



ACTAS DEL XLV CONGRESO DE LA REAL ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE CRONISTAS OFICIALES

BAEZA (Jaén) – Octubre 2019

(Páginas 131-144)

Pinturas de Vicente Carducho y Eugenio Cajés en Algete (Madrid) 1619

*Miguel Alcobendas Fernández, 2019
Cronista Oficial de Algete*

El 20 de marzo de este 2019, se han cumplido 400 años, de la fecha en que se firmó la carta de pago de la pintura principal del retablo de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de Algete (Madrid), es decir a los pintores Vicente Carducho y Eugenio Cajés, también conocidos como Vicenty o Vicencio Carduchi y Eugenius Caxés o Cajesus.

Los dos pintores, Carducho y Cajés son dos reconocidos pintores cortesanos que emprendieron una importante actividad pictórica conjunta dentro del panorama artístico nacional durante el siglo XVII; participaron en la decoración del Monasterio de la Encarnación de Madrid (1616-17), en la Capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo (1615-16), y en los retablos del Monasterio de Guadalupe (1618) y de la iglesia de la Asunción de Algete (1619), entre otras muchas obras.

Las obras para el Monasterio de Guadalupe en Cáceres y las de Algete, próximas en el tiempo, tienen bastantes similitudes, sobre todo La Adoración de los Reyes de Carducho, por lo que se puede considerar que trabajaran paralelamente en ellas.

Artículos escritos por Miguel Alcobendas Fernández

En las obras se aprecian interesantes estudios de la luz, el refinamiento, suavidad, elegancia, colorido, suntuosidad de los ropajes y llamativos detalles, además de la monumentalidad de las composiciones, claras, equilibradas y serenas.

De los seis cuadros de gran formato que pintaron, quedan cinco, todos ellos están firmados por los autores y fechados en 1619. En la calle sur los tres de Vicente Carducho (Nacimiento o Adoración de los pastores, Adoración de los Reyes Magos y Ascensión) y en la calle norte dos de Eugenio Cajés (Anunciación y Circuncisión). Hubo un tercero que en distintos documentos aparecía como “Descendimiento de la Cruz”, aunque ampliando una fotografía del retablo (fechada en torno a 1930), se puede apreciar como una “Santa Cena”. Esta fotografía la encontramos en 2015, en el Centro Alemán de Documentación para la Historia del Arte en la Philipps Universität de Marburg, cuando se iban a iniciar los trabajos de restauración general del retablo y se facilitó al equipo restaurador.

Las pinturas y parte del retablo, se empezaron a limpiar y restaurar en los años setenta del siglo XX, continuando con algunas intervenciones esporádicas en años posteriores. En agosto de 2015 se extrajeron las pinturas del retablo ya que se intervino en la restauración de la mazonería del mismo, dejándolas en el antiguo baptisterio. Meses antes se retiró y restauró de forma más completa el cuadro “Adoración de los Reyes” de Vicente Carducho que se expuso temporalmente en la Real Academia de San Fernando, en la exposición “El triunfo de la imagen” (20 febrero – 12 abril 2015) organizada por la Dirección General de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid.

En 2016 se realizó una limpieza y restauración de todas las pinturas para volver a sus respectivos espacios en el retablo.

En la rehabilitación de 2016, al ver que el cuadro que faltaba de Cajés en el tercer cuerpo, era una Santa Cena, los técnicos, tras varias comparativas, convinieron situar en este espacio, de forma temporal, a la espera de una firme decisión, la reproducción de una pintura de Jusepe Leonardo, discípulo de Cajés, que trabajó en el taller de su maestro. Se trata de la Última Cena, cuyo original se encuentra en la iglesia de Santiago Apóstol en Cebreros (Ávila). Una obra de similar calidad a la del resto de la obra pictórica algeteña y similares proporciones figurativas en cuanto a la representación, de cronología cercana y que encaja con el programa iconográfico del retablo. Obra con una disposición en torno a la mesa similar a la que aparece en la fotografía de 1930, apareciendo reflejada o invertida respecto a la original para hacerla coincidir con la composición de Cajés.

