

Apuntes sobre algunas novedades y precisiones en la obra de Vicente Carducho y Eugenio Cajés

Notes on some novelties and precisions in the work of Vicente Carducho and Eugenio Cajés

ÁLVARO PASCUAL CHENEL

Universidad de Valladolid. España
ORCID: 0000-0002-0041-8138
alvaro.pascual.chenel@uva.es

Resumen:

Se presentan y estudian en este artículo algunas novedades e incorporaciones en la obra de Vicente Carducho y Eugenio Cajés, dos de los artistas cortesanos más importantes del primer tercio del siglo XVII. Especialmente referidas a dibujos, pero también algunas precisiones documentales y sobre pinturas que incrementan nuestro conocimiento de sus métodos de trabajo, así como el corpus de obras conocidas.

Palabras clave:

Vicente Carducho, Eugenio Cajés, pintura, siglo XVII, dibujo.

Abstract:

This article presents some novelties and contributions in the oeuvre of Vicente Carducho and Eugenio Cajés, two of the most important artists of the Spanish court during the first third of the seventeenth century. Specially focused on drawings it also provides some documented precisions on certain paintings that serve to further our understanding of their working process as well as expand their own catalogue of works.

Keywords:

Vicente Carducho, Eugenio Cajés, painting, 17th century, drawing.

Fecha de recepción: 22 de diciembre de 2023.

Fecha de aceptación: 25 de febrero de 2024.

A la memoria de Jonathan Brown, Maestro de maestros

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Pascual Chenel, Álvaro. 2024. "Apuntes sobre algunas novedades y precisiones en la obra de Vicente Carducho y Eugenio Cajés". *Laboratorio de Arte* 36, pp. 89-110.

© 2024, Álvaro Pascual Chenel. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Desde la publicación del Catálogo razonado de dibujos de Vicente Carducho en 2015¹, se han podido identificar nuevas obras del artista de origen florentino que amplían su ya de por sí importante corpus tanto en dibujo como en pintura². Ahora pueden añadirse algunas otras novedades y precisiones sobre este importante artista del primer tercio del siglo XVII.

En primer lugar, un par de dibujos. Uno de ellos, inédito, es una *Adoración de los Pastores*³ (Figura 1a) realizado según el procedimiento habitual seguido por Vicente Carducho en el que el lápiz negro es protagonista, a lo que se une el uso de la aguada de tinta parda con distintas intensidades para crear los volúmenes y los toques de albayalde para dotar al esbozo de los detalles de iluminación requerida⁴. Asimismo, está cuadrículado a lápiz de cara a su posterior traspaso al lienzo. El esquema compositivo resulta bastante habitual en el modo de hacer de Carducho, no sólo en las diferentes versiones de esta misma iconografía, sino también en la de sus numerosas *Anunciaciones*.

Por lo que respecta a su filiación pictórica, el dibujo puede considerarse como preparatorio de la composición general para varios lienzos homónimos, como el del retablo de la iglesia parroquial de Algete que Carducho pintó a medias con Cajés en 1619 (Figura 1b), todos ellos firmados por sus respectivos autores el mencionado año⁵. Justo en esa fecha ambos artistas estaban también pintando el retablo mayor de la iglesia del Monasterio de Guadalupe en el que figuran las mismas escenas.

Como resulta habitual en la práctica del proceso creativo de Vicente Carducho pueden observarse pequeños cambios y/o variaciones entre el papel y los lienzos finales, como es el caso que nos ocupa.

Además de los cuadros mencionados, cabría señalar también el retablo de la capilla de los Guerra en la iglesia de San Miguel de Piña de Campos (Palencia)⁶. En él también figura una *Adoración*, muy similar a la del dibujo. Aparte de algunos cambios en las figuras, tanto en los cuadros de Guadalupe como en este último se incluye por ejemplo el detalle del cordero tendido en primer plano, ausente en el de Algete.

1. Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2015.

2. Navarrete Prieto 2016; Pascual Chenel 2017, 429-436; 2018, 224-231; 2019a, 281-293; Ramón y Rodríguez Rebollo 2019, 10-13; García-Toraño et. al. 2019, 197-204; Navarrete Prieto 2022, 338-339.

3. El dibujo fue subastado en Alcalá Subastas, 25 de marzo de 2021, lot. 824. Adquirido por la colección Juan Várez.

4. Lápiz negro, aguada de tinta parda y realces de albayalde sobre papel verjurado; cuadrícula a lápiz. 205 x 126 mm. Hacia 1619.

5. Agradezco profundamente la amabilidad, ayuda y disponibilidad de Juan Miguel Prim, Trinidad Junquera y en general del Obispado de Alcalá de Henares, que me han facilitado las fotografías de los lienzos del retablo de Algete que fueron restaurados en 2016.

6. Carlon, Presa y Martínez 1990, 181-208.



Figura 1a. Vicente Carducho, *Adoración de los Pastores*, h. 1619, Madrid, Colección Juan Várez.



Figura 1b. Vicente Carducho, *Adoración de los Pastores*, 1619 Algete (Madrid), iglesia parroquial.

De este modo, este dibujo se configura como un modelo iconográfico y compositivo que Vicente Carducho confeccionó como prototipo para sus diversas representaciones o versiones de la *Adoración de los Pastores*, modificando algunos pormenores según los encargos, al igual que ocurre por ejemplo con sus *Adoraciones de los Magos* o *Anunciaciones*. Como decimos, se trata de una práctica habitual en el pintor que después añadía o quitaba personajes e introducía ligeras variantes, modificaciones o detalles en el lienzo final. De este modo, un mismo dibujo podía ser utilizado en varias ocasiones adecuándolo para crear diferentes versiones de composición similar, en las que bastaba introducir pequeñas variantes dependiendo de las necesidades específicas de cada encargo y evitando así la mera repetición seriada.

