

VICENTE CARDUCHO,
PINTOR DE RELIGIOSIDAD HISPANICA

(A PROPÓSITO DE SU OBRA VALLISOLETANA)

por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

Está fuera de toda duda que el conocimiento del pasado histórico no se puede obtener escogiendo sólo los hechos más sobresalientes y relegando los que se estiman de menor significación. Por lo que se refiere a la historia del arte es fácil advertir cuán pródiga se muestra la bibliografía con las primeras figuras y cuán escasa es la de otras de segundo rango. Esta última es la situación de Vicente Carducho, bien merecedor de un amplio estudio, pues no en vano fue el conductor de la escuela madrileña hasta la aparición de Velázquez. Hoy tan sólo nos vamos a parar a examinar unas pinturas vallisoletanas, para advertir ciertos caracteres generales de la obra de este pintor.

Recordemos que Vicente Carducho (1576-1638) viene a España de niño, en 1585, traído por su hermano y maestro Bartolomé Carducho. Ayudando a éste trabaja en Valladolid, de 1601 a 1606, durante la breve permanencia de la Corte en dicha población. Y también en seguimiento de la Corte se traslada luego a Madrid. En 1609 es honrado con el título de Pintor del Rey, que ostenta orgulloso al poner la firma en sus cuadros. Hacia 1620 se encuentra, según Mayer¹, por tierras de Valencia y Granada. El paso por la ciudad del Turia le pone en contacto con Francisco Ribalta, quien sin duda le hace inclinarse cada vez con mayor interés hacia los juegos de luz tenebrosos. Al mismo tiempo, Sánchez Cotán le inspira en Gra-

¹ A. L. MAYER, *Historia de la pintura española*, Espasa-Calpe. Madrid, 1928.

nada el conjunto del Convento del Paular. Desde 1623 tiene en Diego Velázquez un gran competidor. Dos estéticas pictóricas se colocan en lid, con riesgo de exterminar una a la otra. Carducho lleva la peor parte y con honda amargura observa cómo su arte e incluso su propia persona van ganándose la indiferencia del Rey, hasta terminar en el más absoluto relegamiento.

Miembro de una segunda generación de italianos emigrados a España, Vicente Carducho es la fiel representación de un artista que lucha afanosamente por hispanizarse. No lo consigue plenamente. En su pintura se advierte un aire de familia con la pintura florentina de finales del siglo XVI. Su misma factura, relamida en exceso, y su dibujo académico, se hallan en los antípodas de la espontánea "veta brava" española. Sin embargo, justo es reconocer que lo que más le acerca a nosotros es la expresión del sentimiento religioso, donde se intuye ese carácter de familiaridad con lo místico, distintivo de lo hispánico.

Aun con todo, la verdadera tragedia de Carducho radica en la imposibilidad de mantener unos supuestos estéticos y pictóricos ya trasnochados, que van cediendo terreno ante los avances de otros más jóvenes, de la estética del momento. Aquel retardado predicador de la estética idealista florentina, tan ecléctica, se rinde intermitentemente —hay que suponer que de un modo consciente— a los requerimientos del realismo tenebrista, como ya observó Lafuente Ferrari². Su política en materia de pintura es la de un reaccionario, que no puede evitar el contagio de ideas progresistas. Esto es lo que nos hace suponer que sus creencias no estaban basadas tanto en la sinceridad como en la obstinación. Mas aquella postura vacilante restó muchas posibilidades al pintor, porque de esta suerte no llegó a profundizar en ningún terreno. Y es lástima, porque Carducho estaba generosamente dotado. Hombre de talento, afanoso, de bien cortada pluma, de amplísima cultura, sin duda pudo haber realizado una labor pictórica mucho más estimable. Su trayectoria no tiene ese sentido de llaneza y decisión que adorna a su gran rival, Velázquez. Colocado en un ambiente que se había pasado en tromba al bando realista, a él no le quedaba otra alternativa que mantenerse en sus principios dignamente, si es que realmente creía en ellos (como Rembrandt, por ejemplo, en el tenebrismo) o seguir abiertamente

² LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, Editorial Tecnos. Madrid, 1953.

la corriente de la moda. Mas su orgullo maniobró tanto como su ideal, para dar al traste con tan excelentes disposiciones como tenía. Y se da la extraña paradoja de que el Carducho que más alto remontara el vuelo, es aquél que está más próximo al realismo y al sentimiento español.

