

# Exaltación y triunfo de la Virgen. La carroza de Nuestra Señora de la Concepción de Navalcarnero

Juan Luis Blanco Mozo  
Doctor en Historia del Arte

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XVII, 2005

## RESUMEN

*Desde la segunda mitad del siglo XVII la cofradía de la Inmaculada Concepción de Navalcarnero encontró en el Arte Barroco un aliado inestimable para expresar su devoción religiosa. Sus formas caprichosas y desafordadas dieron respuesta a un culto exaltado y triunfal que tiene uno de sus mejores ejemplos en la carroza de la Virgen, obra del escultor Mateo de Medina. Una pieza clave para comprender la tendencia rococó y la influencia ejercida por las estampas del “Método sucinto y compendioso” de fray Matías de Irala.*

## ABSTRACT

*From second half of century XVII the brotherhood of the Immaculate Conception of Navalcarnero found in the Baroque Art a inestimable ally to express its religious devotion. Their capricious forms gave answer to a raised cult and triumphal that has one of its better examples in the float of the Virgin, made by Mateo de Medina. A key piece to understand the Rococo tendency and the influence exerted by the stamps of the “Método sucinto y compendioso” of fray Matías de Irala.*

La capilla de la Virgen de la Inmaculada Concepción de Navalcarnero (Madrid) es uno de los conjuntos histórico-artísticos más completos, genuinos y mejor conservados del Barroco de la región. Por su monumentalidad y dimensiones puede considerarse en sí misma como una iglesia dentro de otra iglesia, en este caso, de la parroquial dedicada a Nuestra Señora de la Asunción. Ha llegado a nuestros días casi intacta, según el repertorio decorativo realizado en las primeras décadas del siglo XVIII y que vino a sustituir a otro anterior, el original, creado poco tiempo después de la terminación de su arquitectura.

La imagen de la Patrona (Fig. 1) ha sido la protagonista principal de esta devoción local cuyos inicios se remontan –según lo que hoy sabemos– hasta las últimas décadas del siglo XVI. Desde entonces las celebraciones religiosas se han venido desarrollando sin apenas variacio-

nes en el marco de su capilla y de la citada iglesia parroquial. Sólo una vez al año, el día de su fiesta mayor, este culto se expandía a las calles de la villa en forma de procesión triunfal. Era entonces cuando la escultura de la Virgen era exhibida y venerada sobre una magnífica carroza de madera dorada. Por fortuna, la que fue fabricada a mediados del siglo XVIII se ha conservado casi intacta, manteniendo además la función para la que fue concebida.

La desaparición paulatina de otros ejemplos de similares características ha convertido a esta carroza en una pieza única de nuestra imaginaria popular que va más allá de su propia significación original. Razón suficiente para que sea presentada en las líneas siguientes y para que se analice en profundidad el contexto en el que surgió, unido estrechamente a la imagen que transportaba y a la creación de la cofradía de la Inmaculada Concepción.

## UNA DEVOCIÓN COLECTIVA: LA COFRADÍA

La primera noticia histórica referida a esta cofradía data de 1576. En la partida de defunción de Francisco Zamorano se apuntaron las dos fanegas de tierra que había donado a esta entidad pía, que ya por estas fechas tendría una personalidad jurídica propia capaz de hacerse cargo de esta propiedad<sup>1</sup>. Circunstancia confirmada en 1582, cuando el visitador del Arzobispado de Toledo anotaba que había revisado los papeles concernientes al cabildo de Nuestra Señora de la Concepción, prueba irrefutable de que su vida asociativa estaba organizada en un grado difícil de precisar<sup>2</sup>. En este caso, como el de tantas cofradías del Antiguo Régimen, debió de estar regida por normas orales sujetas a la tradición local que nunca fueron recogidas en un texto escrito –en forma de estatutos o constituciones– y que por lo tanto no recibieron la aprobación de la autoridad eclesiástica de Toledo. A pesar de ello los visitadores controlarían periódicamente sus actividades y cuentas. La falta de este cuerpo normativo, escrito y aprobado, provocaría una profunda crisis en el último tercio del siglo XVIII, cuando la ofensiva ilustrada trató de limitar y poner orden en esta forma de religiosidad colectiva.

A falta de conocer estas ordenanzas o reglas orales que regían la cofradía, se pueden extraer de sus libros de acuerdos algunos datos sobre su organización. Coincidiendo con la festividad de la Inmaculada Concepción sus miembros se reunían para elegir los cargos que gobernarían la entidad durante el año siguiente. La estructura directiva estaba formada por un alcalde, tres mayordomos, dos contadores, dos priostes, un escribano y un procurador. La votación no era directa ya que estaba en manos de los denominados “electores”. Habitualmente eran siete cofrades de reconocido prestigio, que a su vez eran designados en virtud de su antigüedad, de su pertenencia a la junta saliente y de su filiación al concejo. Este último aspecto era un hecho común en las cofradías de Navalcarnero. Los miembros del concejo tenían la posibilidad de asistir a las reuniones asociativas y de votar en sus designaciones de electores. Una prerrogativa que aseguraba la capacidad de influencia y de control municipal sobre las entidades pías que tenían su sede en los templos de la villa.

La pequeña economía de la cofradía se nutría principalmente de donaciones y limosnas. Todos los años se contabilizaban los ingresos procedentes de las entradas de nuevos cofrades, de las limosnas recogidas en las fiestas y de los legados de diferente naturaleza realizados por vecinos de la villa. Con el paso del tiempo la asociación fue propietaria de tierras y censos cuyo usufructo le proporcionaron importantes beneficios anuales. A estos ingresos habría que añadir desde mediados del siglo XVII los procedentes de la explotación del pozo de la nieve<sup>3</sup>.

En el capítulo de gastos las fiestas y celebraciones religiosas, amén del mantenimiento de su altar, se llevaban

las partidas más elevadas. Junto con las del Corpus Christi, las fiestas de la Virgen eran las más populares del lugar y de la comarca, sin olvidar las que conmemoraban el día de San Sotero y San Cayo. No faltaban en fechas tan señaladas los toros, las comedias, las danzas, la música con chirimías y los fuegos artificiales. Un panorama que cambiaría con el inicio de la construcción de la capilla de la Virgen, que durante mucho tiempo concentraría los esfuerzos económicos de los cofrades.

Con los años esta devoción superaría con creces los límites de la propia cofradía incorporándose al acervo general del vecindario. Como consecuencia de ello, Nuestra Señora de la Concepción sería designada patrona de la villa en fecha difícil de precisar, pero siempre antes de 1658. En este año se produjo un suceso que prueba lo enraizada que estaba esta devoción mariana entre la población. Al parecer los jesuitas del Colegio de Navalcarnero, cuyo padre rector disfrutaba del curato de la iglesia parroquial, habían iniciado una campaña desde los púlpitos para que San Ignacio de Loyola fuera honrado como patrono del lugar. Un hecho no muy grave en sí mismo, si no fuera porque las disputas entre las autoridades municipales y los jesuitas eran habituales y recurrentes. El caso es que el concejo reaccionó con firmeza ante éste y otros supuestos agravios convocando a los vecinos en un pleno que se celebraría el 27 de agosto de 1658. En él quedó ratificado que patrona de la villa *solo quieren que lo sea la dicha ymaxen de nuestra señora de la Concepción con San Soterio y Cayo pontífices y martires a quien antes de ahora tiene nombrado*<sup>4</sup>.

Esta amplia dimensión del culto concepcionista debió afectar a las relaciones de la cofradía con los vecinos de Navalcarnero. Parece claro que desde principios del siglo XVII era la entidad pía que contaba con el mayor número de cofrades. Una afiliación que debió de crecer con el paso del tiempo hasta el punto de convertirse en un referente social y político de la villa. Responsabilidad que supo asumir con compromiso en momentos difíciles para sus habitantes. Así, por ejemplo, en 1665 el cabildo de la Inmaculada Concepción decidió otorgar al concejo de Navalcarnero un empréstito de 6.000 reales para pagar el donativo solicitado por Felipe IV<sup>5</sup>. El momento era delicado en lo económico pues las arcas municipales estaban vacías y el vecindario sin capacidad para afrontar esta nueva solicitud real. La historia se repetiría en 1706, cuando la Península se veía asolada por los efectos de la Guerra de Sucesión. La cofradía ofreció al concejo el dinero existente en su arca de tres llaves para comprar el trigo que alimentaría a los vecinos<sup>6</sup>.

