

ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LOS RETABLOS DEL MONASTERIO DE GUADALUPE (CÁCERES) Y LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE ALGETE (MADRID)

M.^a ROSARIO GUTIÉRREZ MARCOS

El presente trabajo, tiene como objetivo revisar sistemáticamente dos obras de arte de gran envergadura, como lo son los retablos del altar mayor del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, en la provincia de Cáceres y el de la iglesia de Nuestra de la Asunción en la localidad de Algete, provincia de Madrid. Ambos han sido objeto de estudio, por parte de notables y prestigiosos historiadores, que han ido sacando a la luz la documentación existente sobre ellos. De forma, que mi labor, consistirá en examinar detenidamente las fuentes modernas y contemporáneas de las que disponemos para poder realizar un análisis comparativo entre los dos retablos, puesto que, como podremos ir comprobando a lo largo del artículo, trabajarán los mismos artífices en ambas empresas: Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Giraldo Merlo, Juan Muñoz, etc., son algunos de ellos, y todos estarán vinculados a la corte madrileña. De ahí, mi interés en reseñar lo que fue el siglo XVII español, haciendo especial hincapié en los valores y criterios artísticos de la época.

DESARROLLO DE LAS ARTES SECENTISTAS EN ESPAÑA

Como bien es sabido, a la centuria que abarcó el siglo XVII, se la denominó Edad de Oro, no precisamente por los momentos de estabilidad y holgura económica por los que estaba pasando la península, sino por el resurgir de todas las

artes, principalmente en el ámbito literario y artístico, de la crisis en la que se encontraba sumida la España barroca, la cual se convirtió en defensora a ultranza de la Iglesia, y como tal se vería obligada a financiar múltiples guerras, que deteriorarían progresivamente la economía del país, a la par que producirían graves daños colaterales, como las sublevaciones internas que se fueron gestando en determinados puntos de la nación, ante el malestar de la población por ver que la subida de impuestos a la que habían sido sometidos, no mejoraba el estado deplorable en el que se encontraba la hacienda pública. Asimismo, las relaciones comerciales con el exterior, también se verán dañadas por el aumento de los aranceles que debían pagar los comerciantes al pasar las aduanas. A estos factores, habría que sumar, la pérdida de hegemonía del antiguo Imperio Español, a la que tuvo que hacer frente la monarquía hispánica tras firmar la Paz de Westfalia. Ante esta situación, tendrán que aprender «a adecuar las necesidades del país a sus auténticas posibilidades»¹, ya que será la única forma de salir airosos del importante trance por el que estaban pasando.

Una vez conocida la obsesión de la corona española por la religión, llegando a rozar incluso el fanatismo, no es de extrañar, que junto al monarca, fuera el clero, el principal mecenas de obras de arte (monasterios, iglesias, cofradías, etc). Durante todo el siglo XVII, «la vida española se verá impregnada de la religiosidad»² contrarreformista que imperaba entonces en todas las cortes europeas católicas. No obstante, en España cobrará mayor auge, debido al régimen absolutista al que estaban acogidos los Austrias. De este modo, será el **género religioso** el más cultivado por los artistas, por considerarlo «el más noble, digno y significativo...»³. A raíz del Concilio de Trento, el arte religioso, servirá como recurso didáctico para «persuadir a los hombres a la piedad y llevarlos a Dios»⁴. Se dará un arte, centrado plenamente en conmover y perturbar la espiritualidad del fiel, a la par que se les debía transmitir un sentimiento de confianza plena en Dios, con el objetivo de reafirmar la doctrina católica, y defender sus costumbres y tradiciones, frente a la herejía protestante que había sacudido fuertemente, los sólidos cimientos de la Iglesia. En definitiva, los artistas, deberían mostrar a los fieles, los misterios de la fe y la gloria a la que podían acceder si eran limpios de corazón. Sin embargo, en cuanto a las bellas artes se refiere, en palabras de Mâle, «si la Contrarreforma tuvo tanto éxito, fue por el hecho de que encontró artistas dóciles a sus enseñanzas y enteramente inmersos en el espíritu religioso de su tiempo»⁵. En este contexto económico y social, se va a desarrollar una nueva corriente artística, el barroco, período en el que se generarán las dos obras que

¹ YARZA LUACES, Joaquín, *La España del siglo XVII y el arte*.

² PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1992.

³ *Ibidem*.

⁴ PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1990.

⁵ MÂLE, Emile, *El Arte Religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la Iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.

pasaremos a explicar detalladamente a continuación, y que nos permitirá hacernos una idea más completa de las particularidades que definieron al nuevo estilo.

ANALOGÍAS Y DIFERENCIAS DE LAS OBRAS

El origen del retablo (palabra procedente del latín *retabulum*, que quiere decir, «tabla que se coloca detrás»), lo encontramos en una antigua tradición, que consistía en colocar las reliquias de los santos en los altares. Posteriormente, evolucionaría hasta convertirse en un espectacular armazón, de los más diversos materiales, en función del momento, en donde representar la iconografía de la vida de Cristo, la Virgen o los Santos, como muestra de la vida ejemplar que había que llevar para alcanzar la gloria divina.

Por tanto, lo primero que cabría señalar, al margen de las evidentes semejanzas estéticas y estilísticas, o de la calidad artística de ambas piezas, es que ante todo son un utensilio litúrgico, que desempeñan una función devocional y catequética, puesto que a través de las imágenes que albergan, se adoctrina visualmente al pueblo dentro de la moral católica impuesta por la Contrarreforma⁶, sirviéndose los sacerdotes de ellas, como apoyo en su discurso evangélico.

Formalmente, hay que decir, que en ambos retablos, se unen y complementan las tres principales manifestaciones artísticas: arquitectura, escultura y pintura, las cuales estudiaremos en profundidad individualmente. Cronológicamente, se sitúan los dos por las mismas fechas; el del Monasterio de Guadalupe está terminado en 1618 y el de la iglesia de la Asunción de Algete en 1619. Tal proximidad en el tiempo en la realización de estas obras, nos corrobora el hecho, de que algunos de los artistas, como Eugenio Cajés, Vicente Carducho o Juan Muñoz, trabajarán paralelamente en ellas.

La estructura arquitectónica

En primer lugar, se debe destacar la superioridad estructural del retablo de Guadalupe (**Fig. 2**) sobre el de Algete (**Fig. 3**); sin olvidar, que las trazas del primero, pertenecen a uno de los mejores arquitectos cortesanos del momento, **Juan Gómez de Mora**, sin querer por esto, desprestigiar a **Alonso de Vallejo** y

⁶ *Ibidem*. Recoge un texto de la última sesión del Concilio de Trento en 1563, que sintetiza los principios fundamentales a los que los artistas se debían atener: «*El Santo Concilio prohíbe que se sitúen en las iglesias imágenes que se inspiren en un dogma erróneo y que puedan confundir a los simples de espíritu; quiere, además, que evite toda impureza y que no se dé a las imágenes caracteres provocativos...*».

