

Vicente Carducho y la Venerable Orden Tercera de San Francisco: devoción, gobierno y obras *

Vicente Carducho and the Venerable Third Order of St Francis: Devotion, Government, and Works

JOSÉ LUIS CUETO MARTÍNEZ-PONTRÉMULI

Casón del Buen Retiro. Museo Nacional del Prado. Calle de Alfonso XII, 28. 28014 Madrid

joseluis.cueto@museodelprado.es

ORCID: 0000-0003-0429-2963

Recibido: 25/07/2021. Aceptado: 05/07/2022

Cómo citar: Cueto Martínez-Pontrémuli, José Luis: “Vicente Carducho y la Venerable Orden Tercera de San Francisco: devoción, gobierno y obras”, *BSAA arte*, 88 (2022): 173-204.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.173-204>

Resumen: En el presente artículo abordamos la relación que unió a Vicente Carducho con la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Madrid desde un punto de vista religioso, administrativo y artístico. Para ello, examinamos en profundidad la documentación de su archivo, que nos muestra a un pintor plenamente integrado en sus órganos de dirección y en la construcción y decoración de su primera capilla. En segundo lugar, partiendo de las menciones que hacen Palomino y Ceán sobre pinturas de Carducho en la capilla de los hermanos terceros, estudiamos las dos obras conservadas actualmente en la institución que pueden adscribirse a su catálogo: la *Estigmatización de san Francisco* y *San Francisco sacando ánimas del purgatorio*. Por último, ante la dificultad de datar estas pinturas sin firmar, proponemos su relación con el contexto de actividad de Carducho en la Orden Tercera, documentado en las décadas de 1620 y 1630, y destacamos su cercanía formal con otros ciclos de la producción tardía del artista, como las pinturas para la cartuja de El Paular (1626-1632).

Palabras clave: Vicente Carducho; san Francisco de Asís; Orden Tercera; VOT; Madrid; estigmatización; ánimas del purgatorio.

* Agradezco a Leticia Ruiz Gómez, Directora de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional, por sus valiosas aportaciones y generosidad al compartir sus conocimientos sobre Carducho. También a mis Directores de Tesis, los Doctores Ismael Gutiérrez Pastor (Universidad Autónoma de Madrid) y David García Cueto (Museo Nacional del Prado) por sus observaciones y sugerencias, así como a María Dolores Delgado Pavón, responsable del archivo de la VOT, y Antonio Pérez Aranda, Hermano Ministro de la Tercera Orden Seglar de San Francisco el Grande, por su amabilidad y colaboración durante la investigación.

Abstract: In this article we study the relationship that united Vicente Carducho with the Venerable Third Order of St Francis of Madrid from a religious, administrative and artistic point of view. To this end, we examine in depth the documentation preserved in the archive of the order, which shows us a painter playing an important role in the organization of the brotherhood and in the construction and decoration of its first chapel. Secondly, based on references that Palomino and Ceán make to Carducho's paintings in the chapel of the lay brothers of Saint Francis, we study the two works currently preserved in the institution that can be ascribed to his catalogue: the *Stigmatization of St Francis* and *St Francis rescuing souls from purgatory*. Finally, given the difficulty of dating these paintings, which lack the author's signature, we propose that they should be placed within the context of Carducho's activity in the Third Order, documented in the 1620s and 1630s, and we highlight their formal proximity to other cycles of the artist's late production, such as the paintings for the charterhouse of El Paular (1626-1632).

Keywords: Vicente Carducho; St Francis of Assisi; Third Order; VOT; Madrid; stigmatization; souls in Purgatory.

INTRODUCCIÓN

El 28 de diciembre de 1609 los hermanos terceros de Madrid, reunidos en el antiguo convento de San Francisco, acordaban la redacción de los primeros estatutos de la fraternidad, tras la aprobación de sus constituciones por las jerarquías franciscanas de Toledo.¹ Nacía así oficialmente la Venerable Orden Tercera de San Francisco en la villa y corte, una agrupación de laicos y religiosos unidos por su devoción al santo y la voluntad de seguir los postulados de su padre fundador, a la que aludiremos en adelante por sus conocidas siglas "VOT". A partir de entonces y durante todo el primer tercio del siglo XVII se sucederán los proyectos para edificar una primera capilla y dotarla de altares y ornamentos. Desde su ingreso en 1626, el hermano Vicente Carducho formará parte del discretorio o junta de gobierno de la Orden Tercera compartiendo espacio con destacados representantes de la intelectualidad, la iglesia y la nobleza del momento, como Lope de Vega, Jerónimo de Quintana, Lorenzo van der Hamen, los duques de Medinaceli y del Infantado y el condestable de Castilla.² En esos años, el pintor se encargará de terminar la obra de la capilla, un espacio devocional con gran carga simbólica para la fraternidad, y diseñará y dirigirá personalmente la decoración del nuevo edificio.

Hasta la fecha los estudios sobre Vicente Carducho y la Orden Tercera de San Francisco han seguido dos líneas de investigación que han avanzado de forma independiente. Por una parte, los trabajos fundamentales de Volk,³ Delgado

¹ Archivo de la Venerable Orden Tercera de Madrid (en lo sucesivo AVOTMa), carpeta (en lo sucesivo c.) 1, libro de actas (en lo sucesivo lib.) 1, ff. 1-3. Sobre los orígenes de la VOT en Madrid, su estructura y su funcionamiento, v. Ruiz Rodríguez *et alii* (2009): 1117-1132.

² AVOTMa, c. 1, lib. 1, ff. 155v y 165v.

³ Volk (1977): 285-286.

Pavón⁴ y Bustillo⁵ han ofrecido datos relevantes sobre la participación del artista en la administración de la orden y su capilla, mientras que los especialistas que han tratado sobre las pinturas de Carducho procedentes de la VOT han centrado su interés en el estudio formal del cuadro de la *Estigmatización de san Francisco*.⁶ En este trabajo pretendemos abordar la relación del pintor con la Orden Tercera a partir del estudio conjunto de la documentación conservada en su archivo y de las obras que, citadas desde antiguo como suyas, aún permanecen en dependencias de la hermandad como único testimonio superviviente del que fuera el primer proyecto decorativo de la orden.

1. VICENTE CARDUCHO EN EL GOBIERNO DE LA VOT

Vicente Carducho fue hermano tercero de san Francisco y estuvo vinculado de manera muy activa con el gobierno de la VOT de Madrid durante las décadas de 1620 y 1630, ocupando cargos de responsabilidad en la misma hasta su fallecimiento en 1638. El pintor y tratadista Antonio Palomino, también hermano de la orden, y por tanto buen conocedor de su historia y de sus miembros más ilustres, cuenta en su *Parnaso español* que Carducho “está enterrado en la bóveda de la capilla antigua de la Orden Tercera, como hermano y ministro que fue de dicha venerable Orden el año de 1625, 26 y 27 por reelección”.⁷ El mismo autor, al tratar sobre los principales cuadros del artista, cita “los que están en la capilla antigua de la Orden Tercera, de cuya junta fue discreto muchos años, y últimamente ministro [...]”, sugiriendo así una clara relación entre la pertenencia del pintor a la fraternidad y la presencia de obras suyas decorando la capilla antigua.⁸ Dejando a un lado por ahora la cuestión de las pinturas, hay que señalar que Carducho expresó en sus testamentos de 1630 y 1635 la voluntad de ser enterrado junto a su mujer, vistiendo el hábito de san Francisco por ser hermano tercero, en el convento de las Carmelitas Descalzas de Madrid,⁹ lo que difiere de la versión ofrecida por Palomino sobre el emplazamiento de su sepultura. Por otra parte, el pintor tuvo muy presente a la VOT en el momento de dictar su última voluntad, legando doscientos ducados a los terceros para la celebración de misas por la salvación de su alma, así como un censo de cien ducados de principal destinado a ayudar a los franciscanos seglares en su proyecto de construcción de

⁴ Delgado Pavón (2007): 116-118.

⁵ Bustillo (2016): 164-166.

⁶ Sobre el cuadro de la *Estigmatización de san Francisco* las aportaciones recientes más relevantes en Schroth / Baer (2008): 99, n. 52; Colace (2013): 106-109; Pascual Chenel / Rodríguez Rebollo (2015): 72, fig. 25.

⁷ Palomino (1947): 853.

⁸ Palomino (1947): 852.

⁹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en lo sucesivo AHPMa), protocolo notarial (en lo sucesivo prot.) 5023, ff. 293v-294 y 316-316v. Recogido en Caturra (1968-69): 145-221.

un hospital de convalecientes.¹⁰ La documentación conservada en el archivo de la VOT confirma buena parte de la información aportada por Palomino sobre el pintor, al menos en cuanto al importante papel que le otorgaba en la administración de la orden.

Cada 27 de diciembre los franciscanos terceros de Madrid celebraban el obligado acto de elección y nombramiento de los miembros que ocuparían su discretorio durante el año siguiente. En las elecciones para el año 1626 se recoge por primera vez el nombre de Vicente Carducho entre los discretos seculares, bajo la presidencia del ministro Juan de la Peña y Nisso,¹¹ cura de la iglesia parroquial de San Miguel y comisario del Santo Oficio. A partir de este momento, el pintor aparecerá con mucha frecuencia en los documentos de la VOT. En 1627 sigue figurando como un discreto más dentro de la junta,¹² pero a finales de ese año se le nombra con el cargo de coadjutor, una posición destacada en el gobierno de la fraternidad, como colaborador y ayudante directo del ministro Juan de la Peña.¹³ En el año 1629 se producen cambios importantes en la dirección de la VOT, con el nombramiento del cardenal infante don Fernando como protector de la orden y el de Carlos de Borja y Aragón, VII duque de Villahermosa, como nuevo ministro, momento en el que Carducho deja temporalmente su cargo de coadjutor para volver al grupo del discretorio de los hermanos seculares.¹⁴ En 1630 el pintor desaparece por completo de las responsabilidades de gobierno de la VOT, coincidiendo con una mención recogida en las actas de ese mismo año sobre el fallecimiento de su esposa, Francisca Astete de Benavides, en la que el discretorio acuerda que “los señores coadjutor y secretario vayan a dar el pésame de parte de la junta al señor Vicencio Carducho de la muerte de su mujer”,¹⁵ lo que evidencia la cercanía que mantenían los terceros con respecto a uno de sus más insignes hermanos. A lo largo de 1630, mientras se mantiene fuera del discretorio, Carducho ejerce como celador de la parroquia de San Sebastián, dedicándose a tareas asistenciales y la recogida de limosnas junto a otros terceros, como su cuñado Gaspar Astete de Benavides y Ulloa.¹⁶

En las elecciones del año 1631 el artista es nuevamente designado coadjutor, en este caso bajo el ministerio del patriarca de las Indias, Alonso Pérez de

¹⁰ AHPMa, prot. 5023, ff. 293v-294 y 316-316v. Véase Delgado Pavón (2007): 315; Caturra (1968-69): 145-221.