El conjunto del retablo, con unas dimensiones de 12 x 8 m., enmarca a la hornacina del espacio central donde se encuentra la imagen de la titular de la parroquia Ntra. Sra. de la Asunción. En una interpretación de la restauradora María Vargas, ese espacio central era como un gran trono dorado rodeado. Llama la atención que en los lienzos de las calles laterales y en el calvario superior aparece la imagen de María, excepto en el repuesto con la recreación de la Última Cena de Jusepe Leonardo.

La fábrica del retablo fue contratada en 1612 cuando se firman las escrituras por el ensamblador Juan Muñoz y el escultor Alonso de Vallejo, 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). Al año siguiente entra a colaborar con ellos Gaspar Cerezo, a quien se cede la pintura de los lienzos figurando en dicho documento una cláusula por la cual se comprometía a no traspasar la obra, sin el consentimiento de Muñoz y Vallejo que, finalmente, acometieron Carducho y Cajés, en 1619.

El retablo, sigue las líneas clasicistas escurialenses en su estructura, con dos cuerpos elevados sobre un banco o predela, 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 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 corintio de las columnas, o el nuevo frontón partido que remate la calle central del segundo cuerpo. Rematando el conjunto, un tercer piso, a modo de ático, en el que hay tres calles, sin hornacinas laterales con dos cajas para pinturas y otra central que, en la restauración de 2015, se ha rehabilitado según el modelo original, como gran hornacina en la que se ha colocado, de forma provisional, un trampantojo representando el calvario escultórico desaparecido, imitando las formas iniciales, a la espera de una decisión al respecto de dicho remate 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. Quedando armonizado en su conjunto.

Como con los dos artistas del retablo (Vallejo y Muñoz) que daban unidad al mismo, también en la pintura, Carducho y Cajés conformaron un estilo unitario, en el que puede llegar a pasar inadvertida la presencia de dos manos diferentes como dos reconocidos pintores cortesanos, depositarios del italianismo escurialense y pioneros en España del naturalismo barroco, que emprendieron una importante actividad pictórica conjunta en el siglo XVII.

Vemos en las obras interesantes estudios de la luz, el refinamiento, suavidad, elegancia, colorido, suntuosidad de los ropajes y llamativos detalles, además de la monumentalidad de las composiciones, claras, equilibradas y serenas. También 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 elegancia 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.

CARDUCHO

miguel alcobendas fernández

Vicente Carducho, aparte de su significación como tratadista, y como artista culto, le corresponde, simplemente como pintor, un lugar de primer orden dentro de nuestra pintura del primer tercio del siglo XVII, no cediendo en importancia a ninguno de los grandes de la pintura de la primera generación del siglo, a los que supera en fecundidad y no cede en corrección artística. Es posible que esa abundancia de obra, en particular lo numeroso de su serie de la Cartuja de El Pualar, no obstante ser, en general, de una calidad excelente. Carducho es uno de los principales artífices de la renovación de la pintura española.

Nació en Florencia en 1576 y, aunque orgulloso de su origen, se considera madrileño. Él mismo decía *“Mi natural patria es la nobilísima ciudad de Florencia,...; pero como mi educación desde mis primeros años haya sido en España, y particularmente en la corte de nuestros Católicos Monarcas..., justamente yo me juzgo por natural de Madrid”*

Artículos escritos por Miguel Alcobendas Fernández

Vino a España siendo niño cuando su hermano Bartolomeo acude a trabajar en El Escorial en 1585 y en este gran centro artístico donde da sus primeros pasos de aprendizaje. En 1601 realiza obras fuera de Madrid, donde vuelve y en 1607 contrata, junto a otros artistas las pinturas del Palacio del Pardo. El año siguiente se casa y, al morir su hermano en 1609, es nombrado Pintor del Rey.

