

El retablo de la capilla de San José de la iglesia de los Remedios de Estremera

Ana GARCÍA PÁRAMO
Universidad Complutense de Madrid

En las iglesias de los municipios de Madrid existe un conjunto de retablos de buena calidad que son poco conocidos cuando no casi totalmente ignorados. La mayoría de ellos son barrocos, pero también los hay de los siglos XVI y XIX, sin olvidar los «neo» del siglo XX. Los anteriores a la más antigua de las fechas citadas son muy escasos, pues sólo se conservan tres datables en el siglo XV (o principios del XVI): el extraordinario —no sólo por su calidad sino también por ser único en su tipología y estilo entre los existentes en la Comunidad de Madrid— del Monasterio de El Paular, el de Robledo de Chavela y el de Horcajo de la Sierra¹.

De todos ellos son pocos los que se hallan bien documentados y han sido estudiados rigurosamente, al menos en relación con el considerable número existente. Entre éstos podemos citar el de la Iglesia parroquial de Fuente el Saz, realizado por Rizi; los de la Iglesia de la Magdalena de Getafe, de Alonso Cano; el de la parroquial de Colmenar Viejo, que constituye un interesante conjunto de escultura y pintura realizado entre 1560 y 1580 por los escultores Francisco Linares y Juan Torvar, y los pintores Hernando de Avila, Rodrigo Vivar, Jerónimo Rodríguez, Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina², el de la parroquial de Valdemoro, de Bayeu; el de Algete, que conserva lienzos del XVII realizados por Vicente Carducho y Eugenio Cajés, aunque su arquitectura sea moderna; los del convento de las Bernardas de Alcalá de Hena-

res, de Angelo Nardí; y finalmente el del convento de las Clarisas de Griñón, de Juan Correa de Vivar, que trabaja también en otros de la provincia.

Muchos de estos retablos permanecen en un casi total desconocimiento fuera de los círculos de los especialistas y por ello creemos de interés dar a conocer e iniciar el estudio de un pequeño retablo de principios del siglo XVI que se encuentra en la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Remedios en Estremera.

Este pueblo se halla en el Sureste de la provincia de Madrid, muy alejado del centro de la misma —lo que parece ser el origen de su nombre³—, y frontero a las provincias de Guadalajara y Cuenca. Durante mucho tiempo perteneció a la diócesis de Toledo, lo que es necesario tener en cuenta, junto con su situación geográfica, a la hora de establecer las relaciones estilísticas y de procedencia del retablo. No se conocen apenas datos de la fundación del pueblo, pero sí de su dependencia, después de su primitiva incorporación a la Corona de Castilla en tiempos de Alfonso VI, de la Orden de Santiago⁴ y posteriormente de los Mendoza (duque del Infantado)⁵.

En el crucero de la Iglesia, en el lado de la Epístola, está la capilla de San José o de los Megía⁶, en la que había una lauda de Doña María Carrillo de Mendoza, dama de la duquesa del Infantado⁷. En esta capilla es donde se guarda el retablito aunque es imposible precisar desde cuando. En el inventario de los bienes de la iglesia que se hace en el año 1889 no figura⁸, pero quizá ello sea debido a que la capilla era privada y, por tanto, sus bienes no podían incluirse en el mencionado Inventario.

El retablo (fig. 1) está recompuesto, y las tablas que lo forman se ajustaban a un ensamblaje que las tapaba en parte, tal como ha podido verse durante la restauración que se ha realizado recientemente⁹. Al montarlo de nuevo se han dejado las pilastras extremas descentradas a fin de que puedan verse las tablas en su totalidad. También se ha podido saber, por los repintes que mostraba, que había sido retocado en alguna ocasión.

Como ya hemos dicho, es de tamaño pequeño (216 x 186 cm.), consta de cuatro tablas de madera de pino ensambladas en una arquitectura también de madera, dorada y con decoración en relieve propia de los primeros momentos del renacimiento. Descansa en un pequeño banco que muestra, además de los relieves ya mencionados, la cruz de Santiago pintada en el centro. El mismo símbolo aparece igualmente en los donantes, lo que pone de manifiesto la vinculación del retablo con la Orden santiaguista.

