiendo perdido el equilibrio y el dominio de su corcel, se tambalea ante la llamada de Cristo al tiempo que el galopante caballo gira espantado su cabeza con vehemencia. La prodigiosa visión celestial provoca la huida tumultuosa de la multitud acompañante que, despavorida y agitada, se dispersa en diagonales hacia fuera de la escena, volviendo las espaldas y en algún caso incluso tapándose los oídos.

El carácter abierto de la composición, con sus principales puntos de atención desplazados hacia las zonas periféricas del lienzo, sitúa a la obra en una estética manierista, mantenida todavía en los umbrales de la tercera década del siglo XVII, momento en que Carducho se inclina —como ya se ha señalado a propósito de su *Cena de las Carboneras*²— por un rico cromatismo luminoso de matizada claridad servido mediante pincelada suelta al modo veneciano.

La luz no la emplea todavía con sentido naturalista sino tan solo para realzar lo dibujado, especialmente en las figuras de primer término que así se tornan más corpóreas y, por contraste con las formas deshechas del fondo, contribuyen a construir la atmósfera deseada.

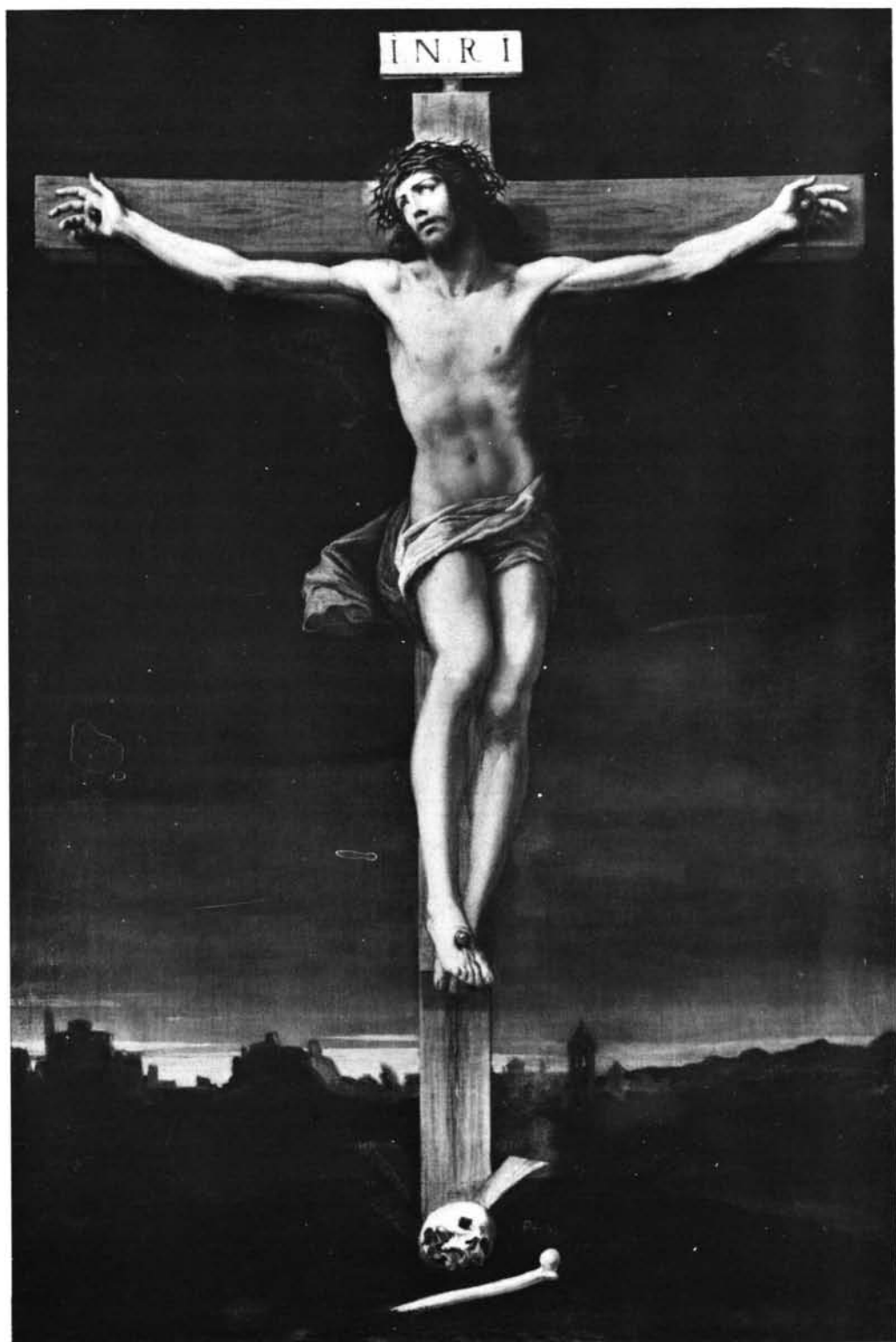
Nota dominante en este cuadro es la monumentalidad. Desde luego en Cardu-