En 1614 empieza a recibir encargos importantes en Madrid, catedral de Toledo,... Con cincuenta años, en 1626, recibe el encargo más importante de su vida: la pintura de cincuenta y seis lienzos de gran tamaño para decorar el Claustro de la Cartuja del Paular.

En 1627 se abre en Palacio un concurso para pintar un cuadro representativo de La Expulsión de los Moriscos y ve, con contrariedad, que el premio es concedido a un joven pintor, Velázquez, que pasar a formar parte del servicio de la Corte.

En 1633 aparece su gran obra *Diálogos de la pintura*, y, sin poder concretar fecha, se conoce su interés en fundar en Madrid una Academia, además de continuar con encargos de su gran obra pictórica.

Como todo artista su estilo evoluciona de las obras fechas más antiguas, próximo al manierismo escurialense, pasando a un ímpetu netamente barroco sobre fondo escurialense con deseo de grandiosidad y monumentalidad, con estudios de la luz, sigue una influencia colorista veneciana con cierto naturalismo, y un manera personal de disponer los plegados de ropajes, que serán punto de partida de varios de sus discípulos y con ellos la nueva etapa estilística, más barroca, de la escuela madrileña.

El relativo interés de Carducho por los efectos de claroscuro se refleja en sus primeras obras aunque aparece esporádicamente en obras aisladas posteriores, cuando el tema lo requiere como en las Adoraciones de los Pastores de los retablos de Guadalupe y Algete, pero con un color luminoso y suavizado al modo veneciano.

Según Palomino, muere en 1638, por la inscripción del cuadro de S. Jerónimo en la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares “Vicentius Carduchi florentinos, hic vitam non opus finit anno 1638”



Los tres cuadros pintados por Carducho, que se conservan en la calle sur del retablo de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción de Algete son:

El **Nacimiento o Adoración de los pastores**, en el primer cuerpo, aparece firmado, en la parte inferior derecha, bajo el pastor orante y junto al cayado, visible con cierta proximidad al lienzo como *Vicentius Carduchi, Pictor Regis f. año 1619* (Vicente Carducho, pintor del rey, lo hizo en 1619), con una medida en torno a los 2,15 x 1,17 m.

Importante el sentido de la espacialidad, el mágico empleo de la luz y los cánones todavía renacentistas.

Es una obra muy ligada a la de Guadalupe por lo que se refiere a la composición, pero que alardea de superiores calidad y empaque, mejor inspiración y ejecución más esmerada, ofreciendo un resultado de notable solvencia, corrección y monumentalidad. Seguramente, no es ajeno a esta situación el hecho de que los cuadros de Algete hubieran de presentarse mucho más cercanos a los ojos que los del monasterio extremeño, ante los que median la reja y el ancho espacio del presbiterio y que se encaraman a una altura tan considerable

Encontramos a María ofreciendo a los pastores el amado Fruto de sus entrañas, pero su gesto es ahora menos formal y más humano. Arrodillada junto al pesebre, toma una manita del Niño y acerca a la de Él su frente, ganosa de sentir en las sienes la caricia de aquella piel. El tipo físico de la Virgen presenta una serie de rasgos que se dan cita, como una inconfundible marca de estilo, en la mayor parte de las Señoras del maestro. Es una mujer joven pero de edad difícil de precisar, dotada de un noble aspecto matronil; una mujer alta y fuerte con una larga cabellera rubia cayendo suelta por la espalda y los hombros; el rostro, animado aquí por una incipiente sonrisa, persigue la belleza a través de unas facciones potentes y rectas, de líneas algo duras, pero hermosas al fin, entre las que destaca el trazo largo y valiente de la nariz y los enormes ojos, casi siempre bajos o entornados.

Jesús yace en la cuna, que ahora se dispone en el sentido de la profundidad, desnudo y resplandeciente, aunque todavía floja, va ganando mucho en realismo y morbidez, siendo deliciosa la mirada que dirige a su Madre o el anecdótico detalle del piecito que se enreda entre los pliegues de la sabanilla.

