

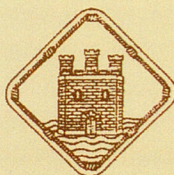
VOLUMEN XXVII (2015)

Anales COMPLUTENSES

VOLUMEN XXVII
(2015)

ISSN: 0214-2473

ANALES COMPLUTENSES



Institución de Estudios Complutenses
Alcalá de Henares



Anales COMPLUTENSES



VOLUMEN XXVII
(2015)

ISSN: 0214-2473



Institución de Estudios Complutenses
Alcalá de Henares

Anales Complutenses XXVII - 2015

Dirección / Editors

F. Javier GARCÍA LLEDÓ (IEECC)

Consejo Editorial / Publications Comitee

Sandra AZCÁRAGA CÁMARA (U. Autónoma de Madrid - Museo Arqueológico Regional)
Luis GARCÍA GUTIÉRREZ (Academia de San Dámaso)
Jorge GONZÁLEZ GARCÍA- RISCO (Universidad de Alcalá de Henares - IEECC)
Pilar LLEDÓ COLLADA (IEECC)
Germán RODRÍGUEZ MARTÍN (Museo Nacional de Arte Romano de Mérida)
José VICENTE PÉREZ PALOMAR (Ayuntamiento de Alcalá de Henares)

Comité Científico / Advisory Boards

Enrique BAQUEDANO PÉREZ (Museo Arqueológico Regional. Comunidad de Madrid)
Julia BARELLA VIDAL (Universidad de Alcalá - Escuela de Escritura)
Helena GIMENO PASCUAL (Universidad de Alcalá - Centro CIL II)
Alberto GOMIS BLANCO (Universidad de Alcalá)
Ángela MADRID Y MEDINA (CECEL-CSIC)
Miguel Ángel MANZANO RODRÍGUEZ (Universidad de Salamanca)
Antonio MARTÍNEZ RIPOLL (Universidad de Alcalá)
Wifredo RINCÓN GARCÍA (CSIC)
Peter ROTENHOEFER (*Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik*. Munich)
Esteban SARASA SÁNCHEZ (Universidad de Zaragoza)

Edita:

Institución de Estudios Complutenses
PALACIO LAREDO
Paseo de la Estación, 10
28807 - Alcalá de Henares (Madrid)
Teléfono: 918802883 - 918802454
Correo electrónico: ieecc@ieecc.es

Anales Complutenses es una revista anual, editada por la Institución de Estudios Complutenses, que tiene como objetivo publicar artículos originales y recensiones con una cobertura temática amplia, aunque especialmente centrados en la historia de Alcalá de Henares y su entorno. Fue fundada en 1987 y, desde este año 2014 está bajo la dirección de Francisco Javier García Lledó. Está abierta a todos los investigadores que deseen utilizar sus páginas para dar a conocer sus trabajos y estudios. Los artículos recibidos son examinados tanto por el Consejo Editorial como por el Comité Científico, los cuales deciden sobre el interés de su publicación. **Los autores deben ajustarse estrictamente en la presentación de sus trabajos a las normas de presentación incluidas al final de este volumen.**

Las opiniones y hechos consignados en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores. La IEECC no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad, veracidad, autenticidad y originalidad de los trabajos

Reservados todos los derechos: ni la totalidad ni parte de esta Revista pueden reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación o sistema de recuperación, sin permiso. Cualquier acto de explotación de sus contenidos precisará de la oportuna autorización.

Imprime:

Solana e hijos Artes Gráficas, S.A.U.
ISSN: 0214-2473
D.L.: M-22933-1987



ÍNDICE

Presentación	
VALLE MARTÍN, José Luis	7-8
Un año más	
GARCÍA LLEDÓ, Francisco Javier	9-10

ESTUDIOS

<i>Arqueología preventiva en la calle Cardenal Tenorio nº 8 de Alcalá de Henares</i>	
VARA IZQUIERDO, Consuelo y MARTÍNEZ PEÑARROYA, José	13-46
<i>El Empecinado en el Zulema</i>	
AYUSO ELVIRA, José Carlos	47-77
<i>Pedro de Castañeda, Bartolomé de Escudera y Juan de Cerecedo, el caso de tres pintores en la Alcalá de Henares del siglo XVI</i>	
SALDAÑA CARRETERO, Rosa M ^a	79-99
<i>Historia de dos imágenes del Instituto Complutense</i>	
VICENTE HEREDIA, José María	101-128
<i>Una aproximación a la población alcalaína de finales del siglo XIX (II)</i>	
SALAS OLIVÁN, José Luis	129-161
<i>Francisco de Villanueva, primer jesuita alumno de la Universidad de Alcalá</i>	
DÍAZ RISCO, Juan	163-191
<i>Documentos de interés para Alcalá de Henares en la Colección de Salazar y Castro de la Real Academia de la Historia (I)</i>	
BALLESTEROS TORRES, Pedro	193-226

<i>Consecuencias de la Guerra de la Independencia para los conventos y colegios de regulares de Alcalá de Henares</i> DIEGO PAREJA, Luis Miguel de	227-258
<i>El magisterio alcalaíno de María Felipe y Pajares</i> MORTERERO MILLÁN, Pablo	259-279
<i>Esculturas de Juan Alonso Villabrille y Ron y Luis Salvador Carmona para los dominicos de Alcalá de Henares</i> CANO SANZ, Pablo	281-322
<i>Historia de un edificio singular alcalaíno: el Palacio Laurent</i> LLEDÓ COLLADA, Pilar	323-350
<i>A propósito de un dibujo de la capilla mayor de la Iglesia Magistral (1768)</i> ROMÁN PASTOR, Carmen	351-369
<i>Museo de Escultura al Aire Libre de Alcalá de Henares: antecedentes y evaluación actual</i> PASTOR SÁNCHEZ, Raimundo y DÍAZ DE ANCOS, Pilar	371-399
 ACTIVIDAD INSTITUCIONAL	
Memoria de actividades	403-409
 NORMAS GENERALES PARA COLABORADORES	411-420