Esta implicación en los asuntos comunales debió de otorgar no poca autoridad a la cofradía. Sólo de este modo se podría entender el acuerdo que tomaría en un cabildo celebrado el 5 de septiembre de 1728. Por aquel entonces se trataba de culminar la reconstrucción del chapitel de la



Fig. 1. *Nuestra Señora de la Concepción de Navalcarnero.*

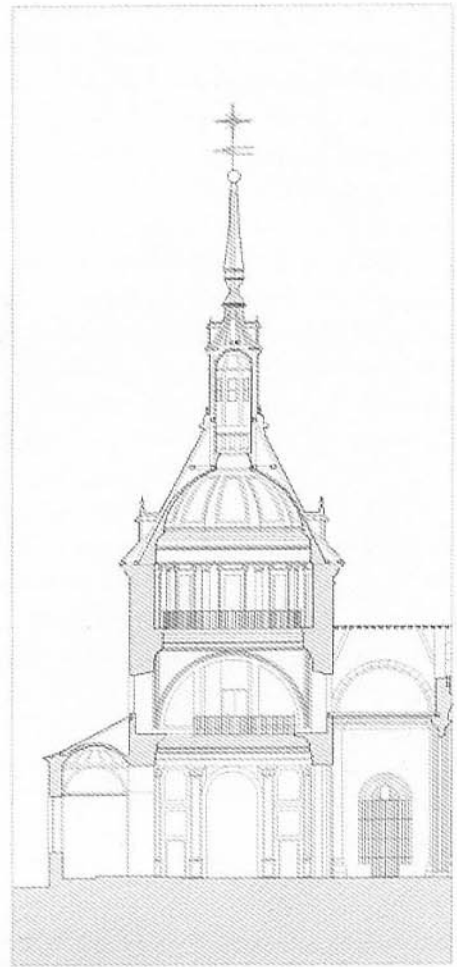


Fig. 2. *Capilla de la Virgen de Navalcarnero (Plano de J. M. Rueda Muñoz de San Pedro).*

capilla, en lo que respecta a la obra del empizarrado, antes de la llegada del invierno. Como sus escasos fondos se presumían insuficientes, los reunidos decidieron repartir su coste entre todos los vecinos de la villa *respecto de ser cofrades de dicha cofradía a todos los frutos y esquilmos que cada uno ubiero coxido o coxiere en este presente año*<sup>7</sup>. Un hecho inusual que habla por sí solo de la importancia que tuvo para los navalcarnereños el cuidado y reparo de su capilla; y que sería recogido solemnemente en el acta de reconstrucción del citado chapitel<sup>8</sup>.

#### NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

Pocas noticias nos han llegado sobre el origen de esta talla. En el primer inventario que se conserva de la iglesia parroquial, realizado en 1598 por el doctor don Diego González Trevino, visitador del partido de Canales y Escalona, el altar de esta Virgen se situaba en el presbiterio a pocos pasos del retablo mayor dedicado a Nuestra Señora de la Asunción<sup>9</sup>. La imagen se cobijaba bajo un dosel de guadamecí, flanqueada por dos esculturas, una de las cua-

les era un San Mateo. Parece lógico pensar que fuera tanto o más antigua como la cofradía que la veneraba, esto es, siempre anterior a 1576. Su aparición podría estar relacionada con la presencia en el lugar de los artífices que contrataron en 1557 el primer retablo mayor de la iglesia, hoy desaparecido: el pintor Luis de Velasco y los escultores Diego de Velasco Dávila, Nicolás de Vergara el Viejo y Bautista Vázquez el Viejo<sup>10</sup>. Tal vez la impronta dejada por la obra de escultura de este retablo les granjeó cierta fama en el lugar y les allanó el camino para conseguir nuevos encargos. Uno de los cuales pudo ser la imagen de la Inmaculada Concepción.

Sea como fuere, el estilo de esta escultura, en especial, en lo que respecta a los ropajes de la Virgen y al tratamiento anatómico del Niño, no desdice la cronología del último tercio del siglo XVI que proponemos, sin descartar que el rostro de la primera haya sufrido alguna restauración a lo largo de estos años<sup>11</sup>. Aunque sólo valga para plantear una datación relativa, añadir que esta Inmaculada Concepción no presenta los rasgos iconográficos de su advocación que se generalizaron a principios del siglo XVII al calor de su creciente devoción.

La imagen de la Virgen debió de permanecer en el presbiterio de la parroquial hasta los primeros años del siglo XVII, cuando su altar fue trasladado a la nave del Evangelio<sup>12</sup>. Significó el comienzo de un nuevo camino en su interpretación iconográfica que puso en valor el contexto arquitectónico en que fue situada. El primer paso lo daría el escultor Juan Muñoz, quien en 1606 construiría un retablo de madera para la cofradía de la Inmaculada Concepción<sup>13</sup>. Aunque desconocido para nosotros –a tenor de la trayectoria profesional seguida por este maestro– el nuevo retablo debió de hacerse eco de las tendencias artísticas predominantes en aquellos años, las emanadas del clasicismo desornamentado del monasterio de San Lorenzo de El Escorial<sup>14</sup>. Las mismas que habían servido para trazar la nueva cabecera (presbiterio, crucero y sacristías) de la iglesia parroquial de Navalcarnero, entonces recién inaugurada. Con ello se produciría –insisto– la primera actualización del marco arquitectónico de esta talla.

Pero la significación mariana alcanzaría una nueva dimensión con la construcción de la capilla de la Virgen<sup>15</sup>. No es el momento ni el lugar de analizar la progenie arquitectónica de este magnífico espacio (Fig. 2) y la naturaleza de las decoraciones que inundan sus paredes. Sólo recordar que su etapa edilicia se extendió desde el 12 de mayo de 1619, fecha de la colocación de la primera piedra, hasta su consagración en 1644. En este último año las arcas exhaustas de la cofradía no permitieron la construcción de un nuevo retablo acorde con las características de este ámbito y con las pretensiones de sus devotos, por lo que la vieja estructura trazada por Juan Muñoz fue adosada al muro norte de la capilla.

## LA APUESTA BARROCA. EL RETABLO DE PEDRO DE LA TORRE

Pero en cuanto las posibilidades económicas lo permitieron la cofradía acometió una nueva fase decorativa que tendría como protagonista principal a la escultura de la Virgen. En 1659 se iniciaron las gestiones para construir un nuevo retablo que encajara de la mejor manera posible con las directrices decorativas e iconográficas que albergaban para su capilla. Para lo cual no se escatimaron los esfuerzos y recursos necesarios. Narra el acta de una reunión de la cofradía, celebrada el 16 de diciembre de 1660, que se había invitado a presentar las trazas del futuro retablo a varios maestros arquitectos y que fue llamado a Navalcarnero el padre fray Eugenio de la Cruz, religioso de la orden de San Jerónimo, para ayudar en la elección del proyecto más aventajado

*(...) como persona de esperanza en el arte y muy cursado en la materia y buelto a tomar las medidas le parezio que la mas a proposito es la planta que tiene echa Pedro y Joseph de la Torre<sup>16</sup>.*

La opinión del fraile jerónimo fue tenida en cuenta. En ese mismo cabildo se decidió que el nuevo retablo se hiciera en blanco según la traza presentada por Pedro y José de la Torre y por un valor de 15.000 reales que serían abonados en tres plazos de 5.000 reales cada uno<sup>17</sup>. También se acordó que su ejecución corriera a cargo del citado Pedro de la Torre por ser *maestro perito y de fiar* sin necesidad de “sacar a pregón” la obra, que tendría que estar acabada para finales del mes de agosto de 1661<sup>18</sup>. La escritura de obligación se otorgó ese mismo día ante el escribano de Navalcarnero Luis de Casas<sup>19</sup>. Hasta 1664 no se pudo contratar el dorado del retablo con el maestro Francisco de Haro<sup>20</sup>.

La presencia de Pedro de la Torre supuso una apuesta consciente por un tipo de arte innovador y trasgresor que poco a poco se abría camino en la capital de la Monarquía Hispánica<sup>21</sup>. Su progresión desde la traza de retablos hasta la arquitectura tridimensional le había permitido plantear de forma expresa los primeros motivos y recursos de lo que sería el Barroco madrileño. De su mano salieron las trazas de –entre otros– los retablos mayores de la iglesia del hospital del Buen Suceso de Madrid, de la parroquial de Pinto (Madrid), de la de Centenera (Guadalajara), Santa María de Tolosa (Guipúzcoa), Santa María de Tordesillas (Valladolid) y de los santuarios de Nuestra Señora de Begoña de Bilbao y de la Fuencisla (Segovia). Y con su primo José contrataría los retablos de la iglesia del convento de San Plácido, pocos meses antes de hacer lo propio con el de la Virgen de Navalcarnero (Fig. 3). Como arquitecto, tuvo el privilegio de que sus diseños fueran elegidos, entre los de varios de sus colegas, para levantar dos de las obras más importantes de su tiempo: la capilla de San Isidro de la parroquia de San Andrés en Madrid y el famoso Ochavo de la catedral de Toledo.