¹¹ AVOTMa, c. 1, lib. 1, ff. 130-133v.

¹² AVOTMa, c. 1, lib. 1, ff. 138-142v.

¹³ AVOTMa, c. 1, lib. 1, ff. 155-159v. Durante su etapa de coadjutor en 1628, Carducho aparece en la documentación notarial junto al ministro Juan de la Peña y junto a otros hermanos como Jerónimo de Quintana al frente de las gestiones administrativas y económicas de la fraternidad. Así, el 17 de septiembre de ese año acuden a realizar los trámites necesarios para recibir los bienes dejados a la Orden Tercera en su testamento por Catalina de Lizarazu, viuda de Juan de Mota, AHPMa, prot. 3794, ff. 414-415. Véase Agulló Cobo (1994): 18.

¹⁴ AVOTMa, c. 1, lib. 1, ff. 165-168v.

¹⁵ AVOTMa, c. 1, lib. 1, f. 203.

¹⁶ AVOTMa, c. 1, lib. 1, f. 189.

Guzmán, un cargo en el que se mantendrá activo hasta finales de 1632.¹⁷ En 1633 regresa al discretorio¹⁸ y a partir de 1634 ocupará puestos de menor responsabilidad, o al menos de menor exigencia, en el gobierno activo de la VOT, formando parte de los discretos que permanecían en la junta por razón de su antigüedad.¹⁹ Como tal continuará apareciendo en los nombramientos de los años sucesivos, hasta recibir el derecho de voto perpetuo en 1635,²⁰ un privilegio que solo obtenían los personajes más relevantes de la fraternidad, especialmente aquellos que habían ejercido como ministros. Ya al final de su vida, en 1638, acepta el honor de ocupar una vez más el puesto de coadjutor junto al ministro Pedro de Herrera –del que hablaremos más adelante–, cargo que desempeñará hasta su fallecimiento en el mes de noviembre.²¹

En los últimos años, el pintor compartió intereses y preocupaciones en el gobierno de la VOT con otros miembros de su familia además de su cuñado Gaspar, como sus sobrinos el clérigo José Carducho y el pintor, matemático e ingeniero Luis Carducho. Ambos aparecen entre los celadores y calificadores de la orden en la parroquia de San Sebastián en 1633²² y 1634,²³ respectivamente, y años después ingresan en el discretorio, Luis en 1636²⁴ y José en 1637.²⁵

La presencia constante de Vicente Carducho entre los discretos seculares y su elección como coadjutor en los periodos de 1628-29, 1631-32 y 1638, asistiendo al ministro de la VOT al frente de una junta compuesta por personalidades de la máxima relevancia social, intelectual y política en el Madrid del siglo XVII, nos da idea del prestigio que alcanzó el pintor durante las últimas décadas de su vida. A finales de la década de 1620 Carducho era la figura más poderosa e influyente de la escena artística de la corte. Su enorme producción pictórica y sobre papel le convertían en el referente obligado para todos los jóvenes pintores de su tiempo, a lo que se sumaba su labor como intelectual y teórico del arte, que se materializó en sus *Diálogos de la pintura* llevados a la imprenta en 1633.²⁶ Esta doble faceta como afamado pintor y hombre de letras propició su amistad con Lope de Vega entre 1620 y 1630,²⁷ cuando ambos coincidían en las reuniones de la VOT y Carducho incluye el

¹⁷ AVOTMa, c. 1, lib. 1, ff. 207v-211v y 242-246v.

¹⁸ AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 26v-32.

¹⁹ AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 66v-72.

²⁰ AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 98-102, 125v-129v y 143-148v.

²¹ AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 163-168v.

²² AVOTMa, c. 1, lib. 2, f. 30.

²³ AVOTMa, c. 1, lib. 2, f. 71v.

²⁴ AVOTMa, c. 1, lib. 2, f. 126v. Sobre la trayectoria de Luis Carducho, v. el reciente trabajo de Vázquez Manassero (2021): 147-174.

²⁵ AVOTMa, c. 1, lib. 2, f. 145v.

²⁶ Seguimos la edición de Francisco Calvo Serraller, v. Carducho (1979).

²⁷ Sobre la amistad entre Carducho y Lope de Vega, v. Portús (1999): 144-145.

retrato del Fénix junto al suyo en el cuadro para la serie de El Paular que representa la *Muerte del venerable Odón de Novara* (fig. 1).²⁸



Fig. 1. *Muerte del venerable Odón de Novara* (detalle). Vicente Carducho. 1632. Museo Nacional del Prado (P-639). Madrid. Depositado en el monasterio de Santa María de El Paular, Rascafría (Madrid). Foto: © Museo Nacional del Prado

También es destacable la estrecha amistad que debió unir a Carducho con el citado Pedro de Herrera, oidor del Consejo de Hacienda en la década de 1630,²⁹ a quien el pintor asistió durante su ministerio de 1638 en la VOT, lo que evidencia su cercanía no solo con artistas e intelectuales sino también con miembros destacados de la administración de la casa real. Sobre este consejero Carducho

²⁸ Palomino (1947): 852, en su biografía sobre Vicente Carducho, es el primero en dar noticia de su autorretrato en el cuadro de El Paular.

²⁹ Sobre los miembros del Consejo de Hacienda entre 1630 y 1640, v. Aldea Vaquero (1980): 200.

incluyó una significativa referencia en sus *Diálogos de la pintura*, como parte de sus argumentaciones en defensa de la nobleza de las artes, al tratar de los hombres nobles e ilustres que practicaron disciplinas artísticas sin perjuicio de su elevada posición y ocupación al servicio del rey. Del que sería su amigo y compañero de gobierno en la Orden Tercera el pintor afirma en su tratado que no encontraba reparo en “exercer muchos ratos los instrumentos del relieve, infundiendo con ellos almas en la cera, y en el bronce: ni le estorva para este noble ejercicio los títulos de nobleza, ni los puestos que dignamente ocupa”.³⁰ La amistad entre Pedro de Herrera y Carducho pudo contribuir en el dictamen favorable del famoso pleito que enfrentó a la Hacienda Real con los pintores por el pago del impuesto de la alcabala, concluido en 1633. Evidentemente, la recomendación del rey de eximir a los artistas del pago del impuesto resultaría determinante,³¹ pero conviene tener presente que entre los consejeros de Hacienda que firmaron la sentencia liberatoria de 11 de enero de 1633, incluida por Carducho en la publicación de sus *Diálogos*, se encontraba el propio Pedro de Herrera, cuya simpatía hacia el artista y sensibilidad por las artes supondrían sin duda un elemento más de apoyo a la causa de los pintores.

Este patrón que nos ofrece la documentación sobre la actividad de Carducho en la VOT –rodeado por miembros de su familia y relacionado con importantes personajes de la vida política y cultural de la villa que hacen acto de presencia en los *Diálogos de la pintura*, al tiempo que se encarga, como veremos, de la gestión de los proyectos artísticos de la hermandad– marca una pauta que se repite en términos muy similares con el ingreso del pintor en otras fraternidades madrileñas como ha estudiado recientemente Mallén Herráiz en el caso de la Hermandad del Refugio.³²

2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA PRIMERA CAPILLA DE LA VOT DE MADRID (1618-1628) Y SU PROYECTO DECORATIVO (1628-1636)

Una de las primeras preocupaciones de la VOT de Madrid fue la construcción de un espacio propio en el que celebrar sus juntas y actos litúrgicos. Durante los primeros años de existencia de la fraternidad, los hermanos terceros se reunían en capillas cedidas provisionalmente por los frailes del convento medieval de San Francisco,³³ lo que les restaba independencia en la organización

³⁰ Carducho (1979): 445. A partir de la información aportada por Carducho se localizan referencias a Pedro de Herrera en Díaz del Valle, v. García López (2008): 206, n. 49, Palomino (1947): 253, y Ceán Bermúdez (2001): t. 2, 285.

³¹ Sobre el desarrollo del complejo proceso conocido como el “pleito de los pintores” durante la primera mitad del siglo XVII, que engloba en realidad toda una serie de litigios entre numerosos artistas y la Hacienda Real, v. Díez-Monsalve Giménez / Fernández de Miguel (2010): 149-158.

³² Mallén Herráiz (2021): 233-246. El pintor también ingresó en otras cofradías madrileñas, como la del Santísimo Sacramento y la del Santísimo Cristo de la Fe, v. Bustillo (2016): 164-166.

³³ AVOTMa, c. 1, lib. 1, ff. 4, 12, 21, 37 y 98.

de sus actividades. Mientras hicieron uso de las capillas del convento franciscano, los inventarios de bienes de la orden demuestran que por aquel entonces la hermandad disponía únicamente de un escaso ajuar litúrgico para realizar los oficios religiosos.³⁴ Pero entre los terceros cundió pronto la idea de construir una capilla propia y dotarla de altares y una ornamentación acorde con la creciente importancia que iban adquiriendo dentro de la sociedad madrileña. Así, el 28 de diciembre de 1614 el discretorio de la VOT, reunido en el convento de San Francisco, deliberó acerca de los problemas que acarrearba la falta de un edificio propio y “todo el capitulo y junta unanimes y conformes respondieron que querian tener capilla”.³⁵

Delgado Pavón recoge en su Tesis Doctoral sobre la Orden Tercera de Madrid las múltiples dificultades por las que pasaron los hermanos terceros, desde que decidieron a finales de 1614 levantar una primera capilla, hasta que finalizaron las obras en 1628. A su trabajo remitimos para los detalles sobre la adquisición del solar –en los terrenos del convento de San Francisco– y sobre las constantes confrontaciones que se produjeron con los frailes franciscanos, que veían con temor las grandes aspiraciones y los proyectos arquitectónicos de sus compañeros seglares.³⁶ Tras varios años de discusiones y cambios en la ubicación del solar, finalmente se otorgó, en 6 de marzo de 1618, la escritura de obligación para el comienzo de las obras ante el escribano del número Jerónimo de Herrera. Los maestros encargados de la construcción de la capilla fueron Gaspar Ordóñez, Miguel del Valle y Pedro Rodríguez Majano, “a cuyo cargo está la obra real de palacio”, que se comprometían a levantarla por un coste no superior a los 18.987 reales. El proyecto se dilatará a lo largo de casi toda la década de 1620, con constantes retrasos que incrementarán considerablemente el gasto final.³⁷

El impulso definitivo a la construcción de la primera capilla de la VOT coincide en el tiempo con la llegada de Vicente Carducho al discretorio de la orden. En la junta general celebrada el 9 de mayo de 1627 los terceros acordaron designar al pintor como responsable de la obra y de la colocación de sus altares:

Comision a Vicençio carducho para acabar la capilla / que el hermano Vicencio Carducho discreto acabe todo lo que falta de la Capilla, ansi en razon de bajar el Altar mayor y colaterales como en lo que toca a la porteria, y lo resuelva todo yn solidun, que para ello se nombra por comissario, para que en nombre de toda la terçera orden lo haga y disponga =³⁸

³⁴ AVOTMa, c. 1, lib. 1, ff. 21-22v.