Las tres tablas que forman el cuerpo del retablo están separadas por pilastras con decoración vegetal en el fuste y capiteles con volutas. Re-

presentan, la del centro, *el Abrazo ante la Puerta Dorada*; la de la izquierda, *un clérigo donante presentado por el apóstol Santiago*; y la de la derecha, *la Oración en el Huerto con otro donante*. Remata el conjunto una cuarta tabla, entre columnas abalaustradas, que representa la *Piedad* con la escena de las lamentaciones sobre el cuerpo de Cristo muerto¹⁰.

Abrazo ante la Puerta Dorada (fig. 2), forma en la que se representa el tema de la Concepción. Ante un vano de medio punto vemos, en primer plano y ocupando la casi totalidad de la escena, a San Joaquín y a Santa Ana unidos por el abrazo y por las miradas. Sobre ellos, un ángel —que alude al que se apareció a ambos santos para darles la noticia del nacimiento de su hija— une sus cabezas poniendo sus manos sobre ellas en un gesto semejante al que aparece en una tabla de Correa de Vivar¹¹. En segundo plano y ocupando un espacio muy reducido, aparece una doncella detrás de Santa Ana y un hombre en el lado opuesto, detrás de San Joaquín, con un cordero sobre los hombros¹².

El conjunto de los personajes, que se ajusta a la iconografía tradicional de la escena, forma una composición equilibrada y cerrada. En cuanto al colorido resalta el manto rojo de Santa Ana que aporta una nota cálida al conjunto, así como la túnica dorada de San Joaquín que, junto con los nimbos y el fondo bajo el arco de la puerta, muestra una clara inclinación goticista y enriquecen la escena.

La Oración en el Huerto (fig. 3) es el tema principal de la tabla de la derecha aunque lo que aparece en primer término es el donante con la cruz de Santiago sobre el pecho y una inscripción en la parte inferior del traje que dice VICARIO/DE CARA/VAÑA¹³. Delante de él y en el suelo, igual que ocurre en la tabla de la izquierda, está el libro.

La escena de la Oración en el Huerto ocupa la mayor parte del espacio. En primer término vemos a los tres apóstoles dormidos: San Pedro en el centro y recostados sobre él a los hijos de Zebedeo¹⁴. Más atrás está Jesús arrodillado, en oración¹⁵, dirigiéndose hacia el ángel que se le aparece portando una cruz. Éste está sobre una roca en la que se abre una oquedad, y en ella se ve a Judas en el momento en que indica a los soldados quién es Cristo señalándole con el dedo.

Las dos figuras principales —Cristo y el donante— se sitúan en planos distintos y posiciones igualmente distintas, uno hacia la derecha y otro hacia la izquierda, formando una diagonal en profundidad que nos da la composición básica. En esta tabla y en la de la *Piedad* es donde menos dorados aparecen, ya que se reducen a los de los nimbos, iguales en todas las figuras de las tablas, salvo el de Cristo. También en estas tablas es en las que se da mayor importancia al paisaje.

Donante presentado por el apóstol Santiago (fig. 4). El donante, con la cruz de la Orden santiaguista sobre su pecho, está arrodillado con las

manos juntas en actitud semejante al de la tabla de la derecha. En el suelo y ante él hay un libro con una inscripción que dice ADMINIS/TRADOR/DE...¹⁶.

El caballero es presentado por el apóstol que aparece tras él, de pie y vestido en la forma habitual, con túnica, manto, sombrero y bordón de peregrino. La figura del santo se recorta sobre un fondo dorado con dibujos geométricos de rombos, tal como suele aparecer en las pinturas de finales del siglo xv y comienzos del xvi, lo que constituye una de las notas goticistas de esta tabla. El fondo se rompe por la derecha con la aparición de un paisaje en el que aparece una arquitectura, árboles, montañas y amplio celaje, todo en tonos verdosos que contribuyen a dar la sensación de espacio. En esta tabla destaca el buen tratamiento del rostro del donante.