En la capilla navalcarnerense Pedro de la Torre volvió a poner en práctica una estructura tan hispana como el camarín, que con anterioridad había planteado en los retablos marianos de la madrileña iglesia del Buen Suceso y del santuario de la Fuencisla (Segovia). Y que, en nuestro caso, supuso la construcción de un nuevo espacio adosado al muro norte con el que comunicaba a través de dos puertas (Fig. 3)<sup>22</sup>. Una disposición que permitió el acceso directo a la imagen de la Patrona y a su retablo. Este último fue concebido para ser visto desde dos posiciones: la principal, desde la capilla, hoy en parte oculta por los chapados de plata que engrandecen el conjunto; y la no menos importante, desde el camarín, aunque por la falta de profundidad del mismo con una perspectiva un tanto forzada. En ambos lados se trabajó, pintó y doró la madera de la misma forma, sin escatimar gastos en función de una supuesta jerarquía visual. Pedro y José de la Torre plantearon una tipología de retablo-camarín muy evolucionada. Para empezar prescindieron de las tradicionales calles y entrecalles de la retablística española, para con-



Fig. 3. Pedro y José de la Torre. Retablo mayor de la capilla de la Virgen de Navalcarnero.

centrar su labor de madera en el nicho central. Perfilaron un arco dentro de otro que sirviera de encuadre a la imagen de la Virgen sostenido por dos grupos de columnas exentas situadas en los lados. Una disposición que recuerda la del retablo mayor de la iglesia del convento de San Plácido de Madrid, si bien en este caso el hueco central quedaría ocupado por el lienzo de la *Anunciación* pintado por Claudio Coello. En ambas estructuras los maestros crearon un magnífico marco para el protagonista central: el citado cuadro en el templo benedictino y la estatua de la Virgen en la capilla de Navalcarnero.

Ahora bien, en nuestro caso el escalonamiento de las columnas permitió acentuar la sensación de espacio y, en definitiva, de perspectiva que avanzaba hacia el camarín, donde una ventana central iluminaría la escultura con un chorro de luz. Años después esta posición privilegiada sería aprovechada para situar justo encima de esta ventana uno de los lunetos de pintura más luminosos de la serie que ilustra el ciclo mariano. El visitante que contemplaba desde el interior de la capilla podía percibir la *Coronación de la Virgen* que asomaba detrás de la Patrona desde el camarín, como si se tratara de dos planos superpuestos<sup>23</sup>.

La segunda apuesta de Pedro de la Torre fue la decorativa. El punto de partida fue el uso del orden corintio, el más adecuado a las virtudes marianas<sup>24</sup>. Sin tener necesidad de recurrir a las contorsiones de los fustes salomónicos, se inició desde las hojas carnosas de los capiteles una especie de ascenso ornamental que culminaba en el gran cogollo de hojas cartilaginosas –no muy lejano de la “hoja canesca”– que prácticamente oculta el frontón circular que cierra el retablo. Por este espacio se desparmaron flores, guirnaldas, cogollos y niños de bulto redondo.

#### LA CONTINUIDAD. LOS RETABLOS DE JUAN DE FERRERAS

Estas primeras decoraciones se completaron –hasta lo que hoy se conoce– con dos nuevos retablos fabricados a partir de 1684. Fue deseo del licenciado Jerónimo Gutiérrez Páramo, presbítero y comisario del Santo Oficio de la Inquisición, que a su muerte sus huesos reposaran en la capilla de la Virgen a los pies de un retablo dedicado a San

Jerónimo. Para cumplir esta manda testamentaria y construir el citado retablo el clérigo quiso que de sus bienes se gastaran hasta 11.000 reales<sup>25</sup>. La cofradía de la Inmaculada no se opuso a la pretensión del clérigo expresada por sus herederos, pero mandó que con el dinero previsto se construyeran no uno, sino dos retablos iguales. Y así fue como en el mes de febrero de 1684 Juan Gutiérrez Páramo se obligó con Juan de Ferreras, arquitecto vecindado en la ciudad de Segovia, para que se encargara de esta doble obra por un montante de 9.500 reales<sup>26</sup>.

La presencia en Navalcarnero de este arquitecto de retablos es bien significativa por varios motivos. En primer lugar, porque era hijo del artista aragonés José de Ferreras, que en 1661 se vecindaba en Madrid a la vera de Pedro y José de la Torre<sup>27</sup> –coincidiendo con la ejecución del retablo de la Virgen– y desde por lo menos 1666 se le documentaba en Segovia, donde desarrollaría una notoria carrera profesional<sup>28</sup>. Por otro lado, en estos años Juan de Ferreras, junto con su colega José Vallejo Vivanco, era uno de los arquitectos y ensambladores más solicitado en las provincias de Ávila y Segovia. De su taller saldrían los retablos mayores de las parroquias segovianas de Espirido (1679), Miguel Ibáñez (1687-89), Higuera (1691); y de las abulenses de San Julián de Olmedo (1679), Santo Domingo de las Posadas (1692) y Blascosancho (1686). Además en esta última y en la parroquia de El Oso había construido sus retablos colaterales<sup>29</sup>.

A falta de nuevos datos sobre los retablos de Juan de Ferreras, todo indica que su estilo no se hallaría muy lejos del desarrollado por Pedro y José de la Torre en el principal de la Virgen. Los casi veinticinco años que separan ambas obras habrían servido para intensificar la presencia de las formas barrocas. Sobre todo teniendo en cuenta que en 1686 Ferreras tendría la oportunidad de trabajar con José de Churriguera en el retablo de la capilla del Sagrario o de los Ayala de la catedral de Segovia. Un contacto que supondría un punto de inflexión en su carrera que le llevaría hacia el gusto por las formas más desaforadas y exuberantes del Barroco.

Por último señalar que los retablos de Ferreras serían sustituidos en 1802 por los que hoy se pueden contemplar bajo la advocación de San Jerónimo (lado del Evangelio) y San Juan Bautista (lado de la Epístola)<sup>30</sup>. Su estilo remite directamente al retablo que preside la sacristía mayor de la catedral de Toledo, el mismo que cobija el *Expolio* pintado por El Greco. Por ello entraría dentro de la lógica que los encargados de su ejecución, los artistas Anselmo Bahamonde y Julián Gállego, siguieran la traza o los modelos aportados por Ignacio Haan, maestro mayor del Arzobispado de Toledo por aquellos años<sup>31</sup>. Una sustitución que supondría el único triunfo de la marea neoclásica –la *simetría del buen gusto*, como se anota en las condiciones– sobre el barroco predominante en la capilla de la Virgen.

A finales del siglo XVII el contexto arquitectónico que envolvía la imagen de Nuestra Señora de la Concepción había alcanzado su plena consolidación bajo las formas barrocas. Queda dicho que de manera paralela esta devoción mariana habría superado los límites de la cofradía hasta impregnar a todos los vecinos e implicar al propio concejo de la villa. La aparición de estampas de papel ayudó a propagar y arraigar este culto, así como la estética barroca que le rodeaba. Su naturaleza portátil –esencia misma del éxito propagandístico de este medio– permitió prolongarlo fuera de las fronteras físicas de su capilla hasta alcanzar a los hogares de los navalcarneros.

La estampa más antigua (Fig. 4) que se conoce –hasta hoy inédita– fue abierta en 1685 por el clérigo y grabador Marcos Orozco<sup>32</sup>. En ella se reprodujo la escultura de la Virgen en el nicho principal del retablo de Pedro de la Torre, tal y como entonces se podía contemplar. Destaca la presencia del sagrario y del trono originales, hoy desaparecidos; y la visión del pedestal del retablo, en la actualidad oculto por las decoraciones de plata. Por lo demás se observan algunas diferencias con su modelo, en especial, en lo que respecta a su entablamento, achacables tal vez a la dificultad que pudo tener el grabador en reproducir sobre la plancha de cobre los detalles decorativos. Al pie una leyenda recuerda las principales características de la imagen: “Verdadero retrato de la milagrosa Imagen de Nuestra Señora de la Concepción que se venera en su Capilla de la Real Villa de Navalcarnero. Rezando tres salves ganan cien días de Indulgencia”. Cualidades que la convertían en un objeto de devoción fiable, concreto y con propiedades espirituales, ya que los efectos positivos de rezar a la Virgen –las citadas indulgencias– se extendían a su imagen sobre el papel<sup>33</sup>.

