

## SOBRE DOS DIBUJOS DE CARDUCHO Y CAJES

Como es bien sabido, el estudio y conocimiento del dibujo español apenas si puede decirse comenzado. Durante muchísimos años han circulado como verdades poco menos que indiscutibles, afirmaciones sin fundamento alguno en torno a la presunta carencia de dibujos de artistas españoles, e incluso tajantes y brillantes tiradas literarias que justificaban esa supuesta falta recurriendo nada menos que «al fondo mismo del alma ibérica». Fue Rodríguez Moñino<sup>1</sup>, maestro en tantas cosas, quien hizo por vez primera una sensata llamada al orden, rebatiendo con una simple y atenta lectura de las fuentes y con una invocación al sentido común y a la exigencia histórica, esas gratuitas afirmaciones y señalando que los artistas españoles del siglo de oro dibujaron al menos tanto como sus contemporáneos del otro lado del Pirineo, italianos o franceses. Otra cuestión distinta es la falta de estimación y de coleccionismo inteligente, sin la cual es muy difícil que sobrevivan las frágiles hojas de papel, sobadas y resobadas en el taller. Pero este hecho, desgraciadamente cierto, corresponde más a la sociología, que a la sicología que invocaban los negadores de la existencia del dibujo español.

Labor primera es, pues, el estudio y determinación de las colecciones antiguas y modernas, la catalogación de todo el material disperso y tantas veces inaccesibles, y el fotografiar todo cuanto haya llegado hasta nosotros.

Dedicado desde hace algunos años a esta tarea, con vistas a preparar un «Corpus» del dibujo español en colaboración con mi maestro D. Diego Angulo<sup>2</sup>, es ya mucho el material recogido e identificado por vez primera, y su conjunto habrá de modificar de modo definitivo nuestra visión del modo de trabajar de los artistas españoles del siglo XVII y enriquecerá, en algún caso de modo muy significativo, nuestro juicio sobre muchos maestros menores que precisamente en el dibujo volcaron lo mejor de su sensibilidad y, por supuesto, lo más espontáneo.

Y es muy significativo que bastantes dibujos españoles vayan siendo localizados bajo atribuciones ajenas a nuestro arte, y que para su cabal conocimiento e identificación sea preciso repasar muchos cientos no ya de anónimos, sino incluso de

---

<sup>1</sup> A. RODRÍGUEZ MOÑINO, *Sobre la supuesta inexistencia de dibujos españoles*, en "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 1954, p. 143 y ss.

<sup>2</sup> Un avance, necesariamente breve y sintético, de la evolución del dibujo en España di en mi libro *Gli spagnoli da El Greco a Goya*, Milán, 1970, en la serie *Disegni dei Maestri*, de Fratelli, Fabbri.

atribuciones llamativas. Publicaciones sucesivas y el «Corpus» que preparamos, darán cumplida razón de tantas sorpresas como este estudio depara.

Quiero brindar ahora un par de ejemplos significativos encontrados, entre otros muchos, en las rebuscas que vengo realizando en el Gabinete de dibujos y estampas de los Uffizi florentinos, que custodian un muy importante fondo de dibujos españoles. Uno de ellos se refiere muy directamente a pinturas de Valladolid y por eso creo que es en las páginas de este Boletín donde puede encontrarse su lugar más adecuado. El otro se refiere a una obra en la comarca burgalesa y no decidirá tampoco en estas páginas.

En los Uffizi, entre los dibujos atribuidos al sienés Francisco Vanni (1563 ?-1610) figura una hoja con varios apuntes para una *Anunciación*<sup>3</sup> que es indudablemente obra de Vicente Carducho en su estilo más juvenil, y en estrecha relación con el lienzo que guarda el Museo de Valladolid, firmado en 1606, y una de las primeras obras suyas de fecha conocida<sup>4</sup>.

La hoja presenta varios tanteos para las actitudes de la Virgen y el Arcángel, pero la más concluída, en el centro de la composición, se corresponde casi literalmente con la parte inferior del lienzo vallisoletano, e incluso se advierte que la composición se ha pensado dividida en dos partes iguales como sucede efectivamente en el cuadro, que fue, en realidad, la puerta, en dos hojas, de un relicario en el convento de San Diego. Obra pintada en su etapa juvenil, conjuntamente con su hermano Bartolomé que es quien firma el contrato y percibe los primeros pagos, se advierte en el lienzo, y aún con más evidencia en el dibujo, el peso de la tradición toscana, entre florentina y sienesa, que justifica en cierto modo la atribución a Vanni, junto con convencionalismos de plumeado evidentemente aprendidos en Zuccaro, maestro de Bartolomeo, y sin duda su primer maestro y guía.

Carducho a lo largo de su vida, pintó repetidas veces el tema de la *Anunciación* y en casi todas ellas puede rastrearse la utilización de los esquemas y actitudes que aparecen apuntados en esta hoja. En el gran lienzo del Convento de la Encarnación de Madrid, obra de 1616 y en el fresco de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo, del mismo año, se aprovechan, invertidos, el Ángel del ángulo superior derecho y la Virgen inmediatamente inferior<sup>5</sup>.