PEDRO DE CASTAÑEDA, BARTOLOMÉ DE ESCUDERA Y JUAN DE CERECEDO, EL CASO DE TRES PINTORES EN LA ALCALÁ DE HENARES DEL SIGLO XVI

Rosa M^a Saldaña Carretero

Licenciada en Historia del Arte en la UAM

Máster en Conservación del Patrimonio Cultural en la UCM

rsaldanya@hotmail.com

RESUMEN

La historia de Alcalá de Henares está íntimamente ligada a su universidad que transformó la ciudad en un gran centro cultural, hasta que en el siglo XIX esta fue trasladada a Madrid. A raíz de la fundación de la institución cisneriana, en los siglos XVI, XVII y XVIII Alcalá de Henares se convirtió en el escenario de una serie de importantes construcciones universitarias y religiosas. Estos edificios religiosos se decoraron con pinturas y esculturas que desarrollaron ciclos y programas iconográficos de temática religiosa, la mayoría de ellos hoy perdidos debido a la Guerra Civil o trasladados de su emplazamiento. Para la decoración de estos conjuntos, durante la primera mitad del siglo XVI hubo que contratar a artistas de diferentes procedencias, al no haber pintores de entidad con taller abierto en Alcalá. A partir de los años centrales del siglo empezaron a aparecer artífices con taller propio asentado en la ciudad y que formaron un círculo de pintores alcalaíno que hoy en día sigue siendo bastante desconocido, al que pertenecen Pedro de Castañeda, Bartolomé de Escudera y Juan de Cerecedo.

Palabras clave: *Universidad de Alcalá de Henares, siglo XVI, círculo de pintores alcalaíno, Pedro de Castañeda, Bartolomé de Escudera, Juan de Cerecedo.*

ABSTRACT

Alcalá de Henares is intimately linked to the University which transformed the city in an important cultural centre until it was moved to Madrid in the XIXth century. Immediately after the University foundation, during the XVIth, XVIIth and XVIIIth centuries Alcalá de Henares was the focus of significant university and religious constructions, decorated with paintings and sculptures, some of them lost during the Spanish Civil War or moved from their origin emplacement. At the beginning of the XVIth century there were no studios working in the city, for that reason, painters settled outside Alcalá were hired to work in the decoration for those new buildings. From the middle years of the XVIth century, craftsmen with their own studio like Pedro de Castañeda, Bartolomé de Escudera and Juan de Cerecedo started to work in Alcalá, both of them formed a circle of painters quite unknown nowadays.

Keywords: *Alcalá de Henares University, XVIth century, circle of painters, Pedro de Castañeda, Bartolomé de Escudera, Juan de Cerecedo.*

La escasez de investigaciones sobre la pintura en Alcalá de Henares en el siglo XVI es debido a la falta de documentación sobre la época. Ello es debido a los avatares históricos de los siglos XIX y XX, que provocaron pérdidas de pinturas y documentación sobre los artistas que las crearon¹.

Los pintores protagonistas de este artículo también trabajaron para instituciones religiosas de la provincia de Guadalajara, que forman el grueso del mismo, en concreto en las poblaciones de Auñón, Escariche, Hueva y Valdenuño Fernández y que aparecen situadas en el mapa de la figura 1.



Figura 1. Poblaciones en las que se encuentran las obras

¹ El 11 de agosto de 1939 ardía el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares, desapareciendo con él miles de legajos que conformaban el Archivo General Central. Para obtener más información sobre este suceso, remitimos al lector a San Luciano (2009). Algunas de las obras destruidas eran unas pinturas murales realizadas por Cristóbal de Cerecedo, que se encontraban en el Palacio Arzobispal. Como ejemplo de obra en paradero desconocido, podemos hacer referencia a la tabla anónima "Santa Isabel de Hungría dando limosna", perteneciente al convento de San Juan de la Penitencia. Ambas, conocidas gracias a fotografías del Archivo Moreno que se conserva en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (=IPCE).

La primera obra de la que tenemos noticia, realizada por Pedro de Castañeda, es la del retablo mayor de Cascajares del Fresno (Segovia), obra de la que no se ha conservado nada.

En la década de los 40 y 50 trabajó para diversas iglesias, haciendo una serie de obras, como ciriales y otros trabajos auxiliares para la Universidad de Alcalá.

Este pintor trabajó junto con Miguel de Urrea, traductor al castellano de Vitruvio, (Cruz Valdovinos, 1980) para la realización de un retablo para una iglesia de Daganzo de Arriba (Madrid). Cruz Valdovinos deduce que, por la cantidad cobrada, Castañeda se limitaría a dorar y pintar la obra escultórica, más que a realizar pintura sobre tabla. De todas formas, la obra se ha perdido y no podemos concluir nada con seguridad.

Hacia 1553, Castañeda realiza un lienzo con unas dimensiones considerables y que hoy conserva la Sociedad de Condueños de Alcalá de Henares². Se trata de una pintura con una crucifixión como tema principal, a ambos laterales de Cristo crucificado se representa a san Ildefonso en el momento en que la Virgen le impone la casulla de obispo. En el otro lateral, y a modo de mecenas orante, aparece el Cardenal Cisneros.

Esta obra, según se ha podido saber por inventarios³, fue realizada para el refectorio del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá (actual rectorado de la Universidad), de ahí la temática tan concreta que presenta la pintura con el fundador de la Universidad en calidad de orante. Allí estuvo hasta que la Universidad Complutense fue trasladada a Madrid. Posteriormente y en un momento no determinado, la Sociedad de Condueños, en su labor de protección del patrimonio de la ciudad, se hizo cargo de la pintura. Actualmente se encuentra en dependencias de la Sociedad de Condueños en la plaza de Cervantes, no lejos de su lugar primitivo.