Su obra pictórica manifiesta una antinomia constante, una oposición de principios. No era fácil hacer convivir en el mismo cuadro idealismo y realismo, claridad y tenebrosidad, dulzura y aspereza. La misma oposición hallamos en sus escritos, en sus *Diálogos de la Pintura*, exponente de sus vacilaciones, de sus concesiones, al par que de un cúmulo excesivo de ideas, tomadas de aquí y allí, sin la suficiente voluntad selectiva para quien pretendía ser un doctrinario a ultranza. Considera Carducho perfecto pintor al que sabe aunar la función intelectual (el concepto) con la operativa o ejecutiva. Mas debiera existir una tal compenetración entre las dos funciones, que las manos al tiempo de proceder no sintieran el menor constreñimiento por parte de preceptos y reglas, que él por otra parte juzga imprescindibles. Es decir, estima tan dañoso el copiar los objetos, como el ceñirse rígidamente al precepto, sin más. La naturaleza debe servir de continuo ensayo, pero no para repetir la misma naturaleza; en lo que declara su oposición a la estética realista. Conocido es su famoso ataque a Caravaggio: “¿Quién pintó jamás y llegó a hacer tan bien como este monstruo de ingenio y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrinas, sin estudio, mas sólo con la fuerza de su genio?”. En donde es fácil apreciar, pese a la dura crítica, un fondo admirativo o de respeto, que le imponía el glorioso tenebrista. No dejaba de reconocer Carducho la naturaleza genial de éste, a pesar de acusarle de trabajar sin preceptos y sin estudio, que para él eran fundamentales.

No escasean las contradicciones. Así, mientras define que “la pintura es imitación de la naturaleza... semejanza y retrato de todo lo visible, según se nos presenta a la vista”, no deja de afirmar más adelante que “se ha de estudiar del natural y no copiar, y así el usar de él será después de haber raciocinado, especulado lo bueno y lo malo de la propia esencia”. La primera posición es la de un realista, mientras que la segunda corresponde a un idealista.

Se ha observado que al dar rienda suelta a sus acusaciones contra el realismo, interlineaba su animosidad contra Velázquez. Pues ciertamente, esta rabiosa enemiga es tan aplicable a Caravaggio como al propio Velázquez, sobre todo teniendo en cuenta que en éste vería

primordialmente el bodegonista de los cuadros sevillanos, y también el retratista, especialidad aborrecida por Carducho, porque implicaba "copiar" la naturaleza. De modo que mientras Velázquez se ocupaba en retratar a los miembros de la Monarquía, en tarea que consideraba Carducho secundaria, éste recibía el honor de ejecutar los cuadros de empeño, los cuadros con una idea, un concepto. Sin embargo, imaginamos la rabia y desesperación de Carducho cuando viera que tan desdeñado pintor iba penetrando con paso seguro en las regiones intrincadas de la pintura conceptiva, en la que daría versiones tan acabadas en su última época como *Las Meninas* y *Las Hilanderas*. Efectivamente, no podemos comprender a Carducho si descontamos esta acerada rivalidad con Velázquez. Los dos pintores, desde luego, se profesaban los mismos sentimientos de antipatía³.

Son los *Diálogos* muestrario contrapuesto de ideas atrasadas y avanzadas. Se pronuncia en defensa de la crítica sicologista, cuando afirma que "si un pintor es colérico, muestra furia en sus obras; si flemático, mansedumbre, etc."; opinión rechazada por la crítica contemporánea, apoyándose en casos tan evidentes como los de Alonso Cano y Peruggino. De igual manera manifiesta que sólo al pintor le es dable opinar de pintura, con lo cual rechaza cómodamente el parecer del común. Pero junto a ello se pregonan ideas brillantes. Denuncia el error de pintar el horizonte recto, cuando en realidad es curvo. Pero sobre todo nos maravilla cuando apadrina la crítica de las obras, sin atenerse al artista que las produjo. Dice que la gente que no está suficientemente formada pregunta sólo por el autor, juzgando que es obra buena si es de acreditado artista y no apreciándola si es de mano ignorada, de suerte que "por el nombre conocen y no por las obras". Con esta valentía se pronunciaba Carducho al referirse al fetichismo de los nombres.

Baste lo dicho para comprobar la indecisión de Carducho, la ambivalencia de sus puntos de vista, aunque haciendo no obstante alarde de fidelidad a la postura idealista, que consideraba de superior jerarquía. Mas vayamos a los cuadros.

Sábese que lo primero que ejecuta en la ciudad del Pisuerga son decoraciones para el teatro del Palacio Real. Este empleo en

³ Carducho en sus *Diálogos* ni siquiera llega a consignar el nombre de Velázquez. De igual manera, ha observado Sánchez Cantón que en la bien nutrida biblioteca de Velázquez falta el libro de su rival, en justa correspondencia. *Cómo vivía Velázquez*, Archivo Español de Arte, 1942, p. 86.

la escenografía por fuerza había de influir en la manera de concebir los lienzos de altar, según advirtió Karl Justi⁴. Para el monasterio de San Diego, cuya iglesia era utilizada para los servicios religiosos del Palacio, ejecutó un cuadro grande de *San Diego transportado al Cielo* y las puertas de dos relicarios laterales, representando la *Anunciación* y la *Estigmatización de San Francisco*, guardados los tres en el Museo de Escultura de Valladolid⁵. Palomino añade un cuadro grande de la *Virgen del Rosario*, desaparecido, en el convento de San Pablo; una *Asunción*, en el convento de las Descalzas Reales, y unas *batallas* en el Tocador de la Reina, del Palacio Real.