Juan Muñoz, artífices del retablo de Algete⁷, los cuales, firman unas escrituras en 1612, comprometiéndose a trabajar juntos en el retablo de la iglesia de la villa, además de quedar estipulada la labor que le correspondía hacer a cada uno (Juan Muñoz, hará la custodia –perdida– y el primer cuerpo: ensamblaje, talla, dorado, etc., mientras que Alonso de Vallejo, se encargaría de los otros dos cuerpos y los remates), así como las costas de dicha obra, tasada en 8.100 ducados, pagados en varios plazos (el 15 de agosto de 1612 hay constancia de una primera retribución de 1.000 ducados, por San Juan de 1613 se hace entrega de otros 500 ducados, etc.) hasta ver el retablo completamente terminado⁸. En cuanto al retablo guadalupense, se debe mencionar el apoyo incondicional de la corona con el que contaron los monjes jerónimos para la ejecución del mismo, primeramente con Carlos V, después con Felipe II y a la muerte de éste, con el de su hijo Felipe III (el cual cumplirá el deseo de su padre de ver un nuevo retablo en el monasterio), llegando a parecer en ocasiones un encargo regio, en el que tuvieron que tener siempre presente el sentir y el consentimiento del monarca. Pese a ello, fueron numerosos los problemas que hubo para encontrar un proyecto viable⁹, hasta

⁷ GARCÍA REY, «Artistas madrileños al servicio del Arzobispado de Toledo», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1931, pp. 76-87. Tanto **Juan Muñoz** como **Alonso de Vallejo**, aparecen citados en el «*Libro donde se escriben los nombres de los oficiales de este Arzobispado a los cuales se dan las obras de las yglesias por su señoría ilustrísima y señores de su Consejo*», trabajando en la **iglesia de Colmenar de Oreja** de Madrid, fábrica que se les encargó a la par que la de la parroquia de Algete, aunque ésta última no aparezca mencionada en el artículo; lo que no quiere decir, que tampoco esté registrada en dicho libro (manuscrito conservado en el Archivo Diocesano de Toledo, descubierto por el archivero y catedrático de la Universidad Pontificia, don José Luis Marín, a principios del siglo pasado), ya que simplemente recoge algunas anotaciones, como reconoce el propio autor. Asimismo, explica en que consistió «...el famoso **Consejo de la gobernación del Arzobispado toledano**, ... organismo del que dependían todas las cuestiones de índole artística dependientes de la extensísima diócesis toledana, en la cual estaban incluidas... casi todas las actuales provincias del antiguo reino de Castilla la Nueva, con enclavaciones en las de Cáceres y Badajoz, Jaén, Granada y Albacete», el cual debía examinar toda propuesta para realizar cualquier obra en una iglesia, «por necesaria y útil que pudiera ser; ... para conceder la licencia de ejecución de las obras, designaba a los artistas que debían dar su parecer o dictamen. Fijaban los gastos, facultaba el otorgamiento de las correspondientes escrituras ante el escribano público... y designaba a veces, los artistas encargados de la hechura».

⁸ CORELLA SÚAREZ, M.^a Pilar, «Precisiones documentales sobre los retablos barrocos de Algete y Colmenar de Oreja», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXV, CSIC, Madrid, 1988, pp. 97-108. Son documentos conservados en el Archivo Histórico Parroquial, que con anterioridad fueron publicados por **Pérez Pastor** en sus *Memorias de la Real Academia de la Historia. Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas*, t. II, Madrid, 1914.

⁹ ANDRÉS, Patricia, *Guadalupe. Un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*. Diputación de Cáceres, Institución Cultural El Broncense, Salamanca, 2001. Menciona los cuatro retablos que ha albergado el presbiterio de la iglesia guadalupense a lo largo de su historia. Asimismo, describe metódicamente, los tres intentos infructuosos de realizar un nuevo retablo para el monasterio. Serán proyectos de gran envergadura, pensados por artistas como **Juan de**

que finalmente, **Juan Gómez de Mora**, diera las trazas definitivas del retablo¹⁰, en Valladolid, el 11 de junio de 1609, como se indica en un documento contractual con la rúbrica del prior del monasterio y el arquitecto, conservado en el Archivo Histórico Nacional¹¹, las cuales no se validarán hasta el 20 de diciembre de 1614, momento en el que quedaron automáticamente paralizadas las gestiones que durante este tiempo, habían estado realizando los frailes por su cuenta¹². Aún así, pedirán en 1615, un informe acerca de las trazas que había que llevar cabo por imposición real, a **Juan Bautista Monegro** (el cual materializará parte de las mismas), antes de emprender la fábrica¹³. De estas fechas, también datan las enajenaciones de algunas piezas de platería por parte de los frailes, para poder hacer frente a la financiación del retablo¹⁴, el cual supuso un gasto a la Comunidad de 42.952 ducados¹⁵.

Borgoña (1525), **El Greco** (1597) y el de **Francisco de Mora** (1604), arquitecto regio que da unas trazas que parecían ser las definitivas, por tratarse del último deseo de Felipe II, el cual dejó veinte mil ducados en su testamento para la financiación de la empresa. Sin embargo, el fallecimiento del arquitecto en 1610 y de los artistas que iban a llevar a cabo el retablo (Bartolomé Carducho y Pompeyo Leoni) dos años antes, truncharía nuevamente los deseos del difunto Felipe II.

¹⁰ *Ibidem*. Plantea la teoría de que autores contemporáneos, como **Fernando Marías** y **Agustín Bustamante**, ponen en duda la autoría de las trazas de Juan Gómez de Mora, y atribuyen el dibujo de las mismas, conservadas en la Biblioteca Nacional, a su tío Francisco de Mora. Sin embargo, con anterioridad, **Ceán Bermúdez**, se replanteó la afirmación que **Antonio Ponz**, hace en su *Viage de España: «Juan Gómez de Mora inventó y trazó el retablo mayor del Monasterio de Guadalupe»*, argumentando que hay documentos que acreditan que el verdadero **inventor**, fue **Nicolás de Vergara el Mozo**, arquitecto y escultor que trabajó en la Catedral de Toledo. Sugestiva aserción de Ceán, que a día de hoy, no tiene fundamento alguno, pero que a principios de siglo pasado, varios autores como **Hilario Crespo Gallego**, en *Una excursión al Real Monasterio de Santa María de Guadalupe*, y **Rafael Ramírez de Arellano**, en su artículo sobre «Giraldo de Merlo», continuarán incurriendo en el error de Ceán, ya que el primero sitúa trabajando en el retablo a **Nicolás de Vergara el Mozo**, como **colaborador de Juan Gómez de Mora**, y el segundo, le cita como el arquitecto que diseñó la traza.

¹¹ GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián, *Guadalupe. Siete siglos de Fe y de Cultura*, Ediciones Guadalupe, Madrid, 1993.

¹² ANDRÉS, *Op. cit.*, p. 293. Recoge el fragmento de una **carta** de 1615, que **fray Andrés Cobos envía al Monasterio de Guadalupe** (A.H.N. Sección Clero, Leg. 1424.b., nº 15), muy significativa en relación a las citadas gestiones para la realización del retablo: «*Lleua la traça el moço que es la se a de hazer sin replica y la que conuiene segun juicio de hombres que lo demas eran quimeras y así a parecido por los efectos*». Evidentemente se alude, al proyecto que **Jerónimo Lucente** (arquitecto, pintor y escultor sevillano), presenta a la Comunidad Jerónima en junio de 1614, el cual satisfizo las expectativas de **Juan Bautista Monegro**, prestigioso artista cántabro, afincado en Toledo, al que los monjes pidieron consejo.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*. Aporta algunos documentos acerca de los problemas con los que se encontraron los monjes para vender la plata en Madrid, Sevilla y Toledo. Entre ellos, merece la pena recoger, la parte más significativa de la **carta que fray Juan de Siruela, envía desde Sevilla al**

Como se puede comprobar in situ, afortunadamente, Gómez de Mora, sigue el diseño clasicista del **retablo mayor del Real Monasterio de El Escorial (Fig. 1)**, obra de **Juan de Herrera**, el cual, hará gala de un espléndido desarrollo arquitectónico, utilizando un sistema de ordenación en tres cuerpos, sobre un banco, divididos por los soportes (en los que solían superponerse los órdenes clásicos: dórico en el primer cuerpo, jónico en el segundo y corintio en el tercero) y entablamentos en calles y entrecalles, rematadas por un espectacular ático, entre las que se dispondrán tableros pintados y esculturas de bulto redondo, con alto contenido iconográfico. Éste mismo esquema, será el que se plasme en el retablo guadalupense, articulado en tres cuerpos, compartimentados en tres calles y cuatro entrecalles (formadas por columnas de orden gigante y capiteles corintios, que sobresalen de la planta), coronadas por un ático (rematado por un frontón curvo partido, que aloja un escudo flanqueado por dos putti), con claras reminiscencias albertianas, en las volutas curvas que dan paso al mismo, y en las que se han dispuesto dos blasones reales. Es un conjunto arquitectónico espectacular, que se adapta perfectamente a la forma del ábside, con las dimensiones tan imponentes que tiene, además, se abre por detrás, a la altura del segundo cuerpo, un camarín con su vestidor, para albergar en él a la Virgen de Guadalupe y así, ésta pueda ver y ser vista por los fieles desde el templo.