González Ramos ha visto conexiones entre esta obra y la pintura del norte de Europa, en concreto con la pintura flamenca y alemana. El investigador hace alusión a crucifixiones de Durero o Cranach. El paño de

² La Sociedad de Condueños de los Edificios que fueron Universidad es una institución que se constituyó el 12 de enero de 1851 para la defensa del patrimonio histórico y artístico de Alcalá de Henares, una vez que la ciudad había caído en decadencia al ser trasladada su Universidad Complutense a Madrid.

³ Nos referimos a los inventarios de bienes muebles del Colegio de San Ildefonso que se encuentran en el Archivo Histórico Nacional (=AHN).

pureza al viento parece haber sido tomado de primitivos flamencos, al igual que la figura de Cisneros en actitud orante, que recuerda a los modelos de personajes orantes de la pintura flamenca.

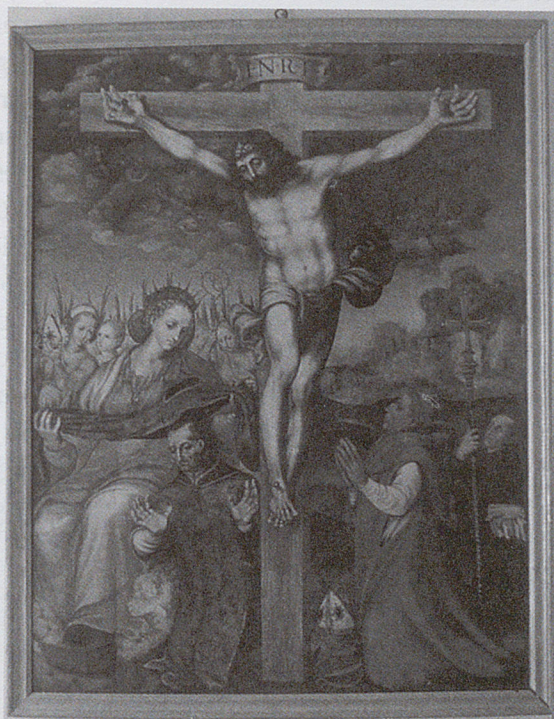


Figura 2. Cristo crucificado entre la imposición de la casulla a san Ildefonso y el Cardenal Cisneros, Pedro de Castañeda, Sociedad de Condueños. (Foto de la autora)

El mes de septiembre de 1555 podría haber sido de gran actividad, tal y como se refleja en varios documentos que se conservan en el Archivo General de la Administración (=AGA) fechados en 1555. Por un lado, Pedro de Castañeda se obliga a pintar, estofar y dorar el retablo mayor de la iglesia de El Berrueco⁴ y, por otro, se obliga a realizar dos retablos para la iglesia de Torremocha⁵.

⁴ Documentos localizados en el AGA, caja 44/13879, legajo 010, folios 146 a 148.

⁵ AGA, caja 44/13879, legajo 010, folio 149.

Según el contrato del retablo de El Berrueco, fechado el 2 de septiembre de 1555, este debía constar de “[...] seys tableros de pinçel pintados de buenas figuras e buenos colores [...]”, también establece que “[...] la tabla de los dichos tableros sean bien doradas de buen oro fino bruñido y las encarnaciones encarnadas cada cosa como se requiere [...] que las ystorias e figuras de bulto del dicho retablo sean muy bien doradas con sus orillas e guarniçiones ^{bu}⁶ muy buenas de muy buenos brutescos e al romano como se requiere [...] que los rostros sean muy bien encarnados cada vno conforme a su hedad de muy buenas encarnaciones al pulimento [...]”. Por las condiciones del contrato se trataría de un retablo con pintura sobre tabla y con esculturas de bulto redondo, en el que se especificaba el estilo “al romano”, también se establecían los plazos y que este se debía dar pintado pero no asentado, como se rectificaba sobre el propio contrato: “[...] nos obligamos que yo el dicho Castañeda reçibire en quenta y yo el dicho Juan Françisco los maravedis que para en pago de lo susodicho tuvieremos reçibido e reçibieremos hasta ser acabado de dorar so pena que si para el dicho termino no le dieremos pintado e ~~asentado en la dicha iglesia~~⁷ a nuestra costa [...]”.

El contrato de Torremocha, también con fecha 2 de septiembre de 1555, sigue unas directrices muy parecidas al anterior para la realización de dos retablos: “[...] nos obligamos a pintar los tableros de los dichos dos retablos de las ystorias e figuras encarnadas [...] bien pintadas e de buenas figuras [...] que las tablas de los dichos dos retablos sean bien doradas y estofadas y encarnadas las encarnaciones cada vno conforme a su hedad tal como se requiere [...] que las ystorias de bulto sean bien doradas y estofadas y encarnadas al pulimento cada uno como se reqyere [...]”. Ambos contratos cuentan con los mismos testigos: Bartolomé Sánchez, Luis de Heras y Luis de ¿Camora? Y contaban con Pedro de Castañeda como pintor y principal deudor y el platero Juan Francisco como fiador principal. Pero todo se ve truncado por la repentina muerte del pintor en ese mes de septiembre de 1555 pues, según un tercer documento custodiado por el AGA⁸, Nicolás de Vergara da permiso a Felipe Ortiz y Miguel de Vicuña para que finalizaran obras de Castañeda en iglesias de Alcalá y Guadalajara. La bibliografía consultada hasta el momento fija la muerte del pintor en 1557 pero, según

⁶ Tachado en el original.

⁷ Tachado en el original.

⁸ AGA, caja 44/13879, legajo 010, folios 173 a 175.

este documento, la fecha de defunción de Pedro de Castañeda habría que fijarla en septiembre de 1555, pues este poder otorgado por Nicolás de Vergara ya hace alusión a Pedro de Castañeda como “[...] pintor defunto queste en gloria [...]”.

En cuanto a Bartolomé de Escudera, encontramos a este pintor trabajando en Alcalá en la segunda mitad del siglo XVI. Realizó obras en Alcalá y sus alrededores (Los Santos de la Humosa, Anchuelo, Pioz) y no siempre pinturas sobre tabla o sobre lienzo.