En cuanto a la procedencia del dibujo, en la esquina inferior derecha presenta una marca de colección, que pertenece a la del conde Jean-Joseph-Marie-Anatole

Marquet de Vasselot (L.2499), aunque no ha sido posible identificarlo con seguridad entre los que figuraron en la venta de su colección en 1891⁷. De todos los lotes, el único que tal vez podría corresponder es el 40, entre los anónimos. Si bien figura como *Sagrada Familia*, la técnica de “lápiz realzado con blanco” en principio parecería coincidir con la de esta *Adoración de los Pastores*. En cualquier caso, las descripciones que figuran son tan someras y la información que ofrece tan escueta (no aparecen ni medidas ni más datos accesorios) que resulta muy complejo plantear una posible correspondencia. El estado de conservación del dibujo es aceptablemente bueno, con algunas manchas de humedad sobre todo en la zona inferior y ciertas restauraciones y reintegraciones de papel (algunas antiguas) que se observan perfectamente en el verso de la hoja en la misma zona. El área más afectada es la esquina inferior derecha del recto (justo donde figura el sello de la colección Marquet de Vasselot). De hecho, los pies del pastor arrodillado parecen haber sido redibujados a lápiz sobre el papel reintegrado.

Un segundo dibujo es el conservado en el Museo de Arte de Cataluña, *Hombre con espada*, que figuró en su momento como obra de Salvator Rosa⁸ (Figura 2a). Es, sin embargo, un estudio preparatorio individual para la figura central del verdugo del lienzo del martirio de los monjes de la Cartuja de Roermond perteneciente a la serie de El Paular, para el que también se conserva el dibujo de conjunto en el Museo de Bellas Artes de Budapest, uno de los de mayor calidad de la serie⁹ (Figura 2b). Se añade así otro dibujo para el conjunto más numeroso tanto de dibujos como de pinturas de Carducho¹⁰. Está de nuevo realizado a lápiz negro con toques de albayalde y cuadrículado para su traspaso. Se da además la única circunstancia de que para este cuadro conservamos hasta tres dibujos preparatorios y además con particularidades, pues además del dibujo general de Budapest (que es el único del ciclo en el que se ensayan las figuras de los angelotes de la parte superior a través de la colocación de un segundo papel), en el verso del mismo aparece un bello y único “desnudo” de dos de las figuras (verdugo y monje de la izquierda); y este otro dibujo del Museo de Arte de Cataluña con la figura suelta del verdugo que figura en el centro de la composición.

En el catálogo razonado de dibujos de Carducho publicado en 2015 y en las publicaciones que han ido apareciendo posteriormente se han podido reunir un total de 21 hojas con estudios generales destinados a las pinturas de la cartuja de El Paular,

7. *Catalogue des dessins anciens et modernes [...] formant la collection de M. A. Marquet de Vasselot*, Paris, Hôtel Drouot, 28-29 Mai 1891.

8. VV.AA. 1988, 464-465. Inv. no. 027232D. 280 x 182 mm.

9. Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2015, 434-437.

10. Bassegoda 2022, 304-305.



Figura 2a. Vicente Carducho, *Hombre con espada (verdugo)*, h. 1632, Barcelona, Museo de Arte de Cataluña.



Figura 2b. Vicente Carducho, *Martirio de los monjes de la Cartuja de Roermond*, 1632, Madrid, Museo Nacional del Prado.

a las que se suman otras 16 de figuras sueltas¹¹. A la nómina de estudios de figuras sueltas hay que añadir ahora este de Barcelona, que además se perfila como otro de los ejemplares de elevada calidad.

Todos ellos formaron parte en su momento del “libro de ojos de molde ay setenta y siete dibujos de la historia de San Bruno para el Paular assi de historias principales como figuras sueltas”, consignado en el inventario de bienes de Carducho redactado a su muerte en 1638¹². Los dibujos de Carducho sufrieron pronto la dispersión; fueron adquiridos en su mayoría por sus sobrinos, pero también por otros pintores a los que servían de material útil como Felix Castello, Francisco de Herrera el Viejo o Juan Bautista Martínez del Mazo. De hecho, aún en el inventario que el pintor Miguel Jacinto Meléndez manda hacer en 1716 con motivo de su segundo matrimonio, figuran hasta “ziento y treinta y cinco dibuxos originales de Claudio, de

11. Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2015; Navarrete Prieto 2016; Pascual Chenel 2018: 224-231; 2019a, 281-293; Ramón y Rodríguez Rebollo 2019, 10-13; García-Toraño et al 2019a, 197-204; Bassegoda 2022, 304-305.

12. Caturla 1968-1969, 183.

Caño, Carducho, de Rizi y Lucueto y otros autores, 540 rs”¹³. Muchos de ellos no han llegado hasta nuestros días o, en el mejor de los casos, se hallan aún por descubrir o identificar, como es el caso del dibujo de la *Adoración de los Pastores* o este del Museo de Arte de Cataluña, del que se pierde su pista hasta 1921 en que es adquirido por el museo procedente de la colección Riquer.

En relación precisamente con la serie de El Paular merece la pena dar a conocer el documento del contrato del mismo¹⁴. A todas luces parece una copia del siglo XVII-XVIII sacada del protocolo original, pero es importante porque esclarece algunas dudas historiográficas al respecto (Figura 3). El primero en citar el contrato fue Ceán Bermúdez (1749-1829), que transcribió algunas de las cláusulas y ofreció incluso el nombre del notario, Pedro de Aleas Matiezo¹⁵. Después, Gregorio Cruzada Villamil (1832-1884) publicó íntegro el documento transcribiéndolo, pero sin indicar la fuente archivística y señalando que debía la noticia de su existencia a su amigo Manuel Zarco del Valle (1833-1922), bibliotecario de la Real Biblioteca¹⁶. Tal como se ha señalado en varias ocasiones, los protocolos de dicho notario no se conservan o no se han localizado en el Archivo de Protocolos de Madrid¹⁷. El documento, que perteneció a los propios papeles de Ceán para la elaboración de su *Diccionario*, llegó de algún modo a posesión de Xavier de Salas (1907-1982), hasta que fueron adquiridos por la Biblioteca Nacional a la familia del que fuera director de Museo del Prado.