En cambio, el retablo de Algete, a pesar de seguir también las líneas clasicistas escurialenses en su estructura, difiere bastante del guadalupense, ya que en esta ocasión, veremos, dos cuerpos elevados sobre un banco o predella, organizados en tres calles y dos entrecalles (con una caja para pinturas y una hornacina para cobijar esculturas de bulto redondo), enmarcadas por columnas gigantes y exentas de orden dórico que se elevan sobre pedestales en el primer cuerpo, rematadas por frontones triangulares en los laterales (colocados en el siglo XX) y uno curvo partido en la calle central, para albergar el tabernáculo. El segundo cuerpo está dispuesto de la misma forma, pero con algunas variantes, como el orden jónico de las columnas, o el frontón triangular del centro (eliminado en la restauración del retablo en 1994, por tratarse de un añadido de los años 80 del siglo pasado que rompía la armonía del conjunto, aunque hay indicios de que en su origen, hubiera un frontón partido como el del primer piso¹⁵). Rematando el conjunto, un tercer piso, a modo de ático, en el que hay una sola calle (donde

Monasterio (A.H.N. Sección Clero, Leg. 1424.b., nº 3): «*A nra. Plata no visto sino en relación haçer mal rostro los plateros gruesos que la pueden tomar y pagar por que estan tan lejos de pagar nada por la hechura ni lo dorado que aun no salen a dar por el marco sino 63rs. como dar por plata quebrada y que no viene en barras y ansi lo que los calices y el niño trajo plaçeando por los monasterios auer si sale alguien a dar por ellos algo mas de peso. La custodia llego muy maltratada y quebrada por dos partes por que no uino como los caliçes en cajas y ansi de esa no ay que esperar hechura, harto sea hablamos algo de oro y el peso de la plata*».

¹⁵ ÁLVAREZ, Arturo, *Guadalupe: Arte, historia y devoción mariana*, Studium, Madrid, 1964.

¹⁶ ALCOBENDAS FERNÁNDEZ, Miguel, *Crónicas de Algete*. Centro de Profesores de Alcobendas. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1995.

hoy se emplaza una caja para una pintura) y dos entrecalles flanqueadas cada una por dos columnas corintias (cumpliendo así la superposición de órdenes vitruviana – herreriana y academicista), sobre las que se apoyan un par de frontones triangulares. Las trazas generales del retablo, se las atribuye Pérez Pastor a Juan Muñoz¹⁷, a pesar de figurar también en el contrato, Alonso de Vallejo¹⁸. Sin embargo, la tipología de dicho retablo, se adecuaba perfectamente a las estructuras clásicas que Muñoz estaba empleando en sus obras por esa época, en las cuales se han querido ver, la impronta de Becerra y Leoni¹⁹.

EL ORNAMENTO ESCULTÓRICO

Llegados a éste punto, será Juan Muñoz quien nos sirva de enlace con el ámbito escultórico de ambos retablos, ya que le veremos trabajando en los dos como escultor, además de ensamblador. Por tanto, para la decoración escultórica del retablo guadalupense, se contrataría, al ya citado Juan Muñoz²⁰, junto a Giraldo de Merlo y Jorge Manuel Theotocopuli, el 18 de febrero de 1615 (en Toledo), ante el escribano Juan Sánchez de Soria, y figurando como fiadores los plateros Andrés Salinas y Cristóbal del Pancorbo²¹. En estas escrituras, se detalla-

¹⁷ PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Memorias de la Real Academia de la Historia. Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas*, t. II, Madrid, 1914. Dato del que también se hace eco, el libro de *Retablos de la Comunidad de Madrid (XV-XVII)*, editado por la Dirección General de Patrimonio Histórico y Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, tras llevar a cabo una campaña de restauración en varios retablos de la provincia.

¹⁸ CORELLA SUÁREZ, *Op. cit.*, p. 102. Recoge una carta del 28 de abril de 1614, en la que se menciona la primitiva de 1612: «*Sepan cuantos esta carta de obligación y fianza vieren como nos **Juan Muñoz, escultor**, vecino desta corte de Madrid, como **principal**, y Alonso de Vallejo asimismo escultor, vecino desta villa como su fiador y principal pagador [...], que por quanto yo tomé a mi cargo la obra del retablo de la iglesia de la villa de Algete y para ello otorgué escritura en bastante forma ante Alonso Martínez, escribano del Rey Nuestro Señor, y del número de la dicha villa, en ella a 20 de enero de 1612, y entre otras condiciones de la escritura hay una por la cual me obligué a dar fianzas para cumplir con ella, yo el dicho Juan Muñoz como principal y Alonso de Vallejo como principal fiador, debajo de la dicha mancomunidad y excursión, nos obligamos de hecho el dicho Juan Muñoz guardar el cumplir el tenor de la dicha escritura...*».

¹⁹ BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, «Juan Muñoz, escultor», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXXIX, Valladolid, 1973, pp. 269-284. Considera que Muñoz, no aportó nada a la retablística barroca española, sino que se movió «*dentro de las normas estilísticas ya existentes*».

²⁰ *Ibidem*. No pudo estar presente en la firma de dichas escrituras (por encontrarse trabajando en el retablo de Algete, entre otros), y otorgó un poder notarial a Giraldo Merlo, comprometiéndose a participar en la ejecución del retablo mayor de Guadalupe.

²¹ ANDRÉS, *Op. cit.*, p. 297. Extrae el dato del A.H.P. Toledo. Escribano J. Sánchez de Soria, 1615, Pr. 2524.

ron todas las labores a realizar por cada una de las partes contratantes: «...*todas las figuras las a de haçer solo el dho. Xiraldo de merlo y a el solo se le an de pagar sin que sus compañeros tengan derecho a ello, sin poderlo meter a otro so pena que no se reciba para dba. obra= Y todo lo demas de dho. retablo que a toca a la madera la an de haçer el dho. Xiraldo de merlo Jorge manuel joan muñoz por yguales partes*»²². Ante tales condiciones, favorables para Giraldo Merlo, conviene recordar, que fue uno de los artistas cortesanos que el rey impuso a los jerónimos, como podemos corroborar en la **carta** del 11 de enero de 1615, que **fray Andrés de Cobos envía al Monasterio**: «...*Las figuras de vulto todas las a de haçer Giraldo que es el que mas nombre tiene en el reino. Assi lo confiesan los de su arte y la ha de haçer el solo con mas la mitad del retablo...*». Igualmente, se tuvo un especial interés en incluir a Jorge Manuel en la obra, debido a que el padre de éste, es decir, El Greco, tenía un contrato anterior firmado con fray Gabriel de Talavera²³. A partir de aquí, se insistirá en la buena relación personal que existía entre ambos artistas, y en lo beneficioso que podía resultar ese hecho a la hora de trabajar: «*Entrambos son çierto hombres de bien, de buen trato y grandes oficiales y convenibles que con que se les de dos mill ducados al priçipio y otros dos mill al fin de la obra aguardaran al conuento segun V.Pd. vera en el conçierto. Anlo de haçer en casa que es otro cómodo no pequeño. Es gente que mejor que otros acomodaran la capilla y la dispornan principalmente el hijo del Greco que tiene valer*»²⁴. A su vez, estos tres artífices contratarán a otros artistas, como **Gaspar Sánchez de Morales** (colaborador de Merlo, que se ocupará de desbastar las esculturas)²⁵, o **Juan González y Juan Campos**²⁶ (ambos asistentes

²² *Ibidem*.

²³ JIMÉNEZ PRIEGO, Teresa, *Guadalupe en los siglos XVII y XVIII*. Diputación Provincial de Badajoz. Instituto de Servicios Culturales, Badajoz, 1975, p. 10.

²⁴ ANDRÉS, *Op. cit.*, p. 297.

²⁵ *Ibidem*. Documento extraído del A.H.P.Toledo. Escribano J. Manuel de la Quadra, Pr. 3006, p. 428. Con fecha de 23 de marzo de 1615. Además, subsana un error cometido por el estudioso Fernando Marías, el cual, en su artículo «Giraldo de Merlo, precisiones documentales», publicado en *Archivo Español de Arte*, t. 54, n.º 214, 1981, p. 178, se equivoca en la numeración del legajo en el que se encuentra la presente información.