³⁵ AVOTMa, c. 1, lib. 1, ff. 42-43v.

³⁶ Delgado Pavón (2007): 110-119. En Delgado Pavón (2009) se publica la parte esencial de esta Tesis Doctoral.

³⁷ AVOTMa, leg. 403, exp. 35 y 38; AHPMa, prot. 2570, ff. 816-821v. La escritura notarial fue dada a conocer por el marqués del Saltillo (1948): 191-192.

³⁸ AVOTMa, c. 1, lib. 1, f. 144v.

A partir de ese momento, Carducho se hará cargo de la supervisión del edificio, cuya fábrica está concluida en 1628,³⁹ y de su posterior ornamentación que se prolongará durante varios años más. El papel del pintor como mediador entre la Orden Tercera y los maestros de obras de la capilla se aprecia en algunas de las resoluciones tomadas por la junta para forzar la anhelada finalización de los trabajos, tal y como recogen las actas del 13 de junio de 1627:

Que el señor Viçençio Carducho se bea con los maestros de obras de su Magestad y él y ellos tomen el medio mas suabe que pudiere ser con el maestro que haçe la capilla para que se acave y ajuste el modo que ha de haver en esto =⁴⁰

Es evidente que la influencia de Carducho en la corte ayudó a que el proyecto continuase a buen ritmo, ya que, el 8 de agosto del mismo año, la junta encargaba al pintor la libranza de los jornales a los trabajadores, la continuación de la obra según lo acordado con el maestro y la realización de una reja para la capilla.⁴¹ A pesar de ello, las negociaciones para concluir el edificio y ajustar los pagos siguieron generando problemas, puesto que poco después se pedía a Diego de Obregón, notario de la VOT, que tratase con el prior general sobre las escrituras de la capilla que había contra Juan Sillero.⁴² Esta última referencia sobre la construcción del templo nos proporciona el nombre del maestro que dirigía la obra en su fase final y que, teniendo en cuenta su apellido, podría descender de la saga de arquitectos y alarifes al servicio del Concejo de Madrid desde tiempos de Antonio Sillero (h. 1526-h. 1594) y su sobrino Diego Sillero, que recibe el título de aparejador de las obras reales en 1605.

Hasta finales de 1627, mientras continuaba el acondicionamiento de la fábrica, los hermanos terceros se reunían en dependencias del convento de San Francisco y en algunas ocasiones –en tiempos de Juan de la Peña y Nisso como ministro de la orden– junto al altar mayor de la iglesia parroquial de San Miguel. A partir de enero de 1628, a pesar de que faltaban los últimos arreglos del edificio, las reuniones pasan a celebrarse de forma permanente en la capilla propia de la Orden Tercera, a la que en las primeras juntas los hermanos denominan como la “capilla nueva”.⁴³

³⁹ Delgado Pavón (2007): 117 y 141.

⁴⁰ AVOTMa, c. 1, lib. 1, f. 147. Recientemente Corada Alonso ha estudiado los principales pleitos por los que acudían las diferentes fraternidades de la VOT ante el tribunal de la Real Chancillería de Valladolid. Los litigios por la construcción y decoración de sus capillas, de los que el autor ofrece otros ejemplos de Salamanca y de Ávila, se encontraban entre los problemas más habituales. Véase Corada Alonso (2021): 122-127.

⁴¹ AVOTMa, c. 1, lib. 1, f. 151. Años más tarde, en 1633, la junta solicitará al pintor el encargo de un nuevo cierre de reja para el altar mayor: AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 37v-38.

⁴² AVOTMa, c. 1, lib. 1, f. 160v.

⁴³ AVOTMa, c. 1, lib. 1, ff. 160-161.

Coincidiendo con los años en que Carducho se encuentra al frente de las obras, se constata su participación en la decoración de altares efímeros en fechas señaladas de la fraternidad, junto a personas de su entorno más cercano. Así aconteció en 1629 con motivo de la celebración del beato Luquesio de Poggibonsi, considerado tradicionalmente como el primer franciscano seglar.⁴⁴ Como parte de los preparativos de la fiesta, se encargó al pintor y a su cuñado, el citado Gaspar Astete de Benavides y Ulloa –en aquel momento integrante del discretorio de la VOT– disponer el ornato de uno de los cuatro altares que se colocaron en las esquinas del claustro del convento de San Francisco:

El quarto y ultimo [*altar*] le adornaron Viçençio carducho [y] don gaspar de astete con dosel gradilla y frontal berde y oro en que pusieron una ymagen de San Joseph con un niño Jesus de bulto en los braços, tiestos ramilleteros candeleros blandones y brasero de berde y plata muy bien adornado⁴⁵

Las noticias sobre los trabajos de decoración del edificio reaparecen el 27 de agosto de 1634, cuando el discretorio solicita “que el señor Viçençio carducho traiga para la primera junta la traça del retablo que se ha de haçer para la capilla”.⁴⁶ El 7 de enero de 1635 se nombra la comisión encargada de la contratación del retablo mayor, entre cuyos integrantes se encontraba Jerónimo de Quintana y el calígrafo y docente Felipe de Zavala asistidos en todo por Carducho.⁴⁷ La escritura de obligación para la obra del retablo, hoy perdida, se protocolizó ante Juan Fernández de Velasco, el escribano de confianza tanto de Bartolomé Carducho como, años después, de su hermano Vicente, lo que subraya el protagonismo absoluto del pintor en la toma de decisiones sobre el proyecto.⁴⁸

⁴⁴ Delgado Pavón (2007): 135.

⁴⁵ AVOTMa, c. 1, lib. 1, f. 176.

⁴⁶ AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 88v y 90. Recogido en Pérez Pastor (1914): 173; Angulo Íñiguez / Pérez Sánchez (1969): 118; Volk (1977): 285; Delgado Pavón (2007): 117-118.

⁴⁷ AVOTMa, c. 1, lib. 2, f. 104.

⁴⁸ Ante Juan Fernández de Velasco otorgó numerosas escrituras Bartolomé Carducho, tanto en su etapa en Valladolid como en Madrid, emitiendo cartas de pago por cantidades recibidas por orden del rey: AHPMa, prot. 2795, ff. 308-309v, 320-321 (sobre la decoración de las casas del conde de Miranda en Valladolid para la celebración de fiestas, junto a Patricio Cajés y Fabrizio Castello), 327-327v y 348-349v; prot. 2796, distintas numeraciones, ff. 35-43 (sobre su actividad como marchante de pinturas florentinas en España, con documentos posteriores a su fallecimiento). Vicente Carducho mantiene la relación con el mismo escribano, que también era parroquiano de San Sebastián y terminará ingresando en la orden como discreto y notario de la VOT, en cuyo despacho el pintor otorga varias escrituras junto a su mujer: AHPMa, prot. 2796, distintas numeraciones, ff. 12-15v, 16-17v, 82-83 y 4-5v. Por desgracia, los únicos dos protocolos conservados de la escribanía de Fernández de Velasco se fechan entre 1600 y 1619, por lo que no recogen la etapa de Carducho en el gobierno de la Orden Tercera. Sus testamentos de 1630 y 1635, que otorgó igualmente ante Fernández de Velasco, se conocen gracias a que se conservan en la notaría de Luis Ordóñez, escribano de provincia.

Algunos autores han propuesto la identificación del constructor del retablo con un desconocido Sansón de Velasco, lo que parece deberse a un error de lectura de las actas de la hermandad del año 1635, por confusión con el nombre y apellido del propio escribano, Juan Fernández de Velasco, que aparece citado de forma abreviada al tratar sobre los pagos que debían realizarse al maestro ensamblador.⁴⁹

Según las actas de la junta y las libranzas de pago conservadas,⁵⁰ este retablo, concertado en 7.000 reales, era obra mayoritariamente escultórica y tenía por imagen principal una talla de la Virgen flanqueada por las imágenes de san Luis de Francia y santa Isabel de Hungría, patronos de la Orden Tercera de San Francisco:

Acerca del retablo / [...] que los santos que han de estar a los dos lados sean San Luis Rey de Francia para el lado del Evanxelio, y para el de la Epistola Santa Ysabel Reyna de Ungria [...] / que la ymagen de Nuestra Señora que está oy en el altar mayor se quede en el retablo, y se comete al señor Viçençio carducho su adorno, y se libre lo que fuere nezzessario para él⁵¹

Las tareas de decoración y arreglo del altar mayor de la capilla continuaban el 17 de junio de 1635, cuando los hermanos discutieron acerca de la posibilidad de emplear piedra jaspeada para los pedestales sobre los que debía colocarse el retablo y solicitaron a Carducho consultar a los maestros de obra oportunos si habría inconveniente en cargar tan elevado peso encima de las bóvedas en las que se apoyaba el edificio.⁵² Poco después, el 12 de agosto del mismo año, el discretorio encargaba a Carducho la contratación de la obra de unos pedestales de piedra berroqueña.⁵³ No obstante, y seguramente para no elevar demasiado el gasto del proyecto, se decidió poco después la utilización temporal de unos pedestales de madera, en los que se emplearon 400 reales.⁵⁴

⁴⁹ Errasti (1982): 6. La mención a Sansón de Velasco no aparece en Angulo Íñiguez / Pérez Sánchez (1969); Volk (1977); Tormo (1985); Delgado Pavón (2007); Bustillo (2016). Tampoco hemos encontrado referencia alguna sobre el personaje en la documentación consultada. Por ello consideramos que se trata de una mala interpretación del siguiente documento: “Los señores comisarios del retablo dieron quenta como tenían concertado el hazerle de madera en siete mil reales y que havian otorgado escriptura que paso ante el señor Juan Fernandez [*Juanfz*] de Velasco y que se le havian librado mil reales al maestro y cada mes se le havian de librar ochocientos reales y las demas pagas en el tiempo y plaços que diçia la escriptura [...]”, AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 106v-107. Lo cierto es que en el documento no se dice el nombre del maestro ensamblador, a pesar de lo cual la asignación del retablo a Sansón de Velasco ha sido muy repetida en las guías y obras de divulgación sobre iglesias de Madrid dependientes del texto de Errasti.

⁵⁰ AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 105v, 111v, 113-113v, 114, 118v, 132v y 134v-135.

⁵¹ AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 106v-107.

⁵² AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 113-113v.

⁵³ AVOTMa, c. 1, lib. 2, f. 116.

⁵⁴ AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 133-133v.