Los cuadros de San Diego fueron contratados en 1605. El altar mayor de la iglesia lucía el colosal cuadro de *San Diego arrebatado al Cielo*, que se contempla ahora en la escalera del Museo. Su tamaño está de acuerdo con esa "manera grande" que domina en España desde los tiempos de El Escorial. Se trata de una de esas apoteosis o triunfos tan frecuentes en el arte Trentino. Todo el lienzo aparece bañado en destellos amarillos y anaranjados. Sin embargo, el emplazamiento actual del cuadro, sin permitir el necesario retroceso, y atacado por una luz directa de la ventana, no deja entrever sus bellezas. Es una de tantas pruebas de lo que padecen las obras de arte cuando abandonan el lugar para donde fueron destinadas. Es lienzo que requiere lo que tendría en su día: un emplazamiento en punto alto y menos iluminado, con objeto de que la figura del Santo se recortara en el espacio, sumergida en la propia luz del cuadro. El efecto sería sorprendente, pues no en vano las luces han sido concebidas en función de esta finalidad. Esta pintura nos indica que Carducho trataba ya desde sus comienzos de identificarse con las corrientes de la religiosidad hispánica. Y aquí lo ha conseguido de una manera inequívoca, pues este cuadro, considerablemente anterior a la obra de Zurbarán, es ya una de nuestras más significativas creaciones místicas del barroco. Ofrece ya ese efecto de suspensión del cuerpo, ingrávito, y esa evasión del alma, características del misticismo.

El cuadro de la *Anunciación* está firmado en 1606. Es totalmente una obra italiana, de escaso valor. Además ha padecido mucho. En cambio merece más la atención otra *Anunciación* que hay en

⁴ KARL JUSTI, *Velázquez y su siglo*. Traducción española. Madrid, 1953, p. 224.

⁵ AGAPITO Y REVILLA, *La pintura en Valladolid*.

el Museo, separada en dos trozos, la cual procede a juicio de Agapito y Revilla del convento de San Pablo. Mientras los ángeles lucen una coloración fácil y teatral, inspirada en las decoraciones escenográficas, la Virgen, modelada al claroscuro, muestra la rica calidad de los pigmentos, de naturaleza cabalmente barroca.

También está firmado en el mismo año la *Estigmatización de San Francisco*. Aquí nuevamente se ha servido Carducho de la luz para producir un efecto sobrenatural. Un cono dorado y cálido desciende de las alturas, rasgando las nubes; dentro de él se acoge la figura de San Francisco, que permanece en éxtasis. Es preciso insistir en esta manera con que el Barroco acierta a suscitar estados sobrenaturales. Anteriormente la *Estigmatización* se representaba utilizando unos rayos independientes que bajaban de las llagas de Cristo a las que se abrían en el cuerpo del Santo. Ahora es la luz portentosa del claroscuro el vehículo del milagro. No se produce con ello la descripción del milagro, sino la evidencia, la intuición del milagro. Al contacto con esta luz, el Santo se despega y emprende, volátil, ese tenue vuelo que le lleva en arrebató místico a la unión con el Señor, de acuerdo con las declaraciones de Santa Teresa, de que el cuerpo parece que pierde su peso. Una composición similar mantendría más adelante Carducho, cuando pintara la *Visión de San Antonio de Padua*, del Ermitage de Leningrado. Nos hallamos por tanto en los albores del barroquismo, expresado a la manera española, es decir, no concediendo gran significación al dinamismo, sino a la emotividad sin retórica del transporte divino. Por lo que respecta al paisaje, domina en él una coloración verde azulada, que hace más poética la naturaleza. Sabido es cuánto lirismo consiguió Velázquez introducir en sus cuadros sirviéndose de esta pigmentación. En el mismo Museo se conservan dos trozos carduchanos, de escaso mérito, referentes también a este pasaje franciscano. En uno de ellos se halla San Francisco en oración, estigmatizado; en el otro aparece el hermano León sorprendido por el torrente luminoso. En ellos es patente el influjo de la escenografía teatral.