²⁶ BUSTAMANTE GARCÍA, *Op. cit.*, pp. 283-284. Compila una serie de documentos relativos al ensamblador Juan Muñoz, entre los que se encuentra el que concierne al contrato que éste le hace como colaborador a Juan de Campos, ante el escribano Alejo Sanz de Herrera: «*En la villa de Madrid a 18 días del mes de setiembre de 1616...parecieron de una parte Juan Muñoz escultor vz.º de Madrid e de la otra parte Juan de Campos escultor vz.º desta villa e dixeron que por quanto el dho Juan de Campos a trabajado en casa del dho Juan Muñoz a liquidado su quenta hay oy para que sepa lo se debe quieren hacer de nuevo para otras obras quieren asentar lo que sea de guardar lo siguiente: Lo primero declaran ambas partes que todo el tiempo quel dho Juan de Campos a trabaxado en casa de dho Juan Muñoz y todas las obras quel susodho a tenido ansi en casa como fuera della en diversas veces dho Juan Muñoz tan solamente le esta debiendo mil*

de Juan Muñoz), que facilitaran el trabajo al maestro de obra correspondiente, llegando éste a dar simplemente el último retoque a las piezas.

No obstante, el inicio de las obras se retrasarían por no disponer los artífices de los materiales necesarios, ya que era el monasterio, quien debía proporcionárselos²⁷. De hecho, hay constancia documental, de que en mayo de 1615,

cien reales que pagara llanamente. Yten. Quel dho Juan Muñoz tiene a su cargo la obra del retablo de Guadalupe el dho Juan de Campos se obliga de ayudar en ella todo el dho tiempo la tubiere e la obra durante = demas desto le ayudara en todas las demas obras ansi en Madrid como en otras partes benido de Guadalupe trabajando por su persona con toda asistencia como lo a hecho de ordinario y se le a de dar de paga pa yr a Guadalupe la yda y la buelta la costa de su persona a darle mula e comida para ella e llevarle e traer el hato = e partira luego le llamase el dho Juan Muñoz y llegado a Guadalupe se le a de dar cada dia de los que trabajare en Guadalupe diez reales... e benido de Guadalupe en las demas obras quel dho Juan Muñoz tubiere obligado de ayudar a razon de cada dia a nueve reales sin que a de poder trabajar con otra persona...» (A.H.P. de Madrid. Leg. 2758. Fol. 753).

²⁷ ANDRÉS, *Op. cit.*, pp. 302-303. Será a raíz de aquí, cuando comiencen a deshacerse de algunas piezas de plata, con el fin de adquirir madera de borne y cedro de las Indias, para la realización del retablo. Como ya sabemos, fray Juan de Siruela es el encargado de ir a Sevilla, para vender dichas piezas de orfebrería y encontrar la madera adecuada para la obra. En lo referente al borne, debía comprar, en palabras de Giraldo de Merlo: «*una partida de tablones... lo mas anchos, gruesos y largos que se hallan hasta en cantidad de quinientos o seiscientos ducados y esto se entiende sin los portes porque se an de aserrar en Guadalupe a la medida que se ofreciere ser combiniente*» (A.H.N. Sección Clero, Leg. 1424.b, nº 5). De ahí, que Siruela, teniendo muy presentes las recomendaciones con las que partió, tranquilice a la Comunidad y a los artífices, en la carta que remite en 1615 al Monasterio: «*En lo que toca a la madera de borne, ay mucho y bueno, por esto valdra a buen precio*» (A.H.N. Sección Clero, Leg. 1424.b, nº 3), y en otra sin fechar, en la que dice tener: «*comprada una muy buena partida de borne açul bonissimo y a muy buen preçio y llamo bueno, no rrespecto de cómo alla vino apreçiado sino de cómo por aca pasa y para que no me engañasen los flamencos ni en el precio ni en la qualidad y bondad de la madera lleue personas seguras y cristianas que fiara y de mi gran confianzia que por servir a nra. s^a. y haçerme a mi md. anduuieran/ conmigo por todos los almacenes y escogimos la madera y justificaron el preçio muy en fauor y aprouecho de nra. casa*» (A.H.N. Sección Clero, Leg. 1424.b, nº 33). Sin embargo, con respecto a las indicaciones de Merlo, acerca de la madera de cedro que debía buscar (JIMÉNEZ PRIEGO, *Op. cit.*, p. 11 «*Primeramente se an de comprar veynte y quatro pedaços de çedro de las indias los mas gruesos que hallan en Sebilla, cada pedaço de catorce pies de largo y no hallandose del dicho largo sean de siete pies cada uno y venga la cantidad doblada. Yten. quarenta pieças de çedro de un pie y quatro dedos de grueso en quadrado y de diez pies de largo cada pieça, estas an de benir preçisas antes mayores que menores desta marca. Yten. veynte pieças de un pie en quadrado y de quinze pies de largo cada una. Yten. doce pieças del mismo çedro de media bara de grueso en quadrado, y del largo que se hallaren con que sean de diez pies arriba...*»), se verá con mayor dificultad para encontrarla, y acudirá a la Casa de la Contratación de la capital hispalense, donde le aconsejan que encargue el cedro a una de las flotas, al igual que hizo el conocido escultor sevillano, **Martínez Montañés** (lo que demuestra, que en todo momento se rodearon de los mejores especialistas): «Yo, Juan Martínez

todavía no había llegado ningún escultor a Guadalupe²⁸. Finalmente, la obra se empezaba el día 13 de junio de 1615 (durante el priorato de fray Juan de Guadalcanal), y a partir de esa fecha, el retablo tenía que estar terminado en dos años²⁹, para proceder posteriormente a la tasación de la decoración escultórica del mismo, labor que realizarán el 7 de junio de 1617, los también escultores, **Alonso López Maldonado** y **Antón de Morales**, junto al ensamblador, **Mateo González**³⁰.

Respecto al aspecto formal de la escultura, cabe decir, que los ornamentos decorativos de la ensambladura, como los festones y guirnaldas que recorren los frisos y vanos de las hornacinas, y la decoración vegetal (en bajo relieve, que proporciona cierta sensación de movimiento) de la que se hace gala en el retablo,

Montañés, escultor, vezino de Seuilla, que auiedo el padre fray Juan de Siruela de nra. sra. de Guadalupe, hecho todas las diligencias pusibles en esta dicha ciudad, para ballar las partidas de çedro en esta memoria contenidas ansi en los almacenes de las maderas como con los capitanes de las naos que ultimamente conmigo en presencia de dos señores de nao, llamados Melchor de Açe y Juan Aluares Osorio no se a hallado en esta ciudad ni por junto ni por menudo el cedro que la memoria pide, por que uino muy poco y se a gastado. y ansi soy de parecer que se encomiende esta cantidad per junto algunos señores de nao que lo traigan de la Hauana y encargandoselo por borden de los señores de la contratación por a uenir muy barato y tener buen efeto esta oresention y ansi me pareçe en Seuilla a veinte y dos de abril de 1615./ Juan Martínez Montañés» (A.H.N. Sección Clero, Leg. 1424.b, n° 1).

²⁸ *Ibidem.* Giraldo de Merlo, escribe el 28 de mayo de 1615: «Quando me dio la de V. Pd. el sr. Jorge Manuel ante de ayer, ya tenia mi casa lebantada los lios hechos y puesto que V.Pd. me escribe que es mejor asistir a la personalmente por si acaso ubiere de mudar el çedro en otra materia y yo tengo todos mis negocios ya puestos y ajustados para esta ausençia y mi casa traspasada y antes que entre mas calor me determine de enviar mi jente y bato, porque quando muy turbio corra hare yo mis modelos de los santos que es obra de tres o quatro meses quanto y mas si el borne esta alli podemos començar el ensamblaje. Al fin, padre, yo estare alli en Guadalupe si Dios es serbido en toda la semana que viene» (A.H.N. Sección Clero, Leg. 1424.b, n° 28).

