

Antonio Palomino en Navalcarnero (Madrid)

Juan Luis Blanco Mozo
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de Recepción: 13 de septiembre de 2008-11-02
Fecha de Aceptación: 1º de octubre de 2008-11-02

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 20, 2008, pp. 7-18
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

El pintor Antonio Palomino realizó dos encargos para la iglesia parroquial de Navalcarnero (Madrid). En torno a 1707 se ocupó de una Virgen dando el rosario a Santo Domingo para el ático del retablo de la Virgen del Rosario (hoy retablo del Sagrado Corazón). Unos años después, en 1723, se desplazó a la villa para realizar tres pinturas murales para la bóveda de la nave central de esta misma parroquia, de las que sólo dos han llegado a nuestros días.

PALABRAS CLAVE

Barroco; Retablo; Pintura mural; Escuela española; Iconografía dominicana

ABSTRACT

The painter Antonio Palomino made two orders for the parish church of Navalcarnero (Madrid). Around 1707 dealt with a Virgin giving the rosary to Santo Domingo to the attic of the altarpiece of the Virgin of Rosario (today altarpiece of the Sacred Heart). A few years later, in 1723, travelled to the village for to make three murals for the vault of the nave of the same parish, of which only two have reached today.

KEY WORDS

Baroque; Altarpiece; Mural; Spanish School; Dominican Iconography.

No por conocido deja de ser interesante este pasaje artístico que relaciona la biografía de Antonio Palomino (1655-1725) con la villa madrileña de Navalcarnero¹. Hace casi cuarenta años el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez publicó la primera noticia sobre los trabajos del pintor de Bujalance en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Ofreció una atinada opinión –hoy todavía válida– sobre las pinturas que decoran la bóveda encamionada de su nave central y despejó muchas dudas y excesos atributivos sobre las que se exhiben en la capilla de la Inmaculada Concepción, conocida como capilla de la Virgen². Los estudios históricos recientes, realizados para el Plan Director de este conjunto parroquial, no han hecho más que confirmar estas atribuciones y ampliar el catálogo de obras de Palomino atesoradas en este magnífico templo³.

LA COFRADÍA DEL ROSARIO Y SUS RETABLOS

Nuestro recorrido ha de comenzar en el retablo de la desaparecida cofradía de la Virgen del Rosario. Su existencia como entidad organizada está documentada desde 1582, ajena a cualquier vinculación con la orden de los PP. Predicadores⁴. Debió de nacer al calor del fervor religioso despertado en la sociedad hispana por la victoria cristiana en la batalla de Lepanto (1571), atribuida a la Virgen del Rosario por el papa dominico Pío V.

La cofradía se regía según las leyes sancionadas por la costumbre, sin que haya constancia de la existencia de unas ordenanzas o constituciones escritas aprobadas por las autoridades del Arzobispado de Toledo. Anualmente, en los primeros días de octubre, los cofrades elegían un alcalde, dos mayordomos, un capellán, un escribano, un

procurador, un contador y dos sacerdotes. Ellos eran los responsables de gobernar y administrar un pequeño presupuesto que se nutría principalmente de limosnas y donaciones. El dinero recaudado se gastaba en las festividades religiosas que celebraba la cofradía: la del Rosario, el primer domingo de octubre; y la del Patrocinio, en el segundo del mes de noviembre. Días señalados en los que no faltaban representaciones teatrales y festejos taurinos.

El epicentro de sus actividades religiosas se hallaba en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, en torno a una imagen de la Virgen del Rosario, cuyo altar fue enriquecido con un retablo en la segunda década del siglo XVII. Se desconocen las circunstancias relacionadas con su construcción que debió estar finalizada en septiembre de 1620, cuando la cofradía contrató su dorado con Jerónimo López, pintor y dorador vecino de Toledo⁵. Por sus condiciones sabemos que este primer retablo contaba con dos cuerpos superpuestos articulados con seis columnas. Sus tableros fueron decorados con pinturas de San Gregorio, Santo Domingo, San Francisco y los Santos Papas Sotero y Cayo.

Este retablo permanecería en el muro norte de la parroquia de la Asunción hasta 1707. En este año sucumbió —como enseguida veremos— al embate de la ola artística de signo barroco que en el templo navalcarnerense se dejaba notar desde mediados del siglo XVII. Primero, en las decoraciones de la capilla de la Inmaculada Concepción, con la construcción de un retablo-camarín diseñado por Pedro y José de la Torre a finales de 1660⁶. Pocos años después, en 1666, le tocó el turno al retablo mayor quinientista de la iglesia, sustituido por uno nuevo trazado por Juan de Lobera y construido por Juan Gómez Lobo⁷. El citado Lobera diseñaría también el retablo de Andrés Muñoz (hoy de la Virgen del Pilar) y una carroza procesional —ya desaparecida— para la Inmaculada Concepción, en 1672 y 1678 respectivamente⁸. En este último año le llegaría la renovación al retablo de la cofradía de la Asunción (hoy retablo de la Milagrosa) —sobre el que enseguida volveremos— y en 1684 se levantaron los retablos laterales de la citada capilla de la Inmaculada contratados por Juan de Ferreras⁹.

De esta forma, en apenas tres décadas, la marea barroca se había llevado por delante los últimos vestigios de la retablistería postescurialense, seduciendo con sus formas caprichosas y sus artificios compositivos a las autoridades parroquiales y —lo que es más importante— a los responsables de las cofradías enraizadas en la villa. Buena parte de esta renovación no se entendería sin el afán de engrandecimiento y emulación que movió las decisiones de estos cofrades, en un contexto de exaltación religiosa que superaba los límites de los propios templos.

Tampoco hay que desdeñar el impacto causado por recursos y elementos artísticos tan novedosos como el

camarín, introducido por Pedro de la Torre en la capilla de la Virgen, o la columna salomónica. Los cofrades de la Asunción quisieron incorporar el primero a su nuevo retablo (hoy de la Milagrosa), aunque para ello hubiera que romper el muro del crucero y acceder a su imagen titular a través de la vieja sacristía. Y fueron los primeros —hasta lo que hoy se conoce— en incorporar las columnas salomónicas a la estructura de su retablo, cuya ejecución contrataron en 1678 al maestro de arquitectura Juan Fernández¹⁰.