Para Los Santos y Pioz realizó, alrededor de 1557, unas andas, pero en Anchuelo pintó, en colaboración con el entallador anteriormente referido Felipe Ortiz, un retablo del que no se conserva nada.

En 1557 Escudera fue contratado para realizar, junto con Miguel de Urrea, el retablo de la iglesia de San Bartolomé, de Valdenuño Fernández (Guadalajara). Durante la Guerra Civil este retablo fue destruido y actualmente solo se conservan tres pinturas.



Figura 3 y 4. Santa Catalina y santa Margarita, Bartolomé de Escudera, Iglesia de San Bartolomé de Valdenuño Fernández (Guadalajara).
(Foto de la autora)



Figura 5. Llanto sobre Cristo muerto, anónimo, Iglesia de San Bartolomé de Valdenuño Fernández (Guadalajara). (Foto de la autora)

Se trataba de un retablo de tres cuerpos y tres calles con entrecalles; precisamente dos tablas de esas entrecalles son las que se han conservado, junto con una obra del segundo cuerpo del lado de la epístola. Este retablo presentaba superposición de órdenes: dórico-toscano en la parte inferior, dórico, jónico y corintio en el remate superior que solo coronaba la parte central del retablo.

Al ser una obra concebida por Miguel de Urrea, perfecto conocedor, como hemos comentado anteriormente, de la obra de Vitruvio, era una obra pionera en su momento a la hora de emplear esta superposición de órdenes tan clasicista.

La obra fue policromada, dorada y estofada por Escudera y su taller (González Ramos, 2007). Por la documentación conservada, se piensa que fue realizado entre 1557 – 1560 (Ramos Gómez, 1998). Tras esta última fecha en que el retablo ya estaría asentado, es cuando Escudera comenzaría con su trabajo.

El retablo se conoce por una fotografía anterior a su destrucción tomada por Tomás Camarillo (1879 – 1954)⁹.

Actualmente en la iglesia de Valdenuño se exponen tres pinturas, dos sobre tabla que pertenecían a las entrecalles y un “Llanto sobre Cristo muerto”, óleo sobre lienzo que, según Ramos Gómez, tapanía la tabla de Bartolomé de Escudera. Para este investigador esta Piedad se trata de una obra posterior, del siglo XVII, “...imitación castellana de los tipos y colorido del Veronés” (Ramos Gómez, 1998). Esta manera de proceder no es aislada, pues existen otros ejemplos en los que las tablas se cubrieron con óleos, como es el caso del retablo mayor de la iglesia parroquial de Balconete: “...al ser rasgados los cuadros en lienzo durante la pasada Guerra Civil, aparecieron debajo otros en tabla, de mérito y bien conservados...” (Layna Serrano *et al.*, 1944).

Las tablas de las entrecalles conservadas representan a santa Catalina y a santa Margarita; son obras de formato vertical pues estaban colocadas en los intercolumnios de las entrecalles.

En el caso de las dos tablas podemos apreciar cómo Escudera ha intentado realizar una pintura imitando una escultura colocada en el típico nicho, con remate semicircular que sirve de cobijo a las esculturas. Se trata, según Ramos Gómez, de un detalle original que no vemos en otros retablos de la zona, pues lo normal era colocar esculturas en estos intercolumnios.

Nosotros, sin embargo, coincidimos más con la idea de González Ramos cuando alude al retablo mayor del convento de Clarisas de Griñón, atribuido a Correa de Vivar, cuyo intercolumnio se ha resuelto del mismo modo (González Ramos, 2007).

Santa Catalina se representa con una pierna flexionada dando de nuevo sensación escultórica; los pliegues de los mantos y la iluminación contribuyen a recalcar esa sensación. Aparece representada con sus atributos: la rueda dentada y la espada, símbolos de su martirio.

⁹ Fotógrafo y cineasta nacido en Guadalajara, hizo fotografías de muchas obras de arte y paisajes de Guadalajara y su provincia antes de 1936. Aunque la pérdida de tantas obras durante la contienda es irreparable, al menos contamos con el Archivo Tomás Camarillo para saber cómo eran esas obras. Gracias a sus fotografías se han podido reconstruir algunos retablos como el de Horche o el de Muduex.

En 1999 se celebró en el Centro Cultural Ibercaja de Guadalajara una exposición titulada “Arte perdido de la provincia de Guadalajara. Retablos”. Esta muestra tomaba como base las fotografías de Camarillo y se hacía un recuento aproximado de 200 retablos desaparecidos.

Santa Margarita viste igualmente mantos de colores fríos propios del manierismo. Los pliegues de sus ropajes son más ampulosos, no dejando intuir anatomías. Se muestra pisando una serpiente, símbolo del mal.

Ambas santas se representan con un gesto sereno, lejos del dramatismo de la pintura castellana del momento. Es posible que el pintor quisiera reflejar en estas pinturas un clasicismo propio del ambiente culto y humanístico que se vivía en aquellos entonces en Alcalá (Ramos Gómez, 1998).

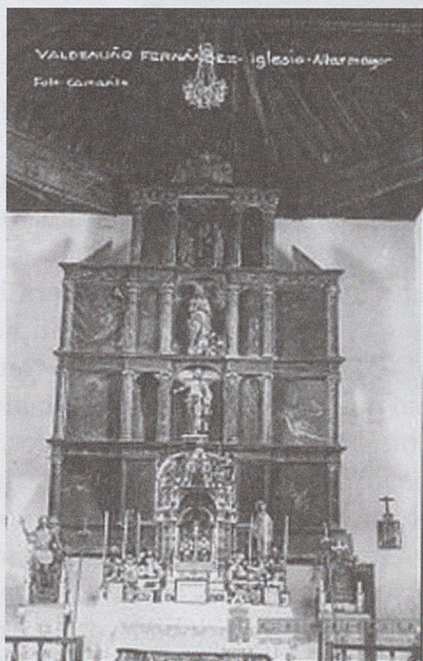


Figura 6. Retablo de Valdenuño Fernández (Guadalajara). Tablas de Bartolomé de Escudera. Foto: Tomás Camarillo