²⁹ *Ibidem.* A.M.G. Códice 111, Libro de los gastos del retablo que se hace en esta Santa Casa de Nuestra Señora de Guadalupe este año de MDCXVII, pp. 52r.-53r. Plazo que será respetado por los artistas, ya el 2 de septiembre de 1617, aparece Giraldo de Merlo, firmando su finiquito.

³⁰ *Ibidem.* Harán especial hincapié en las partes inacabadas: «...que el dicho Giraldo de Merlo, talle los marcos de las cajas de Nra. Sra. y de Sr. San Hiermo. y la caja del Cristo segun y como esta amoldado para la dicha talla, y asi mismo a de hazer la cenefa questa por hazer de la caja de uno de los papas conforme a la capa del otro y ansimismo a de yr acabando y continuando la custodia segun y conforme la a començado y con aquella bondad. Heche unos bellotes en los quatro pedestales de los quatro evangelistas y esto resta y asentar el retablo para cunplir con lo que esta obligado el dicho Xiraldo de Merlo, por la escriptura que tiene hecha» (A.H.N. Sección Clero, Leg. 1424.b, n° 42). Asimismo, dictaminan que el retablo, fue ejecutado casi en su totalidad por Giraldo de Merlo, por encontrarse ausentes los otros dos artistas gran parte del tiempo. De igual modo, fijan los plazos en los que el Monasterio debía pagar los 10.000 ducados en los que se tasó la obra.



Retablo mayor del Monasterio de El Escorial (Fig. 1).

son características propias de la obra de Juan Muñoz³¹, como podemos comprobar en el retablo mayor de la iglesia de Algete, entre otros, en donde encontramos dicho aderezo floral incluido hasta la mitad de las columnas, estriadas helicoidalmente, y no verticalmente como las de Guadalupe. Serán éstas últimas, las que conformen las entrecalles en las que se ubicarán las esculturas de Giraldo de Merlo y Jorge Manuel Theotocopuli, las cuales, sobresalen en planta, por carecer de la profundidad suficiente para albergar correctamente las figuras. Con todo, presentarán un rico programa iconográfico, acorde a la estética contrarreformista; dispondrán a los cuatro evangelistas en el primer cuerpo, a cuatro santas mártires (Santa Lucía, Santa Catalina de Alejandría, Santa Inés y Santa Bárbara) y a la Virgen de Guadalupe (de estilo protogótico, datada hacia el siglo XII) en el segundo, a los cuatro Padres de la Iglesia (San Ambrosio, San Gregorio Magno, San Agustín y San Isidoro de Sevilla) en el tercero, en cuya calle central, se colocará un espléndido alto relieve de San Jerónimo penitente (como titular de la Orden), en el ático, un Calvario (formando una Deesis, aparecen Cristo crucificado, la Virgen y San Juan Evangelista), flanqueado por San Pablo y San Pedro (cada uno a un lado, junto a un escudo regio) y en el remate, flanqueando un frontón curvo partido (en cuyo interior se representa el emblema mariano, un jarrón de azucenas, sostenido por dos putti), dos representaciones alegóricas de la Fe y la Esperanza. Asimismo, la predella cuenta con una serie de pequeños relieves, en los que se narra la Pasión de Cristo (Oración de Jesús en el huerto, Prendimiento, Cristo ante Pilatos, Coronación de espinas, Jesús con la cruz a cuestas y el Santo Entierro), y se representan a algunos santos (San Lorenzo, Santa Paula, San Francisco de Asís, San Diego de Alcalá, San Sebastián, San Cristóbal, San Juan Bautista, La Verónica, Santo Domingo de Guzmán, Santa Marta y San Esteban, mártir). Dotarán a todas las figuras con sus atributos correspondientes, pudiendo de esta manera reconocer más fácilmente a las personas o escenas allí representadas, las cuales estarán impregnadas de un gran realismo (ajeno a la idealización del clasicismo italiano, pero sin rozar lo vulgar, sirviéndose en ocasiones de postizos para acentuar la sensación de autenticidad, los cuales complementarán al detallismo con el que se trata la anatomía que dejan traslucir a través de las vestiduras, a las que se les concede un incipiente movimiento a través de los abundantes y todavía rígidos plegados) e intenso dramatismo y patetismo, que intentan emocionar y conmover al fiel, al ver reflejado el dolor humano de Dios (en los relieves del banco), pero sin pretender distraerle, para ello, se recurrirá a una policromía sobria (con predilección por las carnaciones mates) y a las actitudes calmadas (alejadas del dinamismo berninresco), llegando a hacer un magnífico estudio psicológico de los personajes, los cuales, se nos presentan completamente recogidos en sus oraciones, llegando a rozar el ausentismo

³¹ BUSTAMANTE GARCÍA, *Op. cit.*, p. 277.

y la abstracción³². Al mismo tiempo, todavía podemos apreciar cierta persistencia del último renacimiento en la obra de Giraldo de Merlo.

Desgraciadamente, del retablo de Algete, no podemos hacer un juicio crítico debido a que todas las esculturas que le adornaban, fueron quemadas (junto con otros doce retablos barrocos que había en las naves laterales de la iglesia) en la Guerra Civil de 1936. Sin embargo, si se sabe que en los netos actualmente vacíos de las hornacinas, hubo cinco tallas representando a San Pedro, San Pablo (en el primer cuerpo), San Bartolomé, la Asunción y San Sebastián (en el segundo piso), asimismo, rematando el conjunto, habría un Calvario (grupo escultórico formado por Cristo en la cruz con María Magdalena y María Salomé³³, sustituido actualmente por un lienzo de **Mateo Jiménez**, conocido como el «Santísimo Cristo de la Esperanza»), flanqueado por San Lucas y San Marcos, que los inventarios citan como coronamiento de las calles laterales³⁴. Algunas de ellas, fueron sustituidas en 1943, por unas esculturas contemporáneas (San Blas, San Ramón Nonato, Santa Lucía y Santa Teresa de Jesús), obra también de Mateo Jiménez, las cuales se decidieron retirar del retablo, tras someterle a una profunda restauración en 1994 (**Fig. 4**), ubicándolas en otro lugar del templo³⁵.

LA DECORACIÓN PICTÓRICA

En cuanto a materia pictórica se refiere, volveremos a encontrarnos con dos reconocidos pintores cortesanos trabajando simultáneamente en ambas obras. Éstos son, **Vicente Carducho** y **Eugenio Cajés**, los cuales, emprenderán una importante actividad pictórica conjunta dentro del panorama artístico nacional durante el siglo XVII; participarán en la decoración del Monasterio de la Encarnación de Madrid, en la Capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo, y por supuesto en los retablos del Monasterio de Guadalupe y de la iglesia de la Asunción de Algete. Con respecto al concierto de la pintura para el retablo de Guadalupe, son abundantes las noticias que señalaban con anterioridad al documento contractual, la intervención de éstos dos artistas en la obra; ya en la traza del mismo, se señala: «...que pinten el dho. retablo Vicencio Carducho y Ugenio Caxesi sus pintores y que la arquitatura talla y escoltura podra el conbento elejir los mejores maestros que puedan acer esta obra con mucha perfeccion: que esta fue

³² PORTELA SANDOVAL, Francisco José, «Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid (1500-1750)», en *Cuadernos de Historia y Arte*, IV. Centenario de la Diócesis de Madrid-Alcalá, Madrid, 1986, pp. 47-96.