¹ Véase ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, p. 86-189.

² *Ibidem*, p. 100.



Valencia. Colección particular. Conversión de San Pablo, por Vicente Carducho.



Valencia. Colección particular. Cristo en la cruz, por Vicente Carducho.

cho ésta subyace de una u otra forma a lo largo de toda su producción, desde sus cuadros más ligados al mundo escorialense hasta los posteriores lienzos de intencionalidad más naturalista de la serie cartujana del Paular. Pero adviértase que en la *Conversión de San Pablo* se trata de una monumentalidad a la florentina inspirada en Santi di Tito y conocida sin duda a través de la estampa. Prueba de ello es que la figura del soldado de espaldas en primer término es similar a otra de Santi di Tito bien visible en su *Resurrección* de Santa Croce, en Florencia, probablemente inspirada a su vez en el soldado de espaldas del fresco de la *Liberación de San Pedro* de Rafael en las Stanze vaticanas.

No está de más señalar en esta *Conversión de San Pablo* que Cristo, de medio cuerpo, emergiendo entre las nubes con el manto henchido por detrás de su cabeza, se inscribe en un modo de hacer frecuente en la producción central de Carducho que nos remite a las figuras de Dios Padre en la *Anunciación* del Museo de Valladolid (1606) o de la *Anunciación* de las Descalzas Reales (1624), si bien el modelo humano de Cristo es prácticamente el mismo que el que aparece en el lienzo de la *Beata Mariana de Jesús* de la catedral de Almería (1625) pintado cuatro años después que el cuadro de Valencia. Los angelillos que sobrevuelan, sin embargo, son más frecuentes tipológicamente a lo largo de su producción y pueden hermanarse sin dificultad con tantos otros, también presentes en múltiples obras suyas.

La mitad inferior del cuadro, poblada de un buen número de figuras que llegan a perderse en la neblinosa lejanía, ofrece un gran interés. Sus variadas actitudes y la presencia de caballos encorbetados alcanzan un grado de soltura y vivacidad de trazo bien distinto del "realismo" narrativo de sus famosos cuadros de batallas pintados en 1634 para el Salón de Reinos del Buen Retiro. Antes bien, su factura, menos laminada y acabada, se conecta estilísticamente con algunos dibujos preparatorios del propio Carducho en los que aparecen también figuras de jinetes con caballos galopantes que se agitan con violencia y, en ocasiones, en idéntica actitud a ésta.