En relación también con el más importante ciclo pintado por el artista, merece asimismo la pena recordar algunos de los pagos que quedaron consignados en el contrato, recibidos por él mismo, pero que han pasado casi siempre inadvertidos a los investigadores. Así, entre 1631 y 1632 recibió 3350 reales divididos en tres pagos diferentes, así como otras cantidades adeudadas entre 1634-1635¹⁸.

Dentro de las precisiones documentales cabe señalar que el cuadro de *San Bartolomé* de la iglesia del hospital homónimo en Londres, en efecto no ingresó en la institución en 1837, sino mucho más tarde, en 1857, con lo que se confirma la teoría sobre su precedencia expuesta en el artículo en el que se estudiaba, de modo que, tal como ahí se proponía, probablemente sí corresponda al lienzo que figuró en uno de los retablos del desaparecido convento madrileño de Santo Domingo el Real¹⁹. En

13. Agulló y Cobo 1981, 139.

14. *Concierto ó Escritura entre Vicencio Carducho Pintor de S.M. y el Prior y Comunidad de la Rl. Cartuja del Paular, otorgada ante Pedro Dealeas Matienzo Essmo. del num[er]o de la Villa de Madrid*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), MSS/23290/2/9.

15. Ceán Bermúdez 1800, I: 247.

16. Cruzada Villamil 1866, 83-85.

17. Agulló y Cobo 1978, 275; Ruiz Gómez 2013, 194. Otra referencia a dicho escribano en relación, en este caso, con un maestro entallador en Agulló y Cobo 1978, 136.

18. Agulló y Cobo 1975, 2-3; Agulló y Cobo 1981, 51.

19. Pascual Chenel 2017, 429-436.

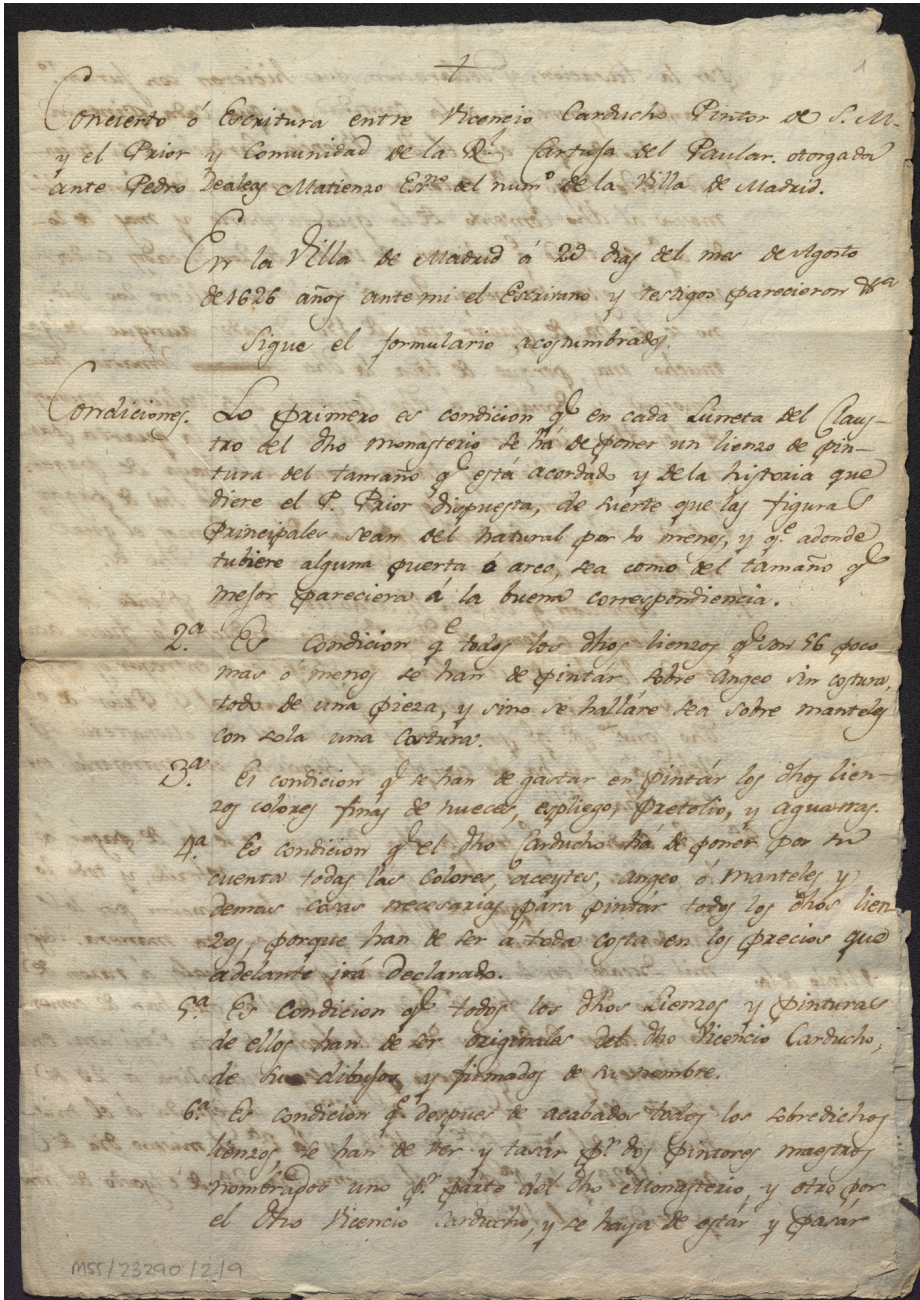


Figura 3. Contrato para los cuadros del claustro de la Cartuja de El Paular, h. 1626-principios del siglo XVIII, Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Figura 4a. Vicente Carducho, *Pentecostés*, 1625, Madrid, Colección Juan Várez.

efecto, en el archivo del hospital se conserva un documento en el que se especifica la citada fecha de 1857 como la del regalo de la obra por William Wix:

The treasurers reported the receipt of a painting of Saint Bartholomew, with the following letter from the clerk of the hospital.