A estos usos, habituales en la religiosidad del Antiguo Régimen, habría que añadir dos más ciertamente novedosos. El único ejemplar de esta estampa, que hoy se conserva en el Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, fue revestido con ciertas cualidades conmemorativas y apotropaicas. Fue introducido junto con otros objetos (monedas, reliquias, actas...) en una caja de hojalata que a su vez fue guardada en un hueco habilitado en la linterna de la capilla. Los documentos que acompañaron a este depósito confirman este uso como testimonio de su tiempo. Además es muy probable que el carácter milagroso de la Virgen, declarado en la propia estampa, sirviera de salvaguarda a su arquitectura –de la misma manera, en que la estampa se consideraban protectoras de sus poseedores– frente a los males que amenazaban en forma de inclemencias climatológicas (rayos, vendavales y lluvias)<sup>34</sup>.

De 1783 es la estampa entintada en azul (Fig. 5), de autor desconocido, que fue abierta a devoción del presbí-

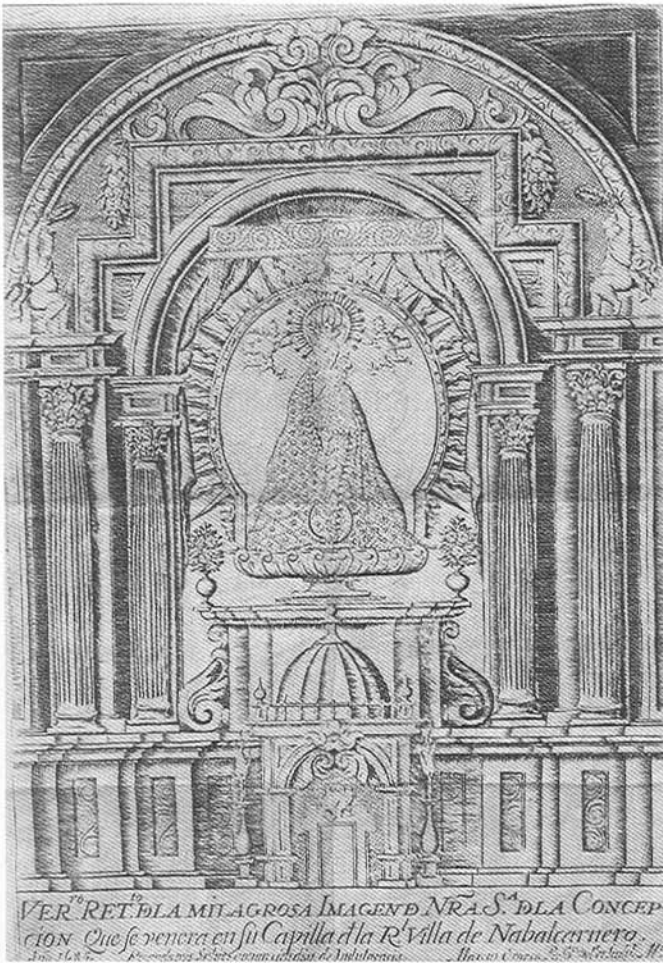


Fig. 4. Marcos Orozco. Retrato de Nuestra Señora de la Concepción.

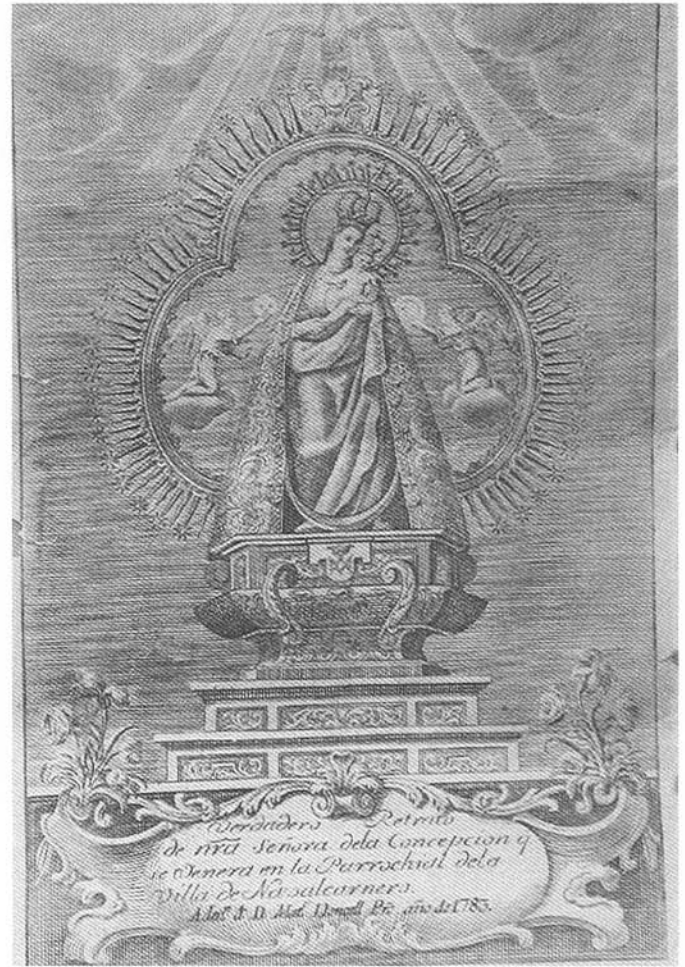


Fig. 5. Nuestra Señora de la Concepción.

tero Matías Doncel, quien desde por lo menos 1774 ejercía como maestro de latinidad en la villa<sup>35</sup>. Más sencilla que la anterior, presenta a la Virgen elevada sobre su trono, dentro de su arco de rayos de plata y saludada por dos ángeles, también de plata, que sostienen el sol y la luna. Más abajo una leyenda se extiende sobre un soporte cartilaginoso de bordes recortados y floridos, en sintonía con las formas barrocas que decoran la capilla de la Virgen.

#### EL TRIUNFO DE LA VIRGEN. LA CARROZA DE JUAN DE LOBERA

Una vez al año esta devoción mariana se echaba a las calles de Navalcarnero en forma de procesión pública para aclamar el triunfo de la Virgen. En esta ocasión la imagen era transportada sobre un carro o carroza que en la documentación histórica no se dudaba en denominar como *triumfal* o *triumfante*. Una costumbre muy extendida en la religiosidad popular del Antiguo Régimen, que tenía

en estas procesiones de santos y vírgenes glorificadas una oportunidad de expresar su grandeza.

Pero la representación del triunfo de la Virgen no estaba exenta de problemas. El principal, que no existía ningún pasaje bíblico que narrara este tema. Tampoco la iconografía mariana se había prodigado en su plasmación y cuando lo había hecho se había basado en la rica tradición mitológica proveniente del mundo clásico. Modelos que habían sido retomados e interpretados por el Arte europeo del Renacimiento y del Barroco —y por la Literatura, con la Beatriz triunfal descrita por Dante en su *Divina Comedia*— con éxitos tan clamorosos como el *Triunfo de Baco y Ariadna* pintado por Annibale Carracci en el palacio Farnese de Roma. Por ello no resulta extraño que cuando hubo que “recrear” estos triunfos católicos se echara mano de la misma parafernalia que rodeaba a los dioses paganos, en especial, de sus carrozas tiradas por animales<sup>36</sup>.