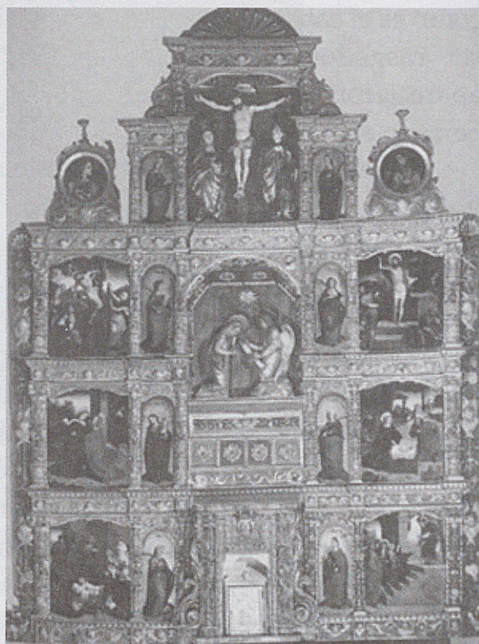


Figura 7. Retablo de Griñón (Madrid). Tablas de Juan Correa de Vivar. Foto: Retablos de la Comunidad de Madrid

Según investigaciones de González Ramos, Bartolomé de Escudera también realizó obras para la Universidad de Alcalá. Según este autor, se trataba de arquitecturas efímeras para la celebración de diversos actos organizados por la institución complutense. En concreto, se describe una serie de decoraciones para el recibimiento de Felipe II e Isabel de Valois o los

escenarios para las honras fúnebres de la reina. Como sucede con este tipo de obras, nada se ha conservado de ellas.

Bartolomé de Escudera falleció entre 1573 y octubre de 1575 (Cruz Valdovinos, 1980). Otros investigadores, sin embargo, fijan la fecha en 1573 (Fernández Izquierdo, 2003) y la ponen en relación con la realización del retablo de Hueva (Guadalajara).

Juan de Cerecedo es otro de los pintores asentados en Alcalá de Henares con taller propio en el siglo XVI. Desconocemos su año de nacimiento, pero es de suponer que podríamos fijar esta fecha en la década de los 30 del siglo XVI (González Ramos, 2007b). Se baraja además la posibilidad de que fuera hijo del también pintor Cristóbal de Cerecedo e influenciado por su padre hubiera tenido la misma profesión.

Durante su carrera artística trabajó en colaboración con otros artistas como Diego de Urbina, Sebastián Hernández (escultor) o Luis de Velasco. Tuvo un papel importante en su momento, pues fue pintor de la princesa de Portugal entre 1571 y 1574¹⁰, y fue en la Corte donde tuvo la oportunidad de admirar la obra de Tiziano, Antonio Moro o Sánchez Coello.

Es destacable la cantidad de documentación generada desde 1557 en relación a una de las obras atribuidas, aunque con ciertas reservas, a Juan de Cerecedo. Nos referimos al retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista, de Auñón (Guadalajara). Según un documento fechado el 13 de marzo de 1557, la realización del retablo de Auñón fue planeado junto con el de Fuentelencina cuando los artífices Hernando de Molina, Cosme de Pelegrina y Martín de Vandoma se obligan a la ejecución de ambas obras, este primer proyecto es abandonado, según se puede comprobar en la documentación generada posteriormente, pues no es hasta el 27 de septiembre de 1575 cuando volvemos a tener noticia del retablo por un poder que otorga Nicolás de Vergara el Mozo al escultor Sebastián Hernández, para que contrate la ejecución de dicho retablo. El 5 de octubre de 1575 Luis de Velasco otorga un nuevo poder al anteriormente referido Sebastián Hernández y a Juan de Cerecedo para que contraten la pintura de la obra (Rodríguez Quintana, 1989). El 2 de noviembre de 1575 Hernando de Ávila, junto con otros artífices, entregaban fianza para la realización de este retablo (Marías Franco, 1981)¹¹. En 1583 la estructura

¹⁰ Nos referimos a la infanta doña Juana, hermana menor de Felipe II nacida en 1535.

¹¹ Fernando Marías localizó en el Archivo Histórico de Protocolos de Toledo este documento (Protocolo 1797, folio 1105).

arquitectónica del retablo ya estaba finalizada, y Nicolás de Vergara el Mozo otorga un doble poder para poder cobrarla: el 19 de agosto a Pedro Domínguez, carpintero, y el 15 de octubre a Sebastián Hernández (Estella y Cortés, 1989). Asimismo debemos destacar la existencia de otro documento al que los investigadores aludidos no hacen referencia y que hemos localizado en el Archivo Parroquial de Auñón (=APA) con fecha de 8 de octubre de 1575¹². En este escrito se habla de una suma, en concreto 110 reales, que se habrían pagado a Juan de Cerecedo para la pintura del retablo. También se registran otros pagos al pintor por unos ciriales y un arca y 86 000 maravedís al escultor Sebastián Hernández. El último documento es de 1593, cuando se firma una declaración de asentamiento del retablo en la cabecera de la iglesia¹³.

Sebastián Hernández realizó las figuras escultóricas, Tomás de Briones se encargó de la pintura de estas esculturas, Luis de Velasco y posiblemente Juan de Cerecedo, según Margarita Estella y Salvador Cortés, realizaron las tablas (Estella y Cortés, 1989). Estos investigadores señalaron a Luis de Velasco como el autor de las dos tablas inferiores correspondientes al primer cuerpo, mientras que las cuatro restantes podrían ser obra de Juan de Cerecedo.

Realmente existe controversia sobre la intervención de Cerecedo, pues la suma de dinero del documento anteriormente citado del A. P. A. parece poca para la realización de cuatro tablas y el de 1593 no hace referencia al pintor complutense.

Como podemos apreciar en la figura 7, es un retablo de tres cuerpos y ático en la calle central. Tiene, además, tres calles con entrecalles. Presenta superposición de órdenes, lo que demuestra el conocimiento de la arquitectura clásica.