A finales de 1635 la decoración del altar estaba aún sin terminar puesto que se requiere de nuevo al pintor para que se encargue de ultimar el adorno de la imagen de la Virgen para su colocación en el retablo.⁵⁵ Los gastos relacionados con la capilla se suceden a lo largo de 1636, librándose 1.000 reales el 9 de marzo al ensamblador, escultor y arquitecto de retablos Bernabé Cordero por los arreglos y mejoras realizados en el retablo mayor, junto con el pago a Lorenzo de Uzana y Jerónimo Cancajo por los panes de oro empleados en el dorado del mismo.⁵⁶ Carducho se encargó de la administración del presupuesto dedicado a la obra y la libranza de los pagos a los diferentes artistas contratados.

El retablo estaría terminado para el día 25 de marzo de 1636, coincidiendo con la celebración de la fiesta de la Encarnación. Para aquella fecha, la imagen de la Virgen debía colocarse en la capilla mayor del convento de San Francisco, para su posterior traslado solemne hasta su lugar principal en el recién terminado altar de la capilla de los terceros. La disposición de la imagen en el retablo se acompañó de música y el rezo cantado de la salve. Carducho recibió por el adorno de la Virgen 500 reales.⁵⁷

Por último, bajo la dirección del artista se realiza el pintado de la bóveda de la capilla en el verano de 1636, con los correspondientes pagos a los pintores empleados en esta labor entre los meses de septiembre y diciembre del mismo año.⁵⁸

La documentación localizada no informa sobre el encargo de cuadros para la capilla, pero tenemos constancia de otros casos en los que Carducho ofreció pinturas como limosna en las hermandades y cofradías en las que ingresó y estaba al frente de sus proyectos artísticos. Así quedó recogido en 1636 durante su participación en la traza del retablo mayor de la citada Hermandad del Refugio, en la que además de los trabajos del arquitecto, el escultor y el pintor designados para la obra, se contemplaba la realización de la demás “pintura q[ue] fuesse necesaria, q[ue] esta la ofreció de limosna el s[eño]r Vicencio Carducho”.⁵⁹ El papel del pintor en los retablos de la VOT y la Hermandad del Refugio en la década de 1630 sigue un esquema muy similar, entregando el diseño de todo el conjunto en el primer caso, y del remate del ático en el

⁵⁵ AVOTMa, c. 1, lib. 2, f. 123v.

⁵⁶ AVOTMa, c. 1, lib. 2, f. 133. Los pagos a Bernabé Cordero, Lorenzo de Uzana (transcrito también como Lorenzo de Urana) y Jerónimo Cancajo (transcrito también como Jerónimo Zancajo, Çancajo o Candajo) están recogidos en Volk (1977): 286. Sobre Bernabé Cordero, v. principalmente Agulló Cobo (1978): 43 y 108, y (2005): 72-73, y, más recientemente, Cruz Yábar (2011): 101-116, (2018): 205-220, con sus respectivos apartados bibliográficos. Sobre Jerónimo Cancajo hay algunas referencias en Gutiérrez García-Brazales (1982): 49 y 187; Agulló Cobo / Baratech Zalama (1996): 48-50; Agulló Cobo (2005): 73.

⁵⁷ AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 133-133v.

⁵⁸ AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 136, 137-138 y 141v.

⁵⁹ Véase Mallén Herráiz (2021): 240-245, en especial 241.

segundo, al tiempo que ejerce como supervisor de las obras que ejecutarían otros artistas. En estos proyectos queda patente la absoluta implicación del maestro, que consideraba la posibilidad de entregar pinturas como donativo para completar las decoraciones. Lo cierto es que en 1636 la ornamentación de la capilla de los terceros se daba por concluida ya que un año después el discreto rechazaba una serie de lienzos dejados en su testamento por un hermano seglar con la voluntad expresa de que se colocaran en el templo.⁶⁰ La fraternidad procedió a la venta de los cuadros por 230 reales que se invirtieron en un vestido para la imagen de la Virgen, lo que motivó un conflicto con los testamentarios del difunto. Este hecho, unido a la aceptación poco antes de una escultura donada por otra hermana, que fue colocada en uno de los muros de la nave,⁶¹ hace pensar que la orden no tenía grandes necesidades de pintura en esas fechas o que los cuadros legados no se consideraron apropiados para este emplazamiento.

La primera capilla de la VOT estuvo en funcionamiento durante más de un siglo, bajo la advocación de la Purísima Concepción.⁶² Fue demolida en 1776, como ha documentado Delgado Pavón, con motivo de la construcción del nuevo edificio de San Francisco el Grande por Sabatini, debido a que su emplazamiento quedaba dentro del complejo arquitectónico del antiguo convento.⁶³ Tras la muerte de Carducho, los hermanos terceros construirán una segunda capilla, entre 1662 y 1668, bajo la dirección de Francisco Bautista y Sebastián de Herrera Barnuevo, conocida como capilla del Cristo de los Dolores por la célebre imagen que alberga en su altar mayor.⁶⁴ Con posterioridad a estas dos edificaciones, la VOT de Madrid inició la construcción de su conocido hospital de convalecientes entre 1679 y 1685, y erigió una tercera capilla para atender las necesidades de la enfermería, entre 1693 y 1699.⁶⁵ Hoy en día solo se conservan las dos últimas, lo que ha motivado constantes confusiones con respecto a la procedencia de los cuadros de Carducho que Palomino situaba en la capilla antigua de la Orden Tercera.

⁶⁰ AVOTMa, c. 1, lib. 2, f. 157v.

⁶¹ AVOTMa, c. 1, lib. 2, ff. 155-157. La donación consistió en una talla de la Virgen entregada por Juana del Barrio, hermana tercera, en sus mandas testamentarias.

⁶² AVOTMa, c. 1, lib. 1, f. 169. Delgado Pavón refiere el uso continuado de la primera capilla hasta 1668, cuando se inaugura la del Cristo de los Dolores. Desde ese momento, la nueva capilla se dedicará al culto y a los principales actos de la orden, mientras que la antigua queda relegada a los ejercicios de disciplina de los hermanos y la celebración de misas por los difuntos. Véase Delgado Pavón (2007): 110, n. 309.

⁶³ AVOTMa, leg. 533, exp. 15. Recogido por Delgado Pavón (2007): 118-119.

⁶⁴ Tovar Martín (1975): 146-151; (1983): 308-310; Delgado Pavón (2007): 279-312.

⁶⁵ Tovar Martín (1975): 330-333, 342-344 y 354-358; (1983): 323-324; Delgado Pavón (2007): 313-360.

3. LAS PINTURAS DE CARDUCHO CONSERVADAS EN LA VOT: DOS LIENZOS CON DISTINTA FORTUNA

Actualmente se encuentran en diferentes dependencias de la Orden Tercera de San Francisco de Madrid dos pinturas que podemos relacionar con la producción de Vicente Carducho, la *Estigmatización de san Francisco* (fig. 2), que cuelga en uno de los muros del claustro superior del hospital de la VOT, y *San Francisco sacando ánimas del purgatorio* (fig. 3), que se expone en la antesala de la sacristía de la capilla del Cristo de los Dolores.



Fig. 2.
Estigmatización de san Francisco.
Vicente Carducho.
Hacia 1628-1636.
Venerable Orden Tercera de San Francisco. Madrid.
Foto: © Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 3. *San Francisco sacando ánimas del purgatorio*. Vicente Carducho. Hacia 1628-1636. Venerable Orden Tercera de San Francisco. Madrid. Foto: © autor

A pesar de que Palomino aludió en plural, dentro de su mencionada biografía del artista, a las obras que dejó el maestro en la capilla antigua de los terceros,⁶⁶ y de que años más tarde Ceán citaba como suyas “en la capilla de la Orden tercera, la *impresión de las llagas* y *S. Francisco sacando las ánimas del purgatorio*”,⁶⁷ posteriormente solo el cuadro de la *Estigmatización* ha tenido una cierta repercusión en la bibliografía sobre el pintor. Sin duda por encontrarse en una localización menos accesible para los investigadores durante buena parte del siglo XX,⁶⁸ y por sufrir un peor estado de conservación que mermaba la apreciación de su calidad hasta su reciente restauración,⁶⁹ el lienzo de *San Francisco sacando ánimas del purgatorio* ha recibido una menor atención.

En 1927 tuvo lugar en Madrid la *Exposición Franciscana*, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte para conmemorar el VII centenario de la muerte de san Francisco de Asís. El cuadro de la *Estigmatización* estuvo presente en la exposición y contó con una breve ficha en el catálogo⁷⁰ mientras que su pareja se anotó de forma sucinta en el índice de representaciones franciscanas.⁷¹ Émile Mâle dedicó unas líneas en 1932 a explicar la iconografía de la *Estigmatización*, a la que definió como “la obra más inaudita” por su atípica composición, sin mencionar el cuadro del *Purgatorio*, que seguramente no llegó a conocer.⁷² Ya en 1969 Angulo y Pérez Sanchez incluyen ambas obras en el catálogo de Carducho: la *Estigmatización* acompañada de datos técnicos y una ilustración,⁷³ y el *Purgatorio* citado, sin indicar sus medidas, entre las obras atribuidas en base a menciones históricas convincentes –Palomino y Ceán– por resultar el cuadro inaccesible en aquel momento a los investigadores.⁷⁴ Más

⁶⁶ Palomino (1947): 852.

⁶⁷ Ceán Bermúdez (2001): t. 1, 256.

⁶⁸ Archivo del Museo Nacional del Prado, Fondo Sociedad Española de Amigos del Arte, caja 8, exp. 3 y caja 30, exp. 2, docs. 3 y 4: en los listados de obras solicitadas por la Sociedad a la VOT para la *Exposición Franciscana* figuran sus ubicaciones en aquel momento en las dependencias de la orden. La *Estigmatización* estaba en la sala de juntas mientras que el cuadro del *Purgatorio* se localizaba en la capilla de ejercicios espirituales.

⁶⁹ La pintura se termina de restaurar en diciembre de 2018. En el estudio preliminar que acompaña el informe de restauración se destaca el delicado estado de conservación que presentaba el cuadro, con pérdidas en el soporte y desgarros en el borde inferior del lienzo. La obra estaba muy sucia, con el barniz alterado, y tenía numerosos repintes que se extendían por toda la superficie, tanto sobre zonas con pérdidas como sobre partes de la pintura original. Además, el informe constata la existencia de barridos en la capa pictórica por una mala intervención de restauración en el pasado (el documento puede consultarse en la biblioteca del AVOTMa). Tras la intervención de 2018, que retiró el barniz oxidado y los repintes, se procedió a enmarcar el lienzo aprovechando el marco que tenía *Cristo ante la mujer adúltera* de Van Dyck, también de la VOT, que fue cambiado entonces por el actual.

⁷⁰ *Catálogo ilustrado...* (1927): 142, n° cat. 38, láms. 5 y 31.

⁷¹ *Catálogo ilustrado...* (1927): 101.

⁷² Mâle (2001): 172.

⁷³ Angulo Íñiguez / Pérez Sánchez (1969): 168, n° cat. 422, lám. 134.