Concretamente hay que señalar en este sentido un dibujo de Carducho de la *Crucifixión de San Felipe*, conservado en los Uffizi³ en donde aparece al fondo un grupo ecuestre que a todas luces se vincula con los modelos del cuadro que nos ocupa, pues tanto la actitud de Saulo con los brazos abiertos como el grupo de jinetes que huye de espaldas hacia la derecha, son en este dibujo perfectamente identificables. De otro lado, la figura de primer término que en el cuadro valenciano camina penosamente hacia la izquierda, mencionada anteriormente por su dependencia con Santi di Tito, tiene su correlato exacto, aunque invertido, con la figura central de otro dibujo de Carducho en la Academia de San Fernando, catalogado como *Escena de Batalla*, que encarna a un guerrero a pie atacado por varios jinetes⁴. Aunque ambos dibujos presentan una trama de líneas en cuadrícula que de inmediato sugiere el hecho de haber sido empleados por lo menos alguna vez como plantilla para composiciones mayores, no se conoce la pintura que correspondería a la *Crucifixión de San Felipe*, pero el dibujo con la *Escena de Batalla* parece que podía haber correspondido a una pintura, hoy desaparecida, de la *Historia de Aquiles* en el Palacio de

³ Reproducido y reseñado por ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings. Vol. Two: Madrid School 1600 to 1650*, Londres, 1977, n.º 176, lám. XLIX.

⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, *Real Academia de San Fernando. Catálogo de los Dibujos*, Madrid, 1967, p. 48. Reproducido en ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *ob. cit.*, 1977, n.º 234, lám. LXIII.

El Pardo⁵. Ello indica que este segundo dibujo se podría datar entre 1609 y 1612, años en que fue pintado el ciclo de Troya en El Pardo, y que cuando Carducho pintó la *Conversión de San Pablo* en 1621, no tuvo inconveniente en incluir algún modelo que ya había utilizado en anterior ocasión diez años antes.

El otro cuadro al que aludíamos al principio de este artículo, también se halla en Valencia y en la misma colección particular. Se trata de un *Cristo en la cruz* (óleo sobre lienzo; medidas: 1,62 x 1,09 m.) y en una de las estacas al pie de la cruz se lee "V.C.F. 1632" abreviatura de "Vicente Carducho fecit, 1632", esto es la etapa final de su producción artística en la que la pincelada fluida a la veneciana y la entonación clara le son bien habituales.

Hasta ahora solo conocíamos una *Crucifixión* de Carducho, conservada en la catedral de Cuenca, firmada en 1622, a pesar de tener noticia de otros lienzos suyos con idéntico asunto como el de la madrileña iglesia de San Sebastián o los dos que había en la Cartuja del Paular, no pudiéndose descartar que quizá alguno de ellos fuera el que hoy se halla en Valencia.

Este *Cristo en la cruz* que ahora damos a conocer ofrece un modelo más idealizado que el conservado en Cuenca y sin duda está basado en modelos de Guido Reni conocidos mediante estampas. En rigor no pudo estar inspirado en las *Crucifixiones* de Reni que conocemos por ser fechables en años posteriores a la de Carducho. Así, la de la Galería Estense, de Módena, se fecha en 1639, y la de la Galería Pallavicini, de Roma, o la de la iglesia de San Lorenzo in Lucina, también en Roma, son fechadas por la crítica después de 1632. Sin embargo, grabados de Reni anteriores pudieron ser sin duda el vehículo transmisor. En cualquier caso el modelo humano de Cristo, y particularmente su rostro de boca entreabierta, mirada perdida hacia lo alto y corona de espinas de voluminoso entramado, responde indiscutiblemente al ideal de Guido Reni muy divulgado a través de sus *Ecce Homos*. También se pliega a los postulados renianos la forma de colocar la línea de horizonte relativamente baja en la que se recortan unas arquitecturas sobre un rojizo fondo de luz crepuscular.

Para finalizar, sólo resta añadir que la *Conversión de San Pablo* y la *Crucifixión* que ahora damos a conocer, no son obras que estuvieran en Valencia desde antiguo, como en principio cabría pensar, sino que son de procedencia madrileña relativamente reciente. Debe tenerse en cuenta esta circunstancia para no relacionarlas con un viaje de Carducho a Valencia referido por Palomino, que incluso Mayer llegó a fechar en 1620⁶, lo cual podría llevar a equívocos. Insistimos en que dicho viaje, de haberse producido, tuvo que realizarlo el pintor en 1604, como ya demostramos en anterior ocasión en esta misma revista⁷, pues por lo demás ninguna muestra del arte de Carducho ha sido detectada en Valencia con seguridad y un *Martirio de San Sebastián* que se recogía como suyo en el Museo de Valencia⁸, por desaparecido, impi-

⁵ Como tal lo refiere R. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, lám. 61 y p. 199.