Durante la Guerra Civil el retablo perdió gran parte de su obra escultórica, tanto en la calle central, como en las hornacinas rematadas con veneras de las entrecalles y en el remate del retablo. La Junta Central de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid, mostró gran preocupación por los monumentos y obras artísticas de la

¹² En concreto, dicho documento se encuentra en el Libro II de Fábrica (1571 – 1645), folios 52–56.

¹³ Documento fechado en 1593 de testimonio del día que se asentó el retablo de la capilla mayor de la iglesia de la villa de Auñón, conservado en el APA en el Libro I de Fundaciones (1560 – 1600), folios 196 y 197, estudiado en su momento por Roberto González Ramos.

provincia de Guadalajara. Desde 1938 realizaron visitas a la provincia para evacuar obras en peligro¹⁴.

Del retablo de Auñón la Junta redactó en su informe: “[...] algo destrozado, con tablas pintadas, tallado, dorado y estofado, del siglo XVI (fines), conviene recogerlo por el peligro en que se halla por estar convertido el templo en depósito de gasolina [...]”. El retablo, preocupación principal de los comisionados, no puede ser desmontado y almacenado en un lugar más seguro debido a la complejidad del desmontaje (García Martín, 2009).



Figura 8. Retablo de Auñón,
Tablas atribuidas a Luis de Velasco y Juan de Cerecedo,
Iglesia de san Juan Bautista de Auñón (Guadalajara).
(Foto de la autora)

¹⁴ Para llevar a cabo su labor de protección del patrimonio, la Junta preparaba un vehículo con arquitectos como asesores para la elaboración de informes sobre la situación de los bienes culturales. Carpinteros, cerrajeros y personal subalterno completaban las expediciones que se ponían en marcha de madrugada.

En 1576 Juan de Cerecedo recibe el encargo de realizar dos retablos laterales para la iglesia de Santa María Magdalena, de Torrelaguna (Madrid). Realmente, Diego de Urbina había sido elegido para realizar esta obra, pero por no poder ausentarse de Madrid, cedió el trabajo a Cerecedo. Este retablo no ha llegado hasta nosotros, tan solo quedan unas esculturas que se conservan en dicha iglesia y que no analizaremos al excederse de los límites de nuestra investigación.

Posteriormente tenemos a Cerecedo trabajando en el retablo de la iglesia de San Miguel Arcángel, de Escariche (Guadalajara) y que estaría finalizado entre 1577 y 1584, año este último en el que se realiza la tasación de la obra. El último cobro que hace de ella el propio pintor es en 1587; al año siguiente es su viuda quien realiza dicho cobro. De dimensiones más modestas que el anterior, se compone de tres calles, tres cuerpos y ático con Cristo crucificado, todo ello sobre un banco.

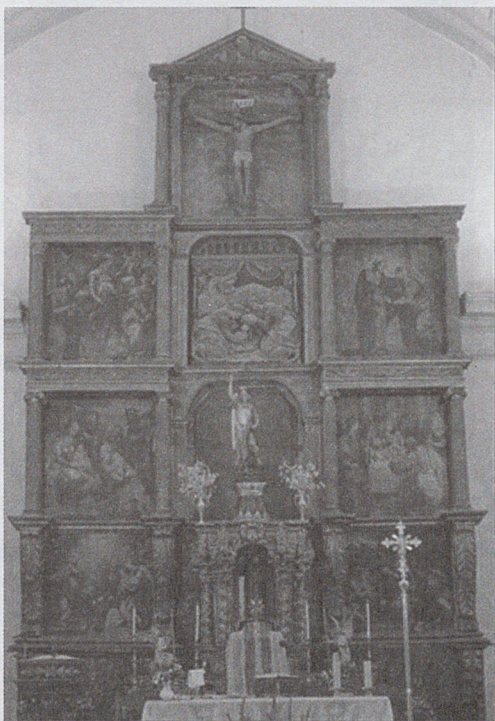


Figura 9. Retablo de Escariche, Tablas de Juan de Cerecedo, Iglesia de san Miguel Arcángel de Escariche (Guadalajara). (Foto de la autora)

Nuevamente se hace uso de la superposición de órdenes, aunque el cuerpo inferior no contiene columnas dóricas, sino ménsulas decoradas con hojas de acanto, directamente pasamos al jónico en el segundo cuerpo. El ensamblaje del retablo lo realizó Juan de León en 1587.

Son seis tablas en total, con temas de la vida de Cristo y de la Virgen: la Anunciación, la Adoración de los Reyes Magos y la Huida a Egipto en la calle del evangelio, y en la calle de la epístola el Nacimiento de Cristo, la Circuncisión y la Visitación.

Como ya apuntara Ramos Gómez, la tabla de la Anunciación tiene una directa influencia de la pintura veneciana en el cortinaje de fondo y el colorido, aunque este sea menos rico. Este investigador también encuentra influencias en estampas de Raimondi en cuanto a la manera de relacionarse la Virgen y el arcángel, en grabados de Federico Zuccaro para los fondos y en obras de Tiziano con la misma temática a la hora de realizar los rompimientos, los efectos lumínicos y el arcángel (Ramos Gómez, 1998).

En la misma calle nos encontramos la Adoración de los Magos y que Ramos Gómez encuentra más arcaizante que la anterior. Para este investigador, lo más avanzado serían los ropajes de los personajes, con un colorido que se asemeja nuevamente a la escuela veneciana y la iluminación. Las figuras adolecen de una falta de dinamismo, que se intenta conseguir con gesticulación de manos. Cerecedo intenta conseguir profundidad a través de la superposición de diferentes planos, con una copa a los pies de la Virgen y una vasija de barro; la Virgen, el Niño y un personaje arrodillado ante ellos en segundo plano y un tercer y hasta cuarto plano con el resto de figuras y una estrella fugaz.

Sobre la Epifanía aparece la "Huida a Egipto", la pintura con más dinamismo. Vemos unas ruinas clásicas de fondo para enmarcar la escena, volvemos a ver el colorido típico de Cerecedo y la misma tipología de Virgen y de Niño que da unidad al retablo.