La Piedad. El momento que media entre el Descendimiento y la Puesta en el Sepulcro es el aquí representado en las lamentaciones o llanto ante el cuerpo de Cristo. Éste aparece en primer plano apoyado en su madre y ocupa la casi totalidad de la tela en sentido longitudinal. Tras él aparecen los demás personajes: las santas mujeres en primer lugar, San Juan en un tercer plano, y en la lejanía, las cruces del Calvario y dos figuras junto a ellas. Todo el fondo de la escena está constituido por un paisaje abierto.

El conjunto forma una bella composición de planos y personajes que nos hacen ir deteniéndonos en cada uno de ellos. La Virgen y dos santas mujeres miran hacia Cristo con el dolor reflejado en sus rostros y formando un grupo homogéneo y equilibrado mientras que la Magdalena, a los pies de Cristo, oculta su cara con las manos en un llanto más dramático. Justo en el lado opuesto al que ocupa ésta y formando con ella una diagonal en profundidad, igual que ocurre en la tabla de la Oración en el Huerto, está San Juan en pie y con el gesto compungido.

Los tonos rojos y verdes —éstos más abundantes— dominan el cromatismo de la escena que se completa con toques blancos y amarillos.

Este retablo es una obra de gran interés y de las pocas que se conservan del primer tercio del siglo xvi en la provincia de Madrid. No se tienen datos sobre su procedencia ni sobre su factura, pues hasta ahora no se ha encontrado documentación sobre ella. Los libros que se conservan en el archivo parroquial en los que se recogen datos sobre la fábrica de la iglesia, capellanías, obras realizadas, etc., son posteriores a la fecha de ejecución del retablo, y la documentación sobre el mismo, si es que existe, debe encontrarse en los archivos de los lugares de los que dependió Estremera en distintas épocas: en el de Uclés, por su dependencia de la Orden de Santiago; o en el de Pastrana, sede del ducado del Infantado en la región.

En cuanto a su filiación estilística hay que considerar que pertenece a uno de los momentos menos estudiados y más conflictivos de inicios del renacimiento en Castilla, en el que se forma una simbiosis en la que es difícil distinguir las estructuras renacentistas que penetran en ese momento y las góticas que aún perduran. Momentos en los que aparecen en forma general muchas obras de taller o de escuela de grandes maestros, aunque a veces resultan de difícil atribución.

En Castilla es Toledo, vinculada a la corona y sede primada de la Iglesia española, la ciudad en la que trabajan los mejores pintores y surgen numerosos talleres. Este foco toledano es el más coherente y uniforme de los castellanos, con relaciones estilísticas con la colindante zona alcarreña. Y puesto que Estremera está vinculada eclesiásticamente a Toledo y geográficamente está muy próxima a Guadalajara, la relación artística con ambos focos resulta fácilmente explicable.

En la diócesis de Toledo, en esa época de finales del siglo xv y comienzos del xvi la gran figura de la pintura es Juan de Borgoña. De su taller salen las mejores obras pictóricas que se realizan en la región y su estilo reposado y perfecto se impone en toda Castilla la Nueva. Con este círculo debe vincularse la obra que nos ocupa ya que son manifiestas ciertas semejanzas, en el trazado de algunos rostros y en las composiciones, con otras obras del citado maestro y de algunos de sus discípulos. Así, en la escena del *Abrazo ante la Puerta Dorada*, que forma parte del retablo que estudiamos y del mayor de la iglesia de San Andrés de Toledo, de Antonio Comontes, el rostro de la doncella representada en ambas tablas manifiesta una evidente semejanza. Igualmente la cabeza de San Joaquín en esa misma escena, y la de Santiago en la del donante, ambas en el retablo de Estremera, muestran un claro parecido con las de algunos de los apóstoles representados en la predela del de la Iglesia de San Andrés. Lamentablemente, los numerosos repintes de que han sido objeto las tablas del retablo de Estremera —algunos de ellos en su reciente restauración— dificultan la apreciación de analogías estilísticas con el mencionado de San Andrés de Toledo o con otros de su época y círculo artístico.