En 1707 le tocó el turno al viejo retablo de la Virgen del Rosario que por aquel entonces apenas contaba con un siglo de existencia. El 6 de junio de ese año José Jiménez, maestro de arquitectura avecindado en Madrid, se comprometió a construir un nuevo retablo según los diseños representados en una traza, un perfil y una planta¹¹. Tendría que estar terminado en un año por el precio de 10.000 reales, incluidos el valor de un lienzo para el ático y dos nuevas esculturas que habrían de flanquear a la imagen principal de la Virgen del Rosario. En el documento contractual se citaban los artistas que debían ejecutar estas obras: la pintura de la *Virgen dando el rosario a Santo Domingo* habría de ser “*executada por mano de don Antonio Palomino*”; y las esculturas de San José y San Blas “*de mano de Miguel de Rubiales*”.

La advocación de estas esculturas secundarias cambió poco tiempo después gracias al deseo de Jerónimo de Orgaz, vicario perpetuo de la parroquia, expresado en su primer testamento (mayo de 1708)¹². Fue su voluntad ofrecer 100 pesos a la Virgen del Rosario para que se tallaran dos imágenes de Santo Tomás de Aquino y San Vicente Ferrer. En el documento el vicario anunciaba que ya había entregado 900 reales al licenciado Agustín de Fuenlabrada para cumplir este fin. Y así debió de ser porque el inventario parroquial de 1725 confirma que las estatuas de los santos dominicos flanqueaban a la Virgen del Rosario en su retablo¹³.

Esta variación repercutió en el trabajo de Jiménez pues, al parecer, las nuevas imágenes no fueron ejecutadas por el maestro nominado en la escritura de obligación, el citado Rubiales¹⁴. No hay que descartar que el propio Jiménez se encargara de su talla. Su perfil profesional, el de un maestro llegado a la Arquitectura desde la práctica manual de la Escultura, no iría en contra de esta hipótesis. Sea como fuere, todas las esculturas de este retablo desaparecieron durante la Guerra Civil.

El retablo de la Virgen del Rosario —hoy dedicado al Sagrado Corazón de Jesús (Fig. 1)— significó un paso más en la evolución de esta manifestación artística que tan bien representada se halla en la iglesia parroquial de la Asunción. Toda su estructura fue concebida para potenciar la calle principal y única, en la que se veneraba la desaparecida escultura de la Virgen del Rosario. Las columnas salomónicas, adelantadas sobre el fondo del



Fig. 1. Retablo de la Virgen del Rosario (hoy del Sagrado Corazón de Jesús). 1707. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora.

retablo, sirven para enmarcar el centro de la composición. En este esquema las imágenes de los flancos, dispuestas sobre peanas ricamente talladas, son un mero recuerdo de las antiguas calles laterales sacrificadas para que la mirada del espectador se concentre en la talla principal.

Si por algo destaca este retablo es por su decoración, de talla minuciosa y preciosista. Buenos ejemplos de ello son los racimos de uvas, hojas y pámpanos que recorren el fuste de las columnas salomónicas; o los cogollos vegetales que se desparraman por el frontón del ático o bajo la cornisa del primer cuerpo. Culminan la evolución barroquizante de un repertorio decorativo nacido en forma de florones de hojas carnosas y cartilaginosas a mediados del siglo XVII, de la mano de maestros retablistas como Pedro y José de la Torre o Juan de Lobera. En cierto modo, los ornatos vegetales ocupan los huecos dejados por la desaparición –en algún caso, descomposición– de los elementos arquitectónicos que conformaban el tradicional orden clásico. Favorecen además la transición entre el cuerpo bajo y el superior, superando la vieja y rígida compartimentación del retablo español.

En el contrato de 1707 no se menciona al autor de las trazas de este retablo. No hay que descartar que salieran de la mano del maestro contratista, el citado José



Fig. 2. A. Palomino. La Virgen dando el Rosario a Santo Domingo. Ca. 1707. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora (foto J. Velasco).

Jiménez, del que apenas se conoce su biografía profesional. Tal vez se trate del escultor del mismo nombre y apellido documentado en Madrid desde 1687¹⁵. Cuatro años después formaba parte del grupo de arquitectos y escultores que se obligaba a afrontar los gastos provocados por un pleito sobre un repartimiento de soldados¹⁶. En este grupo también se encontraba el escultor Miguel de Rubiales.

José Jiménez es más conocido por su participación decisiva en la construcción del retablo mayor de la iglesia de San Salvador de Leganés. En 1700 firmó unas condiciones de esta obra que se adicionarían a la traza presentada tiempo atrás por Manuel Arredondo. Jiménez introdujo notables diferencias en el proyecto original que, tras la subasta oportuna, fue ejecutado por José Benito de Churriguera a partir de 1701¹⁷.

LA PINTURA DEL ÁTICO

El nuevo retablo de la Virgen del Rosario estaba terminado a finales de agosto de 1708, sin que se tengan noticias de su dorado ni del lienzo de pintura encomendado a Palomino. De su primitiva iconografía sólo ha lle-

gado a nuestros días un lienzo del ático, dedicado a la *Virgen dando el rosario a Santo Domingo de Guzmán* (Fig. 2), y un óleo sobre tabla de *Santa Bárbara* que decora la puerta del sagrario (Fig. 3). Las esculturas del Sagrado Corazón de Jesús, San Antonio de Padua y San Ignacio de Loyola fueron incorporadas en los años cuarenta del siglo XX para sustituir a las destruidas durante la Guerra Civil.

Queda por averiguar si el citado lienzo de Santo Domingo es el mismo que los cofrades de Navalcarnero encargaron a Palomino. La reciente restauración del retablo ha dejado al descubierto un cuadro de gran calidad, una verdadera obra de caballete, que sorprende por su colorido, por su minuciosidad descriptiva y por la capacidad del pintor a la hora de representar la perspectiva aérea que envuelve la escena.