SBH May 28, 1857

My dear sir,

A painting of St Bartholomew by Vicenzii Carducci having come into my possession, I beg very respectfully to present the same to the Hospital wishing it to possess amongst its Pictures that of its Patron Saint. I have the honour to be, my dear Sir, Your obliged and obedient servant, Wm Wix²⁰.

En el apartado de puntualizaciones sobre pinturas y dibujos, hay que traer a colación el *Pentecostés*, del que en el catálogo de dibujos de Carducho solo pudo reproducirse una deficiente fotografía en blanco y negro, pues se encontraba entonces en paradero desconocido²¹. Sin embargo, volvió a salir a la luz y fue adquirido por la

20. *Minutes of the Treasurer and Almoners*, 4 June 1857, St. Bartholome's Hospital Archives & Museum, London, SBH / HA /3/7/p. 53. Agradezco profundamente la generosidad de Carter Lyon al señalarme el dato.

21. Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2015, 180-183.



Figura 4b. Vicente Carducho, *Pentecostés*, 1625, Parròquia del Sagrat Cor de Santa Coloma de Cervelló (Colònia Güell) – Diòcesi de Sant Feliu de Llobregat.

colección Juan Várez (Figura 4a) en Christie's de Londres hace pocos años²². Al igual que sucede con otras de sus composiciones más repetidas, tal como hemos señalado más arriba, también con sus numerosas versiones de *Pentecostés* Carducho creó un modelo que iba modificando ligeramente según las necesidades. Se conocen unas cuantas versiones pictóricas de este mismo tema, pero la que coincide de modo más fiel es el muy poco conocido cuadro perteneciente a la Diócesis de Sant Feliu de Llobregat, Barcelona, (Figura 4b) fechado en 1625²³. De hecho, son perfectamente visibles tanto en el dibujo como en la pintura el enmarque arquitectónico en perspectiva, así como la paloma del Espíritu Santo, aparte de la coincidencia general en las actitudes de los personajes.

En el inventario de la importante colección madrileña de Serafín García de la Huerta redactado en 1840 figuraba un: “Lienzo de medio punto. La Venida del Espíritu Santo, de Vicencio Carducho, año 1625, de quince cuartas de alto por catorce y media de ancho, en ocho mil reales” (315 x 304, 5 cm aproximadamente)²⁴. Sería posible que se trate del mismo cuadro de Sant Feliu de Llobregat²⁵. No disponemos

22. *Old Master Drawings*, 27 Nov-5 Dec, 2019, lot. 45, 290 x 263 mm.

23. Óleo sobre lienzo, 245 x 305 cm. *Taüll. Secretariat interdiocesà per a la custodia i promoció de l'art sagrat de Catalunya*, 23, 2008: 16-17. Agradezco a Elisenda Almirall la amabilidad, las facilidades ofrecidas y la ayuda prestada.

24. Marqués de Saltillo 1951, 197 n. 661.

25. A pesar del actual formato apaisado del cuadro de Barcelona, resulta bastante evidente que en algún momento fue recortado o doblado en su parte superior, pues falta toda esa zona fundamental de la composición, tal como se observa en el dibujo de la colección Várez. Así pues, es muy posible que en

de más datos sobre su procedencia, tan sólo que al parecer la pintura fue comprada por el conde Güell a instancias del propio Antonio Gaudí para adornar la capilla de la cripta de la parroquia del Sagrado Corazón de Santa Coloma de Cervelló (Colonia Güell)²⁶. En cualquier caso, lo que parece evidente es que el dibujo de la colección Várez es sin duda el más inmediato precedente de dicho lienzo, de modo que ambos han de vincularse de modo directo; lo que permite asimismo fechar el dibujo con precisión en 1625.

Importante es también la reaparición del lienzo *Sagrada Familia con Santa Catalina, Santa María Magdalena y San Juan Evangelista*, o *Desposorios de Santa Catalina*²⁷ (Figura 5a). Se trata de un interesante lienzo de curiosa iconografía, y muy representativo también de los procesos creativos y de trabajo del artista. De hecho, se relaciona estrechamente con otras obras de temática similar del pintor, así como con algunos de sus dibujos tal como expondremos a continuación. La obra muestra una bella representación de la Virgen con el Niño acompañados por Santa Catalina arrodillada, hacia la que Jesús extiende el brazo, de modo muy similar, incluso con las mismas facciones, que en la *Sagrada Familia* del Museo del Prado²⁸. Al otro lado figura San Juan Evangelista sedente, en actitud precisamente de escribir su Evangelio y acompañado del águila, su atributo principal. La Virgen establece una especie de diálogo con San Juan, como contrapunto compositivo al del Niño con Santa Catalina. En el fondo, de pie, a izquierda está Santa María Magdalena y a la derecha la figura de San Juan, desgraciadamente muy perdida, pues la zona superior del lienzo presenta importantes problemas de conservación con severas pérdidas de materia pictórica. De este modo, el cuadro presenta una cuidada composición en la que combina la serenidad y monumentalidad característica de Carducho con un cierto movimiento marcado sobre todo por el escorzo y las marcadas diagonales que genera el niño con su postura y actitud.

El cuadro fue ya mencionado por Angulo y Pérez Sánchez²⁹ y después ampliada la información sobre el mismo por el propio Pérez Sánchez, que lo reprodujo en blanco y negro y añadió algunos datos interesantes³⁰. En primer lugar, parece

origen tuviese forma precisamente rematada en medio punto y con unas medidas que, de este modo, coincidirían casi por completo con las del lienzo mencionado de la colección García de la Huerta; de hecho, el ancho coincide de manera exacta.