Hace ya algún tiempo nos ocupamos de los seis lienzos de Vicente Carducho que, procedentes de la Cartuja del Paular, conserva el Palacio Arzobispal de Valladolid⁶. La serie fue contratada en Ma-

⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, *Seis Carduchos del Monasterio del Paular, en Valladolid*, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, Tomo XVI, 1950.

drid, a 29 de agosto de 1626, para ilustración de los claustros de la referida Cartuja. El Cardenal Cascajares logró obtenerlos del Museo del Prado, después de la lamentable exclaustación impuesta por las leyes desamortizadoras. Varios ilustres críticos han pronunciado valiosos juicios sobre esta serie cartujana, la cual, por su crecido número (cincuenta y cinco lienzos) y su gran tamaño, constituye la más vasta empresa de la pintura seiscentista española. Según Ceán Bermúdez⁷ Carducho venía obligado a ejecutar de su mano todo el conjunto. Pero precisamente es condición que no podía cumplir materialmente, aparte de que Carducho sería fiel a sus opiniones respecto a la organización de un taller pictórico. Decía Carducho que “el moler los colores, aparejar los lienzos y otras prevenciones materiales e instrumentos para pintar, es [propio] de los moledores o criados”. El maestro realizaba “rasguños o esquicios”, estudiando las partes independientemente, para componer luego un “cartón acabado”. Los oficiales recibían del maestro el dibujo general y los particulares y lo pasaban al lienzo. Para hacer con más exactitud la operación de transporte, el dibujo general ofrecía una cuadrícula, que se repetía en la operación inicial de pintura sobre el lienzo. Los bocetos conservados presentan esta cuadrícula. El perfilado de las figuras y su coloración correspondía al mismo oficial, pero el maestro estaba siempre presente para dar las orientaciones y señalar los yerros. Finalmente, una vez que el oficial lo daba por terminado, venía el maestro a retocar y a dar los toques finales. No deja de apuntar Carducho que esta operación última, especialmente reservada a él, es la fundamental, pues es “aquello que le da alma, y adonde se conoce el magisterio”. Queda así descrito todo un taller especializado, compuesto por un cortejo bien surtido de operarios, con una sola cabeza, la del maestro, es decir, la de Carducho. No puede disentir más del modo de proceder de Velázquez: con poquísimos dibujos, entregándose casi directamente al lienzo y utilizando al mínimo los ayudantes.

La cláusula respecto al cobro merece también dos palabras. No se fijaba precio inicial, sino que los cuadros se tasarían a la entrega, descontándose una cuarta parte, a la que hacía renuncia galantemente Carducho. Pero esta generosidad es sólo aparente. Bien se cuidaría luego Carducho de que los peritos tasadores crecieran la cantidad, con objeto de dejar prácticamente anulado el descuento,

⁷ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*

eso si no se beneficiaba aún más. Sabemos de estas tretas por el famoso pleito suscitado por las pinturas del palacio de El Pardo⁸. Nuestra suspicacia se justifica porque los dos tasadores fueron hombres de su cotarro: Eugenio Caxés y Angelo Nardi.

No vamos a repetir aquí lo que dejamos ya establecido a propósito de estos lienzos. En toda la serie pondera Justi la habilidad compositiva, la perfecta ejecución de los hábitos, la riqueza de la escenografía, etc.; si bien lamenta la excesiva meticulosidad en los relatos, como ocurría en las pinturas de la Edad Media. El era un gran devoto del asunto, y para guiarse en la temática se le dio una historia cartujana. El propio Ceán confiesa que cuando giró la visita al Paular, le facilitaron en el monasterio el mismo manuscrito que se entregara a Carducho para ejecutar los lienzos. Lafuente Ferrari alaba sobre todo la presencia de auténticos retratos, modelos vivos, precisamente eso que había censurado reiteradamente Carducho. De todas formas, estos lienzos vienen a manifestar esa postura del pintor a que ya hemos aludido: su falta de franqueza, pues mientras hace protestas de fidelidad inquebrantable a unos principios, acepta por otro lado lo que más encarnizadamente combate. Porque en tales pinturas se dan cita la ficticia elegancia de las actitudes, el dibujo y la coloración almibarada, por un lado, y una briosa religiosidad hispánica por otro, que hace que algunas creaciones admitan semejanzas con grandes maestros españoles, como Gregorio Fernández, *mutatis mutandis*.

A esta serie cartujana creemos poder añadir otro lienzo, que sin duda se acometería después de finalizada aquella empresa. Se trata de un cuadro de *San Bruno*, de media figura, contemplando una calavera. En una visita al Museo de Valladolid, mi buen amigo don José Milicua me sugirió ante el lienzo el nombre de Carducho. Traté de relacionarle luego con otras obras del pintor y, en efecto, sorprendente es la semejanza que ofrece con los cuadros de la Cartuja del Paular, sobre todo con el que representa el *Martirio de los religiosos de la Cartuja de Nuestra Señora de la Anunciación*, del Palacio Arzobispal de Valladolid. Su sombrío aspecto y cadavérica faz se perfilan con no menor dramatismo que en el cartujo atado a la columna en la parte central del lienzo mencionado. El plegado de paños presenta afinidades también considerables, como podemos

⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, *Arte y artistas del siglo XVII en la Corte*, Archivo Español de Arte, Tomo XXXI, 1958, p. 133.

comprobar observando el hábito del cartujo arrodillado en la parte derecha. Además, la composición es netamente carduchana, así como ciertos rasgos, como la soberbia mano, en elegante y magistral es-corzo. Difiere no obstante el San Bruno del Museo por su más con-centrado claroscuro; pero también este carácter se revela en otros cuadros de Carducho no cartujanos.