La composición está dividida en dos ámbitos separados por una franja de nubes de aspecto espeso y corpóreo, como gustaba representar el artista de Bujalance: arriba, el celestial, la rompiente de gloria, con la Virgen, el Niño y los querubines; y abajo, el ámbito terrenal, ocupado por Santo Domingo arrodillado sobre un escalón. Esta última escena termina en su parte más profunda con un paisaje crepuscular proyectado detrás de lo que parece el balaustre de un antepecho. Este último podría delimitar la presencia de un espacio interior del que formarían parte los citados escalones y lo que parece un frente de altar decorado con unos apliques dorados. En la parte inferior izquierda se representan los símbolos de Santo Domingo¹⁸. El perro con un hachón encendido en su boca, cuya luz se proyecta sobre un globo terráqueo, testimonia el fuego de Jesucristo que el santo encendería con su predicación, según el sueño que tuvo la beata Juana de Aza, su madre. Alude también al nombre latino del santo, "Dominicus", y a su extensión "Dominicanus" ("Dominus" = Señor; y "canis" = perro), como el guardián de la viña del Señor. A los pies del citado perro aparece la azucena blanca, símbolo de la pureza de su alma.

El centro de la composición está dominado por el argumento principal de la obra: el rosario que une y asocia los dos ámbitos a través de las manos de la Virgen y Santo Domingo. La posición escorzada de la mano del santo es idéntica a la que se recrea en la *Virgen del Rosario con San Antonio de Padua y Santa Teresa*, obra firmada por Palomino y que hace unos años se conservaba en una colección particular gaditana¹⁹. El parecido podría extenderse a los modelos iconográficos de la Virgen y del Niño, a los rosarios o a las citadas nubes y querubines.

El cuadro de Navalcarnero guarda un parentesco muy cercano con otro lienzo firmado por el cordobés: la *Virgen dando el rosario a Santo Domingo* (1,54 x 2,24 ms.), que hoy se exhibe (Fig. 4) en el Museo de Arte de Seattle²⁰. Se desconoce su origen y fecha de ejecución,



Fig. 3. ¿A. Palomino? *Santa Bárbara*. Navalcarnero. Retablo de la Virgen del Rosario.

no debiendo ser esta última muy lejana del cuadro que nos ocupa. Ambos comparten idénticas soluciones compositivas e iconográficas: las dos diagonales que dividen y jerarquizan la escena, la posición de la Virgen con el brazo extendido y los tipos físicos del Niño, la Virgen y Santo Domingo, amén del perro que sostiene el hachón encendido. En el cuadro de Seattle el Santo mira a María en el momento justo de recoger el rosario, que en este caso no se halla en el centro de la escena.

PALOMINO DOMINICANO

Así pues, la atribución a Palomino del cuadro de Navalcarnero se basaría en dos circunstancias: en su cercanía estilística y compositiva con otras obras del pintor cordobés; y en la mención al mismo en el contrato de ejecución del retablo de la Virgen del Rosario, que –recordemos– fue suscrito en 1707. A falta de otros documentos sobre esta obra, como las cartas de pago que no han aparecido, el lienzo podría datarse en este año o, a más tardar, en 1708.

En esta época Palomino era un pintor maduro, que se hallaba en la plenitud de su vida profesional. Hacía pocos meses que había tenido su primer contacto cono-

cido con los PP. Predicadores, en concreto, con los dominicos del convento de San Esteban de Salamanca. En el testero del coro de su iglesia había pintado su famoso *Triunfo de la Iglesia* con importante presencia de los santos de la orden. La erudición de Palomino y sus conocimientos sobre iconografía dominicana debieron acrecentarse con el contacto con los frailes del convento de Salamanca.

Tal vez en estos primeros años del setecientos Palomino pintó también el cuadro de la *Virgen dando el rosario a Santo Domingo* del Museo de Arte de Seattle. Ambas composiciones son deudoras del cuadro del mismo tema que en 1689 pintara Ignacio Ruiz de la Iglesia y que hoy se conserva en la iglesia parroquial de Santa Rosa de Lima de Venta de Baños (Palencia). Este último se construye con la intersección de dos diagonales formadas por la Virgen-Santo Domingo y por las nubes que dividen el ámbito terrenal y divino. En el centro de la misma se halla el rosario traspasado a Domingo de Guzmán. Por último, el perro blanquinegro, colores de los predicadores, se halla en el ángulo inferior izquierdo, como en los lienzos pintados por Palomino.

No fue éste el único modelo iconográfico de Santo Domingo utilizado por Antonio Palomino. A sus pinceles también se atribuye un óleo sobre lienzo de *Santo Domingo* (208 x 145 cm.), de cuerpo entero, que se conserva en el convento de dominicas de San Sebastián (Guipúzcoa). Su mano derecha levanta un ramo de lilas, mientras que la izquierda sujeta un libro abierto apoyado sobre su cadera. A los pies del santo se asoma el perro con el hachón en la boca, muy similar al del cuadro navalcarnerense, como lo es la silueta del balaustre que cierra la escena.

EL CAMARÍN

El del retablo de la Virgen del Rosario fue el tercer camarín realizado en la iglesia parroquial de Navalcarnero. El primero, el que gustó y abrió el camino a esta fórmula compositiva tan asociada al Barroco, fue el camarín de la capilla de la Inmaculada Concepción trazado por Pedro y José de la Torre. Le siguió en 1678 –queda dicho– el que se improvisó en el retablo del crucero dedicado a la Asunción (hoy retablo de la Milagrosa).