26. *Taüll. Secretariat interdiocesà* 2008, 16-17.

27. Óleo sobre lienzo, 168 x 146 cm. Firmado en la zona inferior central, en el pedestal de la Virgen. Hacia 1630-1638. Subastado en Ansorena, 12 de mayo de 2021, lot. 524. Volvió a salir a la venta en la misma casa de subastas el 29-30 de septiembre-1 de octubre de 2021, lot. 543.

28. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-sagrada-familia/7fa395ab-b715-435c-8752-479439b6151d?searchid=01a4ac6b-ec8b-4794-1a9b-3375ad56e527> (05-05-2023).

29. Angulo y Pérez Sánchez 1969, 166 n. 415.

30. Pérez Sánchez 1976, 300.

que el lienzo es el mismo que en 1840 pertenecía a la ya mencionada colección de Serafín García de la Huerta, en cuyo inventario figura tasado con el número 20 como “Lienzo. Desposorios de Santa Catalina, de Vicente Carducho, de ocho cuartas de alto por siete de ancho, en cinco mil reales”³¹. En efecto debe tratarse de este mismo lienzo, pues además de lo particular y específico del tema, las medidas coinciden también muy fielmente. Pérez Sánchez se hacía también eco de los problemas de conservación del cuadro en su parte superior, al parecer debido a un fuego. Fue restaurado por el Instituto de Restauración



Figura 5a. Vicente Carducho, *Sagrada Familia con Santa Catalina, Santa María Magdalena y San Juan Evangelista*, h. 1630-1638, colección particular.

en 1970. Señalaba también las similitudes de los tipos y modelos con otras obras de Carducho de la década de los 30, como en efecto la ya mencionada *Sagrada Familia* del Museo del Prado; los *San Juan Evangelista*, de la parroquia de Braojos y el desaparecido de Santo Domingo el Real; así como con la *Santa Catalina* del mismo retablo de Braojos o la *Santa Inés* del Museo del Prado. Lo que entonces estos investigadores no tuvieron ocasión de apreciar es la firma de Carducho (bastante perdida) sobre el pedestal de la Virgen, en la zona inferior central. A ello hemos de añadir que se conserva el dibujo preparatorio –adherido a una tela o sarga– que fue subastado en Christie’s en 2007³², posteriormente en Mellors & Kirk en 2018³³, y

31. Marqués de Saltillo 1951, 174.

32. Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2015, 284-289 n. 60.

33. Mellors & Kirk, *Fine Art Sale*, 13th June, 2018, lot. 612.



Figura 5b. Vicente Carducho, *Sagrada Familia con Santa Catalina, Santa María Magdalena y San Juan Evangelista*, h. 1630-1638, Madrid, colección Juan Várez.

cientemente en Dominic Winter³⁴. En la primera y última subastas en que ha figurado se señala que la figura sentada a la izquierda del grupo de la Virgen y el Niño es san Lucas, sin embargo, en el dibujo es perfectamente visible también la silueta de la cabeza del águila, si bien invertida respecto de cómo aparece después en el lienzo (Figura 5b). Ahora también sabemos que debió ser una obra relativamente conocida en su momento, pues existe una meritoria copia antigua en mejor estado de conservación, que permite observar con claridad la composición³⁵ (Figura 5c).

Al catálogo de pinturas cabe añadir la tabla recientemente aparecida en el mercado de arte madrileño³⁶ que fue adquirida por el Es-

tado con destino a Patrimonio Nacional. Se trata de *Santa Margarita liberada de la tina por el Espíritu Santo* que, en origen, formó parte del banco del retablo dedicado a la santa en la iglesia del Real Monasterio de la Encarnación³⁷.

Algunos otros dibujos permiten plantear la discusión en torno a la posible autoría del maestro o de su círculo más inmediato. Uno de los que podría relacionarse con su mano es *San Carlos Borromeo y San Francisco de Asís*, que desde luego presenta

34. Dominic Winter Auctioneers, *British & European Paintings, Old Master Prints & Drawings, 20th Century Pictures & Prints*, 13 october 2021, lot. 1. Adquirido por la Colección Juan Várez.

35. Ansorena, septiembre de 2022, lote 691.

36. Segre, febrero de 2023, lote 53.

37. Rodríguez Rebollo: <https://arsmagazine.com/el-estado-adquiere-el-carducho-de-segre-para-patrimonio-nacional/>.

unas características técnicas y estilísticas muy cercanas a Vicente Carducho (Figura 6). De dicha composición se conserva también un lienzo que, sin embargo, nada tiene que ver con el artista.

La complejidad y amplitud de la intensa actividad desplegada por Carducho a lo largo de su carrera no resulta sencilla de compendiar. Además de su principal trabajo como pintor, desplegó otras tantas facetas complementarias en su condición de humanista y hombre culto, como la de importantísimo tratadista e incluso editor. Entre ellas cabe mencionar también su labor como grabador, habilidad que, según manifiesta en su tratado, también debía poseer un buen dibujante. Es casi seguro que algunos de sus dibujos estuvieron destinados a la estampa, pero los grabados que se conocen de su mano hasta el momento son escasísimos. De hecho, solo teníamos noticia de dos, un *San Jerónimo*³⁸ y *Cain matando a Abel*³⁹. Ambos están firmados con sus iniciales como hace en algunos de sus cuadros, y son los que pertenecieron a Ceán Bermúdez, mencionados por él mismo⁴⁰.

A estos dos grabados podemos añadir otro ejemplar de *Cain*, también firmado del mismo modo, que pasó por el mercado de arte madrileño (Figura 7). Como hombre metódico y riguroso, a buen seguro que hubo de vigilar muy de cerca también la



Figura 5c. Seguidor de Vicente Carducho, *Sagrada Familia con Santa Catalina, Santa María Magdalena y San Juan Evangelista*, h. 1638-1700, colección particular.