En el lado de la epístola podemos ver, en la zona inferior el "Nacimiento de Cristo", obra con un sentido manierista del color. Bajo nuestro criterio, hay un intento de crear cierto dinamismo a la hora de representar el niño sobre el pesebre alzando los brazos y en la escena de fondo de riña entre dos hombres, brillantemente resuelta, al igual que las figuras de animales, sobre todo el burrito que aparece junto a la Virgen.

La "Circuncisión" tiene semejanzas con una pintura de Luis de Velasco para el retablo de San Blas de la catedral de Toledo, en cuanto a la isocefalia de los personajes (Ramos Gómez, 1998). Volvemos a ver el mismo

tipo de pliegue grueso y ampuloso en los mantos, sobre todo en el del personaje que aparece de espaldas. La escena se desarrolla en un interior en el que las figuras ocupan todo el espacio, dando mayor sensación de monumentalidad; escenografía, por otra parte, común en la mayoría de los pintores castellanos del momento, como los ya mencionados Luis de Velasco, Sánchez Coello o Diego de Urbina y Luis de Morales, Luis de Carvajal o El Greco. Llama la atención el jarro metálico muy bien conseguido del primer plano. En esta ocasión, el pintor se recrea en él, detalle dando una idea de sus dotes para lo anecdótico.

Por último, la "Visitación", obra sencilla al representarse únicamente dos figuras en primer término. Podemos observar nuevamente los pliegues ampulosos de los ropajes, que en esta tabla más que en ninguna otra dejan apreciar las anatomías subyacentes.

El fondo se ha resuelto con una arquitectura clásica y unas figuras con unos tonos más suaves y, posiblemente, pincelada más suelta para dar sensación de lejanía, tal y como Cerecedo podría haber admirado en obras de Navarrete (Ramos Gómez, 1998).

En la iglesia de Nuestra Señora de la Zarza, de Hueva (Guadalajara) se encuentran tres tablas que formaban parte de un retablo que desapareció parcialmente en un momento que aún no se ha podido determinar con exactitud. Este retablo fue sustituido por otro de estilo neoclásico y que a su vez se destruyó en un incendio en 1982. Según un inventario de 16 de mayo de 1725 conservado en el Archivo Parroquial de Hueva (=APH)¹⁵, es posible que el retablo pintado en el siglo XVI ya no se conservara como tal, pues tan solo se habla de la existencia de "[...] Cuatro pinturas¹⁶ en tabla la una de tercia de alto con marco dorado de Ntra. Sra. = otra de san Juan Evangelista sin marco = otra de Ntra. Sra. del traspaso con marco dorado: Y otra del niño [...]" y que realmente no se corresponden en su descripción a las tablas que se encuentran hoy en día en Hueva. Dicho inventario, en su apartado de "Cruces, relicarios y cuadros", no hace referencia alguna a un retablo, sino a las tablas sueltas anteriormente mencionadas, por lo que podríamos pensar que el retablo ya habría desaparecido como tal en esas fechas. Según otro inventario conservado en el Archivo Diocesano de Toledo¹⁷, fechado el 1 de

¹⁵ Caja 11, libro de cuentas de la fábrica de la iglesia parroquial de Hueva de 1692 a 1735, folios 414 a 424.

¹⁶ Tachado en el original.

¹⁷ Fondo Parroquias (Hueva - Guadalajara).

junio de 1911, en el punto quinto de su sección de “Cuadros y espejos”, se conservaban cuatro tablas: “[...] Otros cuatro cuadros de algún mérito representan la Circuncisión, Adoración de los Stos. Reyes, Anunciación, Purificación de Ntra. Sra.: pintados en madera [...]”. Si este inventario se refiere a las pinturas del retablo realizado por Cerecedo, en 1911 se conservaban cuatro de las seis tablas de nuestro pintor, una más que en la actualidad y que se correspondería con la “Circuncisión”. En el primer punto del apartado denominado “Retablos e imágenes” se hace la siguiente descripción: “Altar mayor = De poco mérito, compuesto de mesa, gradas y fachada con su urna compuesta interiormente de espejos (algunos rotos), y dos columnas terminando con un sol rayos dorados (falta uno). Hay en él la imagen de Ntra Sra de la Zarza, y a su lado dos angelitos de madera con atributos de la Pasión en las manos. Hay además un tabernáculo bastante viejo de tres arcos, uno de frente y dos laterales, un sagrario en forma de urna dorado interior y exteriormente. A los lados del Tabernaculo hay dos urnas cuadradas de madera dorada con molduras y sus vidrieras que contienen reliquias de santos cuyos nombres estan escritos en dos carteles colocados a cada lado del Altar Mayor”.

Como hemos comentado anteriormente, del primer retablo realizado en el siglo XVI se conservan tres tablas, que representan la “Anunciación”, la “Presentación de Jesús en el templo” y la “Epifanía”. Pero antes de hacer un análisis estilístico de estas obras, vamos a describir someramente los antecedentes históricos de este retablo.

En 1559 el párroco de Hueva, Francisco de Herrera, obtuvo licencia del Arzobispado de Toledo para encargar un nuevo retablo, pues el que se encontraba en la iglesia estaba muy deteriorado (Fernández Izquierdo, 2003). El 9 de marzo 1566 se firmó la escritura de obligación del nuevo retablo, cuya estructura sería realizada por Pascual de Libesar y dorado, pintado y estofado en su parte escultórica por Bartolomé de Escudera.

Pascual de Libesar se retrasó en su trabajo hasta 1572, lo que repercutió en la intervención de Escudera, quien falleció en 1573¹⁸, antes de poder intervenir en el retablo. Por ello se hizo un nuevo contrato a Juan de Cerecedo quien, como hemos visto anteriormente, había estado trabajando en la zona en el retablo de Escariche.

¹⁸ Francisco Fernández Izquierdo fija la muerte del pintor en torno a este año.