Como este último, el camarín de la Virgen del Rosario nació a partir de la profundización del nicho principal que cobijaba la imagen titular. Para ello hubo que romper el muro (norte) que servía de apoyo al retablo y separaba la iglesia de una habitación trasera que la cofradía hermana de la Inmaculada Concepción utilizaba como sala de juntas. El nuevo vano resultante se protegió con un ventanal de vidrio emplomado y con una reja que per-



Fig. 4. A. Palomino. *La Virgen dando el Rosario a Santo Domingo*. Seattle Art Museum.

mitía el acceso a la imagen desde su parte posterior. Se hallaba enfrente y casi en la misma vertical que un ventanal del muro exterior de la citada habitación. De este modo la luz natural llegaba de forma indirecta hasta el nicho del retablo entonando su interior. Esta circunstancia –la de contar con iluminación trasera– fue aprovechada para decorar los muros de este nicho con pinturas que reforzaron la significación mariana de la imagen. Por desgracia, la restauración acometida tras la Guerra Civil destruyó casi en su totalidad estas pinturas murales dejando sus restos ocultos bajo una gruesa capa de pintura roja²¹.

La restauración llevada a cabo en el 2007 ha puesto al descubierto los restos de esta decoración mural: incisiones, trazos de carboncillo y marcas de policromías, de lo que parecía una rompiente de gloria con grupos de querubines y con la paloma del Espíritu Santo pintada en la parte superior de la rosca. El estilo de estos escasos trazos permite plantear la hipótesis de que fueran pintados en los primeros años del siglo XVIII, cuando se fabricó el nuevo retablo. Estos restos aportan pocas referencias para que podamos distinguir la mano de su autor y menos aún para atribuirlos a Palomino.

Por último, el actual retablo de la Virgen del Rosario conserva un pequeño óleo sobre tabla, también sin firmar, que decora la puerta de su sagrario. Representa a *Santa Bárbara* (Fig. 3), sentada, apoyada en una mesa y con la torre de tres ventanas a sus espaldas. Sujeta con su mano izquierda una palma de martirio y levanta con la derecha una custodia u ostensorio del que salen rayos de luz. Los rasgos de la cara y el tratamiento de los paños acercan esta pintura a los modelos femeninos manejados por Antonio Palomino. No se puede decir lo mismo de las nubes y el tratamiento atmosférico en general, un tanto alejado del aspecto masivo y compacto habitual en su pintura. Sea como fuere, los estudiosos del pintor no han de olvidar esta pequeña obra que pudo haber llegado a Navalcarnero con el lienzo de Santo Domingo que decora el ático del retablo.

A IMAGEN Y SEMEJANZA: EL RETABLO DE SAN IGNACIO DE LOYOLA

La introducción del retablo de la Virgen del Rosario reactivó la carrera hacia el Barroco más desaforado. Su novedosa decoración dejó en “evidencia estética” al retablo de San Ignacio de Loyola, situado justo enfrente, en el crucero sur²². Hubo que esperar hasta 1725 para que los PP. Jesuitas del Colegio de Navalcarnero, cuyo rector era al mismo tiempo párroco de la Asunción, remediaran este desfase. En ese año contrataron la ejecución de un nuevo retablo al maestro José Calderón, un perfecto desconocido para la historia de la arquitectura y del arte en España²³. La traza, de autoría no declarada, fue aprobada por el P. Juan José de Frías.

Las condiciones de este contrato son sumamente reveladoras para conocer las esencias de este proceso de “barroquización” que estaban sufriendo las formas artísticas de la parroquia navalcarnerense. El nuevo retablo de los jesuitas debía de realizarse “según y como está la planta y alzado del retablo que oy tiene el altar de Nuestra Señora del Rosario sito en dicha Parrochial”. Es decir, como dictaba la costumbre, los dos retablos enfrentados del crucero tendrían que guardar la misma disposición. Ahora bien, se introdujeron algunos cambios relacionados con su decoración. El primero pasaba por insertar unas “cortinillas” que simulaban estar recogidas en los laterales del retablo. Por expreso deseo de los comitentes, el fuste de las columnas salomónicas se ornaría “con cogollos de rosas en lugar de racimos y ojas de parra”; y por último, en el ático se harían dos adornos para situar los atributos de San Ignacio.

El nuevo retablo (Fig. 5) debió de estar colocado en su sitio en el verano de 1726. Según la escritura de obligación, el trabajo de la madera en blanco costaría 7.500 reales, una cantidad más baja que la gastada en el retablo

de la Virgen del Rosario, tal vez porque no hizo falta esculpir las imágenes del cuerpo principal. Las hechuras de San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Francisco de Borja procedían del retablo antiguo, el que fue sustituido en 1725²⁴. En el ático se situó un lienzo de *La aparición de la Virgen a San Estanislao de Kostka y San Luis Gonzaga* (Fig. 6), santos jesuitas canonizados en 1727; y en la puerta del sagrario una tabla dedicada a *San Francisco de Borja*. Los documentos no aportan ningún dato sobre la autoría de estas pinturas.

Así pues los jesuitas de Navalcarnero quisieron que la estructura arquitectónica de su retablo fuera como la de su vecino de enfrente. Pero, sin embargo, marcaron distancias en cuanto a su decoración dando un paso más en este proceso de “barroquización”. Las indicaciones del contrato de 1725 demuestran a las claras el agotamiento de las formulaciones arquitectónicas, sepultadas por meras variaciones y redundancias decorativas que poco aportaban a la evolución del retablo. Por otro lado, confirman que jesuitas, cofrades y autoridades parroquiales compartían una misma inclinación estética, expresada con diferentes matices.

No queda más que relacionar esta pareja de retablos con los que se conservan en el crucero de la citada iglesia de San Salvador de Leganés, dedicados a San José y a la Virgen del Pilar. Se atribuyen a José Benito de Churiguera, quien en 1717 trazó dos retablos para este mismo lugar, sin que haya constancia documental de que también los ejecutara²⁵. Sus estructuras arquitectónicas guardan una gran semejanza con los retablos del crucero de Navalcarnero. Los de Leganés presentan una mayor exhuberancia decorativa, propia del repertorio de su probable autor, que llega a todas las superficies y recovecos de los retablos. Son la mejor demostración de que aún quedaba margen, aunque muy limitado, para seguir recargando la ornamentación de estas máquinas; y de que maestros como Churiguera o Jiménez eran capaces de interpretar y llevar a la madera un lenguaje formal plenamente barroco que era del agrado de los comitentes eclesiásticos.