⁶ A. L. MAYER, *Historia de la pintura española*, Madrid, 1947, p. 411.

⁷ F. BENITO DOMENECH: "El origen de la Cena del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia. En torno a Carducho y Ribalta". *B.S.A.A.*, XLV, 1979, p. 424.

⁸ Aunque no se llega a mencionar en los estudios que se han hecho sobre Carducho, daba fe de su existencia el *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el Convento del Carmen de esta capital*. Valencia, 1850, n.º 395. La rareza bibliográfica que viene a ser dicho catálogo explica tal omisión.

de cualquier pronunciamiento sobre la presencia de obras de Carducho en tierras valencianas. Caso aparte constituyen las copias de la famosa serie de lienzos cartujanos de El Paular que albergaron las cartujas de Vall de Cristo, junto a Segorbe, o la cartuja de Porta Coeli en las proximidades de Valencia. Los lienzos de Vall de Cristo, como se sabe, se han conservado en buen número y se guardan en la Diputación de Castellón⁹. Lo que queda de la serie de la cartuja de Porta Coeli, reducida al contrario a sólo cinco lienzos, y rara vez tenida en cuenta¹⁰, se conservan en bastante mal estado en el Ayuntamiento de Valencia. En ninguno de los dos casos puede hablarse de cuadros autógrafos, sino más bien de meras copias.—FERNANDO BENITO DOMENECH.

EL TESTAMENTO DEL PINTOR JUAN DE LA CORTE

El 12 de mayo de 1662 “Juan de la Corte maestro pintor vecino de esta villa de Madrid y natural de la ciudad de Amberes... hijo legítimo de Juan de la Corte y Isabel de la Corte... estando enfermo” firmó su testamento¹. Probablemente murió el mismo año a juzgar por la debilidad de su firma. A pesar de su larga vida y de su extensa obra murió pobre: “Declaro que no tengo vienes ningunos... me esta curando y alimentando de limosna en su casa Maria Flores viuda de Lucas de la Corte mi hijo...”. No hay ninguna referencia a ningún otro hijo suyo, sin embargo, el testamento nombra a seis nietos, siendo el primero Gabriel de la Corte, posiblemente el pintor de flores del mismo nombre². Según Palomino, Juan de la Corte murió “por el año de 1660 y a los sesenta y tres de su edad”³. Sin embargo, Juan estuvo en España en 1613 y, según su propio testimonio, “aprendió y ejerció su arte muchos años” en Flandes⁴. Por esta razón podemos suponer que haya nacido alrededor del año de 1585.

Juan de la Corte fue conocido como “muy buen pintor de países, batallas, y perspectivas” tal como se indica en uno de los primeros inventarios de su arte fechado en 1623⁵.

Otra [pintura] del biaje de N.^{ra} Señora de la buelta de egipto de mano de Ju^o de la Corte en 188 reales con la moldura.

Tres lienzos de a siete quartas de largo cada uno y bara y quarta de cayda el uno del Robo

⁹ ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *ob. cit.*, 1969, p. 142-143.

¹⁰ Sin advertir su dependencia con respecto a los originales de Carducho, los cita M. A. CATALA en *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia. (1.ª parte)*, Valencia, 1981, p. 121, núms. 69-73, relacionándolos con el pintor cartujo F. Ginés Díaz, de quien prácticamente nada concreto se sabe.

¹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid; Protocolo 10.674, folio 61.

² Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983, p. 100, 126, 205.

³ A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica*, edición de Aguilar, Madrid, 1947, p. 890.

⁴ D. ANGULO IÑIGUEZ & A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, p. 349.

⁵ PALOMINO, *ob. cit.*, id.