38. BNE, Invent/ 41259. Esta es la iconografía con que tradicionalmente se viene designando, aunque tal vez cabría precisarla a la luz de los personajes que se observan al fondo.

39. BNE, Invent/41260.

40. “También conservo con estimación dos estampas que grabó al aguafuerte por el estilo pintoresco, que representan la muerte de Abel, y un santo penitente”, Ceán, Bermúdez 1800, I: 251.



Figura 6. ¿Vicente Carducho?, *San Carlos Borromeo y San Francisco de Asís*, primer tercio del siglo XVII, colección particular.

ejecución de las ocho estampas que ilustran sus *Diálogos*, abiertas por los grabadores Francisco Fernández y Francisco López⁴¹.

Una última faceta apenas conocida y aún muy poco estudiada dentro de sus extensas labores pictóricas es la de su trabajo como policromador de escultura, aspecto que requiere aún mayor investigación y profundización⁴². Se sabe que Carducho trabajó en el convento de San Diego de Valladolid pintando varias obras, entre ellas las tablas de los retablos-relicarios para los colaterales de la iglesia, firmadas por el artista en 1606 y hoy conservadas en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid; así como otras labores pictóricas menores como la pintura de las rejas. Se conservan varios pagos al respecto por dichas obras entre 1605-1606⁴³.

Además, es importante señalar que mientras Carducho trabajaba en dichas pinturas, Pompeo Leoni y su obrador se ocupaban de las esculturas del retablo mayor de la iglesia del mismo convento, que representan santos franciscanos; mientras que Gregorio Fernández hacía lo propio con las figuras de virtudes que adornaban el

41. Pascual Chenel 2018, 226-227.

42. Pascual Chenel 2019b, 706-708.

43. Pérez Pastor 1914, 113-115, 185.



Figura 7. Vicente Carducho, *Cain matando a Abel*, h. 1630-1638, colección particular.

tabernáculo; unas y otras conservadas también en el Museo Nacional de Escultura⁴⁴. Además, al parecer fue precisamente Vicente Carducho quien se ocuparía de las finas labores de policromía de estas esculturas a base de estofados con motivos vegetales rajados para imitar brocados y adornos de telas ricas⁴⁵. De hecho, el propio Carducho recibió en octubre de 1605 un pago “de 1000 reales que ha de haber por estofar y dorar los retablos de San Diego, que se hacen por mandado del duque de Lerma” en Valladolid⁴⁶. Todo ello viene a incidir en los lógicos contactos personales y la fluidez de las relaciones laborales entre artistas que trabajaron cronológicamente de manera contemporánea y en un mismo contexto o espacio físico; e insiste en la interdependencia complementaria y la versatilidad entre diferentes modos de expresión artística.

Por lo que respecta a Eugenio Cajés, cuya carrera corre hermanada a la de su amigo y colaborador Vicente Carducho, también pueden señalarse algunas novedades e incorporaciones. En primer lugar, varios dibujos inéditos que añadir al corpus

44. *Obras del Museo Nacional de Escultura*, 1997: 58-61, n. 13-14. *Museo Nacional de Escultura. Colección* 2015, 180-187 n. 59-60.

45. También se ocupó al parecer de la policromía del Cristo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Obras del Museo Nacional de Escultura...*, 1997, 58-61, n. 13-14. Rodríguez G. de Ceballos 2013, 56-66. *Museo Nacional de Escultura...*, 2015, 180-187 n. 59-60. Del mismo modo estuvo relacionado de alguna manera con el San Bruno del escultor Antonio de Herrera Barnuevo para la Cartuja de Miraflores; véase Agulló y Cobo 1977, 9-10.

46. Pérez Pastor 1914, 115, 185.



Figura 8a. Eugenio Cajés, *San Telmo*, h. 1615-1620, colección particular.

de dibujos del artista, cuyo catálogo razonado está aún por abordar⁴⁷. Uno de ellos representa la figura de un fraile dominico que lleva en la mano lo que parece ser una maqueta de una nave, por lo que podría tratarse de San Telmo (Figura 8a). Está colocado en una especie de enmarque/encuadre arquitectónico a manera de hornacina. Las características técnicas y estilísticas del dibujo no ofrecen duda sobre su adscripción a Cajés. Es muy destacado en el artista su peculiar interpretación manierista de características figuras alargadas –aún más que las de Carducho, de carácter más monumental y rotundo– y formas vaporosas de aspecto sinuoso y llameante. Al igual que su compañero, maneja con maestría similar lenguaje gráfico destacando el uso del lápiz negro, las aguadas de tinta parda y el abundante empleo personalísimo de la sanguina, punto en el que se diferencia de Carducho. A través de estos recursos manejados con una gran suavidad y blandura en el modelado de las formas –su característica *morbidezza*– consigue dotar a sus dibujos de unas calidades de elevado efecto pictórico.

En este sentido cabe vincular este dibujo directamente con el conservado en la Real Academia de Bellas Artes de

San Fernando y con toda probabilidad forme parte del mismo conjunto o ciclo con representaciones de frailes dominicos⁴⁸ (Figura 8b). También con este mismo grupo hay que relacionar un dibujo de la Biblioteca Nacional de España⁴⁹ catalogado hasta