LA BÓVEDA ENCAMONADA Y SUS “VENTANAS” PICTÓRICAS

Pocos años después Palomino tendría la ocasión de trabajar de nuevo en la iglesia parroquial de Navalcarnero. En este caso, como culminación de una reforma arquitectónica de gran calado que merece ser explicada²⁶.

La iglesia vieja de Navalcarnero, la que se levantó a partir de 1520-1530, presentaba una planta longitudinal de tres naves elevadas a diferente altura y separadas por las arquerías de piedra (Fig. 7) que hoy todavía se pue-



Fig. 5. Retablo de San Ignacio de Loyola (hoy de la Virgen del Carmen). 1725. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora.

den contemplar. Las naves se cubrían con armadura de madera: las laterales en colgadizo y la central a dos aguas. Al interior se articulaban con un alfarje de estructura desconocida, lo más probable con un modelo que seguía la tradición constructiva de la carpintería de armar hispano-mudéjar. Era, en definitiva, un templo modesto, adecuado a las necesidades de un lugar joven, fundado en 1499, que a lo largo del siglo XVI iba a conocer un crecimiento demográfico muy relevante.

Sin entrar en mayores detalles, esta armadura se mantuvo en su sitio hasta la segunda década del siglo XVIII. Por aquel entonces su estructura arrastraba serios problemas de estabilidad motivados por el desgaste sufrido por el paso del tiempo y, en especial, por la construcción de la capilla de la Inmaculada Concepción (1619-1644) cuya cubierta se había enlazado con el tejado de la nave del Evangelio de la iglesia²⁷. En 1712 el visitador eclesiástico había mandado reparar la “pared maestra” de la contigua puerta Serrana (norte) por amenazar ruina²⁸. Se aprovechó la ocasión para adelantar parte del muro, con la citada puerta, hasta alinearlo con el ingreso de la capilla de la Inmaculada²⁹. Y al mismo tiempo hubo que pro-



Fig. 6. Anónimo. La aparición de la Virgen a San Estanislao de Kostka y San Luis Gonzaga. Ca. 1727. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora (foto J. Velasco).

longar las armaduras de la techumbre hasta la nueva línea de la fachada norte. Esta obra debió de terminarse en el verano de 1720, tras la tasación realizada por Juan Álvarez Puerta, maestro mayor del Arzobispado de Toledo³⁰.

Todos los indicios apuntan a que fue entonces cuando se construyó una bóveda encamionada en el interior de la nave mayor³¹. Se trataba, en realidad, de un techo abovedado con una parte central plana de gran anchura y unos laterales curvos donde se articularon lunetos ciegos. Estaba fabricada con una capa de yesón tendido sobre cuerdas que rodeaban un entablado de madera (entomizado), a su vez cosido a los tirantes de la vieja armadura quinientista. Era, en definitiva, una solución constructiva muy económica pues con pocos medios se ocultaba la citada armadura, con todos sus desperfectos, se fingía un abovedamiento clásico y se ofrecía una amplia superficie para decorar. Años atrás había sido puesta en práctica con éxito en la nave mayor de la cercana ermita de la Veracruz, decorada por un mar de yeserías ornamentales y escenas figurativas. En el caso de la parroquia se optó por concentrar esta decoración en tres compartimentos pintados por Antonio Palomino.



Fig. 7. *Bóveda encamonada de la nave mayor. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora (foto J. Velasco).*

La fabricación de esta bóveda encamonada ha de relacionarse con la única estancia documentada de Palomino en Navalcarnero. En 1723 el pintor solicitó al rey ausentarse durante quince días para “pasar a la Villa de Navalcarnero a una dependencia de su profesión”³². Esta dependencia, claro está, tenía que ver con su profesión de pintor. El citado año coincidiría con el final de la construcción de la bóveda central, lo que ayudaría a ratificar –amén del estilo de las pinturas que la decoran, como ya adelantara Pérez Sánchez– su atribución a Palomino. Ahora bien, con algunas salvedades que hay que matizar, en lo que respecta a la *Adoración de los Reyes Magos*.

Las pinturas murales ocupan los paneles centrales de esta peculiar bóveda, dentro de unos marcos ficticios pintados para la ocasión. Abre este pequeño ciclo la *Anunciación* (Fig. 8), situada en el tramo de bóveda más cercano al coro de la parroquia. Le sigue, en el centro, la *Adoración de los Pastores* (Fig. 9); y más allá, lindando con el crucero, la *Adoración de los Reyes Magos*. Originalmente su posición respecto al espectador fue calculada para que éste contemplara el ciclo desde los pies de la iglesia (Fig. 7) hasta su cabecera.

Sin embargo, en la actualidad, la *Adoración de los Reyes Magos* aparece invertida y con un estilo diferente al de sus compañeras. Esta circunstancia tiene una explicación. Fue debido a que en el año 1898 esta parte del techo se hundió, teniéndose que trasladar el culto de la parroquia a la cercana ermita de la Veracruz³³. El hundimiento se produjo en una zona muy sensible de su archi-

tectura, justo a la altura de la “cicatriz” formada entre el cuerpo de la iglesia, levantado en las primeras décadas del siglo XVI, y su cabecera, construida a partir de 1580 como una ampliación del templo que nunca se culminaría. Dicho de otro modo, en esta zona se localizaba una fricción sin resolver de dos fábricas de diferente naturaleza estructural. Y de esta incompatibilidad nacieron las fisuras y las habituales filtraciones y humedades que acabaron por arruinar la parte más oriental de esta bóveda encamonada.