El paso siguiente fue adaptar la llegada victoriosa de la Virgen a los patrones iconográficos de alguna escena bíblica de similares características. Por motivos obvios, la

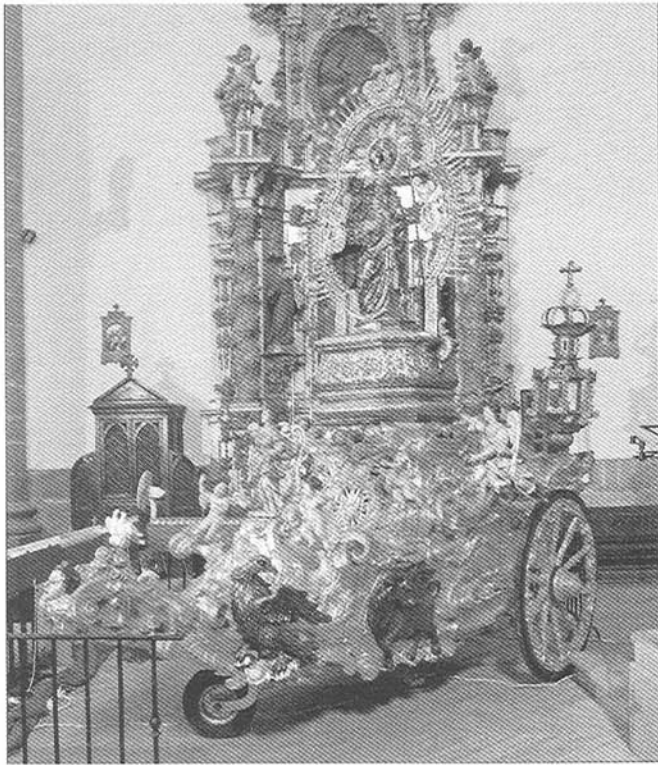


Fig. 6. Mateo de Medina. Carroza de la Virgen.

visión del profeta Ezequiel fue la elegida. La majestuosidad de María se podría representar como la de Yahvé, apareciendo en los cielos sobre un carro triunfal tirado por el hombre, el león, el toro y el águila. Una vía que utilizarían de forma explícita, como enseguida se verá, los cofrades de la Inmaculada Concepción en 1757.

Volviendo a éstos, decir que las primeras referencias a la existencia de una carroza datan de 1630, cuando la cofradía terminó de pagar los más de 100 ducados que había costado su construcción<sup>37</sup>. Se desconocen las características y decoraciones de este vehículo que se mantendría en uso sin mayores novedades hasta 1678<sup>38</sup>. En este año los devotos decidieron costear un carro nuevo por encontrarse poco *decente* el que hasta entonces había servido para este fin<sup>39</sup>. Fueron elegidas las trazas y la planta presentadas por el arquitecto, escultor y ensamblador Juan de Lobera, un viejo conocido de la iglesia de la Asunción, que con anterioridad había diseñado su retablo mayor y el retablo de Andrés Muñoz<sup>40</sup>. El contrato de obligación se suscribió el 4 de marzo de 1679 entre el citado maestro y el licenciado Francisco Díaz Guio Maldonado, vicario de la parroquia<sup>41</sup>. Lobera se comprometió a terminar el carro en blanco para finales del mes de mayo de ese mismo año. Además fabricaría cuatro blandones de madera de seis pies de alto (1,68 m.) con sus pies torneados que se colocarían delante de la imagen de la Virgen, todo ello por 6.400 reales.

La construcción del carro triunfante se prolongaría hasta, por lo menos, el mes de julio de 1679. El día 13 del

mismo el citado vicario contrató su dorado y estofado a los maestros Juan González de la Torre y Eufrasio Antonio de Medina, vecinos de la Corte<sup>42</sup>. Las condiciones describen algunas de sus características formales y decorativas. La estructura transportaba un gran pedestal donde descansaba la imagen de la Virgen. Su parte alta se decoraba con un friso que imitaba el lapislázuli y con los atributos de la Inmaculada Concepción pintados de oro. Sus frentes se llenaron de carteles, tarjetas, frisos y demás *talla menuda* de oro limpio que contrastaba con el color caoba que se aplicó a los fondos, a los campos lisos y a las ruedas de la carroza. En lugares no especificados de la misma se situaron ocho ángeles de escultura con sus respectivos instrumentos. A pesar de haber desaparecido para siempre, son datos suficientes para considerar que Lobera diseñó una máquina alegórica dominada por las formas barrocas, en consonancia con las decoraciones de la capilla de la Virgen y con el gusto de sus cofrades.

Este fue el carro –o más bien la carroza– que sirvió para pasear a la Patrona hasta bien entrado el siglo XVIII. Su presencia se anota en los inventarios de la capilla de 1688 y 1739, protegido por una funda de angulema que le preservaba del polvo<sup>43</sup>. A pesar de estas prevenciones el deterioro se debió de apoderar del carro de Juan de Lobera, pues en julio de 1757 la cofradía decidiría construir uno nuevo para que la imagen de la Patrona saliera por las calles de la villa *con la mayor decencia*. Y a fe que lo consiguieron.

## LA CARROZA DE MATEO DE MEDINA

El 17 de agosto de 1757 Mateo de Medina, quien se titulaba en el documento arquitecto y *adornista* de la Real Cámara de SM, se obligó con los apoderados de la cofradía de la Inmaculada Concepción a construir un nuevo carro triunfal<sup>44</sup>. Su modelo y traza habían sido elegidos entre otros proyectos presentados por varios artistas, cuyos nombres no quedaron recogidos en la documentación. Las condiciones del contrato permiten identificar el carro de Medina (Fig. 6) con el que hoy se conserva en la iglesia parroquial de Navalcarnero. Sus casi 250 años de vida apenas han alterado su primitiva disposición<sup>45</sup>.

Debían de correr buenos tiempos para la cofradía, pues la ejecución del nuevo carro quedó estipulada en un valor de 24.000 reales. Buena parte de este presupuesto se pudo pagar gracias a una magnífica donación de María Ignacia Pérez Alvarado, la misma que años antes había financiado el coste de dos ángeles de plata incorporados al ajuar de la Virgen. En 1757 esta dadivosa señora –digna de ocupar un pequeño espacio en la historia de la capilla de la Virgen– se mantenía soltera con 76 años. Para su mejor custodia había puesto en manos del presbítero Juan José Arreo la friolera de 28.200 reales en oro y plata, además





Fig. 7. Mateo de Medina. Detalle de la carroza de la Virgen.



Fig. 8. Mateo de Medina. Detalle de la carroza de la Virgen.

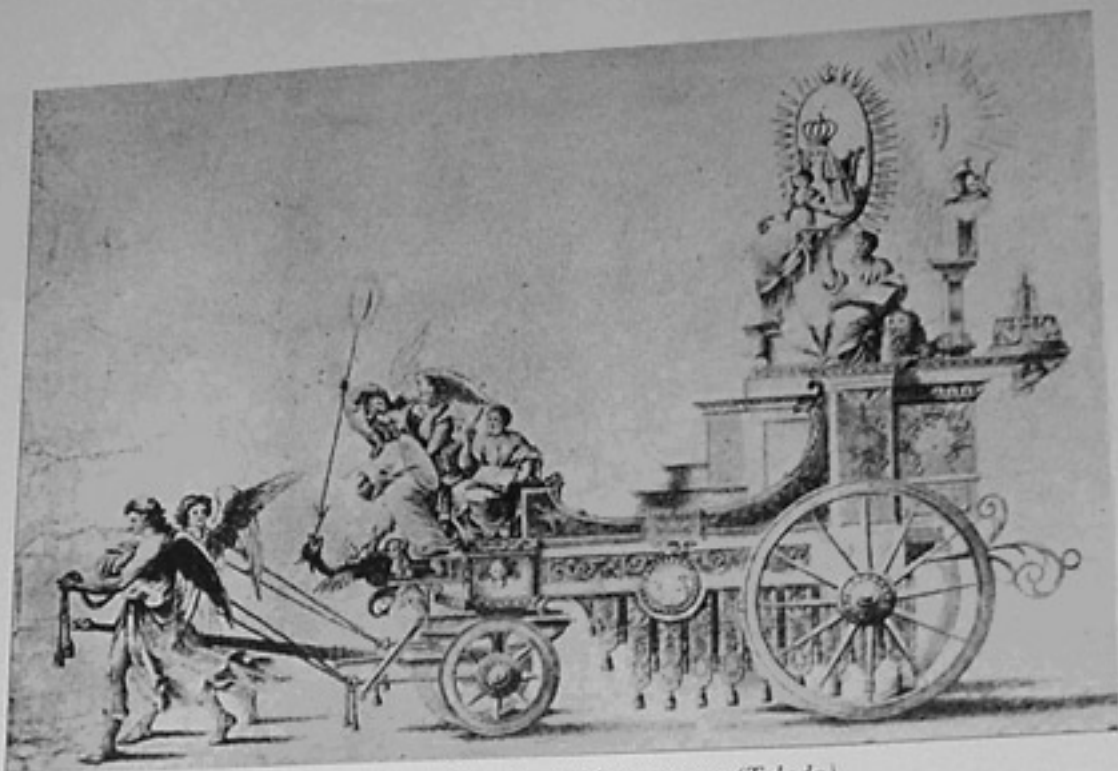


Fig. 9. Carroza de Nuestra Señora de Gracia de Mascaraque (Toledo).

de otra partida de 80 reales, 363 arrobas de mosto, 27 de vinagre y cuatro piezas de una vajilla de plata. Concedora de la intención de construir un nuevo carro para la Patrona, donó este pequeño tesoro a la cofradía con la condición que se utilizara para el dicho fin y que la vieja carroza de Juan de Lobera sirviese para la imagen de Nuestra Señora del Rosario que también se veneraba en la iglesia parroquial<sup>46</sup>.