San José permanece erguido tras María, con una mano en el pecho y los ojos llenos de amor y respeto, enardecido de goce místico ante la contemplación del Niño. Tiene más realismo y dignidad, presentándose como un hombre joven y de facciones delicadas, sensible y fervoroso al mismo tiempo que enérgico.

Entre el grupo de los pastores, en primer término, enfrente de la Señora, está el recio mancebo arrodillado, dando en silencio, gracias a Dios; cerca de él, detrás del pesebre, hallamos también a los traviesos pilluelos, aún más alegres y encantadores, más vivaces e inmediatos en su popular anecdotismo. A su espalda, apenas perceptibles entre las sombras, otros dos hombres, más viejos y barbudos, vienen a inclinarse ante el Señor, aunque la sorpresa de rompimiento de gloria que se abre en lo alto, les impide todavía fijar su atención en la cuna.

El cielo vuelve a bajar a la tierra como un luminoso pasillo de nubes, que con feliz gradación se funde con las tinieblas de la noche terrena. Tiernos angelotes, como piedras preciosas en el aro de un místico viril, ornan la entrada de esa calle milagrosa, de ese corredor celestial inundado por la luz que desciende del Padre.

El Planteamiento compositivo está, muy cerca del propuesto un año antes, afectado tan sólo por la mínimas adaptaciones que exigía el nuevo formato, más alargado y fiel al paradigma escurialense. El principio estético carduchiano de la mesurada aceptación de lo real vuelve a regirlo todo, a través de un dibujo de exquisita corrección y de una pintura peinada, bien sujeta a los márgenes, pero portadora ya de algo del jugo de Venecia. La luz es de nuevo un recurso esencial; algo más homogénea que antes, da lugar a un claroscuro de ritmo más acompasado, que modula las formas con poética suavidad, produciendo una rica variedad de matices de alto efecto plástico, aunque poco atrevidos para la época. La paleta contiene un claro precedente de las alegrías cromáticas de la verdadera escuela madrileña, sin dejar de mantener alguna tonalidad clara y fuerte, de acritud manierista. Hay además, una tensión expresiva que pronto atrapa al espectador: la sonrisa extática de la Virgen, la más alegre y elemental de los chiquillos, el silencioso recogimiento del pastor, todo se une para dar cuenta de las diversas caras de un mismo sentimiento, de un único arrebató, de un gozo y una esperanza nuevas y hasta entonces desconocidas para el hombre.

La **Adoración de los Reyes**, en el segundo cuerpo, aparece firmado con gran nitidez, en la parte inferior izquierda, a los pies del paje con gregüescos: *Opus, Viçenty, Carduchi, Pictoris, Regis f 1619* (Obra de Vicente Carducho, pintor del rey, lo hizo en 1619) con una medida similar al anterior.

En esta gran obra, Carducho despliega su desenvoltura en la escenificación y el dominio de la estructura compositiva. Es muy similar a la de Guadalupe, con una composición reflejada, adaptándose a la posición en el retablo.

Insiste en el modelo segoviano de Bartolomeo. La Sagrada Familia se encuentra en un escenario de ruinas antiguas de potente y severa majestad, ante el que se postran, como ante un altar, los tres magos orientales.

Acercando sus labios para besar los pies al Niño que le mira y mueve su brazo, Melchor, ostenta una amplia y suntuosa capa de damasco dorado, esclavina dorada con bordes ondulados y borlas y una estola o cuello de armiño, está despojado del sencillo turbante, en muestra de respeto, que deja en el suelo junto a su rodilla y el interesante paje-enano deforme que lleva entre las manos la ofrenda del rey, ataviado con unos gregüescos a la usanza cortesana de Felipe III, estola y daga.

Detrás de Melchor está Gaspar, agachado, girándose hacia el Niño, también con cabeza descubierta, con rica túnica en verde ribeteada en dorado, portando, ayudado por el paje, una jarra gallonada entre las manos, peca de afectado en el gesto.