La caída de este techo afectó gravemente a la pintura mural de la *Adoración de los Reyes Magos*. En consecuencia, la escena tuvo que rehacerse –tal vez siguiendo la composición de la pintura original– por una mano voluntariosa que, con buen criterio, quiso marcar la diferencia respecto a las originales de Palomino. Y lo hizo girando el sentido de la escena repuesta. Lo que significaría, hasta que no se demuestre lo contrario, que no pudo reaprovecharse ninguna parte de la pintura original. El resultado fue muy modesto, inferior en calidad a sus vecinas.

Aclarado este pequeño enigma es preciso centrarse en las dos pinturas que han llegado a nuestros días. La *Anunciación* destaca por ser una composición equilibrada, en la que se conjugan la serenidad de la Virgen y la irrupción del arcángel Gabriel. El tipo iconográfico de este último responde a los patrones acostumbrados en la obra del pintor cordobés: cuerpo robusto, dotado de gran movimiento, con la túnica agitada por el viento y una especie de capa roja que envuelve al anunciador. Su rodilla descansa sobre una nube de aspecto corpóreo, casi rocoso, cuyo final se distingue en el horizonte, como si fuera la senda seguida por el arcángel, gracias a un magistral dominio de la perspectiva aérea. La Virgen, por su parte, se gira en una posición escorzada ante la presencia angelical. Su gesto parece verse intensificado por el atril de pie curvo. Recuerda la figura de María de la *Anunciación* de Palomino que se conserva en el convento de las MM. Carmelitas Descalzas de Lerma (Burgos)³⁴.

La *Adoración de los pastores* es obra indudable de Palomino. Guarda un gran parecido con otras obras del pintor, en especial, con el *Nacimiento* de la parroquia de Alcocer (Guadalajara) y con el cuadro del mismo tema conservado en el Consejo de Estado³⁵. La Virgen recuerda el tipo iconográfico empleado por el pintor en la *Dolorosa* del retablo mayor de la ermita de San José de Azcoitia (Guipúzcoa)³⁶. Un parecido relevante porque este último cuadro fue pintado en 1722, un año antes de la fecha propuesta para la realización de las pinturas que nos ocupan.

Las pinturas murales de la parroquia de la Navalcarnero son una muestra inestimable del arte tardío de Palomino. Nos acercan a una etapa poco conoci-



Fig. 8. A. Palomino. *La Anunciación*. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora (foto J. Velasco)..



Fig. 9. A. Palomino. *La Adoración de los pastores*. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora (foto J. Velasco).

da de su práctica pictórica que culminaría un año después con los frescos de la cartuja del Paular, desaparecidos para siempre. En cierto modo, estas pinturas se hallan en plena sintonía con el ingenio desarrollado por las autoridades parroquiales en la construcción de la bóveda encamionada de la nave mayor. Con los escasos

medios económicos de la época ocultaron con un sistema abovedado ficticio las carencias y los desperfectos de la vieja armadura quinientista. Palomino extendió esta peculiar “ilusión” pintando al fresco tres escenas que aparentaban ser otros tantos lienzos con sus respectivos marcos fingidos.