Concebido el cuadro con extrema sencillez, recórtase la blanca silueta del Santo sobre la negra opacidad del fondo. La técnica acre-dita extraordinaria fluidez; la pasta resbala, líquida, descubriendo la trama del lienzo.

¿Qué razones hay para sospechar que proceda de la Cartuja del Paular? Al referirse Palomino a las obras de Vicente Carducho en la referida Cartuja, además de la gran serie de lienzos del claus-tro, cita "un San Bruno de medio cuerpo que está en la portería". No dice más, pero la perfecta coincidencia del estilo, la atribución de Palomino y la presencia de los numerosos lienzos de Carducho en el Paular, autorizan a mantener esta atribución bajo términos categóricos.

El cuadro ha sostenido reiteradamente la asignación a Francisco Ribalta. Esto tiene ahora una más convincente explicación. Según Palomino, las obras de Vicente Carducho llegan a confundirse con las de Ribalta, tal es su parecido. Alecciona comparar a este pro-pósito el San Bruno de referencia con el San Bernardo que figura en el cuadro del Abrazo de este Santo con Cristo, en el Prado, obra de Ribalta. Ya hemos visto a Carducho entregado desde el principio de su carrera al estudio de la luz. Pero es lo cierto que los cuadros del Paular, pintados a partir de 1626, y en general los de la última época del maestro, presentan una acentuación del claroscuro, de índole marcadamente tenebrista. Sin duda en ello tuvo gran reper-cusión el viaje que realizara a Valencia hacia 1620, y el subsiguiente contacto con Ribalta. Y ahora tendríamos que el prototenebrismo de Navarrete, en el que no reparó Mayer y en el que se formó Ribalta, se devolvía a la escuela de procedencia —Madrid— ya com-pletamente triunfante y asimilado. Tal es el papel que puede corres-ponder —en parte— a Vicente Carducho. Lo comprueba especial-mente el mentado San Bruno. Pero he aquí que el florentino, siempre indeciso, no sintió valor para emprender sin más vacilaciones este camino, lo cual nos ha privado de contarle entre los grandes cam-peones de dicha tendencia.

Aún posee el Museo de Valladolid dos grandes lienzos de este

pintor, procedentes de los Trinitarios Descalzos de Madrid, como apunta Candeira⁹. Representan episodios de la *vida de San Juan de Mata*: la Virgen revelando su nacimiento y la primera misa de éste. El primero se desenvuelve en un ambiente marcadamente tenebrista. El colorido es seco, dramatizado por la acentuación de claros y oscuros. La Virgen destaca, muy galana, comunicando a una dama —sin duda la madre de San Juan de Mata— el próximo nacimiento del hijo santo. En el lado derecho se abre una segunda escena, procedimiento que usó mucho Carducho y otros pintores de la época (Velázquez, Ribalta, etc.), y cuyo origen se remonta a la Edad Media. Allí se efigia el nacimiento de San Juan de Mata, desdibujándose las formas en la oscuridad, para mejor acusar la profundidad de este término y la diferencia de planos de las dos escenas. Abigarrado en extremo se ofrece el cuadro de la *Primera misa de San Juan de Mata*. El Santo eleva la Sagrada Forma, verificándose entonces el conocido milagro. San Juan distingue entre resplandores la figura de un hermoso ángel, señalado con una cruz roja y azul en el pecho (la cruz trinitaria), con los brazos cruzados y en actitud de liberar a dos cautivos de diferente religión. Largo rato permaneció suspenso el Santo, lo que provocó la admiración del clero y el pueblo que asistía a la ceremonia. El ángulo superior de la derecha se ocupa, conforme a la preferencia de Carducho, con una escena independiente, en la que se representa al papa Inocencio III invistiendo la casulla a San Juan, en presencia de San Félix de Valois, cofundador de la orden trinitaria. Lo mismo que en los lienzos de la serie cartujana, incurre Carducho en el error de referir con detalle demasiado minucioso los acontecimientos, amontonándolos. Y así sucede que el interés se diluye, sin que en ningún momento cobre por ello emoción la escena.