Para el retablo de Hueva, se pedía la misma superposición de órdenes siguiendo los modelos vitruvianos de Valdenuño Fernández y Auñón¹⁹.

También hay una serie de diferencias entre las tablas encargadas a Bartolomé de Escudera y las que efectivamente se realizaron por Juan de Cerecedo. En el contrato de Escudera se especificaba que el pintor debía realizar seis pinturas con temas como la Circuncisión, la Adoración de los Pastores, la subida al Calvario, el Descendimiento, la Resurrección y la Ascensión, siendo las dos tablas del cuerpo superior dos tondos. Finalmente, Cerecedo pintó escenas de carácter “[...] más amable y vital al eliminar las escenas de la Pasión [...]”, como son la Epifanía, la Presentación de Jesús ante los Doctores, la Anunciación, la Visitación, la Huida a Egipto y la Circuncisión (Fernández Izquierdo, 2003).

Para Fernández Izquierdo, las tablas de Hueva son el resultado de varios factores: la madurez del autor, las influencias de la pintura madrileña, toledana e, incluso, italiana del momento y del gran impacto que supuso la construcción del monasterio de El Escorial, donde trabajaron, como ya se comentó en la introducción, una serie de artistas italianos que ejercieron gran influjo en las artes.

La pintura de la “Anunciación” de Hueva presenta los mismos rasgos que la tabla con el mismo tema de Escariche: repite la composición con un jarrón de lirios entre la Virgen y el ángel. Los pliegues de las túnicas, los colores de estas, el cortinaje de fondo, el rompimiento de gloria y los rostros de los personajes son casi idénticos.

Más diferencias podemos apreciar si analizamos las tablas de la “Presentación de Jesús en el templo” y la “Epifanía” y comparamos nuevamente con las del retablo de Escariche.

En el caso de la primera comparada con la “Circuncisión” de Escariche, la composición alrededor de una mesa cuadrada cubierta con un paño blanco con una cenefa dorada en el borde, es común en las dos tablas. Pero la de Escariche presenta unos ropajes más ajustados al cuerpo y más naturales. Las dos escenas se desarrollan en un interior, con unas columnas y un cortinaje de fondo, pero las figuras de la pintura de Hueva están más constreñidas al tratarse de un formato vertical (Fernández Izquierdo, 2003).

¹⁹ Según el contrato del retablo de Hueva que se encuentra en el Archivo Parroquial de Hueva, caja 12 y que en su momento ya estudió Fernández Izquierdo.

Si comparamos ambas Epifanías, observamos que la mayor diferencia la encontramos en cuanto al dinamismo de las figuras, mucho más estáticas las de Escariche. El niño de Hueva está bendiciendo y los Reyes Magos tienen posturas distintas entre sí. Como novedad uno de los Reyes aparece en un lateral con los brazos abiertos con gesto de admiración o veneración hacia el Niño. El rey Baltasar gira la cabeza para, aparentemente, comunicarse con un personaje que aparece tras él.



Figura 10. La Anunciación, Iglesia de Ntra. Sra. de la Zarza de Hueva (Guadalajara), Juan de Cerecedo. (Foto de la autora)



Figura 11. Presentación de Jesús en el templo, Iglesia de Ntra. Sra. de la Zarza de Hueva (Guadalajara), Juan de Cerecedo. (Foto de la autora)

Juan de Cerecedo también trabajó en decoraciones como es el caso de la visita del archiduque Alberto de Austria, honras fúnebres para la reina Ana de Austria. Se sabe que también participó en los años 80 en el desaparecido retablo de Valdeavero, en el de Bujes y Pozuelo del Rey. Cerecedo falleció en 1587.



Figura 12. La Epifanía, Iglesia de Ntra. Sra. de la Zarza de Hueva, Juan de Cerecedo. (Foto de la autora)

BIBLIOGRAFÍA

- Cruz Valdovinos, J. M. (1980): "Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitruvio", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 17, Madrid, IEM, 67 – 72.
- Estella, M. / Cortés, S. (1989): "Los retablos documentados de Fuentelaencia y Auñón, y noticias sobre los de Pozuelo del Rey y Renera", *Archivo Español de Arte*, vol. 62, nº 246, 131 – 156.
- Fernández Izquierdo, F. (2003): *La villa de Hueva en su Historia: notas para la memoria de un pueblo alcarreño en la Edad Moderna*, Ed. Ayuntamiento de Hueva (Guadalajara).
- García Martín, F. (2009): *El patrimonio artístico durante la Guerra Civil en la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara.
- González Ramos, R. (2003): "Pedro de Castañeda: su pintura para el refectorio del Colegio Mayor de San Ildefonso (1553)", *Archivo Español De Arte*, Vol. 76, Nº 303, 326 – 329.

- González Ramos, R. (2007): *La pintura complutense del siglo XVI. Artífices, artesanos y clientes en la Alcalá de Henares del Quinientos*, Alcalá De Henares, Ed. Fundación Colegio del Rey.
- González Ramos, R. (2007b): "Para una cronología de Juan de Cerecedo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, Vol. 99, 167 – 198.
- Layna Serrano, F. (1944): *Catálogo de la exposición fotográfica de la provincia de Guadalajara: Colección de D. Tomás Camarillo*, Guadalajara, Tomás Ed.
- Marías Franco, F. (1981): "Maestros de la Catedral, artistas y artesanos: Datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XV", *Archivo Español de Arte*, Vol. 54, Nº 215, 19 – 38.
- Ramos Gómez, F. (1998): *La pintura en la ciudad de Guadalajara y su jurisdicción (1500-1580)*, Guadalajara, Ed. Diputación Provincial de Guadalajara.
- Rodríguez Quintana, M. (1989): "Hernando de Ávila y Luis de Velasco: El retablo de Casar de Escalona y otras noticias", *Archivo Español de Arte*, Vol. 62, Nº 245, 15 – 33.
- VV. AA. (2008): *Alcalá. Una ciudad en la Historia* [Exposición], 1ª Ed. Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Turismo.