³³ VV.AA. *Retablos de la Comunidad de Madrid (siglos XV-XVII)*. Dirección General de Patrimonio Histórico. Conserjería de las Artes, Comunidad de Madrid, Madrid, 2002. Siguen la reconstrucción hecha por Antonio Cantó en *El turismo en la provincia de Madrid*, en 1928.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ ALCOBENDAS FERNÁNDEZ, *Op. cit.*, p. 80.

la *boluntad del Rey su padre que aya gloria*»³⁶. Así, hallaremos firmando el contrato a Carducho y Cajés, el 18 de febrero de 1615, con fray Juan Bautista Neroni, en Toledo, ante el escribano Juan Sánchez de Soria: «*quedan de hazer por sus personas toda la pintura del retablo que se a de hazer en el altar mayor de nuestra ss^a. de Guadalupe haciendolo en toda perfection dentro de dos años de cómo se les enpezase a dar dinero para empezarle*»³⁷, comprometiéndose además a que la tasación de la obra, la realizarán especialistas elegidos por la Comunidad (exactamente las mismas condiciones que se acordaron con los artífices del ornamento escultórico)³⁸. Teniendo en cuenta, que el contrato de pintura y escultura se firmó el mismo día, es de suponer que las obras las iniciaran también por las mismas fechas. A pesar de que los lienzos serían realizados en Madrid (ni siquiera se desplazaron para cobrar, ya que concedieron un poder a Giraldo de Merlo, autorizándole a recoger la cantidad de «*quatrocientos ducados que son los que se nos estan mandados pagar a quenta de la pintura que emos de açer p^a. el dho. monest^o. de nra. s^a. de Guadalupe*»³⁹), conservamos una epístola de junio de 1615, en la que Eugenio Cajés solicita al monasterio las medidas que debían tener las

³⁶ ANDRÉS, *Op. cit.*, p. 295.

³⁷ *Ibidem*. A.H.P.Toledo. Escribano J. Sánchez de Soria, 1615, Pr. 2524, pp.369r.-37 lr.

³⁸ *Ibidem*. Reproduce un texto importantísimo de **Juan Gómez de Mora** pronunciándose sobre dicha tasación: «*Todas las obras de su Majestad se açen de diferentes generos, de preçios y se conzierta segun la cualidad de cada una y segun su materia, y tienese por usada costumbre todas las obras de canteria y albañiria açerse y darse a preçios porque es conocido su balor y precio y lo mismo se açe con las obras de carpinteria, cerrajeria, todo porque se saue el limite y bondad de las tales fabricas y obras, pero quando la obra a de ser de pintura o escultura se da y se conzierta la tal obra a tasacion como se a echo en todas las obras deste jenero, que se hicieron en Sant. Lorencio el Real esto se a echo y se açe siempre por auer entendido que el **arte de la pintura es ynfinita** y que el pintor que toma obra por un tanto cumplira con qualquiera que aga. Y asi se da a tasacion porque los pintores que la açen la estudien y trabajen con el premio que la obra a de tener ser pagada a tasacion y se entiende que todas las obras tienen medianeria de bondad, pero **la pintura no tiene medio que a de ser del todo buena o no se a de açer pintura**. Esse es comun parecer de todos y lo que conbiene particularmte. en quanto a pintura y escultura. Y lo mismo parece debe açerse en la pintura y escultura del retablo de N^a. S^a. de Guadalupe por ser como es la obra mas grandiosa que se açe en nuestros tiempos //fol.80// y donde concurren tantas causas para açerse como conbiene lo qual no puede tener buen sucesso quando esa obra por otros medios que escojiendo de todos los artifiçes los mejores que aya y en qt^o. a la pintura su Magd. Dios le guarde tiene escojido los mejores que se conocen por desear que cossa tan a los ojos de los naturales y estranjeros quede con la perfeccion que conbiene para el culto de tan grande Santuario como el de nuestra señora. Este es mi parecer y a lo que se me entiende el mejor y p^a. que de ello conste los firme en Md. a 2 de febrero de 1615»; dictamen que será secundado por **Juan Bautista Monegro**: «*Este parecer firmado de Juan Gómez de Mora esta muy bueno y bien considerado y es lo que oy se deue admitir y abrazar y como tal lo firmo de mi nombre, oy 17 de febrero de 1615 años*» (A.H.N. Sección Clero, Leg. 1424.b, nº 18).*

³⁹ *Ibidem*. A.H.P.Toledo. Escribano Álvaro de Águila, Pr. 2956, pp.656r.-657r. Fecha de 28 de julio de 1615.



Retablo del Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (Fig. 2).

pinturas⁴⁰, cuya datación, coincide con el momento en que Giraldo de Merlo iniciaba las obras en Guadalupe. De igual modo, se debe señalar, que a cada pintor se le concedió la realización de tres cuadros, a Carducho, se le encomendó los del lado izquierdo del retablo (Anunciación de María, Nacimiento de Cristo y la Adoración de los Magos), mientras que a Cajés se le confió los de la parte derecha (Asunción de María, Resurrección y Pentecostés), conformándose así, un espectacular programa iconográfico, dedicado a exaltar la figura de Cristo y su Madre, como ejemplos a seguir por el fiel, junto a los martirios sufridos por los evangelistas, representados en los pequeños lienzos ubicados en las entrecalles del cuerpo inferior sobre las figuras de los mismos (sistema de ordenación que se aplicará también en las calles laterales del retablo de Algete, como ya se explicó

⁴⁰ *Ibidem.* A.H.N. Sección Clero, Leg. 1424.b, nº 30.

anteriormente). Se trata de unas pinturas un tanto polémicas en cuanto a su atribución se refiere, ya que habrá estudiosos como Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez, que señalen como artífice de las mismas, a **Antón Pizarro**, al ver ciertas similitudes entre la obra de éste y las escenas guadalupenses⁴¹, mientras que Andrés Ordax, adjudica a Cajés (el Martirio de San Marcos y San Lucas pintando a la Virgen) y a Carducho (el Martirio de San Mateo y San Juan), teoría que parecería la más lógica, apoyada por autores como fray Sebastián García y Ramiro Chico⁴², y cuestionada por otros como Patricia Andrés, la cual verá «*una mano más arcaica que la de Carducho y Cajés, con evidentes torpezas de dibujo –desproporción entre las figuras– y una dependencia de las estampas*»⁴³.

Dos años antes de concertar la pintura para el retablo de Guadalupe, el 14 de mayo de 1613, el Arzobispado de Toledo enviaba al pintor **Gaspar Cerezo** (al cual veremos también en el Monasterio de Guadalupe, dorando y estofando su retablo junto a **Gonzalo Marín**), a la villa de Algete, para concretar las condiciones con la iglesia madrileña⁴⁴, y el 19 de septiembre de ese mismo año, firmaría una escritura con Juan Muñoz y Alonso de Vallejo, cediéndole los seis lienzos principales del retablo (sobre los que no se especifican los temas a representar, ni las medidas, etc.) por los que le debían abonar dos mil doscientos ducados⁴⁵. Las pinturas más pequeñas que iban encima de las esculturas (desaparecidas en la actualidad), hay autores que creen que las realizaría el mismo Juan Muñoz, ya que no se las menciona en ningún momento en el contrato de Cerezo⁴⁶. Lo que sí figuraba en dicho documento, era una cláusula por la cual se comprometía a no traspasar la obra, sin el consentimiento de Muñoz y Vallejo; desconocemos si contó con el beneplácito de los diseñadores del retablo, pero lo que resulta evidente, es que Cerezo transfirió el encargo a Vicente Carducho y a Eugenio Cajés, como atestiguan sus firmas, en dichas pinturas. A pesar de no conservarse la escritura de traspaso, se ha descubierto una carta de pago del 20 de marzo de 1619, en la que se habla de los 720 ducados que percibieron cada uno por la ejecución de esos cuadros⁴⁷. Eugenio Cajés realizó los de la calle izquierda: Anunciación (firmado

⁴¹ ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972.

⁴² GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián y RAMIRO CHICO, Antonio, *Inventario del Patrimonio Artístico del Monasterio de Santa María de Guadalupe. Catalogo de Pinturas*. Guadalupe, 1984.

⁴³ ANDRÉS, *Op. cit.*, p. 310.

⁴⁴ CORELLA SUÁREZ, *Op. cit.*, p. 99. A.H.P., nº 2.755, fol. 653, 14 de mayo de 1613.