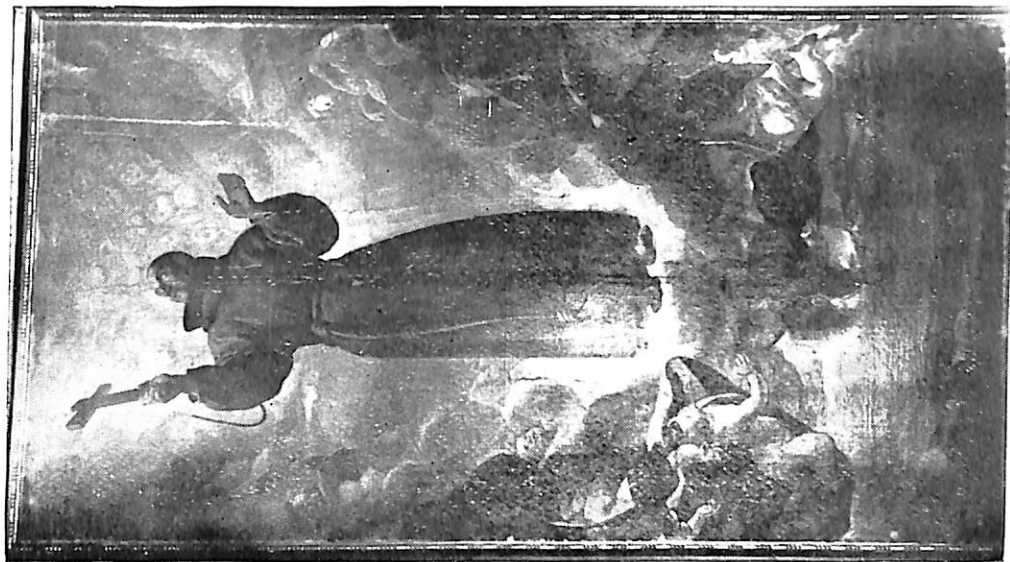
Según Palomino pintó también Vicente Carducho el cuadro de la *Asunción de la Virgen* en el retablo mayor del convento vallisoletano de las Descalzas Reales, correspondiendo el resto de la pintura a un Matías de Velasco, "pintor de conocido mérito en aquella tierra". De este pintor hay referencias en un documento de 1627¹⁰. Sin embargo, la expresada Asunción ninguna afinidad mantiene con el arte de Vicente Carducho, por su colorido seco y las formas excesiva-

⁹ CONSTANTINO CANDEIRA, *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*.

¹⁰ GARCÍA CHICO, *Documentos... Pintores*, II, p. 190.

mente amaneradas. En cambio, un aire carduchano respiran los lienzos de la *Anunciación* y la *Huída a Egipto*. El tipo de Virgen en el primero de los lienzos citados disiente del arte de Carducho por el alargamiento de las proporciones; pero en cambio la composición y el colorido son muy italianos. Sus agitados pliegues se ven igualmente en el cuadro de *San Bruno apareciéndose al Duque de Calabria*, coincidiendo además la forma de la silla con la de la cama en que se halla éste. Si no de Vicente Carducho mismo, al menos estos dos lienzos fueron hechos bajo modelos del maestro.