Baltasar, aparece más apartado, en una semisombra o contraluz con su paje que utiliza para insinuar el color de la piel en la que se aprecia más el blanco de su ojos, de pie, como si llegara y no estuviera dentro ya que está cubierto con un riquísimo penacho de plumas exóticas, túnica con una especie de cuello dorado y portando una rica copa con tapa muy labrada y decorada con su ofrenda, seguido de pajes, guardias, caballos, pendón que ondea junto a trompetas y lanzas. La composición, aprovechando la alargada proporción del lienzo, eleva un trecho más el solio de la Sagrada Familia, definiendo una diagonal aún más violenta, que concede al Niño y sus Padres un mayor valor icónico, como de imágenes veneradas en un retablo. Las luces siguen siendo intensas y dirigidas, sin tenebrismo, con esos modernos juegos de luces y sombras pero con el colorido jugoso y los matices suaves del arte. Aquí todo lo inunda una claridad dorada que nada deja entre las sombras y que no se priva de brindar, al fondo, el encendido telón de un paisaje de montes y fortalezas, embovedado por un cielo nudoso, roto para dejar paso a la estrella, que desde allí manda un haz de luz dorada, confirmando a la comitiva la exactitud del ansiado destino.

La **Asunción del Señor**, en el tercer cuerpo, aparece firmado sin apenas nitidez, en la parte inferior central, bajo las huellas de los pies de Jesús en la roca: *Opus, Vicenty, Carduchi, Pictoris, Regis f 1619* (Obra de Vicente Carducho, pintor del rey, lo hizo en 1619) con una medida menor que el resto, en torno a los 1,95 x 1,20 m.

Al ser el cuadro más elevado, y con más dificultad para ver los detalles ha sido el menos estudiado, se destaca la preocupación por la luz que sigue mostrando una monumentalidad a lo escurialense.

Encontramos a Jesús, con las señales de las llagas, en manos y costado en su Ascensión al cielo, elevándose y mirando hacia el cielo y la claridad que forma un gran nimbo que le rodea entre nubes y alguna cara de ángeles y del que destellan reflejos. En el óvalo inferior terrenal encontramos los primeros planos de María con las manos juntas en oración a la izquierda y a San Pedro con las llaves, a la derecha y en segundo plano tras María y San Pedro y en la zona central más baja diez apóstoles, todos ellos observando con asombro la Asunción del Señor.

En el centro inferior aparece una roca en la que quedan marcadas las huellas de los pies de Jesús.

CAJÉS

Eugenio Cajés nace en Madrid, en torno a 1575, de padre italiano y madre española. Su padre, Patricio Cajés, es uno de los artistas toscanos que acuden a trabajar en El Escorial y que se casa y establece en España, formando una familia con inquietudes artísticas.

Artículos escritos por Miguel Alcobendas Fernández

El apellido familiar aparece en diversas formas, tanto en documentos como en sus propias firmas. Se casa en 1598 con la hija de un carpintero del Rey, fallecido en El Escorial, antes de ello parece que permaneció un tiempo en Roma realizando estudios, ya que después de la fecha de boda aparece en distintos documentos en Madrid.

Su primera actividad que aparece es la de talla en marfil, pero en 1601 figura con su padre en el contrato de un retablo. Comienza a trabajar para el Rey hacia 1608 en las pinturas del Palacio del Pardo, pero no es nombrado su pintor hasta 1612.

Además de algún retablo, la primera obra importante que se conserva es la decoración al fresco con algunos lienzos de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo (1615), realizada a medias con Vicente Carducho, con la que inician una gran colaboración en retablos como el de Guadalupe (1618) y Algete (1619).

Pide la plaza de Ujier en Palacio pero no lo consigue y continúa pintando, tanto para el Rey como para templos y particulares.

Es uno de los afamados y célebres pintores de la Corte, trascendiendo su prestigio a otros medios con elogios hasta de Lope de Vega por unas pinturas en San Andrés “como si el famoso Vicencio y Eugenio las pintaran de colores y oro sobre blanco estuque”. Por lo que ambos pintores eran los ilustres en Madrid, antes de la llegada de Velázquez.