⁴⁵ *Ibidem*. A.H.P., nº 2.755, fol. 649 a 652v., 19 de septiembre de 1613. Documento también recogido por Pérez Pastor.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*. A.H.P.H., Pº. 3915, fol. 65: «*En la villa de Madrid, a 20 días del mes de marzo de 1619 ante mí el escribano y testigos parecieron presentes Eugenio Cajés, pintor y Vicencio Carducho, a los cuales doy fe que conozco, y dijeron y confesaron que han recibido de Juan Muñoz, ensamblador y escultor, vecino desta villa, doscientos (200) ducados que les debe en virtud de una escritura de obligación, que éste plazo cumplió en 15 de enero pasado deste año por-*

y fechado en 1619: «*Eugenius Cagesius Catholici Regis Philippi tertii Pictor fecit 1619*»), Presentación en el templo y un Descendimiento (desaparecido en la guerra y en su lugar han dispuesto una pintura de Mateo Jiménez Murguía de 1942, en la que se representa a «Jesús entregando las llaves a San Pedro»⁴⁸), mientras, los lienzos de la derecha, pertenecen a Vicente Carducho: Nacimiento (también firmado y fechado: «*Vicentius Carduchi Pictoris Regis f año 1619*»), Adoración de los Magos y la Ascensión del Señor. El presente programa iconográfico, dedicado al igual que el guadalupense a ensalzar la figura de Cristo y su Madre, lo completarían las pequeñas escenas de la predella, no conservadas y sustituidas por dos lienzos de Mateo Jiménez, que representan al Niño Jesús durmiente y a la Virgen amamantando al Niño⁴⁹.

En todas ellas, parece que Carducho y Cajés conformaron un estilo unitario, en el que puede llegar a pasar inadvertida la presencia de dos manos diferentes. Ambos artistas se desenvolverán dentro del ámbito italianizante de El Escorial (allí trabajará Zuccaro, Bartolomé Carducho, hermano de Vicente, Patricio Cajés, padre de Eugenio, etc.), en el cual, a fines del siglo XVI, se comenzó a gestar el naturalismo barroco y el tenebrismo caravaggiesco que desarrollarán posteriormente los dos artistas, tanto en Guadalupe como en Algete, donde veremos fuertes contrastes lumínicos, a base de crear un foco de luz intenso sobre una superficie oscura, sin resultar en ningún momento una iluminación violenta, sino que será una técnica que les permita ir distanciándose del idealismo manierista (aunque todavía persistirán algunos elementos, como el refinamiento, suavidad y elegan-

que tenían pedida ejecución ante el señor alcalde don Luis de Paredes y Bartolomé Gallo, escribano de provincia, y asimismo han recibido otros 200 ducados de otra paga antes desta della dicha escritura por fin de septiembre pasado de 1618, para cobrar las cuales les dio poder y los recibieron del cura y mayordomo de la villa de Algete, de que dieron calla (sic) carta de pago en virtud del poder de dicho Juan Muñoz, y aunque el dicho poder era para cobrar los dichos 400 ducados del dicho mayordomo y cura, no recibieron mas delos dichos 200 que la carta de pago que entonces dieron, y esta se entiende ser una y agora como dicho es reciben los otros doscientos ducados en reales de contado porque tenían pedida la dicha ejecución dellos, se dan por contentos y entregados a su voluntad y porque quanto su entrega de presente no aparece aunque es notoria reiteran la no numerata... por manera que resta debiendo el dicho Juan Muñoz por la dicha escritura 320 ducados y lo otorgaron, siendo testigos Luis de Benavides y Lucas de Avila y Juan Lopez Becerra, estantes en esta corte, los otorgantes lo firmaron de sus nombres, y la dicha escritura y deudas proceden de seis cuadros de pintura que los susodichos hacen para la iglesia de la villa de Algete, que el dicho Juan Muñoz tiene a su cargo, que se otorgó la escritura en primero de setiembre del año pasado de 1618 ante Manuel Martínez escribano, y quanto dicho es no les resta debiendo mas de los 320 ducados, y lo otorgaron así como dicho es, testigos los dichos, Bycencio Carducho, Eugenio Caxesi. Pasó ante mi. Pablo Castellanos de Velasco».

⁴⁸ ALCOBENDAS FERNÁNDEZ, *Op. cit.*, p. 79, CORELLA SUÁREZ, *Op. cit.*, p. 101 (pintura que costó 380 pesetas a la iglesia, como figura en el inventario del párroco del momento, conservado en el Archivo Parroquial).

⁴⁹ *Ibidem*.

cia con que están tratadas las figuras), para adentrarse en el realismo contrarreformista, que se verá acentuado por la expresividad de los rostros (en conexión con la escuela castellana), aunque parezcan a veces un tanto estereotipados (y mórbidos en el caso concreto de Cajés) y la monumentalidad de las composiciones, las cuales no dejarán de ser claras, verosímiles, equilibradas y serenas. Asimismo, se denota una clara influencia veneciana tanto en el colorido como en la suntuosidad de los ropajes. En definitiva, en estas pinturas plasmarán un lenguaje ecléctico que evolucionará hacia un barroco más puro, impulsado por la religiosidad tridentina.

CONCLUSIONES

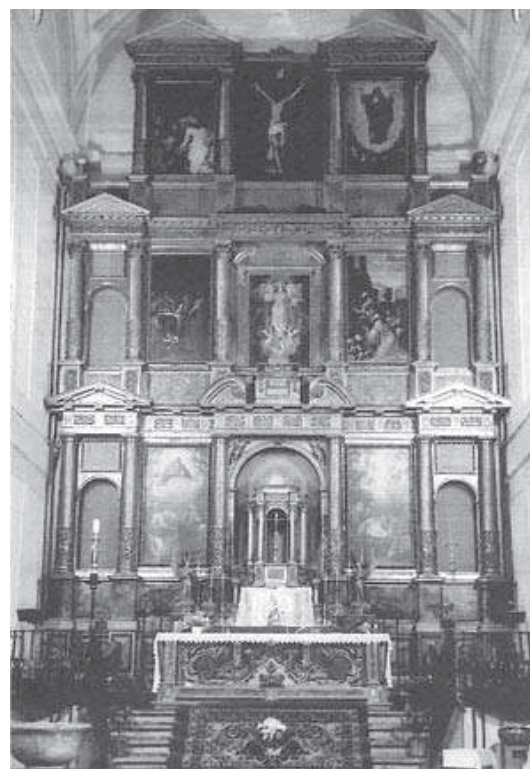
Tras realizar un breve estudio estético y formal de los retablos del Monasterio de Guadalupe y la iglesia de la Asunción de Algete, podemos concretar que ambos, se mueven dentro de la corriente retablística madrileña de la primera mitad del siglo XVII, esto es, se nos mostrarán como fieles seguidores de las tendencias clasicistas desarrolladas en el Monasterio de El Escorial durante el siglo XVI, culminando en el espectacular retablo mayor que preside la basílica, cuyo influjo en ambas obras será constante. A la par, hemos podido comprobar una gran similitud en las combinaciones iconográficas elegidas en los dos retablos, a través de las cuales pretenden acercar al fiel a la religiosidad imperante en la España secentista. De ahí, el interés de la Contrarreforma por hacer representaciones veraces y realistas (tanto en pintura como en escultura), intentando trasladar al creyente al acontecimiento acaecido en la escena, es decir, que el arte ya no será un elemento propagandístico exclusivo de la monarquía, sino que ahora también la Iglesia, lo utilizará «*como instrumento de conversión y apostolado*», así como para ayudar a reconducir el comportamiento humano⁵⁰, para ello, recurrirán a una «*interpretación simple y popular, (sin) rechazar la presencia de elementos anecdóticos menudos y pintorescos que, ..., disgustaban a los rigoristas como Pacheco, pero eran sin duda aceptados de buen grado por el público ignaro e incluso por «algunos doctos» que no encontraban en ellos nada que reprochar*»⁵¹. Finalmente, la intervención de los mismos artífices en ambos retablos, nos permite conformarnos una incipiente idea de la actividad artística desempeñada en la corte madrileña en el primer tercio del siglo XVII, la cual podemos completar con la interesante lectura de Martín González acerca de éste asunto⁵², entre otras.

Para concluir, reproduciré unas palabras de Paolo Aresi: «...*un historiador no a de hacer otra cosa que contar la veracidad del hecho, y no debe añadir nada*

⁵⁰ BATTISTI, Eugenio, *Renacimiento y Barroco*, Grandes Temas Cátedra, Madrid, 1990.