Las condiciones estipulaban que la carroza de la Virgen fuera tirada por los *cuatro animales de Ezequiel*, tallados a medio relieve en los tableros delanteros<sup>47</sup>. Clara referencia a la visión del carro celestial arrastrado por los cuatro animales alados, sobre el que despuntaba un trono de zafiro en el que el Señor se apareció al profeta (Ez, 1; 1-28). En nuestro caso fueron interpretados en la tradición iconográfica que los identificaba con los símbolos de los cuatro evangelistas, el Tetramorfos: el águila de San Juan y el toro de San Lucas, por un lado; y el hombre de San Mateo y el león de San Marcos, por otro<sup>48</sup>. Todos ellos posados sobre nubes de plata que parecen sostener la carroza. Más arriba cuatro amorcillos rodean a un ángel vestido que empuña un báculo con una calabaza, en actitud solemne y de abrir el camino a la imagen. A sus lados otros dos ángeles revolotean junto al trono con las manos colocadas como si lo sostuvieran con unas cintas que han desaparecido<sup>49</sup>. Completan la decoración del conjunto un sol en la parte trasera, el nombre de la Virgen

en la delantera, unos pichones en el espolón, tres cabezas de mujeres y dos grandes fanales que iluminaban el paso de la carroza.

Igual de precisa era la descripción de las ruedas grandes (Fig. 7) en lo que respecta a sus cubos (mazas o piezas donde se insertan los radios), pinas (piezas curvas del arco de la rueda) y rayos (radios de madera)<sup>50</sup>. Estos últimos irían decorados con baquetas y cintas; y aquéllas con hojas y agallones. En las condiciones también se citaban los florones de metal tallado que irían atornillados al eje y hasta la forma de remachar los clavos de las llantas para que la carroza no fuera *retemblando por las calles*. Llama la atención que en algunos aros metálicos de los cubos aún se puedan distinguir grabadas las flores de lis de los Borbones, a buen seguro porque fueron fundidos en los talleres de carruajes del palacio real, donde por aquel entonces trabajaba Medina.

Pocos más datos nos han llegado sobre la biografía y trayectoria profesional de este maestro. En 1744 contrató con la toledana congregación del patrocinio de San José de los carpinteros la ejecución de su retablo, que se ubicaría en la desaparecida parroquia de San Juan Bautista hasta su traslado a la iglesia de la Compañía de Jesús, donde hoy se encuentra<sup>51</sup>. Obra interesante por su acento rococó que retrata a su autor y a sus comitentes, con detalles como los ángeles y los mancebos que tanto recuerdan los de la carroza navalcarnereña. Firmó esta obligación

como maestro de arquitectura, vecino de Madrid, pero residente en Lominchar (Toledo), donde es probable que estuviera trabajando en un encargo desconocido.

Su próxima aparición se produciría en la Corte, trabajando en las obras de carpintería del Palacio Real<sup>52</sup>. En enero de 1752 se le encomendó la dirección de los talleres de puertas y ventanas de caoba. No tardaron en detectarse ciertas anomalías en su trabajo y en la administración de los dineros recibidos, hasta el punto de que el intendente Baltasar de Elgueta le formó causa por malversación dando con sus huesos en la cárcel. Fue condenado a reintegrar el descubierto provocado, aunque seguiría trabajando en diferentes labores de su oficio hasta la llegada del arquitecto Francisco Sabatini, que prescindió de sus servicios<sup>53</sup>. A partir de entonces se pierde su pista biográfica y profesional.

## LA SENDA ROCOCÓ

La carroza de la Virgen es una pieza única de un género curioso —por los escasos ejemplos que han llegado a nuestros días— que conjuga la rica tradición retablistica española, las técnicas de fabricación de los carruajes y algunos de los recursos más novedosos de la ebanistería áulica. Un soporte, al fin y al cabo, para desarrollar las tendencias artísticas de cada momento, en este caso, dominadas por la estética barroca. Fue sin duda el mejor colofón a la trayectoria seguida por la cofradía de la Concepción, cuyos hitos principales han sido destacados más arriba. Desde mediados del siglo XVII sus mayordomos se mantuvieron atentos a los gustos y modas predominantes en la Corte, sin escatimar recursos a la hora de contratar a los artistas más destacados que trabajaron en el triángulo geográfico formado entre Madrid, Toledo y Segovia. Las formas barrocas calaron con fuerza en esta cofradía, como en tantas otras, en un tiempo en que la religiosidad se manifestaba con sonoras y vistosas muestras de exaltación popular.

La presencia de Medina confirma esta doble proyección, barroca y cortesana a la vez, con una obra (Fig. 8) digna del más refinado arte rococó. La total ausencia de planos rectos, la complejidad iconográfica, el sentido decorativo de sus formas recortadas y cartilaginosas, hasta rozar el *horror vacui*, y el movimiento que acompaña a toda su estructura —propio, al fin y al cabo, de un vehículo— van más allá de los planteamientos humildes y sencillos que se le podrían suponer al Barroco provinciano y castizo.

Una decoración, que lejos de parecer improvisada, remite al quehacer de un artista como fray Matías de Irala (1680-1753), más en concreto, a su *Método sucinto y compendioso en cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de arquitectura adornada con tres reglas úti-*



Fig. 10. Carroza de Nuestra Señora de la Natividad de Pinto (Madrid).

les<sup>54</sup>. Título tan largo como tortuoso que describe a la perfección su contenido e intención pedagógica: el de ser un repertorio formal, no comentado, al alcance de los artistas de su época. Modelos con múltiples alternativas y variantes que, como si fueran un vocabulario visual, sirvieran a sus usuarios. Uno de los cuales debió de ser Medina, quien vio en su lámina 25 un repertorio de formas a reproducir en una obra como la carroza de la Virgen.

Otro tema bien diferente es el de la oportunidad de esta recreación triunfal, que no olvidemos fue contratada en 1757 por el citado Medina. La edición del compendio de estampas de Irala ha sido situada, no sin cierta dificultad, entre 1730 y 1739. Una interpretación un tanto complaciente le ha reconocido el valor de ser un repertorio que conjugaba la tradición barroca de finales del siglo XVII —todavía atufada de una estética asociada a los Austrias— y la vertiente cortesana del arte rococó, supuestamente más novedoso y unido a la nueva dinastía. Tal vez olvidando que ya por aquellos años se abría paso el clasicismo barroco de origen italiano en obras tan destacadas como el nuevo Palacio Real de Madrid. Pero, más aún, en

tenía liquidez para pagar los 810 reales del último plazo de su valor, que incluía su colocación en la nave del Evangelio. Fue por ello que ambas partes firmarían una nueva escritura de obligación en la que los mayordomos de la cofradía se comprometieron a pagar la citada cantidad en dos plazos y el escultor a tener instalado el retablo en el término de doce días, en AHPM, pr. 30.434, fs. 959-960 (26-X-1606). Conozco esta noticia gracias a la amabilidad de la doctora Maricruz de Carlos, a quien se lo quiero agradecer.