El retablo de San Joaquín y Santa Ana -así podríamos llamarlo- es de estilo plateresco con algunas reminiscencias goticistas -fácilmente explicables por la presión de la tradición gótica en el ambiente castellano, como la utilización de oro en nimbos, fondos y algunos otros detalles- junto con preocupaciones claramente renacentistas en las composiciones, estudio del espacio, paisajes, etc.

Las tablas nos muestran un buen dibujo, fino y detallado, fundamentalmente en los rostros de las figuras principales -donantes, San Joaquín, Santa Ana, Santiago-, así como una gran fuerza expresiva en algunos de dichos rostros.

En los gestos y en las composiciones, éstas bien trazadas y en armonía con el paisaje, las formas son delicadas y tranquilas. El colorido es rico y el maestro utiliza una gama cálida o fría, según conviene, para obtener mejores efectos, enriquecida además con los panes de oro. Los tonos que claramente predominan junto a los dorados son el rojo y el verde.

Esta breve exposición, descripción y comentario del retablo de San Joaquín y Santa Ana de Estremera no pretenden ser un estudio definitivo del mismo, sino solamente sacarlo de su casi total olvido y abrir el camino a nuevos trabajos que precisen detalles y permitan determinar con seguridad su origen artístico.

NOTAS

¹ En éste, llevado hace años al Palacio Arzobispal de Madrid para su restauración y aún no devuelto a su lugar de origen, se mezclan elementos goticistas y renacentistas que recuerdan el estilo de Pedro Berruguete.

Isabel Mateo en un reciente estudio sobre el retablo, lo atribuye a «un digno seguidor de Berruguete» que, según dice, podría ser su yerno y al que identifica con los maestros que otros historiadores han llamado Maestro de Horcajo, de Paredes y de Becerril, concluyendo que se trata de una misma y única persona. MATEO, Isabel, «El retablo de Horcajo de la Sierra: su autor y filiación artística», *III Jornadas de Arte. Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, Madrid, 1991, pp. 283-290.

² VVAA, *Catálogo Monumental de Madrid I: Colmenar Viejo*, Madrid, 1976, p. 70.

³ «porque hace extremo entre Alcarria y la Mancha» VIÑAS Y MEY, C. y PAZ, R., *Relaciones Histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por Felipe II (Provincia de Madrid)*, Madrid, 1949, p. 245.

⁴ Alfonso VIII concede a la Orden de Santiago una extensa zona que comprende la ribera del Tajo con las poblaciones de Colmenar de Oreja, Aranjuez, Estremera, Fuentidueña y Villarejo de Salvanés.

En el tercer capítulo de las *Relaciones de Felipe II* se dice que «fue el rey don Alonso el noveno» quien concedió estas tierras a la Orden.

Ibidem, p. 246.

⁵ Desde fines del s. XIV la dinastía de los Trastámara conceden a los Mendoza tierras que pertenecen en la actualidad a la provincia de Madrid.

Estremera fue vendida por su Majestad en 1560 a Francisco de Mendoza y a su muerte la compró Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli casado con Doña Ana de Mendoza, quienes dotan la construcción de una iglesia en la villa de Estremera en 1568. El rey concedió al Príncipe de Éboli el título de Grande de España con la denominación de Duque de Estremera, que ostentó hasta 1572 en que lo cambió por el de Duque de Pastrana. En el siglo XVII este título se unió con el del Infantado y todas sus tierras pasaron a depender de este ducado.

⁶ En la segunda mitad del siglo XVIII, en el año 1786, se habla de la fundación de una capellanía por Gregorio Megía, según un documento que se guarda en el Archivo Episcopal, caja 2468.