⁵¹ PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, p. 46.

⁵² MARTÍN GONÁLEZ, Juan José, «Arte y artistas del siglo XVII en la corte», en *Archivo Español de Arte*, T. XXXI, 1958, pp. 125-142.



*Retablo de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Algete,
antes y después de la restauración de 1994 (Figs. 3 y 4)⁵⁴.*

*suyo, y aunque muchos antes que él hayan dicho lo mismo, no por ello debe dejar de contarlo, para no apartarse de la verdad...*⁵³, llenas de sabiduría e inteligencia, las cuales he tenido muy presentes a la hora de abordar el presente trabajo divulgativo, con la intención de reseñar la continua interrelación a la que podemos someter el arte, partiendo de dos piezas que ya habían sido estudiadas en profundidad por acreditados especialistas.

BIBLIOGRAFÍA

CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la Pintura*, Ediciones Turner, Madrid, 1979 (1.^a ed. 1633).

PACHECO, Francisco, *El arte de la Pintura*, Cátedra, 1990 (1.^a ed. 1649).

⁵³ BATTISTI, *Op. cit.*, p. 207.

⁵⁴ Figura 3, ha sido extraída de Internet como la dos primeras, mientras que la Figura 4, procede del libro *Retablos de la Comunidad de Madrid*, publicado por la Comunidad autónoma, tras realizar una serie de restauraciones a los mismos.

- MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Grandes Temas Cátedra, Madrid, 2006. (1^a ed. h. 1675).
- PALOMINO, Antonio, *Museo pictórico y escala óptica*, M. Aguilar Editor, Madrid, 1947. (1^a ed. 1724).
- PONZ, Antonio, *Viage de España*, T. VII, Aguilar, D. L., Madrid, 1988. (1^a ed. 1778).
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Istmo-Akal, D. L., Madrid, 2001. (1^a ed. 1800).
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Memorias de la Real Academia de la Historia. Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas*, t. II, Madrid, 1914.
- MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres*, s.n., 1924.
- VILLACAMPA, Carlos G., *Grandezas de Guadalupe: estudio sobre la historia y las Bellas Artes del gran monasterio extremeño*, Madrid, 1924.
- RUBIO, Germán, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe: osea, apuntes históricos sobre el origen, desarrollo y vicisitudes del Santuario y Santa Casa de Guadalupe*, Industrias Gráficas Thomas, Barcelona, 1926.
- ACEMEL RODRÍGUEZ, Isidoro y RUBIO, Germán, *Guía ilustrada del Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe*, Industrias Gráficas Thomas, Barcelona, 1927.
- CRESPO GALLEGO, Hilario, *Una excursión al Real Monasterio de Santa María de Guadalupe*, Cia. Ibero-Americana de Publicaciones, S. A., Madrid, 1927.
- ÁLVAREZ, Arturo, *Guadalupe. Arte, historia y devoción mariana*, Studium, Madrid, 1964.
- JIMÉNEZ PRIEGO, Teresa, *Guadalupe en los siglos XVII y XVIII*. Diputación Provincial de Badajoz. Instituto de Servicios Culturales, Badajoz, 1975.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián y RAMIRO CHICO, Antonio, *Inventario del Patrimonio Artístico del Monasterio de Santa María de Guadalupe. Catalogo de Pinturas*. Guadalupe, 1984.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián, *Guadalupe. Siete siglos de Fe y de Cultura*, Ediciones Guadalupe, Madrid, 1993.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador, «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco», *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, Cáceres, 1979, pp. 11-21.
- «Las artes plásticas de Guadalupe: pintura y escultura», en *Guadalupe de Extremadura: dimensión hispánica y proyección en el Nuevo Mundo* (coordinador Fr. Sebastián García), 1993, pp. 173-200.
- ANDRÉS, Patricia, *Guadalupe. Un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*. Diputación de Cáceres, Institución Cultural El Broncense, Salamanca, 2001.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, «Giraldo de Merlo», en *Arte Español*, 1915, pp. 251-263.
- MARÍAS, Fernando, «Giraldo de Merlo, precisiones documentales», en *Archivo Español de Arte*, T. 54, n^o 214, 1981, pp. 163-184.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, «Juan Muñoz, escultor», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XXXIX, 1973, pp. 269-284.

- *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, Silex, Madrid, 1993.
- ESTELLA MARCOS, Margarita, «Aspectos inéditos de la escultura madrileña de hacia 1600: Juan Muñoz, Antonio de Herrera y una escultura italiana en el Retiro», en *Cinco siglos de Arte en Madrid (XV-XIX)*, III Jornadas de Arte, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1991, pp. 139-148.
- GARCÍA REY, «Artistas Madrileños al Servicio del Arzobispado de Toledo», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1931, pp. 76-87.
- GÓMEZ MORENO, M.^a Elena, *Escultura del siglo XVII*, Ars Hispaniae, XVI, Madrid, 1963.
- AGULLO Y COBO, Mercedes, *Documentos sobre esculturas, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Universidad. Secretariado de Publicaciones, Madrid, 1978.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco, «Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid (1500-1750)», en *Cuadernos de Historia y Arte IV*, Centenario de la Diócesis de Madrid-Alcalá, Madrid, 1986, pp. 47-96.
- CAMÓN AZNAR, José, *La pintura española del siglo XVII*, Summa Artis, XXV, Madrid, 1977.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1969.
- *Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Pintura del siglo XVII*, Vol. XV, Ars Hispaniae, Editorial Plus . Ultra, Madrid, 1971.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1992.
- «Un retablo mariano de Vicente Carducho reconstruido», en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº 5, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Valencia, 1994, pp. 25-30.
- «Eugenio Cajés, Adenda et Corrigenda», en *Archivo Español de Arte*, T. 67, nº 265, 1994, pp. 1-10.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, «La fecha de nacimiento de Vicente Carducho», en *Archivo Español de Arte*, T. XLVIII, 1975.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez», en *Archivo Español de Arte*, T. XXXI, 1958, pp. 59-66.
- «Arte y artistas del siglo XVII en la corte», en *Archivo Español de Arte*, T. XXXI, 1958, pp. 125-142.
- «Vicente Carducho, pintor de religiosidad hispánica», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XXV, 1959, pp. 5-16.
- «Una Adoración de los Pastores de Vicente Carducho», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Vol. XLIX, 1983, pp. 487-489.
- *Escultura barroca en España. 1600-1750*, Cátedra, Madrid, 1983.
- *El retablo barroco en España*, Alpuerto, Madrid, 1993.
- LOZANO BARTOLOZZI, M.^a del Mar, *Plástica extremeña*, Caja Badajoz, D. L., 1990.

- TERRÓN REYNOLDS, M.^a Teresa, *Pintura barroca en Extremadura*, Universidad de Extremadura. Servicios Publicaciones, Cáceres, 2000.
- MÂLE, Emile, *El Arte Religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la Iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.
- BATTISTI, Eugenio, *Renacimiento y Barroco*, Grandes Temas Cátedra, Madrid, 1990.
- ORTEGA RUBIO, Juan, *Historia de Madrid y de los pueblos de su provincia*, Imprenta Municipal, Madrid, 1921.
- CANTÓ, Antonio, *El turismo en la provincia de Madrid*, Imprenta Alpha, Madrid, 1928.
- AZCÁRATE RISTORI, José M.^a, *Inventario del Patrimonio Artístico de España. Provincia de Madrid*, Dirección General de las Bellas Artes, Valencia, 1970.
- V.V.A.A. *Retablos de la Comunidad de Madrid (siglos XV-XVII)*. Dirección General de Patrimonio Histórico. Conserjería de las Artes, Comunidad de Madrid, Madrid, 2002.
- CORELLA SÚAREZ, M.^a Pilar, «Precisiones documentales sobre los retablos barrocos de Algete y Colmenar de Oreja», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXV, CSIC, Madrid, 1988, pp. 97-108.
- ALCOBENDAS FERNÁNDEZ, Miguel, *Crónicas de Algete*. Centro de Profesores de Alcobendas. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1995.