- <sup>14</sup> Un esbozo sobre esta trayectoria, en A. BUSTAMANTE GARCÍA, "Juan Muñoz, escultor", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n.º 39, Valladolid (1973), pp. 269-284.
- <sup>15</sup> Sobre esta ubicación los documentos relacionados con la adquisición de la capilla son claros, en AHPM, pr. 30.334, fs. 175 v.º-184 r.º (24-IV-1622).
- <sup>16</sup> APN, N.2-14, f. 78 r.º (16-XII-1660).
- <sup>17</sup> Con esta información queda claro que la responsabilidad de esta obra recayó en los dos maestros de la Torre y no solamente en José, como se mantenía a la vista de una de las cartas de pago, en 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, Madrid (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, Madrid, pp. 163-170. Correjada la simplificación, la autoría fue extendida a los dos primos, en M. AGULLÓ Y COBO, "Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVII, Madrid (1997), p. 38.
- <sup>18</sup> Al parecer el equipo de Pedro de la Torre cumplió los plazos de ejecución de esta obra. El 7 de agosto de 1661 se informó en el cabildo de la cofradía que el retablo se hallaba en Madrid prácticamente terminado y que sería preciso proceder a su traslado para evitar cualquier posible deterioro, en APN, N.2-14, f. 80 (7-VIII-1661). Los reunidos decidieron que así se hiciera y que se pagara al maestro lo que se debía. Esto último supuso un esfuerzo impropio para la exhausta economía de la cofradía y para los bolsillos de los cofrades. Y es que muchos de ellos tuvieron que arrimar el hombro y aportar el dinero de su propio peculio. Una carta de pago de 30 de ese mismo mes dejó constancia de ello: Pedro de la Torre recibió 2.000 reales de, por lo menos, media docena de manos, en AHPM, pr. 30.328, f. 205 v.º (30-VIII-1661). El maestro tendría que esperar a que la entidad pía fuera recibiendo las ganancias del pozo de la nieve para seguir cobrando las cantidades adeudadas que, aunque con retraso, se le fueron abonando. Así se reconocía en el cabildo del 27 de noviembre de 1661, en el que el cofrade Alonso Marín de Villacastín se comprometió a traer a su costa el retablo que aún permanecía en el taller madrileño de Pedro de la Torre, en APN, N.2-14, fs. 82-83 (27-XI-1661). En este intervalo de tiempo fallecería José de la Torre. Pedro de la Torre y doña María de Guega, viuda de José, recibieron 1.000 reales, en AHPM, pr. 9.149, f. 32 r.º (10-I-1662), citado en AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1997, pp. 38 y 59. Otros tantos reales cobraría Francisco de la Torre, hijo del difunto, en AHPM, pr. 30.391, f. 248 (4-X-1664), citado por AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1973, p. 395.
- <sup>19</sup> Quiso la mala suerte que los protocolos de los años 1659-1663 de este escribano se hayan perdido y no conozcamos el resto de las condiciones pactadas con Pedro de la Torre.
- <sup>20</sup> El asunto del dorado del retablo se demoraría hasta enero de 1664, cuando aprovechando la estancia en Navalcarnero –que no debió de ser casual– del dorador Francisco de Haro, vecino de Madrid, los cofrades decidieron encomendarle esta delicada operación una vez vista y estudiada una muestra de las calidades de los materiales que se habían de aplicar. Aunque las condiciones económicas les fueron muy ventajosas, para pagar su coste tuvieron que vender unas viñas de su propiedad y tomar prestado 3.398 reales de la cofradía de Nuestra Señora de la Asunción. La secuencia comenzaría el 27 de enero de 1664 cuando los cofrades reunidos en la ermita de la Veracruz dieron su poder a varios de sus miembros para obligarse con el maestro dorador, en AHPM, pr. 30.391, f. 20 (27-I-1664). Ese mismo día otorgaron los poderes necesarios para vender unas viñas propiedad de la cofradía, en *Ibidem*, fs. 21-22 (27-I-1664). Los acuerdos del cabildo de la Concepción, en APN, N.2-14, fs. 89-90 r.º (27-I-1664). Las condiciones para el dorado se guardan en un protocolo notarial que no se puede consultar por su mal estado de conservación, en AHPM, pr. 30.329, fs. 22-24 (1-II-1664), citado por AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1973, p. 397. Los apoderados de la Concepción se obligaron a pagar una renta anual de 170 reales a la cofradía hermana de la Asunción por los 3.398 reales prestados, en AHPM, pr. 30.391, f. 27 (1-II-1664). Una vez superados los cuatro años estipulados para su pago, quedaría en manos de los responsables de la cofradía de la Asunción la exigencia del abono de la deuda o la posibilidad de que ésta se invirtiera de nuevo en las obras de la capilla de la Virgen. Prueba de las buenas relaciones mantenidas entre las dos entidades pías y de que muchos vecinos militaban en ambas asociaciones. Aún así el maestro dorador y su ayudante el estofador Clemente Suárez tuvieron unas pérdidas muy elevadas que fueron reconocidas por los devotos de la Virgen y erjuagadas en la medida de sus posibilidades. Y así decidieron que de cualquier efecto se compensara a Francisco de Haro con 1.000 reales y a Clemente Suárez con 100, en APN, N.2-14, fs. 93-94 r.º (7-IX-1664).
- <sup>21</sup> Sobre la trayectoria profesional de Pedro de la Torre, ver V. TOVAR MARTÍN, "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", en *Archivo Español de Arte*, n.º 183, Madrid (1973), pp. 261-297; e ÍDEM, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 183-199; AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1997, pp. 25-70; y M. AGULLÓ Y COBO, "Adenda a Pedro de la Torre", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVIII, Madrid (1998), pp. 177-194.
- <sup>22</sup> Con este descoblamiento del muro hay que relacionar la intervención en la capilla de la Virgen de Pedro de Losa, maestro de cantería de Robledo de Chavela. En 1662 cobró 2.513 reales y ¿por su trabajo, que consistió en *asentar las piedras viejas que había en la obra vieja que se derribó para fabricar la nueva* y en labrar y situar los nuevos sillares que formarían el basamento del camarín. Por una carta de pago sabemos que el cantero recibió esa cantidad desglosada en dos partes: 2.213 reales y ¿por los 466 pies (130,48 metros) de piedra que asentó de la obra nueva; y 300 reales por hacer lo propio con las piedras reutilizadas, en AHPM, pr. 30.376, f. 210 (22-VII-1662).
- <sup>23</sup> Sobre las pinturas que decoran el camarín y la autoría de Juan Vicente de Ribera, ver I. GUTIÉRREZ PASTOR, "Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid c. 1668-1736). Aproximación a su vida y obra", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, t. VI, Madrid (1994), pp. 213-238; N. GALINDO, Natividad, "El pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (h. 1668-1736)", en *Boletín del Museo del Prado*, n.º 33, Madrid (1994), pp. 29-52; e I. GUTIÉRREZ PASTOR, "La decoración pictórica de la capilla de las Formas en Santa María de Alcalá de Henares, obra de Juan Vicente de Ribera (Madrid, 1668-1736)", en *La antigua iglesia del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares, actual parroquia de Santa María*, Madrid, 2001, pp. 177-200.
- <sup>24</sup> Sobre esta adecuación entre orden y advocación religiosa, ver E. FORSSMAN, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, 1983, pp. 166 y ss.
- <sup>25</sup> El testamento cerrado y un codicilo de Jerónimo Gutiérrez Páramo, en AHPM, pr. 30.417, fs. 217-234 (10-X-1683).
- <sup>26</sup> La escritura no ofrece más detalles sobre las características de estas dos máquinas de madera que habrían de estar terminadas el 31 de agosto de ese mismo año, en AHPM, pr. 30.417, fs. 23-24 r.º (10-II-1684).
- <sup>27</sup> José de Ferreras fue uno de los testigos llamados a informar sobre la autenticidad del testamento que José de la Torre otorgó en su lecho de muerte el 18 de agosto de 1661. En este trámite notarial el aragonés se presentó como maestro ensamblador, vecino en la calle del Soldado, situada a pocos metros de la calle de la Libertad, donde vivía Pedro de la Torre, en AHPM, pr. 9149, fs. 6-15 (6-I-1662), citado por AGULLÓ Y COBO, 1997, p. 43.

el citado año de 1757 estaba a punto de irrumpir en España un segunda oleada de clasicismo de la mano del arquitecto Francisco Sabatini, que correría paralela a la que se trataba de inculcar desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la mano de artistas como Ventura Rodríguez o Felipe de Castro. No es difícil imaginar el desagrado del italiano ante personajes como Medina que seguían recreando fórmulas decorativas ancladas en el pasado; y menos aún, su perplejidad al ver que se denominaba a sí mismo como “arquitecto y adornista”.

No tardarían en llegar las reformas ilustradas que –puestas en práctica desde la administración de Carlos III y desde el gobierno de la Iglesia española– trataron de poner orden en este mundo de las cofradías, con el objetivo de limitar y controlar sus actividades. Un programa de reformas económicas y de costumbres que deseaba acabar con las prácticas profanas, con los gastos excesivos realizados en un contexto de competencia entre las cofradías y con la escasa presencia de la jurisdicción real en este ámbito de la sociedad<sup>55</sup>. Terminar con esta forma de espontaneidad colectiva y hacer recular a los cofrades al ámbito de los templos parroquiales, fuera del indisciplinado mundo de la calle, se presumía como una manera de frenar la conflictividad comunera que había aflorado en momen-

tos puntuales<sup>56</sup>. Fue pues necesario desactivar las expresiones más habituales de esta religiosidad festiva, como las demandas, las romerías, las rifas o los banquetes.