47. Pascual Chenel 2020, 125-152, con la bibliografía previa.

48. Angulo y Pérez Sánchez 1977, 15 n. 14.

49. DIB/18/1/3942.



Figura 8b. Eugenio Cajés, *Presentación del niño en el Templo y dos santos dominicos*, h. 1615-1620, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ahora como anónimo español del siglo XVII, pero que, por similitudes compositivas, iconográficas y características estilísticas, debería asignarse asimismo a Eugenio Cajés (Figura 8c). Según el catálogo de la Biblioteca podría representar un padre de la iglesia con un templo en una mano y una escultura de la Virgen en la otra. En realidad, es posible afinar un poco más en la iconografía. El templete es un sagrario, de tal manera que puede identificarse con el también dominico San Jacinto de Polonia, que es representado pues con sus atributos iconográficos característicos conforme a uno de los episodios milagrosos más célebres contenidos en los relatos hagiográficos. Cuando los tártaros iban a invadir Kiev, los frailes dominicos tuvieron que huir de su convento y Jacinto se llevó el Santísimo para evitar que fuese profanado. En ese momento, una estatua de alabastro de la Virgen que había en la iglesia le habló pidiéndole que no la dejase allí y que también la llevase consigo, convirtiéndose milagrosamente en extremadamente liviana para que el dominico pudiese transportarla⁵⁰. En el dibujo se aprecia de hecho cómo el artista ensaya tres variantes o posibilidades diferentes de la mano que sostiene la escultura de la Virgen.

Precisamente el tema de la Virgen con el Niño en diversas variantes fue una iconografía muy reclamada a Cajés, que llegó a pintar numerosos ejemplares en los que subyace el sustrato común de los dibujos del Museo Nacional del Prado, de factura rápida y sumaria en el que ensaya varias posiciones para la cabeza de la Virgen⁵¹; y del Courtauld Gallery de Londres, de valores pictoricistas, mucho más terminado

50. Corvera Poire 2019, 113-142.

51. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/esbozo-de-una-figura-de-la-virgen-con-el-nio/bd1730d7-9205-4201-b99b-a99e244d7a7d> (05-05-2023).



Figura 8c. Eugenio Cajés, *San Jacinto de Polonia*, h. 1615-1620, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

con Niño, lienzo aparecido en el mercado de arte madrileño⁵⁵. Como decimos, son modelos exitosos en la carrera del artista, pues de esta última versión podemos añadir otro lienzo conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando virtualmente idéntico que, aunque ha sido vinculado con un seguidor de Alonso Cano, ha

y también cuadrículado⁵², bien de cara a su transferencia al lienzo, o como método de repetición de modelos –tanto por el maestro como por sus discípulos– dentro de la práctica habitual de trabajo en los obradores de la época⁵³.

En relación con dichos dibujos se pueden señalar algunas pinturas directamente relacionadas. Si el dibujo de la *Virgen con el Niño* del Courtauld puede ligarse de modo evidente con el cuadro de composición más amplia *La Virgen con el Niño y ángeles* del Museo del Prado⁵⁴; aún ha de vincularse de modo mucho más directo con la *Sagrada familia con ángeles en oración* de la colección Casacuberta-Marsans, para el que es sin duda su más inmediato precedente. Por su parte, el diseño del Museo del Prado enlaza directamente con otra *Virgen*

52. <https://gallerycollections.courtauld.ac.uk/object-d-1952-rw-3824> (05-05-2023).

53. Sobre este interesante tema véase, Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, 2015; García-Toraño, Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2019b, 63-90.

54. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-con-el-nio-y-angeles/ba930a5b-38ab-42de-8d1e-f032d094b45b?searchid=5f6463d3-f9e4-a33f-71b3-e3d0ef8ac895> (05-05-2023).

55. Sobre ellos véase, Pascual Chenel 2020, 137-141 (con la bibliografía específica).

de hacerse en realidad con uno de Eugenio Cajés, si no con el mismo maestro, aunque el precario estado de conservación de la obra no permite mayores precisiones al respecto⁵⁶. Así como otro ejemplar también del mercado artístico⁵⁷ que sigue la misma composición, aunque reducida, todo lo cual es sintomático de la demanda de dicha tipología.

De este modo, un mismo dibujo podía ser utilizado en varias ocasiones adecuándolo para crear diferentes composiciones en las que bastaba introducir pequeñas variantes dependiendo de las necesidades del encargo. Ello demuestra la versatilidad del dibujo y su importancia como herramienta de trabajo dentro del proceso creativo, así como su adecuación y adaptabilidad para múltiples facetas artísticas como base de las artes.



Figura 9. Eugenio Cajés, *Sagrada Familia*, 1619, colección particular.

Para concluir mencionaremos la reaparición de una pintura de Eugenio Cajés. Se trata de una *Sagrada Familia*, único óleo sobre cobre conocido del artista, firmado y fechado en 1619⁵⁸ (Figura 9). Dicha obra fue ya citada por Angulo y Pérez Sánchez, aunque no tuvieron ocasión de conocerla⁵⁹. Tal vez se trate de una de las obras llevadas a Madrid en 1809 por Frédéric Quilliet desde El Monasterio de El Escorial durante su mandato como comisario de Bellas Artes (1809-1814) bajo el reinado de

56. <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0259> (05-05-2023).

57. Subastas Segre, Pintura y Escultura, 12 de diciembre de 2023, lote. 67.

58. Eugenius Cagesius / Catholici Regis Philippi.../Pictor fe...1619. 43, 5 x 31 cm.

59. Angulo y Pérez Sánchez 1969, 240 n. 139-140.

José I Bonaparte. La obra ha pasado por varias colecciones y subastas en Los Ángeles, hasta permanecer durante bastantes años en una colección particular madrileña, siendo subastada recientemente en el mercado madrileño⁶⁰. En el Museo del Prado se conserva el dibujo preparatorio para la figura de San José⁶¹.