El ángel, al centro de la parte inferior, que sostiene la vara florida con la mano izquierda y arguye con la derecha, aparece en el retablo de Guadalupe, de

<sup>3</sup> Mide 170 x 205 mm. A pluma sobre papel amarillento verjurado. N.º de inventario 4.809 S. De la Colección Santarelli. *Catálogo Santarelli*, 1870, p. 346, n.º 112.

<sup>4</sup> ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Madrileña. Primer tercio del s. XVII*, p. 121 y ss., lám. 39.

<sup>5</sup> ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit. láms. 54 y 56. Repiten también el mismo esquema la de las Descalzas Reales de Madrid, de 1624 (ob. cit. lám. 66) y la del Paular, hoy en Villanueva y Geltrú, de entre 1626-32 (id. lám. 69.)

1618<sup>6</sup>, y el de la izquierda, con los brazos cruzados sobre el pecho y la amplia túnica que se abre sobre el suelo con perfil casi cónico, aparece en el lienzo de la colegiata de Covadonga y en el de la iglesia de Villa de Prado (Madrid), ambos sin fecha<sup>7</sup> y el segundo quizás copia de un original perdido, pues su calidad —o su deficiente conservación— parecen excluir la posibilidad de su autografía.

Todo esto obliga a afirmar que el dibujo, donde de modo tan rápido y eficaz cristalizó Carducho su hervidero de ideas y actitudes no por convencionales menos fluyentes y espontáneas, se conservó en el taller largos años y se hizo recurso a él en varias y escalonadas ocasiones.

El segundo dibujo, una *Inmaculada Concepción* de silueta muy cerrada, que sugiere fecha bastante temprana dentro del siglo, figura en los Uffizi entre los anónimos españoles sin más precisión<sup>8</sup>. Su técnica, a base de lápiz negro y sanguina, y su modelo humano inconfundible, obligaban a atribuirlo a Eugenio Cajés, amigo de Carducho y como él educado en los modos toscanos. Una cierta semejanza con la *Inmaculada* de las Angustinas de Monterrey, de Salamanca, obra de 1628<sup>9</sup>, podían aproximar su fecha hacia esos años. Pero aún hay otra *Inmaculada* de más próximo parentesco, hasta el extremo de obligar a considerar el dibujo como preparación directa para el lienzo. Es la que se guarda en la Iglesia de San Juan de Castrogeriz (Burgos)<sup>10</sup> en muy precario estado de conservación que no permite formar juicio definitivo respecto a su calidad. Aún en el caso de que no se tratase sino de una buena copia de taller, nos atestiguaría la existencia de un original para el cual el dibujo sirvió de apurada preparación.

Ambos dibujos, de técnica tan distintas, nos presentan ejemplos significativos del modo de dibujar de los artistas castellanos de los primeros años del siglo, tal como el propio Carducho lo describe<sup>11</sup>. Las dos técnicas que estos dibujos ejemplifican son de tradición italiana y fueron introducidas por los artistas de El Escorial.

<sup>6</sup> ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit. lám. 59.

<sup>7</sup> Ob. cit. lám. 128. El lienzo de Villa de Prado no se corresponde literalmente con ninguna otra versión conocida. El ángel emparenta estrechamente con el de Covadonga, pero en la Virgen se repite, invertido, el tipo de la Encarnación, es decir tal como aparece en el apunte del ángulo inferior derecho del dibujo que publicamos.

<sup>8</sup> Mide 213 x 95 mm. A lápiz negro y sanguina. Papel amarillento oscuro verjurado. Cuadrículado a lápiz y repasado para calcarlo. N.º de inventario 10466 S. Colección Santarelli. *Catálogo Santarelli*, 1870, p. 715, n.º 136.

<sup>9</sup> ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit. lám. 175.

<sup>10</sup> Debo su conocimiento, como el de tantas otras hermosas cosas de aquella localidad, a su Alcalde y Maestro D. Angel Ruiz, preocupado y atento como pocos a cosas de arte e historia, y a su Párroco D. José Alonso.

<sup>11</sup> Carducho en sus *Diálogos de la Pintura* describe las técnicas y tipos de dibujos usados en su tiempo. Véanse los folios 133, recto y vuelta de la edición de 1633, de donde se han tomado las frases entrecomilladas que siguen.

El de Carducho es, según su propia definición, un «rasguño o esquicio» es decir «la primera intención... sobre papel blanco, con pluma... y de tinta». El de Cajés es un verdadero «dibujo», es decir «lo determinado», «de lápiz esfumado... negro, colorado y de ambos juntos con realce de clarión...».

Ambas técnicas, que como vemos responden a diversas y escalonadas fases de la realización de la obra, perdurarán entre nosotros hasta el siglo XVIII.—ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ.



Valladolid. Museo de la Pasión. Anunciación, por Vicente Carducho.



1. Florencia. Museo de los Uffizi. Dibujo, por Vicente Carducho.
2. Villa de Prado (Madrid). Anunciación.



1. Florencia. Museo de los Uffizi. Inmaculada, por Eugenio Cajés.
2. Castrojeriz (Burgos). Iglesia de San Juan. Inmaculada.