NOTAS

- ¹ Quisiera expresar mi agradecimiento al P. Domingo Iturgaiz Ciriza por sus valiosos comentarios sobre las obras de Palomino relacionadas con los santos de la Orden de Santo Domingo.
- ² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Notas sobre Palomino pintor”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 179, 1972, pp. 256-257. A falta de una monografía actualizada y ambiciosa, con reproducciones de calidad, sobre la vida y obra de Palomino, sigue siendo necesaria la consulta de la monografía de J. A. GAYA NUÑO, *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras*, Córdoba, 1956. Otro acercamiento menos exhaustivo a la vida y obra del pintor cordobés, en E. M. APARICIO OLMOS, *Palomino: su arte y su tiempo*, Valencia, 1966.
- ³ En el año 2003 el ayuntamiento de Navalcarnero presentó el Plan Director de Restauración del Conjunto Parroquial de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, redactado por el arquitecto don José Miguel Rueda Muñoz de San Pedro. La iglesia parroquial ha sido reconocida en los últimos tiempos con las declaraciones de Monumento Histórico Artístico (R.D. 423/1983-I-12) y de Bien de Interés Cultural, en la categoría de Conjunto Histórico (D. 266/2000-XII-14).
- ⁴ (A)rchivo (P)arroquial de (N)avalcarnero, N.0-10, s.f. (1582).
- ⁵ (A)rchivo (H)istórico de (P)rotocolos Notariales de (M)adrid, pr. 30.351, fs. 482-284, citado por P. CORELLA SUÁREZ, “El Hermano Bautista y otros maestros en las obras de la Iglesia parroquial de Navalcarnero durante los siglos XVII y XVIII”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXII, Madrid (1985), pp. 81-96.
- ⁶ Sobre la génesis de este retablo, véase J. L. BLANCO MOZO, “Exaltación y triunfo de la Virgen. La carroza de Nuestra Señora de la Concepción de Navalcarnero”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma*, vol. XVII, 2005, pp. 118-199; M. AGULLÓ Y COBO, “Tres arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 184, 1973, p. 395; P. CORELLA SUÁREZ, *Guía de la provincia de Madrid. Navalcarnero*, Madrid, 1977, [p. 15]; e ÍDEM, “La capilla de la Inmaculada Concepción en la iglesia parroquial de Navalcarnero”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XV, pp. 163-170; y M. AGULLÓ Y COBO, “Pedro, José, Francisco y Josepe de la Torre, arquitectos de retablos”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVII, 1997, p. 38.
- ⁷ P. REVENGA DOMÍNGUEZ, “Precisiones documentales sobre el retablo mayor de la iglesia parroquial de Navalcarnero”, en *Anales de Historia del Arte*, n.º 8, 1998, pp. 245-256.
- ⁸ BLANCO MOZO, pp. 121-122.
- ⁹ *Ibidem*, pp. 119-120. Estos retablos fueron sustituidos en 1802 por los que hoy se pueden contemplar en la capilla de la Virgen: San Jerónimo (lado del Evangelio) y San Juan Bautista (Epístola).
- ¹⁰ AHPM, pr. 30.402, fs. 349-350 (11-XI-1678). No hay que confundir este retablo con el mayor de la iglesia, también dedicado a Nuestra Señora de la Asunción. El primero fue propiedad de la cofradía de la Asunción y de San Sebastián, cuya existencia está documentada desde por lo menos 1582, en APN, N.0-10, s. f. (1582).
- ¹¹ AHPM, pr. 30.445, fs. 96-97 (6-VI-1707).
- ¹² AHPM, pr. 30.435, fs. 80-83 (25-V-1708).
- ¹³ APN, N.5-1, fs. 65-77 (25-IV-1725). Un año antes Jerónimo de Orgaz otorgó un nuevo testamento en el que dejaba 300 reales a la Virgen del Rosario, sin precisar nada más sobre las esculturas, en AHPM, pr. 30.461, f. 109 r.º (23-II-1724). El vicario falleció cuatro días después, según se anota en su partida de defunción, en APN, N.1-C-7, f. 293 (27-II-1724).
- ¹⁴ Al parecer José Jiménez solicitó a la cofradía de Nuestra Señora del Rosario una cantidad por las mejoras introducidas en el retablo recién terminado. El cabildo de la entidad pía se la negó por no haber cumplido con la escritura en lo que respecta a la persona que estaba nombrada para ejecutar las esculturas. Sin aportar datos más concretos se decía que el retablo no estaba rematado *con la perfección que corresponde a la planta*, en APN, N.2-11, fs. 84-85 r.º (27-VIII-1708).
Sobre la biografía de Miguel de Rubiales, ver A. PALOMINO DE CASTRO, *El museo pictórico y Escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, 1715-1724 (Madrid, 1988), t. III, p. 492; J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. IV, pp. 274-275; J. L. BARRIO MOYA, “El escultor Miguel de Rubiales (1647-1713). Una aproximación a su biografía”, en *Actas del V Encuentro de historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, 1996, pp. 491-498; ÍDEM, “El escultor Miguel de Rubiales. Aportación documental”, en *Anales seguntinos*, n.º 12 (Sigüenza, 1996), pp. 227-239; e ÍDEM, “Nuevas aportaciones a la biografía del escultor alcarreño Miguel de Rubiales”, en *Anales seguntinos*, n.º 14 (Sigüenza, 1998), pp. 111-113.
Rubiales fue el autor del paso del *Descendimiento de la Cruz* que se guardaba en la madreña parroquia de Santa Cruz hasta la Guerra Civil. En origen la pieza había pertenecido al Colegio de Santo Tomás de Madrid, en M. ESTELLA MARCOS, “Observaciones sobre el paso del Descendimiento de Miguel de Rubiales”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLIV (Valladolid, 1978), pp. 479-484.
- ¹⁵ Cuando tasaba las esculturas que quedaron por muerte de doña Isabel Martínez de Braña, en AHPM, pr. 10.360, s. f. (1-II-1687), citado por M. AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978, p. 91.
- ¹⁶ AHPM, pr. 10.752, fs. 98 r.º-99 v.º (13-V-1691), citado por M. LASSO DE LA VEGA, marqués de SALTILLO, “Los Churriguera. Datos y noticias inéditas (1679-1727)”, en *Arte Español*, t. XV, 1945, p. 98.
- ¹⁷ A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, Madrid, 1971, pp. 21 y 50; ÍDEM, “Los retablos de la parroquia de San Salvador de Leganés”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 177, 1972, pp. 23-32; P. CORELLA SUÁREZ, *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Madrid. Estudio y documentación del partido judicial de Getafe*, Madrid, 1979, pp. 82 y 252-253; y *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, Madrid, 1995, pp. 288-289.