Parece natural que dé los primeros pasos de su aprendizaje en El Escorial al lado de su padre, como Carducho con su hermano. Su estancia en Roma y Caravaggio le hacen tender hacia un naturalismo caravaggista.

Uno de los rasgos que más se destacan entre sus contemporáneos madrileños es su gusto por la blandura y suavidad de las formas, con un especial tratamiento de los ropajes. La blandura se encuentra ligada al estudio de la luz.

La empresa común con Carducho de la Capilla del Sagrario y posteriores, le obliga naturalmente a una cierta uniformidad de estilo con el de su colaborador. Continúa empleando los modelos humanos y el estilo de los ropajes aunque sacrificando su sentido de la morbidez en pro de un mayor contraste de los planos principales y de un deseo de monumentalidad renacentista. Ya en el retablo de Guadalupe aparece su estilo maduro más característico. En los lienzos de Algete, especialmente la Circuncisión, presentan algo de la verticalidad de sus obras posteriores y una cierta preocupación luminosa semejante a la de Borgianni.

Artículos escritos por Miguel Alcobendas Fernández

En 1631 los ropajes de plegados amplios, tan típicos en él, se convierten en otros más menudos y paralelos. Las primeras obras de sus discípulos recuerdan su estilo de enseñanza.

En 1634 hace testamento y fallece en su casa de Madrid.



Los dos cuadros pintados por Cajés, que se conservan en la calle norte del retablo de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción de Algete son:

La **Anunciación del Ángel a María**, en el primer cuerpo, aparece firmado, en leyenda entre la Virgen y el Ángel claramente visible con cierta proximidad al lienzo como *Eugenius Cagesius Catholici Regis Phippi tertii Pictor fecit 1619* (Eugenio Cajés, pintor del rey católico Felipe III, lo hizo en 1619), con una medida en torno a los 2,15 x 1,17. En la zona superior del lienzo Dios Padre y el Espíritu Santo “se gozan por el inicio de nuestra Salvación”, junto a la Virgen aparecen ostensiblemente los arrepentimientos del pincel.

Artículos escritos por Miguel Alcobendas Fernández

La **Circuncisión**, denominado en algunos estudios como Presentación en el templo, en el segundo cuerpo, aparece firmado con menos nitidez, pero legible, a los pies de la Virgen junto al niño que porta la cesta con palomas: (E)*Iugenius Cagesius Catholiçi Regis Philippi tertii Pictor f. 1619* (Eugenio Cajés, pintor del rey católico Felipe III lo hizo en 1619), con una medida similar al anterior.

La Circuncisión, parece inspirado y recuerda las maneras de hacer de Horacio Borgianni, con las figuras alargadas. Aquí se desenvuelve en un renacimiento ya superado, pero sin abandonar las formas del claroscuro. Es arte correcto, descriptivo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOBENDAS FERNÁNDEZ, Miguel / Crónicas de Algete. Centro de Profesores de Alcobendas. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1995.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. / Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVIII. C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1969
- CORELLA SUÁREZ, 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.
- GUTIÉRREZ MARCOS, M^a Rosario / ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LOS RETABLOS DEL MONASTERIO DE GUADALUPE (CÁCERES) Y LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE ALGETE (MADRID) Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerenses, ISSN 0210-9859, N^o. 68, 2008, págs. 45-66
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. / El Siglo de Oro de la pintura española. Mondadori España. Madrid, 1991.
- VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel / LA NAVIDAD EN LAS ARTES PLÁSTICAS DEL BARROCO ESPAÑOL. (Tesis doctoral).– Universidad de Granada, 2005
- VARGAS RUIZ, M^a de la O / Memoria trabajos de restauración de las pinturas sobre lienzo y reintegraciones en mazonería del retablo mayor de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción. Algete (Madrid), 2016

FOTOGRAFÍAS: José Manuel Alfaro, 2016