Y no cabe duda que este sistemático desmantelamiento de lo popular tuvo una consecuencia inmediata en el gusto artístico, al abogar por el destierro del repertorio barroco. El mejor ejemplo de este fenómeno “antidecorativo” lo tenemos en las reformas arquitectónicas llevadas a cabo en la catedral de Toledo durante el pontificado del cardenal Francisco Antonio de Lorenzana<sup>57</sup>.

A pesar de todo ello las procesiones triunfales se seguirían celebrando a lo largo y ancho de la archidiócesis toledana. Las viejas carrozas barrocas, como la de Navalcarnero, compartirían espacio con otras nuevas construidas según los cánones emergentes del neoclasicismo. Un dibujo del carro triunfal de Nuestra Señora de Gracia (Fig. 9) que se veneraba en la ermita de Mascaraque (Toledo) es bien elocuente de ello; al igual que la estampa que reproduce la máquina estilo imperio (Fig. 10) que se paseaba por la calles de Pinto (Madrid) en honor de Nuestra Señora de la Natividad. También en Arganda del Rey la Virgen de la Soledad contó con un carro de estilo neoclásico, realizado a comienzos del siglo XIX por José Ginés, del que es reproducción el actual<sup>58</sup>.

## NOTAS

- <sup>1</sup> (A)rchivo (P)arroquial de (N)avalcarnero, N.1-C-1, f. 123 r.º (7-X-1576).
- <sup>2</sup> APN, N.0-10, s. f. (1582).
- <sup>3</sup> Situado junto a las cercas de la Cuesta del Menor, en J. M. BAUSÁ ARROYO, *Historia de Navalcarnero*, Madrid, 1984, pp. 95-96. Con el paso del tiempo la explotación de este preciado producto sería cedido a otros particulares durante un tiempo limitado a cambio de unas cantidades fijas. Alguno de estos contratos, en (A)rchivo (H)istórico de (P)rotocolos Notariales de (M)adrid, pr. 30.433, fs. 243-244 (20-IV-1701); y pr. 30.468, fs. 129-132 (28-IV-1734).
- <sup>4</sup> AHPM, pr. 30.390, f. 285 r.º (27-VIII-1658).
- <sup>5</sup> APN, N.2-14, fs. 103-104 r.º (23-VIII-1665).
- <sup>6</sup> La escritura de obligación, en AHPM, pr. 30.434, fs. 91-94 y 100-102 (18-VIII-1706).
- <sup>7</sup> AHPM, pr. 30.452, fs. 240-245 (12-IX-1728).
- <sup>8</sup> APN, N.8-4, exp. 6 (19-VII-1729).
- <sup>9</sup> APN, N.0-10, s.f. (12-XII-1598).
- <sup>10</sup> Aunque los dos últimos figuran como fiadores, parece más que probable que también participaran en la obra de escultura de este retablo, en APN, N.6-4, fs. 410-417 r.º (1557). El mejor compendio sobre las biografías y la fructífera colaboración profesional de estos escultores, en M. ESTELLA MARCOS, *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América. Nicolás de Vergara, su colaborador*, Madrid, 1990.
- <sup>11</sup> La tradición oral –tan incierta e imprecisa a veces– también apuntaba a esta cronología. Según una leyenda recogida en 1886 por el cura ecónomo Andrés Pérez y Revilla, el *hallazgo o invención* de la imagen de la Virgen había tenido lugar –dicen– el primer domingo de septiembre de 1590 ó 1591. A decir del clérigo, éste era el motivo de que la fiesta principal de la villa se celebrara el 8 de septiembre, día de la Natividad de Nuestra Señora. Sin aportar más datos, él mismo reconocía que se trataba de una *tradición* sin que existiera ningún documento que ratificara el suceso. Este testimonio formaba parte de un extenso informe sobre los templos de Navalcarnero remitido a las autoridades de la recién creada diócesis de Madrid-Alcalá, en (A)rchivo (H)istórico (D)iocesano de (G)etafe, Navalcarnero, fábrica 1-2 (5-II-1886).
- <sup>12</sup> En las cuentas de fábrica de la iglesia parroquial se anotan los 210 reales cobrados de los mayordomos de Nuestra Señora de la Concepción y de Nuestra Señora de la Asunción por lo gastado en la ejecución de sus respectivos altares, en APN, N.0-10, s. f. (X-1602). La cita del año es importante, porque en este momento se estaba culminando la construcción de la nueva cabecera del templo, a la que fue adaptado el retablo mayor de los Velasco. Es probable pues que esta circunstancia hubiera precipitado la reubicación del mobiliario litúrgico que engalanaba el presbiterio y la nave de crucero; y tal vez, fruto de ésta, el altar de la Inmaculada se trasladara a la nave del Evangelio.
- <sup>13</sup> El retablo de la Inmaculada Concepción debió de contratarse a finales de 1605 o a principios de 1606 con el escultor Juan Muñoz. En el mes de octubre de 1606 estaba finalizado en el taller de Muñoz a la espera de ser trasladado a la iglesia parroquial de Navalcarnero. Pero la cofradía no



- <sup>50</sup> Sobre el proceso de fabricación de los carruajes, en general, a finales del siglo XVIII con un glosario de términos, ver C. RODRIGO ZARZOSA, *Carruajes del Palacio de los marqueses de Dos Aguas. Museo Nacional de Cerámica. Catálogo*, Madrid, 1991, pp. 93-95.
- <sup>51</sup> Los pormenores de su contratación, en J. NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, 1991, pp. 137-141.
- <sup>52</sup> F. J. PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el palacio real nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pp. 273-274. En una reciente exposición sobre el reinado de Fernando VI se mostró un fragmento de puerta interior del Palacio Real de Madrid atribuida a Mateo de Medina, en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza 1746-1759*, Madrid, 2002, cat. 29 y pp. 202 y 392.
- <sup>53</sup> Lo más sorprendente de todo es que, según los informes de Sabatini, Mateo de Medina nunca estuvo en posesión del cargo de adornista durante los reinados de Felipe V y Fernando VI. Su respuesta fue tajante cuando se le requirió en 1797 que informara sobre el respecto, denunciando las mentiras del autor de un memorial –que no debió de ser Mateo de Medina, ya fallecido, sino alguno de sus hijos– donde se afirmaba que el citado había ocupado estos cargos menores de la Cámara del rey, en Archivo General de Palacio, Carlos IV, Cámara, leg. 18-1 (19-IX-1797).
- <sup>54</sup> A. BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala. Grabador y tratadista español del siglo XVIII*, Madrid, 1979; e I. GUTIÉRREZ PASTOR, “Loas y obras de Matías de Irala”, en *Goya*, n.º 181-182, Madrid (1984), pp. 44-49.
- <sup>55</sup> Sobre la aplicación de este programa ilustrado en el ámbito de las cofradías, ver F. ABBAD, “La confrérie condamnée ou une spontanéité festive confisquée”, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XIII, París (1977), pp. 361-384; T. A. MANTECÓN MOVELLÁN, “Reformismo borbónico, iglesia y vida religiosa durante el siglo XVIII. El control de las cofradías religiosas. Una aproximación a su estudio”, en *Hispania*, n.º 176, Madrid (1990), pp. 1191-1206; y M. L. LÓPEZ MUÑOZ, “Control estatal de las asociaciones de laicos (1762-1814). Aspectos legales de la extinción de cofradías en España”, en *Iglesia, Sociedad y Estado en España, Francia e Italia (ss. XVIII al XIX)*, Alicante, 1991, pp. 341-359.
- <sup>56</sup> Un repaso a esta forma de sociabilidad y a las expresiones de la religiosidad festiva, en J. PEREIRA PEREIRA, Jesús, “La religiosidad y la sociabilidad popular como aspectos del conflicto social en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII”, en *Carlos III, Madrid y la Ilustración. Contradicciones de un proyecto reformista*, Madrid, 1998, pp. 223-254.
- <sup>57</sup> J. L. BLANCO MOZO, “La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, v. XII, Madrid (2000), pp. 111-130.
- <sup>58</sup> Véase Jesús Antonio de la TORRE BRICEÑO, *Arganda del Rey. Imágenes para el recuerdo*, Madrid, 1991, pp. 171-72, con la estampa del carro original, destruido durante la Guerra Civil; y p. 191, con el carro reconstruido, de 1940.