⁷⁴ Angulo Íñiguez / Pérez Sánchez (1969): 168, n° cat. 423.

recientemente, la *Estigmatización* se ha visto de forma independiente en exposiciones celebradas en Boston en 2008⁷⁵ y Milán en 2013,⁷⁶ mientras que el *Purgatorio* fue incluido por Benítez Blanco en 2014 como anónimo del siglo XVII en una recopilación de representaciones del purgatorio en las iglesias y conventos de Madrid.⁷⁷ Bustillo recordaba en 2016 la existencia de ambas obras conservadas en la VOT al tratar sobre la relación de Carducho con las diferentes hermandades madrileñas, sin acometer entonces el examen de los cuadros.⁷⁸

4. ESTUDIO FORMAL Y COMPOSITIVO

Las dos pinturas presentan unas medidas similares, 157,5 x 115 cm la *Estigmatización*, que en algún momento fue ligeramente recortada –lo que es muy evidente en su ángulo superior derecho– y 160,5 x 117 cm el *San Francisco sacando ánimas del purgatorio*. Ambos cuadros comparten una misma factura pictórica que aúna la precisión de la pintura naturalista en los cuerpos y rostros, con el empleo de una pincelada más suelta en los fondos de paisaje, las alas del serafín y las ánimas del purgatorio.⁷⁹ Las dos obras se hermanan por una misma construcción de la figura del santo, con idénticos rasgos fisionómicos, de marcados y angulosos perfiles, prominente cabello en torno a la tonsura y destacada perilla. Sus pies son también muy semejantes, esbozados solo en superficie, en contraposición con el más esmerado dibujo del rostro y las manos. Ambas figuras del santo, dispuesto en el aire, muestran una inclinación parecida de sus cuerpos, aunque colocados en dirección opuesta: la *Estigmatización* en sentido ascendente hacia la derecha y el *San Francisco sacando ánimas del purgatorio* en sentido descendente hacia la izquierda, de manera que se compensan especularmente si se contemplan juntas.

La *Estigmatización* de la VOT se ha relacionado con un dibujo de la Biblioteca Nacional de España del mismo tema, *San Francisco de Asís recibiendo los estigmas*, fechado entre 1604 y 1611, que a su vez comparte algunos rasgos con dos pinturas realizadas por Bartolomé y Vicente Carducho para el convento de San Diego de Valladolid: el *Retablo-relicario con la Estigmatización de san Francisco* (1606) y el lienzo de *San Diego de Alcalá en gloria* (1611).⁸⁰ En el citado dibujo de la BNE se representa a san Francisco de Asís con una cruz en la mano derecha, alzando sus brazos al cielo mientras asciende en vuelo, en una vista prácticamente frontal, y provisto de dos enormes alas. Ciertamente esta

⁷⁵ Schroth / Baer (2008): 242-247, n° cat. 38.

⁷⁶ Colace (2013): 106-109.

⁷⁷ Benítez Blanco (2014): 574, fig. 2.

⁷⁸ Bustillo (2016): 164-166.

⁷⁹ Sobre la relación de Vicente Carducho con la pintura de factura deshecha, que se vinculaba con la tradición veneciana y Tiziano, v. Roe (2016): 283-307.

⁸⁰ Pascual Chenel / Rodríguez Rebollo (2015): 70-72, n° cat. 7.

figura, ensayada en un primer momento para una pintura de san Francisco, se repite con idéntica composición, aunque invertida y sin alas, en el *San Diego de Alcalá* de Valladolid, un motivo que comparecerá años más tarde con pocos cambios en la *Ascensión del Señor* de la iglesia parroquial de Algete (1619)⁸¹ y en *El éxtasis de Jean Birelle* (1626-32) del ciclo cartujano de El Paular⁸² entre otros.⁸³ En cambio, las diferencias de este mismo dibujo con respecto al cuadro de la *Estigmatización* de la VOT son quizás demasiado notables como para sugerir una datación del cuadro madrileño en torno a 1605, varios años antes de la fundación de la fraternidad donde se conserva desde antiguo, como ha propuesto una parte de la crítica.⁸⁴

Más cercana a la *Estigmatización* de la Orden Tercera es la figura de san Francisco pintada por Vicente Carducho en el citado *Retablo-relicario* del convento de San Diego (fig. 4), si bien el planteamiento general de ambas composiciones es francamente distinto. La obra vallisoletana, pese a su gran calidad, resulta más convencional y continúa en esencia la interpretación del tema que venía haciendo su hermano Bartolomé y la mayoría de los artistas en años precedentes. En ella aparece el serafín –de reducidas dimensiones– situado muy lejos del santo, al fondo de un rompimiento de gloria, en contraste con la poderosa imagen de san Francisco a la misma altura y proporción que la figura de Cristo en el lienzo de la VOT.

Los cambios iconográficos y compositivos que incorpora Vicente Carducho con respecto a la producción de su hermano se aprecian bien al comparar sus obras de temática franciscana con pinturas como la *Estigmatización* de Bartolomé en la Fundación Santamarca.⁸⁵ Partiendo de una concepción inicial muy similar, Vicente eleva del suelo la figura de san Francisco en la *Estigmatización* del convento de San Diego, pero mantiene todavía su posición alejada del serafín. Este esquema se repite en el *San Antonio con el Niño* del Museo del Hermitage,

⁸¹ Angulo Íñiguez / Pérez Sánchez (1969): 110, n° cat. 1.

⁸² Angulo Íñiguez / Pérez Sánchez (1969): 137-138, n° cat. 156.

⁸³ Véase también el dibujo con la *Glorificación de san Gil Abad* de la Biblioteca Nacional de España, fechado en 1631 como preparatorio para el retablo mayor del convento madrileño de San Gil el Real en Pascual Chenel / Rodríguez Rebollo (2015): 72 y 214-220, n° cat. 44.2.

⁸⁴ Véase Pascual Chenel / Rodríguez Rebollo (2015): 72, fig. 25. En Schroth / Baer (2008): 99, n. 52, y Colace (2013): 106, se sugiere una datación algo más tardía y un rango cronológico más amplio, entre 1610 y 1620 aproximadamente. Para la fecha inicial orientativa de hacia 1610 las autoras toman como referencia la pintura firmada y fechada de la *Predicación de san Juan Bautista* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 0662) realizada por Carducho ese mismo año para el convento de San Francisco de Madrid. En este sentido, resulta evidente que el cuadro de la *Predicación* permite establecer un vínculo entre Carducho y los frailes franciscanos en esa fecha, pero por el momento no tenemos documentada la relación del pintor con los hermanos seglares hasta finales de 1625, cuando se le nombra discreto de la orden para el año siguiente, AVOTMa, c. 1, lib. 1, ff. 130-133v.

⁸⁵ Sobre esta pintura, v. Gutiérrez Pastor (2017): 40-42.

firmado en 1631,⁸⁶ en el que sin embargo establece ya una mayor relación entre el santo y las figuras celestiales, rasgo que adquiere total protagonismo en el cuadro de la VOT. Este tipo de composiciones tuvo una cierta repercusión entre los discípulos del maestro, como se deduce de la existencia de varias copias y versiones realizadas a partir de la década de 1630, tanto del *San Antonio con el Niño* del Hermitage como de la *Estigmatización* de la Orden Tercera.⁸⁷



Fig. 4. *Retablo-relicario con la Estigmatización de san Francisco*. Bartolomé y Vicente Carducho. 1606. Museo Nacional de Escultura (CE0912/CE0913). Valladolid. Foto: © Javier Muñoz y Paz Pastor

⁸⁶ Angulo Íñiguez / Pérez Sánchez (1969): 118, n° cat. 70.

⁸⁷ Con Pedro de Obregón se relacionan dos versiones de *San Antonio de Padua* que copian con mínimas variaciones el cuadro de Carducho en el Hermitage: el ejemplar del convento de Santa Clara de Villacastín (Segovia), firmado y fechado en 16[33], y el perteneciente al Museo Nacional del Prado (P-5376) depositado en el Museo de Mallorca desde 1877, sin firmar y atribuido al artista por razón de su estilo. De la *Estigmatización de san Francisco* de la VOT contamos con una réplica en el Museo Nacional del Prado (P-7471), depositada en la Diputación Provincial de Zaragoza desde 1887, en la que se invierte la composición, se disponen las figuras con mayor frontalidad y se elimina toda referencia al paisaje. Sobre estos cuadros y sus propuestas de atribución y datación, v., principalmente, Angulo Íñiguez / Pérez Sánchez (1969): 210, n° cat. 3, 211, n° cat. 4, y 358, n° cat. 65.

Todo ello invita a explorar los vínculos que presentan las pinturas de la VOT con otros proyectos artísticos que Carducho desarrolló durante la última etapa de su vida, coincidiendo con su labor al frente de la hermandad. En 1626, el mismo año de su ingreso en la Orden Tercera, Carducho recibe el que será su encargo de mayor importancia: la realización de una serie de 56 lienzos para exaltar la vida de san Bruno y sus seguidores con destino al claustro de la cartuja de El Paular, que terminará en 1632.⁸⁸ En estas pinturas el gusto del artista por las figuras suspendidas en el aire y las escenas milagrosas de gran espectacularidad alcanza su máximo desarrollo, con ecos y reflejos evidentes en los cuadros de la capilla madrileña.



Fig. 5. *La Virgen se aparece a Juan Fort* (detalle). Vicente Carducho. 1632. Museo Nacional del Prado (P-5406). Madrid. Depositado en el monasterio de Santa María de El Paular, Rascafría (Madrid). Foto: © Museo Nacional del Prado

Fig. 6. Detalle de la fig. 2

En la *Estigmatización* de la VOT, el modelado del cuerpo de Cristo repite fielmente la anatomía del Crucificado que se inclina milagrosamente ante el venerable Juan Fort en el lienzo de El Paular que muestra el episodio de la veneración mutua entre el monje cartujo y la imagen de Cristo (figs. 5-6). La construcción y posición de las piernas, así como el torso con el abdomen hundido,

⁸⁸ Sobre el ciclo de Vicente Carducho en El Paular, v. Beutler (1998). Para una revisión actualizada sobre estas pinturas, v. Ruiz Gómez (2013): 185-202, y Carlos Varona (2013): 203-216, con sus respectivos apartados bibliográficos.

son muy parecidos entre sí, como lo son también las dos cabezas de Cristo de perfil, soportando el peso de una gran corona de espinas. Idéntico dibujo presentan sus manos clavadas en la cruz, que se muestran entreabiertas separando ligeramente los dedos.⁸⁹ Destaca en ambos lienzos el mismo tratamiento claroscuro con el que Carducho modela la axila de Cristo, creando una pronunciada sombra enmarcada por los músculos del pecho y la espalda. Con respecto a los brazos del Crucificado, contrasta en los dos cuadros el modelado perfecto de la extremidad que queda más visible al espectador, con los arrepentimientos y dificultades que se aprecian en el brazo y en la mano que se dirigen en escorzo hacia el fondo.



Fig. 7. *Martirio del padre Andrés, prior de la cartuja de Seitz* (detalle).