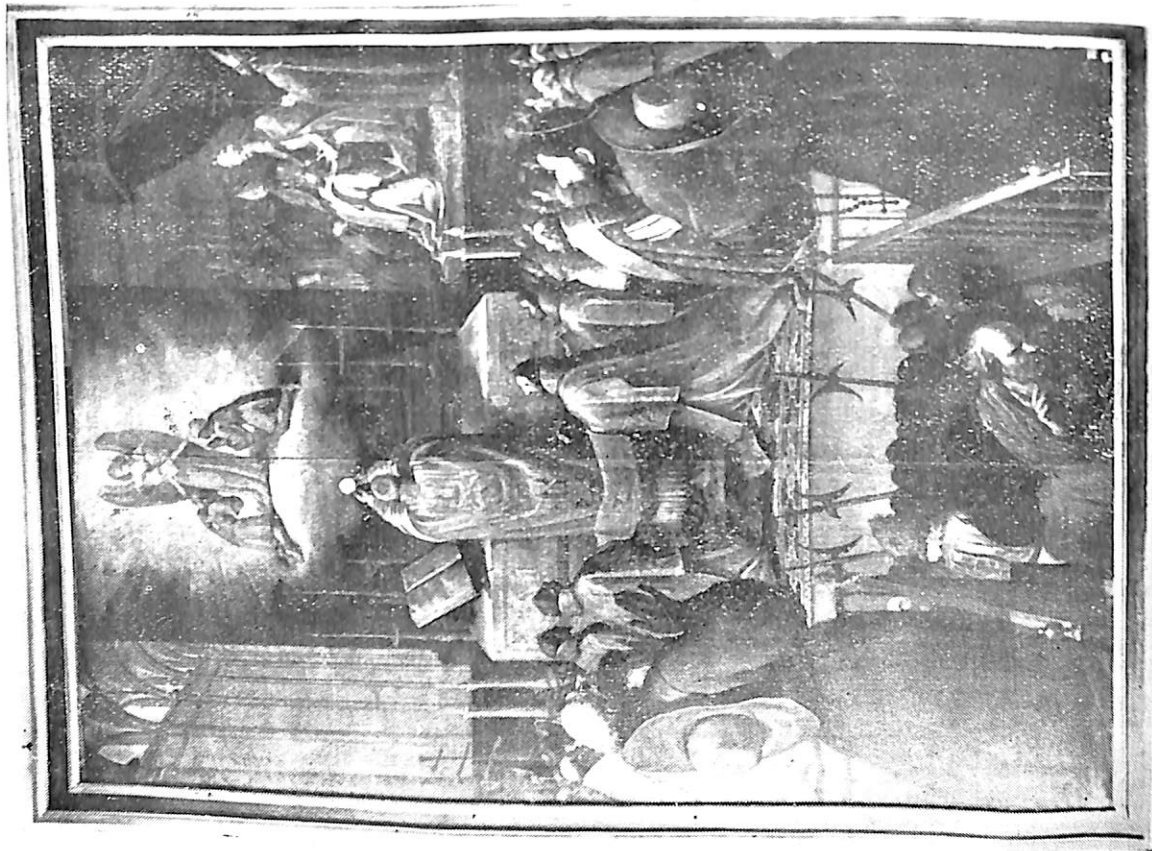
Carducho tuvo siempre en gran estima la elección del asunto. Su temática es fundamentalmente religiosa, jactándose de rechazar todo lo que rondara lo lascivo. Por propio derecho ha de contarse entre los grandes pintores de monjes de la pintura española seiscientista, como prueban sus cuadros de franciscanos, cartujanos y bernardos. Pues efectivamente, un cuadro de la vida de San Bernardo tenemos que añadir a la producción del maestro. Se trata de un lienzo de gran tamaño, que se venera en la iglesia de San Juan, de Telde (Gran Canaria), efigiando a *San Bernardo recibiendo la leche del pecho de la Virgen*, tema místico familiar a la pintura española y singularmente a la andaluza. Según me aseguran, procede del desaparecido convento de San Bernardo, en Las Palmas. Ignoramos cómo llegaría el lienzo a Canarias, si encargado directamente a Vicente Carducho o adquirido en tiempos posteriores. De todas suertes, constituye una excepcional embajada de arte castellano, pues las obras peninsulares en Canarias suelen ser de procedencia andaluza. En la parte superior del cuadro se abre una gloria con ángeles músicos, que conservan el aire escenográfico de los primeros cuadros vallisoletanos. Lo más estimable es la figura de San Bernardo, en oración, envuelto en abundosos pliegues, donde juega la luz del claroscuro. De este cuadro existe copia, de agrio colorido, en la iglesia de San Juan, de La Laguna, lo que testimonia el aprecio que se hizo del lienzo original.



VICENTE CARDUCHO: *San Diego remontado al cielo*. Museo de Valladolid.

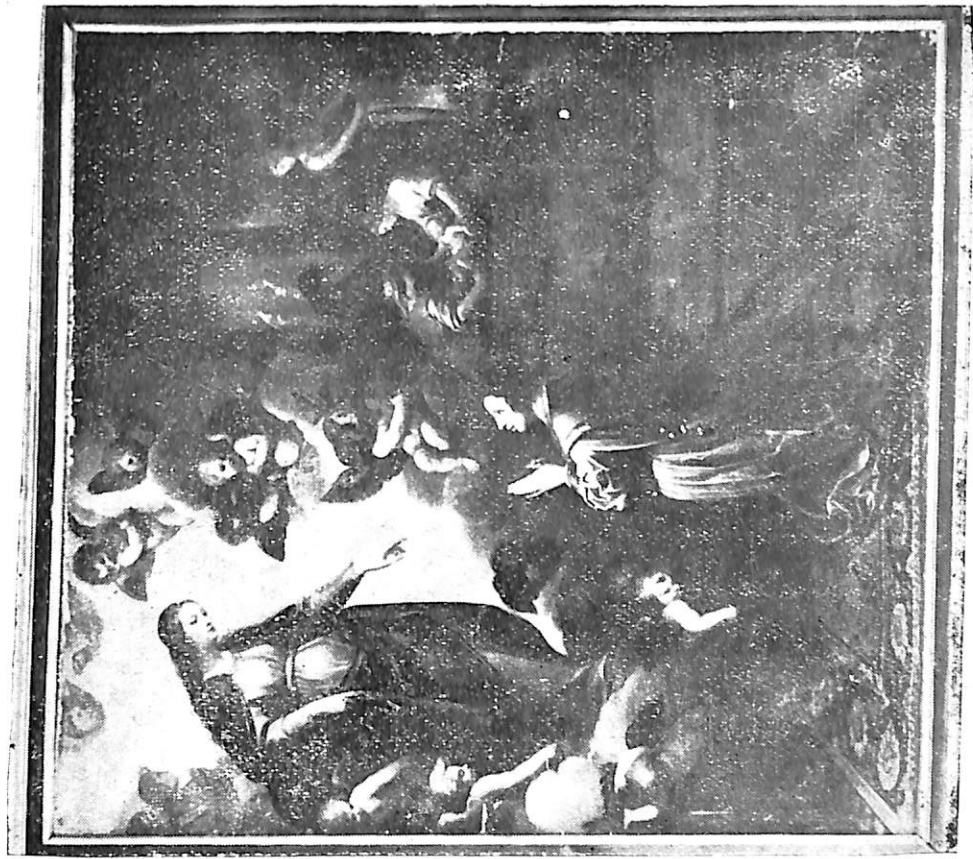


VICENTE CARDUCHO: *Estigmatización de San Francisco*. Museo de Valladolid.