⁷ Cuando se realizó el inventario artístico de la provincia de Madrid había en la capilla una lauda, ya desaparecida, en la que se leía: «Doña María Carrillo de Mendoza

mujer de D. Gregorio Mexía y dama que fuera de la Exma. Duquesa del Infantado...». VVAA, *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Valencia, 1970, p. 144.

⁸ Carpeta de Estremera que se guarda en el Archivo Episcopal.

⁹ Los trabajos de esta restauración fueron llevados a cabo por la Comunidad Autónoma de Madrid y quedaron concluidos en abril de 1991.

¹⁰ Cuando se desmontó el retablo para realizar la restauración a que hemos aludido, se podían ver sobre las tablas sendas inscripciones alusivas a los temas desarrollados en ellas: *Santiago, La Puerta Dorada y Oración en el Huerto*.

¹¹ Se conserva en Inglaterra, en la Colección de Sir J. Charles Robinson.

POST, *A History of Spanish Painting. The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, vol. IX, Part I, Cambridge, Massachusetts, 1947, fig. 109, p. 332.

¹² En la representación a que se refiere la nota anterior también aparece el hombre con el cordero sobre los hombros, aunque en otras ocasiones lo lleva en las manos. La aparición del pastor, la de la doncella —posiblemente Judit, la criada de Ana— y el hecho mismo del abrazo, refleja el contenido de varios pasajes de los Evangelios Apócrifos Cf. *Protoevangelio de Santiago*, IV, 3 y 4, *Pseudo Mateo*, III 5, y *Libro sobre la Natividad de María*, III 4 y V, 1.

Apud SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios Apócrifos*, 2.^a ed., Madrid, 1963, pp. 143, 191 y 250.

¹³ La inscripción, clara en su primera parte, es prácticamente ilegible al final, especialmente las dos últimas letras. En el Inventario de Madrid, citado anteriormente, la última palabra de esta inscripción se lee CARAVACA, pero es mucho más probable que el donante fuera vicario de un lugar cercano a Estremera como Carabaña, actual Carabaña.

¹⁴ Marcos 14, 33 y Mateo 26, 37.

¹⁵ Lucas 22, 41.

¹⁶ No se lee fácilmente ya que la última palabra está casi totalmente tapada por la pilastra del retablo. Según los restauradores y el párroco de la iglesia, cuando se desmontó para la restauración pudieron leer «Cuenca».

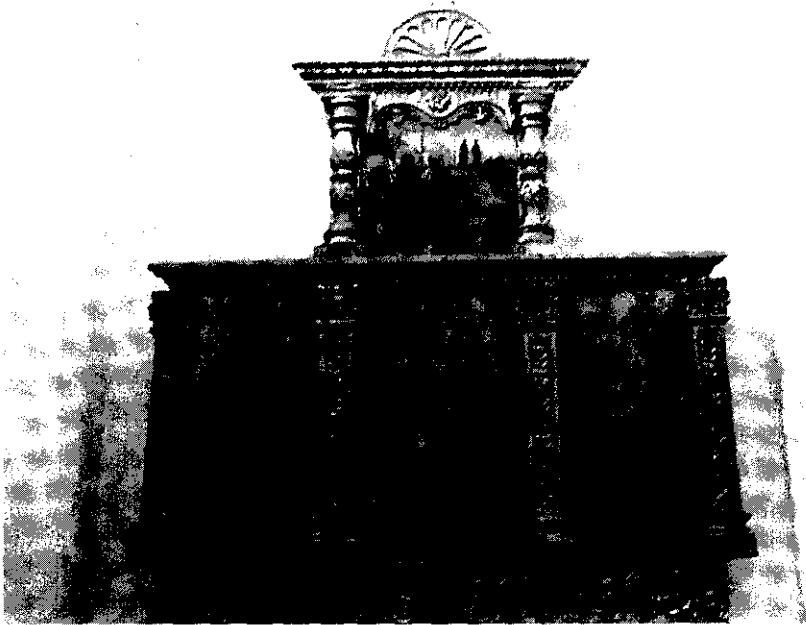


Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.