Vicente Carducho. 1626-1632.

Museo Nacional del Prado (P-5459). Madrid.

Depositado en el monasterio

de Santa María de El Paular,

Rascafría (Madrid).

Foto: © Museo Nacional del Prado



Fig. 8. Detalle de la fig. 2

⁸⁹ Este particular modo de colocar las manos se aprecia con mayor claridad en el dibujo preparatorio para el cuerpo de Cristo del lienzo *La Virgen se aparece a Juan Fort* y en otro dibujo de Cristo crucificado, también relacionado por Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo con las pinturas de El Paular. La misma disposición de las manos aparece en el dibujo del *Martirio de san Felipe*, de hacia 1616. Sobre estos tres dibujos, v. Pascual Chenel / Rodríguez Rebollo (2015): 430-431, n° cat. P27, 192-193, n° cat. 35, y 118-119, n° cat. 19; Navarrete Prieto (dir.) (2016): 170-171, n° cat. 66, y 177-178, n° cat. 73.

La pequeña figura del hermano León, situada en la parte inferior del paisaje, interrumpiendo su lectura y mostrando espanto ante la visión de la impresión de las llagas a su compañero, ya fue relacionada por Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo con la escena que se ve al fondo del *Martirio del padre Andrés, prior de la cartuja de Seitz* de la serie de cuadros de El Paular (figs. 7-8), a su vez conectada con el dibujo de la Biblioteca Nacional de España *Fraile Cartujo expresando horror*.⁹⁰ Un gesto y actitud muy parecidos se observan en otros lienzos del ciclo cartujano, como en el monje arrodillado que alza sus manos con las palmas extendidas en el centro de *La Virgen María y san Pedro se aparecen a los primeros cartujos*.⁹¹ Las claras relaciones formales entre estas obras sugieren que formaban parte del mismo repertorio utilizado por Carducho entre finales de 1620 e inicios de 1630.

Con respecto al *San Francisco sacando ánimas del purgatorio*, el pintor emplea en los hombres y mujeres que imploran entre las llamas, lógicamente, un registro mucho más libre que en los rostros de Cristo y san Francisco, mostrando gran semejanza en sus expresiones con las que aparecen en buena parte de su obra gráfica. Son característicos de toda la producción del maestro los personajes de expresión apenada con ojos redondos y algo caídos, nariz recta y alargada, y una boca pequeña con los labios juntos o ligeramente entreabiertos, en actitud devota, como vemos en el rostro de *San Lorenzo* en uno de sus primeros dibujos conocidos, datado hacia 1598 y conservado en el Museo Nacional del Prado.⁹² Paralelismos más directos con la fisonomía y gestualidad de la mujer que reza en el purgatorio se encuentran en varias representaciones femeninas dibujadas por Carducho a lo largo de su carrera, como la *Virgen con santa Teresa de Jesús y santa Gertrudis*, de hacia 1605-14, y la *Monja coronada por ángeles*, de hacia 1636-38, ambos conservados en los Uffizi.⁹³

Desde el punto de vista compositivo, en el cuadro del *Purgatorio* se mantienen los vínculos con otras obras de la serie cartujana de El Paular. La forma y disposición inclinada del santo fundador de los franciscanos parece estar inspirada directamente en la de Basilio de Borgoña haciendo su aparición ante su discípulo Hugo de Lincoln para introducir en su pecho la llama del amor divino y librarle de las tentaciones (figs. 9-10). En ambos casos se trataba de una escena de descenso lo que facilitaba el empleo de una misma idea compositiva. El pintor vuelve a utilizar un recurso similar al construir la figura del santo protagonista en

⁹⁰ Sobre el dibujo preparatorio de Carducho para el cuadro *Martirio del padre Andrés, prior de la cartuja de Seitz* y el dibujo representando un *Fraile cartujo expresando horror*, v. Pascual Chenel / Rodríguez Rebollo (2015): 408-411, n° cat. P20, y 412-413, n° cat. P21.

⁹¹ Angulo Íñiguez / Pérez Sánchez (1969): 132, n° cat. 137.

⁹² Para este dibujo, v. Pascual Chenel / Rodríguez Rebollo (2015): 56-57, n° cat. 1.

⁹³ Sobre los dos dibujos de los Uffizi, v. Pascual Chenel / Rodríguez Rebollo (2015): 78-79, n° cat. 10, y 298-299, n° cat. 64; Carlos Varona (2016a): 160-161, n° cat. 56, y (2016b): 187-188, n° cat. 80.

el cuadro con la *Aparición de san Bruno a Rogerio Guiscardo, conde de Apulia y Calabria*,⁹⁴ en este caso con una inclinación aún más pronunciada de su cuerpo.

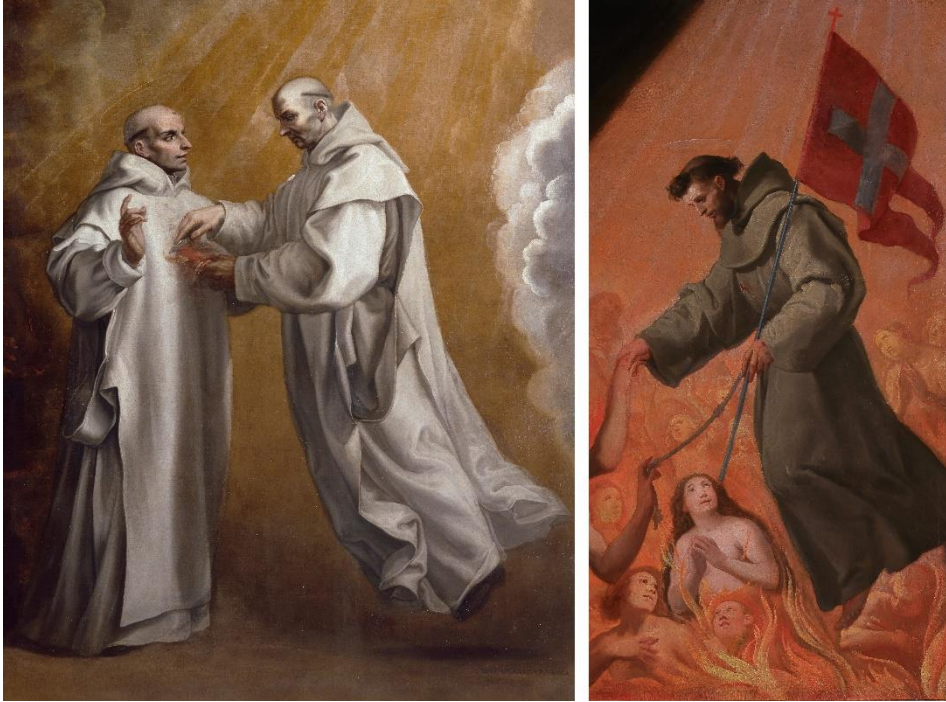


Fig. 9. *Aparición de Basilio de Borgoña a su discípulo Hugo de Lincoln* (detalle).
Vicente Carducho. 1632. Museo Nacional del Prado (P-2501). Madrid.
Depositado en el monasterio de Santa María de El Pualar, Rascafría (Madrid).
Foto: © Museo Nacional del Prado

Fig. 10. Detalle de la fig. 3

También denota una misma mano el diseño de los característicos rayos de luz que acompañan la milagrosa aparición de san Francisco y Basilio de Borgoña en ambas pinturas, realizados a base de anchas franjas de color blanco que contrastan sobre el tono dorado y anaranjado de sus respectivos fondos.

Las dos figuras masculinas que destacan en el grupo del purgatorio, en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, contienen estudios anatómicos que demuestran la calidad de su autor y su destreza en el dibujo y la composición del cuerpo humano. El hombre situado en segundo término, con una intensa expresión de fervor y la mano derecha apoyada sobre el pecho, recuerda al san Francisco de la *Estigmatización* por su marcado perfil con la nariz puntiaguda, la boca entreabierta y la mirada extática ante la prodigiosa visión que presencia. Un

⁹⁴ Angulo Íñiguez / Pérez Sánchez (1969): 133, nº cat. 140.

similar interés por la representación de la anatomía desnuda masculina se observa en los distintos personajes que pueblan el lienzo de *Cristo en el Limbo* encargado a Carducho por Juan de Vasconcellos, conservado en la iglesia de Santo Domingo de Benfica en Lisboa y datado en 1626 tras la localización de la firma del artista en el cuadro de la *Adoración de los pastores* del mismo conjunto.⁹⁵ La comparación de las dos figuras situadas en la parte inferior central del *Limbo* y el *Purgatorio*, con la cabeza fuertemente ladeada y las manos cruzadas sobre el pecho, que presentan un espíritu y estructura del rostro muy cercanos, contribuye a confirmar la paternidad de Carducho en los modelos empleados en el cuadro de la VOT.

En la mano tendida de san Francisco y la del hombre que se aferra a ella en el *Purgatorio*, así como en el antebrazo derecho de este último, se aprecian varios arrepentimientos y modificaciones en su diseño que son comparables a los ya vistos en la *Estigmatización* y otras obras del artista.

5. INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA Y SENTIDO NARRATIVO DE LOS CUADROS

Carducho combinó en sus pinturas de la VOT algunos elementos narrativos tradicionales de la cultura visual franciscana, como las ánimas del purgatorio que alzan sus manos hacia el santo, con otros muy novedosos, como las figuras de Cristo y san Francisco en vuelo, de dimensiones cercanas al natural. El aspecto iconográfico de estas pinturas que más ha sorprendido a la crítica es la colocación del santo al mismo tamaño y a la misma altura que el Crucificado durante el episodio de la *Estigmatización*. Émile Mâle recordaba en 1932 una leyenda aceptada por algunos escritores de la Orden Franciscana, entre ellos Pedro de Alba y Astorga, destacado teólogo y profesor, según la cual san Francisco estaba suspendido en el aire cuando recibió los estigmas y a cada herida descendía a la tierra para ser de nuevo elevado a los cielos.⁹⁶ Esta fuente ofrece un marco general que podría explicar el sentido ascensional del santo en la *Estigmatización*, pero hay que recordar que los escritos de Pedro de Alba son posteriores en varias décadas a la muerte de Carducho.⁹⁷ Más recientemente se ha propuesto la interpretación de la elevación del santo en esta pintura por la influencia de las visiones de santa Teresa,⁹⁸ pero lo cierto es que las crónicas franciscanas aportan

⁹⁵ Cerqueira (1946): 136-143 y 203-223; Angulo Íñiguez / Pérez Sánchez (1969): 143-144, nº cat. 314; Martín González (1983): 487-488; Pascual Chenel / Rodríguez Rebollo (2015): 184-186.

⁹⁶ Mâle (2001): 172.