Bibliografía

- Agulló y Cobo, Mercedes. 1975. “El arte del Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional”. *Anales del Instituto de Estudios madrileños* XI: 1-18.
- Agulló y Cobo, Mercedes. 1977. “El arte del Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional”. *Anales del Instituto de Estudios madrileños* XIV: 1-20.
- Agulló y Cobo, Mercedes. 1978a. *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Agulló y Cobo, Mercedes. 1978b. “Manuel Pereira: aportación documental”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología BSSA* 44: 257-278.
- Agulló y Cobo, Mercedes. 1981. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Angulo, Diego y Alfonso Pérez Sánchez. 1969. *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*. Madrid: CSIC.
- Angulo, Diego y Alfonso Pérez Sánchez. 1977. *Corpus of spanish drawings. Volume two, Madrid school 1600 to 1650*. Londres: Harvey Miller.
- Bassegoda, Bonaventura. 2022. “Nuevas atribuciones a Vicente Carducho, Giordano, Domingo Martínez y Mengs en el Gabinete de Dibujos y Espampas del MNAC (Barcelona)”. *Archivo Español de Arte* 379: 303-311.
- Carlón, Concepción, Fabiola Presa y Rafael Martínez. 1990. “La capilla funeraria de los Guerra en la iglesia de San Miguel de Piña de Campos (Palencia)”. En *Actas del II Congreso de Historia de Palencia, vol. 5, (Historia del arte. Palencia en la historia de la lengua y literatura. Historia de la educación)*, coordinado por María Valentina Calleja González, 181-208. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.
- Catalogue des dessins anciens et modernes [...] formant la collection de M. A. Marquet de Vasselot*. 1891. Paris.
- Caturla, María Luisa. 1968-1969. “Documentos en torno a Vicente Carducho”. *Arte español* 26 (3): 145-221.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. I. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.

60. Subastas Segre, Pintura y Escultura, 23 de marzo de 2021, lote. 121.

61. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/apostoles-/9dbba592-5898-45dc-aacc-5f54c903aa38?searchid=ed168933-3db4-3e0f-dec3-882dbda6456d> (05-05-2023).

- Cruzada Villamil, Gregorio. 1866. “Páginas de la Historia de la Pintura en España, y descripción de los cuadros del Museo Nacional de Pintura y Escultura”. *El Arte en España* IV: 3-43, 79-96 y 111-136.
- Corvera Poire, Marcela. 2019. “San Jacinto de Polonia en la América Española”. En *Orden de Predicadores, 800 años. Tomo V. Arte y Hagiografía, siglos XVI-XX*, editado por Eugenio Martín Torres Torres, 113-142. Bogotá: Ediciones Usta.
- García-Toraño, Isabel Clara, Gudula Metzke, Alvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo (2019a): “An unpublished drawing by Vicente Carducho for the Series at El Paular”. *Master Drawings* 57 (2): 197-204.
- García-Toraño, Isabel Clara, Álvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo (2019b): “Técnicas, procesos de transferencia e intercambio de modelos en el dibujo madrileño de la segunda mitad del siglo XVII: de Sebastián de Herrera Barnuevo a Antonio Palomino”. En *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, editado por Matteo Mancini y Álvaro Pascual Chenel, 63-90. Madrid: Silex.
- Marqués de Saltillo. 1951. “Colecciones madrileñas de pintura: la de D. Serafín García de la Huerta (1840)”. *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte* XVII (segundo cuatrimestre): 170-210.
- Museo Nacional de Escultura. Colección*. 2015. Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
- Navarrete Prieto, Benito, dir. 2016. *I Segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, Fundación Mapfre.
- Navarrete Prieto, Benito. 2022. “Errores con causa: sobre atribuciones, identidad y memoria gráfica en el dibujo en España en la Edad Moderna”. En *Antes y después de Antonio Palomino: Historiografía artística e identidad nacional*, editado por José Riello y Fernando Marías, 325-345. Madrid: Abada editores.
- Obras del Museo Nacional de Escultura*. 1997. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.
- Pascual Chenel, Álvaro y Ángel Rodríguez Rebollo. 2015. *Vicente Carducho. Dibujos. Catálogo razonado*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Pascual Chenel, Álvaro. 2017. “Un *San Bartolomé* poco conocido de Vicente Carducho en Londres”. *Archivo Español de Arte* 360: 429-436.
- Pascual Chenel, Álvaro. 2018. “I Carducho e i Cajés”. En *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, editado por Marzia Faietti, Tommaso Mozzati y Corina Gallori, 224-231. Firenze: Galleria degli Uffizi, Giunti Editore.
- Pascual Chenel, Álvaro. 2019a. “*Dibujar, especular y más dibujar*. Los Carducho y Cajés, entre la formación italiana y la escuela española”. *Boletín de Arte* 40: 281-293.
- Pascual Chenel, Álvaro. 2019b. “Algunas novedades sobre escultura barroca española”. En *Summa studiorum scultoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández*

- Guardiola*, coordinado por Alejandro Canestro Donoso, 701-715. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- Pascual Chenel, Álvaro. 2020. "Eugenio Cajés, entre la formación italiana en España, Vicente Carducho y la escuela madrileña: relaciones e intercambios". *Bulletin of Spanish Visual Studies* 4 (1): 125-152.
- Pérez Pastor, Cristóbal. 2014. *Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas*. Tomo II. Madrid: Real Academia Española.
- Pérez Sánchez, Alfonso. 1976. "Pintura madrileña del siglo XVII: *Addenda*". *Archivo Español de Arte* 195: 293-326.
- Ramón, Artur y Ángel Rodríguez Rebollo, dirs. 2019. *Spanish Master Drawings From Cano to Picasso*. Barcelona: Artur Ramon Art.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 2013. "El Cristo crucificado de la Academia de San Fernando recuperado para Pompeo Leoni". *Ars Magazine* 19: 56-66.
- Ruiz Gómez, Leticia. 2013. "La recuperación de la serie cartujana de El Paular". En *La recuperación de El Paular*, coordinado por Ángel Sousa Seibane, 185-202. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.
- Taüll. Secretariat interdiocesà per a la custodia i promoció de l'art sagrat de Catalunya*. 2008, 23: 16-17.
- VV. AA. 1988. *Tresors del Museo D'Art de Catalunya. L'època dels genis. Renaixement. Barroc*. Barcelona-Girona: Ajuntament de Girona.