- ¹⁸ Sobre la iconografía de Santo Domingo, ver D. ITURGAIZ CIRIZA, *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. La fuerza de la imagen*, Burgos, 1992, pp. 102-116.
- ¹⁹ Reproducido como perteneciente a la colección de doña Dolores Cala Humanes, de Jerez de la Frontera, en E. M. APARICIO OLMOS, *Palomino: su arte y su tiempo*, Valencia, 1966, p. 160 y lám. 30.
- ²⁰ D. ITURGAIZ CIRIZA, “Acercamiento a Antonio Palomino. Obra inédita en conventos dominicanos”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 209, 1980, pp. 76-83; ÍDEM, *La Virgen del Rosario y Santo Domingo*, en *el Arte*, Madrid, 2003, pp. 131-132; e ÍDEM, *Santo Domingo de Guzmán en la iconografía española: museografía dominicana*, Madrid, 2003, pp. 327-328.
- La ficha del catálogo del Seattle Art Museum (n.º 93.9) sitúa el origen de este cuadro en Santo Domingo, capital de la República Dominicana, de donde pasó a la colección de Charles Deering. Al parecer, en 1955 los herederos de este último regalaron el cuadro a las hermanas del Sagrado Corazón de Carrollton (Miami); quienes a su vez, una década después, lo cedieron a los PP. Dominicos españoles de Miami en agradecimiento a los servicios religiosos prestados a su comunidad. En 1993 se encontraba en la Valery Taylor Galería de Arte, ver también ITURGAIZ CIRIZA, *La Virgen del Rosario*, op. cit., pp. 131-132.
- ²¹ Tanto los muros como la cristalera trasera del nicho fueron teñidos con pintura roja en la citada restauración de la postguerra. En aquel entonces la intención era que este color rojo sirviera como fondo a la nueva escultura –policromada en tonos blancos– del Sagrado Corazón de Jesús. Esta intervención, por lo tanto, contravino la función original que tenía el ventanal convirtiéndolo en opaco. En la restauración de 2007 se ha retirado esta pintura roja que teñía el ventanal y los muros del nicho.
- ²² El primer retablo de los jesuitas debió de construirse hacia 1630, después de que el 19 de agosto de este año el rector del Colegio recibiera el permiso del arzobispado de Toledo. Este documento se ha perdido, pero se conoce su existencia porque fue uno de los inventariados en 1787 en casa del párroco Gabriel Núñez de Arce, en AHPM, pr. 30.499, f. 208 r.º (19-IV-1787). El retablo de San Ignacio ya existía en 1636, cuando el visitador eclesiástico ordenaba colocar unas verjas azules en los altares de San Ignacio y del Santo Cristo, en APN, N.0-1, f. 243 v.º (7-IV-1636).
- ²³ AHPM, pr. 30.463, fs. 513-514 (9-XI-1725).
- ²⁴ Estas imágenes se describen en el inventario de la parroquial confeccionado en abril de 1725, pocos meses antes de contratarse la construcción del nuevo retablo de los jesuitas, en APN, N.5-1, f. 77 r.º (1725).
- ²⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1971, pp. 21; ÍDEM, 1972, pp. 30-32; CORELLA SUÁREZ, 1979, p. 85; y *Retablos*, 1995, p. 291.
- ²⁶ Sobre el origen y evolución arquitectónica de este templo, véase J. L. BLANCO MOZO, “Alonso de Covarrubias y la iglesia parroquial de Navacarnero”, en *Tercer congreso del Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid “Jiménez de Gregorio”*, Madrid, 2005, pp. 75-86.
- ²⁷ El problema surgió porque la capilla de la Inmaculada Concepción (capilla de la Virgen) nació alineada con el muro del crucero que, junto con el resto de la cabecera, había sido construido en los últimos años del siglo XVI según un proyecto atribuido al arquitecto Alonso de Covarrubias, en BLANCO MOZO, 2005, pp. 79-82. Es decir, surgió con un desfase de unos metros con respecto al muro de la nave del Evangelio y de su cubierta. Hubo pues que prolongar el tejado de esta última hasta conectar con el de la capilla de la Virgen. Las autoridades eclesiásticas de entonces no hicieron más que seguir el proyecto inacabado de Covarrubias que incluía el alineamiento de los muros de las naves laterales y del crucero. Esto es, según la hipótesis arriba expuesta, el arquitecto mayor del arzobispado de Toledo pretendía ampliar la iglesia parroquial de Navacarnero con una planta-salón, muy parecida a la que trazara para la iglesia parroquial de la Magdalena de Getafe, hoy catedral de la diócesis del mismo nombre.
- ²⁸ APN, N.0-2, f. 482 v.º (2-III-1712). A falta de fondos para acometer la reparación, en 1715 hubo que apuntalar este muro y el pilar gótico más cercano, en *Ibidem*, fs. 503 y 508 v.º (1715).
- ²⁹ APN, N.0-5, s. f. (1720).
- ³⁰ Las reparaciones estuvieron a cargo Lorenzo González, maestro de obras avecindado en Madrid. El 24 de septiembre el licenciado Cristóbal de Yepes, presbítero de Navacarnero, daba su poder a favor de Jerónimo Rubio Carrillo, vecino de Toledo, para que se pagaran los 19.555 reales que se debían al maestro de obras Lorenzo González, según la citada tasación, en AHPM, pr. 30.459, f. 338 (24-IX-1720).
- ³¹ La obra de este encamonado debió de ser incluida en un contrato de obligación suscrito el 26 de octubre de 1720 que, por desgracia, se ha perdido. La existencia de esta escritura de obligación se cita en un poder otorgado por el licenciado Cristóbal de Yepes, vecino de Navacarnero, a favor del presbítero toledano Jerónimo Rubio Carrillo para cobrar ciertas cantidades del contador mayor de las rentas decimales, en AHPM, pr. 30.459, fs. 475-476 (30-XII-1720). El documento pasó ante el escribano toledano Francisco de Rivera Carnero, sin que se hayan conservado las escrituras de este año en el Archivo Histórico Provincial de Toledo. El dato es revelador porque en esta escribanía de las rentas decimales se suscribieron multitud de escrituras de concordia entre la dignidad arzobispal, las iglesias parroquiales y los maestros que contrataban las obras. Sobre esta posibilidad hay que tener en cuenta lo que dicen los escuetos apuntes de gastos de los libros de la visita eclesiástica. En la de 1725 se anotaron los pagos realizados por la obra que se ha hecho en el cuerpo de la iglesia, en APN, N.0-5, s. f. (1725). En concreto, se abonaron 8.000 maravedíes a Juan Álvarez Puerta, maestro mayor de la catedral de Toledo, por los viajes que había hecho para reconocer y tasar estos trabajos; y otras cantidades al maestro de obras Lorenzo González, vecino de Madrid, quien pudo ser su contratista. Poco más se puede decir sobre esta intervención.
- ³² (A)rchivo (G)eneral de (P)alacio, Caja n.º 784/1, expediente personal de Antonio Palomino, citado por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, “Los pintores de Cámara de los Reyes de España”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXIII, Madrid (1915), p. 208; su transcripción, en F. J. LEÓN TELLO y M. M. V. SANZ SANZ, *La teoría española en la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino*, Valencia, 1979, p. 358.
- ³³ Manuel Novillo, párroco de Navacarnero, informó del hundimiento al obispo de Madrid-Alcalá, en (A)rchivo (H)istórico de la (D)iócesis de (G)etafe, Navacarnero, fábrica 2-2 (1898). El gasto de esta reparación ascendió a los 3.000 reales pagados con los fondos de la fábrica, tras el pertinente permiso de la autoridad diocesana, en AHDG, Navacarnero, fábrica 1-2 (13 y 20-III-1899).
- ³⁴ J. URREA, “Nuevas obras de don Antonio Palomino”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLIX (Valladolid, 1983), p. 496.
- ³⁵ GAYA NUÑO, p. 95; y APARICIO OLMOS, p. 154.
- ³⁶ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, “La ermita de San José de Azcoitia”, en *Goya*, n.º 127 (Madrid, 1975), pp. 11-17. Esta *Dolorosa* fue relacionada con una *Virgen de los Dolores* de la iglesia de Nuestra Señora de la Paz de Sevilla, atribuida a Palomino, en N.