⁹⁷ Pedro de Alba y Astorga nace hacia 1601 en Carbajales de Alba (Zamora) y fallece en 1667 en Lovaina. Sus obras sobre la Inmaculada Concepción de María y sobre san Francisco de Asís ven la luz entre finales de la década de 1640 y la década de 1660. Concretamente, su *Naturae prodigium gratiae portentum hoc est Seraphici P.N. Francisci vitae acta...* se publica en Madrid en 1651.

⁹⁸ Schroth / Baer (2008): 99 y 242.

por sí solas, desde sus orígenes, elementos narrativos suficientes para inspirar una escena como la representada por Carducho.

En efecto, contamos con una fuente escrita, muy presente en la espiritualidad franciscana a través de numerosos intelectuales y cronistas de la orden, que describe con todo detalle los temas que Carducho pintó para la VOT de Madrid. Se trata de las *Consideraciones sobre las llagas*, un texto medieval anónimo que algunos críticos relacionan con el autor de las *Floreциllas de san Francisco y de sus compañeros*, y que añadía a las primeras biografías del santo una serie de elementos reivindicativos de la Orden Franciscana en sus primeras décadas de existencia, tras la muerte de su fundador.⁹⁹

El anónimo autor de las *Consideraciones*, en su Consideración III sobre *La aparición del serafín y la impresión de las llagas*, establece una íntima relación entre los dos episodios de la vida de san Francisco pintados por Carducho para la VOT. Según esta fuente, que a su vez se basa en el relato del *Actus*, las dos biografías de Tomás de Celano, la *Leyenda Mayor* de san Buenaventura y otras tradiciones y leyendas locales con elementos fantásticos, san Francisco de Asís se encontraba orando al amanecer en el monte Alverna, el día de la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz, cuando pidió a Dios que le permitiese experimentar en vida el dolor sufrido por Cristo durante la pasión, y también el consiguiente amor por los hombres que le llevó a sacrificarse por la humanidad. Así se produjo la aparición del serafín, tan representada por los artistas, que bajó del cielo con seis alas resplandecientes y, según las *Consideraciones*, “se acercó a San Francisco en raudo vuelo tan próximo, que él podía observarlo bien”.¹⁰⁰ Y es en este preciso momento de la narración cuando el texto de las *Consideraciones* añade una información preciosa para la interpretación de la pareja de lienzos de Carducho y la especial iconografía de su *Estigmatización*, con la sorprendente proximidad entre los rostros de Cristo y el santo. Durante la aparición seráfica, Cristo “habló a San Francisco de ciertas cosas secretas y sublimes, que San Francisco nunca quiso manifestar a nadie en vida”.¹⁰¹ Es esta revelación de los secretos, en íntima conversación lo que motivó el inusual acercamiento de san Francisco al Crucificado por parte del pintor, representándolos durante su conversación en los cielos, cuyas palabras reveladas por Cristo dan la bienvenida al tema de la segunda pintura:

¿Sabes tú –dijo Cristo– lo que yo he hecho? Te he hecho el don de las llagas, que son las señales de mi pasión, para que tú seas mi portaestandarte. Y así como yo el día de mi muerte bajé al limbo y saqué de él a todas las almas que encontré allí en virtud de estas mis llagas, de la misma manera te concedo que cada año, el día de tu muerte, vayas al purgatorio y saques de él, por la virtud de tus llagas, a todas las

⁹⁹ *Consideraciones sobre las llagas*, en Guerra (ed.) (2019): 890-925.

¹⁰⁰ *Consideraciones sobre las llagas*, en Guerra (ed.) (2019): 905.

¹⁰¹ *Consideraciones sobre las llagas*, en Guerra (ed.) (2019): 906.

almas que encuentres allí de tus tres Órdenes, o sea, de los menores, de las monjas y de los continentes [*terciarios*], y también las de otros que hayan sido muy devotos tuyos, y las llesves a la gloria del paraíso, a fin de que seas conforme a mí en la muerte como lo has sido en la vida¹⁰²

En esta descripción del silencioso coloquio mantenido por Cristo y san Francisco, durante la aparición del serafín y la impresión de las llagas, se enriquece el relato original de la Estigmatización con una exaltación de las tres órdenes franciscanas, cuyo fundador quedaba legitimado, por haber sufrido una segunda pasión, para salvar a las ánimas del purgatorio coincidiendo con el día de la fiesta conmemorativa de su muerte, el 4 de octubre de cada año. Este texto, de amplia difusión en los ambientes franciscanos de toda Europa durante el siglo XVII, establece una estrecha relación narrativa entre ambos acontecimientos, pintados por Carducho como una secuencia inseparable, en la cual el ascenso de san Francisco para recibir los estigmas y la consiguiente revelación de secretos darían lugar al posterior descenso al purgatorio, como hizo Jesucristo crucificado y resucitado, portador también del estandarte del triunfo.

De esta forma, los dos lienzos adquieren una idoneidad iconográfica y simbólica aún mayor dentro del contexto de la primera capilla de la fraternidad, construida en los terrenos del antiguo convento de San Francisco y aneja a las bóvedas de enterramiento de los hermanos terceros. Estas bóvedas también sirvieron de sepultura para muchos madrileños que, por carecer de recursos económicos, encontraban en la Orden Tercera la necesaria asistencia para lograr la buena muerte y que, por su gran devoción a san Francisco, esperaban la intercesión de su padre fundador para alcanzar la salvación de su alma. Tanto el texto de las *Consideraciones* como los cuadros de Carducho exaltaban a la Orden Tercera y a su santo fundador como actores privilegiados en el proceso de salvación del alma, un rasgo que proporcionaría a la VOT de Madrid una fama y prestigio inigualables en el ambiente religioso y devocional de la villa y corte a comienzos del siglo XVII.¹⁰³ En el archivo de la orden son numerosas las noticias relacionadas con la ingente cantidad de personas que solicitaban poder enterrarse en las bóvedas de la primera capilla, lo que generó continuas ampliaciones de los espacios dedicados al enterramiento de hermanos y fieles,¹⁰⁴ así como peticiones

¹⁰² *Consideraciones sobre las llagas*, en Guerra (ed.) (2019): 906. Benítez Blanco (2014): 574, recoge otros biógrafos de san Francisco, como Bartolomeo Albizzi, Barecio y Fray Damián Cornejo, que también presentan al santo como rescatador de almas del purgatorio en los días de sus principales festividades.

¹⁰³ Tal era la importancia del episodio de la Estigmatización de san Francisco para la Orden Tercera de Madrid que cada 17 de septiembre su discretorio organizaba con esmero las celebraciones de la Fiesta de las llagas en la ciudad. Para dichas celebraciones los hermanos terceros encargaban altares y decoraciones efímeras que, con anterioridad a la creación de su primera capilla, se colocaban en distintos claustros y capillas de iglesias y conventos madrileños: AVOTMa, c. 1, lib. 1, ff. 57v y 65.

¹⁰⁴ Delgado Pavón (2007): 100 y 119-123.

al discretorio de mayores cantidades de cal por parte del encargado de las sepulturas, desbordado ante la llegada de nuevos cuerpos.¹⁰⁵

El propio Carducho, en sus *Diálogos de la Pintura*, demuestra tener un notable conocimiento de los primeros biógrafos de san Francisco, como san Buenaventura, y de los cronistas franciscanos del siglo XVII, especialmente de la obra de Fray Antonio Daza. Este último escribió en 1617 una *Historia de las llagas de Nuestro Seráfico Padre S. Francisco...* que Carducho reconocía —a través de las palabras del maestro que protagoniza sus *Diálogos*— como una lectura obligada para aquellos pintores que quisieran representar correctamente la iconografía y los episodios de la vida del santo.¹⁰⁶ En su *Historia de las llagas*, recogida, como decimos, en los *Diálogos*, Fray Antonio Daza recupera la narración completa de las *Consideraciones*, legitimando a san Francisco como fundador de sus tres órdenes y como salvador de las almas del purgatorio por la voluntad expresa de Cristo, manifestada al santo durante el milagroso episodio de la Estigmatización.¹⁰⁷ En el inventario y tasación de los bienes del pintor, realizado en noviembre de 1638, encontramos, entre los libros de su biblioteca personal, dos tomos sobre la Orden Tercera de San Francisco y una crónica de San Francisco en cuatro volúmenes, una prueba más del profundo conocimiento de Carducho sobre la historia de la orden y sus principales cronistas.¹⁰⁸

Por tanto, a partir de las citadas fuentes literarias, manejadas por el pintor, parece evidente que la contemplación conjunta de los dos cuadros según la secuencia narrada en el texto de las *Consideraciones* devuelve a estas obras el rico significado que tenían originalmente y que se pierde en parte cuando se ven de forma independiente.

6. PROPUESTA DE DATACIÓN Y CONTEXTO DE CREACIÓN DE LAS PINTURAS

A pesar de la enorme importancia de Carducho en el panorama artístico y cultural de la corte, y de su papel primordial en la conformación de la incipiente escuela madrileña, aún no contamos con un estudio monográfico sobre su vida y obra realizado con criterios modernos, a excepción del catálogo razonado de sus dibujos por Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo y de un prometedor trabajo de doctorado centrado en su figura. La datación precisa de los encargos que no tenemos documentados y de aquellas pinturas que no firmó continúa resultando problemática, lo que se complica aún más por la reutilización que hizo de algunos modelos y composiciones con ligeras variantes a lo largo de amplios periodos de tiempo.

¹⁰⁵ Delgado Pavón (2007): 120, n. 343.

¹⁰⁶ Carducho (1979): 346-347.

¹⁰⁷ Daza (1617): 62-62v y 64.

¹⁰⁸ AHPMa, prot. 5023, ff. 376v-377. Recogido en Caturla (1968-69): 194.

Dentro de este contexto, los aspectos biográficos, sociales y profesionales que se desprenden de las fuentes literarias y documentales disponibles sobre el pintor nos permiten arrojar algo más de luz sobre sus obras menos estudiadas y conocidas. En vista de los datos expuestos en el presente artículo, consideramos que la pareja de cuadros de Carducho conservados en la VOT puede relacionarse con los años de actividad del pintor en el discretorio de la orden. A partir de 1627 encontramos al artista encargado de dirigir la construcción y decoración de la primera capilla de la hermandad, cuya finalización de las obras se produce en 1628 y los últimos arreglos del altar mayor en 1636. En este mismo edificio, que se mantuvo en pie hasta 1776, Palomino citará, a comienzos del siglo XVIII, varias pinturas de Carducho sin especificar sus temas. Cuando Palomino escribe, entre 1714 y 1724, la VOT disponía tanto de la primera capilla construida bajo la dirección del pintor como de la segunda y más ambiciosa capilla del Cristo de los Dolores, por lo que el autor especifica que los cuadros de Carducho estaban en la capilla antigua.¹⁰⁹ Ceán Bermúdez, que publica su obra en 1800, con posterioridad al derribo de la primitiva construcción, cita las dos pinturas de Carducho con una referencia expresa a sus temas e indica que estaban en la capilla de la Orden Tercera. Desaparecida la primera fábrica, para aquel entonces los cuadros habrían sido trasladados a la capilla del Cristo de los Dolores.¹¹⁰

Si a los años de actividad de Carducho en la fraternidad sumamos las relaciones formales y compositivas de los cuadros de la VOT con varios de los lienzos pintados para la cartuja de El Paular, la tesis de una datación entre finales de la década de 1620 y comienzos de la de 1630 se refuerza considerablemente. Dentro de este marco documental y estilístico, resulta lógico que las pinturas fueran realizadas a partir de 1628 –año de finalización de la construcción de la capilla antigua– y no más tarde de 1636 –fecha en que se terminan las tareas de decoración del altar mayor bajo su dirección–.