VICENTE CARDUCHO: San Bernardo recibiendo la leche del pecho de la Virgen. Iglesia de San Juan. Telde (Gran Canaria).

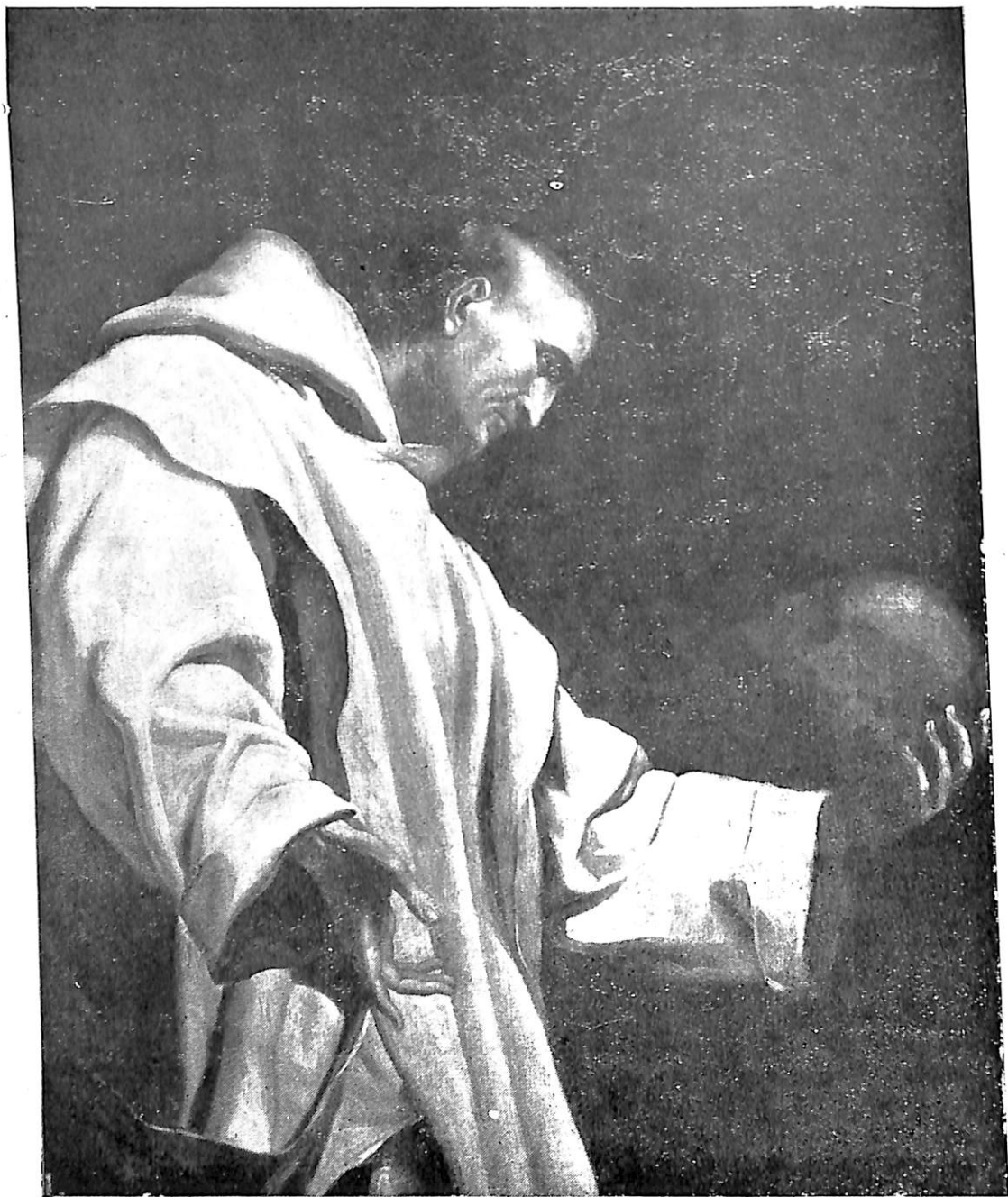
LAMINA III



VICENTE CARDUCHO: *La Virgen anunciando el nacimiento de San Juan de Mafá.* Museo de Valladolid.



VICENTE CARDUCHO: *Martirio de los religiosos de la Cartuja de Nuestra Señora de la Anunciación.* Palacio Arzobispal. Valladolid.



VICENTE CARDUCHO: *San Bruno*. Museo de Valladolid.