En la ejecución de los cuadros para la Orden Tercera debió influir la fuerte devoción y aprecio que sentía el pintor hacia la hermandad, en cuya administración y gobierno se involucró en la última etapa de su vida. La ausencia de firma en estas dos obras se explica por la total cercanía y conocimiento que existía entre el pintor y la fraternidad y por la más que probable entrega de los cuadros como limosna. A diferencia de los grandes encargos que realizaba en los mismos años con una amplia participación de sus ayudantes, y en los que no podía faltar la firma del maestro para identificar los cuadros como salidos de su obrador,

¹⁰⁹ Palomino parece situar en diferente ubicación las conocidas pinturas de Cabezalero sobre la pasión y Crucifixión de Cristo, realizadas para la capilla del Cristo de los Dolores, “en la célebre capilla de la Orden Tercera”, y los cuadros de Carducho, que estaban en la “capilla antigua de la Orden Tercera”. Véase Palomino (1947): 974 y 852 respectivamente.

¹¹⁰ Ceán ya no establece diferencias entre la ubicación de los cuadros de la pasión y Crucifixión de Cabezalero y los dos de san Francisco de Carducho, todos ellos ubicados hacia 1800 en la “capilla de la Orden tercera”. Véase Ceán Bermúdez (2001): t. 1, 184 y 256 respectivamente.

Vicente Carducho se encargaría personalmente de las pinturas de la VOT de Madrid para mayor ornato de la capilla que se construyó y decoró bajo su atenta supervisión.

BIBLIOGRAFÍA

- Agulló Cobo, Mercedes (1978): *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Agulló Cobo, Mercedes (1994): *Documentos para la historia de la pintura española*, vol. 1. Madrid, Museo del Prado.
- Agulló Cobo, Mercedes (2005): *Documentos para la historia de la escultura española*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Agulló Cobo, Mercedes / Baratech Zalama, María Teresa (1996): *Documentos para la historia de la pintura española*, vol. 2. Madrid, Museo del Prado.
- Aldea Vaquero, Quintín (1980): “Los miembros de todos los Consejos de España en la década de 1630 a 1640”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 50, 189-205. Disponible en: <https://revistas.mjusticia.gob.es/index.php/AHDE/article/view/3870/3870> (consultado el 10 de junio de 2021).
- Angulo Íñiguez, Diego / Pérez Sánchez, Alfonso E. (1969): *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez.
- Benítez Blanco, Vicente (2014): “Iconografía del purgatorio en las iglesias y conventos de Madrid”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.): *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, vol. 1. San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 561-582.
- Beutler, Werner (1998): *Vicente Carducho: el gran ciclo cartujano de El Paular*. Colonia, Locher.
- Bustillo, Marta (2016): “Carducho and Ideas about Religious Art”, en Jean Andrews *et alii* (eds.): *On Art and Painting. Vicente Carducho and Baroque Spain*. Cardiff, University of Wales Press, pp. 163-181.
- Carducho, Vicente (1979): *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. Francisco Calvo Serraller. Madrid, Turner.
- Carlos Varona, María Cruz de (2013): “Vicente Carducho en El Paular y la elaboración de un imaginario cartujano”, en Leticia Ruiz Gómez / Eduardo Barceló de Torres (coords.): *La recuperación de El Paular*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 203-216.
- Carlos Varona, María Cruz de (2016a): “Vicente Carducho, *La Virgen con santa Teresa de Jesús y santa Gertrudis*, h. 1605-14”, en Benito Navarrete Prieto (dir.): *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi* (catálogo de exposición). Madrid y Florencia, Fundación Mapfre y Gallerie degli Uffizi, pp. 160-161.
- Carlos Varona, María Cruz de (2016b): “Vicente Carducho, *Monja (¿Santa Rita de Cascia?) coronada por ángeles*, ¿h. 1636-38?”, en Benito Navarrete Prieto (dir.): *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi* (catálogo de exposición). Madrid y Florencia, Fundación Mapfre y Gallerie degli Uffizi, pp. 187-188.
- Catálogo ilustrado...* (1927): *Catálogo ilustrado de la Exposición Franciscana* (catálogo de exposición). Barcelona y Madrid, Biblioteca Franciscana.

- Caturla, María Luisa (1968-69): “Documentos en torno a Vicencio Carducho”, *Arte Español*, 26/3, 145-221. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/artespSEAA/artespSEAA_a1968-69v19-20t26n3.pdf (consultado el 10 de junio de 2021).
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (2001): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, ed. Miguel Morán Turina. Madrid, Akal.
- Cerqueira, Cruz (1946): “As imagens e os painéis de S. Domingos de Bemfica. Notas para a história artística de Manuel Pereira e Vicente Carducho”, *Olisipo*, 35-36, 136-143 y 203-223.
- Colace, Raffaella (2013): “Vicente Carducho, *San Francesco d’Assisi riceve le stimate*, secondo decennio secolo XVII”, en Rosa Giorgi (ed.): *Venti capolavori per raccontare la Carità* (catálogo de exposición). Milán, Edizioni Biblioteca Franciscana, pp. 106-109.
- Corada Alonso, Alberto (2021): “La Venerable Orden Tercera ante la justicia real ordinaria a finales de la Edad Moderna”, *Archivo Ibero-Americano*, 81/292-293, 105-131. DOI: <https://doi.org/10.48030/aia.v81i292-293.219>
- Cruz Yábar, Juan María (2011): “Pedro de la Torre y Francisco Bautista. Presencia del retablo madrileño en el norte de España”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 51, 101-116.
- Cruz Yábar, Juan María (2018): “El ensamblador y escultor Antonio de Alloydiz y su relación con Madrid”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 37, 205-220. Disponible en: <http://www.man.es/man/dam/jcr:6108fb62-60a8-4df7-81d6-90fa09808455/2018-bolman-37-12-cruz.pdf> (consultado el 23 de junio de 2022).
- Daza, Fray Antonio (1617): *Historia de las llagas de Nuestro Seráfico Padre S. Francisco...* Madrid, Luis Sánchez.
- Delgado Pavón, María Dolores (2007): *La venerable Orden Tercera de San Francisco en el Madrid del siglo XVII (sociedad confesional, caridad y beneficencia)* (Tesis Doctoral). Universidad de Alcalá. Handle: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/1641>
- Delgado Pavón, María Dolores (2009): *Reyes, nobles y burgueses en auxilio de la pobreza (La Venerable Orden Tercera Seglar de San Francisco de Madrid en el siglo XVII)*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Díez-Monsalve Giménez, Juan Antonio / Fernández de Miguel, Susana (2010): “Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal”, *Archivo Español de Arte*, 83/330, 149-158. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2010.v83.i330.422>
- Errasti, Fermín (1982): *Capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera. Descripción histórico-artística*. Madrid, Cisneros – Fraternidad Seglar Franciscana.
- García López, David (2008): *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Guerra, José Antonio (ed.) (2019): *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Gutiérrez García-Brazales, Manuel (1982): *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*. Toledo, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Toledo.

- Gutiérrez Pastor, Ismael (2017): “Bartolomé Carducho, *Estigmatización de san Francisco de Asís*, 1600”, en Wifredo Rincón García (ed.): *Colección Santamarca. Esplendor barroco. De Luca Giordano a Goya y la pintura romántica* (catálogo de exposición). Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, pp. 40-42.
- Mâle, Émile (2001): *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Ediciones Encuentro.
- Mallén Herráiz, David (2021): “Vicente Carducho y la Hermandad del Refugio en Madrid: encargos artísticos y proyección cortesana”, *Archivo Español de Arte*, 94/375, 233-246. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2021.14>
- Martín González, Juan José (1983): “Una Adoración de los pastores de Vicente Carducho”, *BSAA*, 49, 487-488. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/12796>
- Navarrete Prieto, Benito (dir.) (2016): *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi* (catálogo de exposición). Madrid y Florencia, Fundación Mapfre y Gallerie degli Uffizi.
- Palomino, Antonio (1947): *El museo pictórico y escala óptica*, ed. Juan Agustín Ceán Bermúdez. Madrid, M. Aguilar, Editor.
- Pascual Chenel, Álvaro / Rodríguez Rebollo, Ángel (2015): *Vicente Carducho. Dibujos. Catálogo razonado* (catálogo de exposición). Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, Biblioteca Nacional de España y Museo Nacional del Prado.
- Pérez Pastor, Cristóbal (1914): *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, t. 11. Madrid, Real Academia Española.
- Portús Pérez, Javier (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Fuenterrabía (Guipúzcoa), Nerea.
- Roe, Jeremy (2016): “Carducho and *pintura de borrones*”, en Jean Andrews *et alii* (eds.): *On Art and Painting. Vicente Carducho and Baroque Spain*. Cardiff, University of Wales Press, pp. 283-307.
- Ruiz Gómez, Leticia (2013): “La recuperación de la serie cartujana de El Paular”, en Leticia Ruiz Gómez / Eduardo Barceló de Torres (coords.): *La recuperación de El Paular*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 185-202.
- Ruiz Rodríguez *et alii* (2009): “La Venerable Orden Tercera de San Francisco en el Madrid del Seiscientos”, en Juan Jesús Bravo Caro / Siro Villas Tinoco (eds.): *Tradición versus innovación en la España Moderna*, vol. 2. Málaga, Universidad de Málaga, pp. 1117-1132. Handle: <http://hdl.handle.net/10261/230170>
- Saltillo, marqués del (1948): “Arquitectos y alarifes madrileños del siglo XVII (1615-1699)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 52, 161-221. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1948v52t3.pdf (consultado el 10 de junio de 2021).
- Schroth, Sarah / Baer, Ronni (eds.) (2008): *El Greco to Velázquez. Art during the Reign of Philip III* (catálogo de exposición). Boston, MFA Publications.
- Tormo, Elías (1985): *Las iglesias del antiguo Madrid*. Madrid, Instituto de España.
- Tovar Martín, Virginia (1975): *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- Tovar Martín, Virginia (1983): *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

- Vázquez Manassero, Margarita Ana (2021): “Luis Carduchi, de pintor a Catedrático de Matemáticas y Artillería”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 46/1, 147-174. DOI: <https://doi.org/10.5209/chmo.72066>
- Volk, Mary Crawford (1977): *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*. Nueva York y Londres, Garland Publishing.