

UNA IMAGEN DEL ALCÁZAR DE MADRID EN LA COLEGIATA DE PASTRANA (GUADALAJARA)

En la localidad de Pastrana (Guadalajara), en el interior de la Colegiata de la Asunción de la Virgen, se halla entre sus muros una obra pictórica anónima que representa los milagros de San Isidro Labrador. Al fondo, y como paisaje integrador de la escena, aparece una imagen del antiguo Alcázar de Madrid, quizás algo imaginativo pero basado enteramente en la realidad.



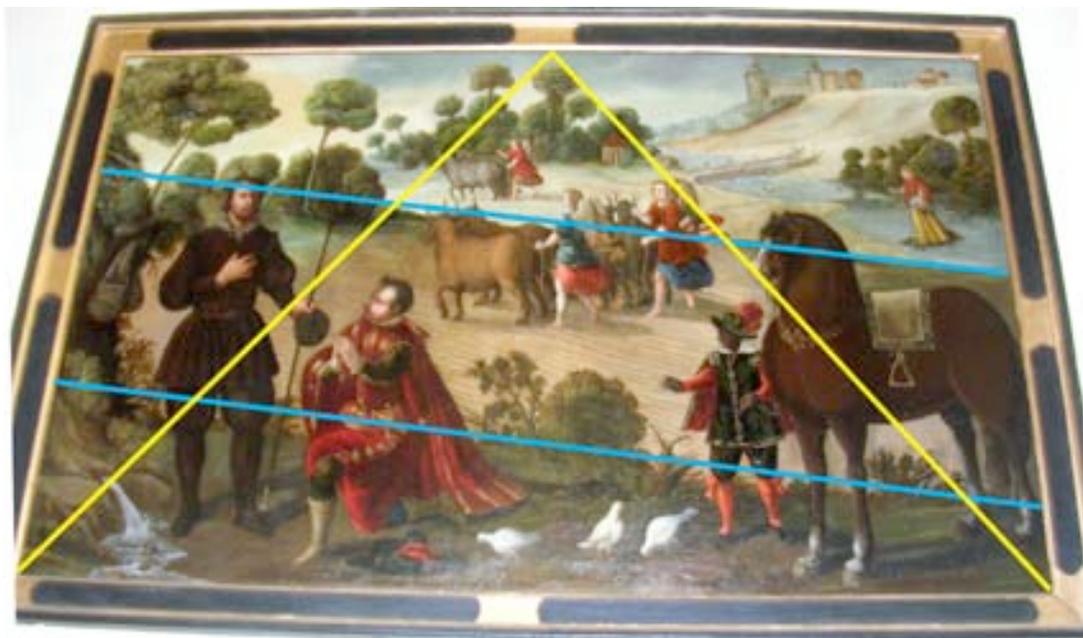
La Colegiata de Pastrana es una construcción eclesiástica que muestra un conglomerado de actuaciones arquitectónicas superpuestas produciendo en el viajero que accede al interior una sensación de incompreensión absoluta. No obstante, poco a poco, los elementos arquitectónicos hablan por sí solos, y dejan ver una evolución continua que comprenden los siglos XIV y XVII. Sus muros se llenan de altares en forma de retablos, cuya mayoría son del siglo XVII y XVIII, además de numerosas obras escultóricas y pictóricas. No todos ellos son originales del templo sino que fueron concentradas como producto de la desamortización de otros templos religiosos.

En la nave del evangelio (la ubicada a la derecha del altar, o bien a nuestra izquierda si nos ubicamos frente a él), y en el pilar que da acceso de la construcción gótica a la del siglo XVII, se halla el lienzo que tratamos en este escrito. Es una obra que pasa desapercibida, ya que carece de cualquier iluminación o cartela que indique una autoría o cronología.

Bajo formato rectangular (imposible precisar de medidas ya que su ubicación era inaccesible), se trata de una pintura de caballete con temática religiosa. Concretamente es la representación de los “Milagros de San Isidro”, desarrollada de una forma narrativa.

Composición:

La composición de la obra queda equilibrada bajo un esquema triangular en cuyo espacio central se ubica el milagro que más caracteriza la santidad de San Isidro, el *Milagro de los ángeles arando*. Los diversos personajes de la escena se encuentran ubicados en tres planos espaciales separados paralelamente por líneas diagonales que invitan a percibir una composición más abierta.



En primer plano, y formando la base de la composición se encuentra a la izquierda la figura de San Isidro en pie, destacando su altura, y con la mano derecha al pecho. Frente a él queda arrodillado y en actitud orante su patrón, don Iván de Vargas que aparece con rica indumentaria en tonos rojos y detalles decorativos en oro. En oposición al grupo pero en el mismo plano se halla el caballo de don Iván de Vargas que se encuentra custodiado por un paje ataviado de ricas vestiduras.

En un segundo plano y en el centro del cuadro aparecen dos ángeles junto con dos bueyes cada uno, ambos en actitud de movimiento, arando las tierras correspondientes a don Iván de Vargas, y por lo tanto en ayuda a San Isidro.

Finalmente, en un tercer plano y en una posición más o menos centralizada, hay que destacar otro ángel que sigue arando las tierras junto con un par de bueyes. En la esquina derecha, la mujer que aparece cruzando el río Manzanares es la representación de Santa María de la Cabeza en otro de los milagros atribuidos a la vida de los santos madrileños.

Toda la escena narrativa se produce al aire libre. El escenario histórico es la villa y corte de Madrid, y como tal queda reflejado en los únicos elementos arquitectónicos que recoge la obra que son: la representación del Alcázar madrileño y la puente segoviana. Junto al Alcázar, unas construcciones bien puedan indicar la representación del Convento de San Gil. De igual modo, junto a la puente segoviana, una pequeña ermita evoca el lugar donde estuvo sirviendo Santa María de la Cabeza en la villa de Torreldones.

El paisaje que rodea la composición son tierras cultivadas que quedan rodeados de pinares típicos de Madrid, siendo una representación más o menos fiel a la realidad, ubicando la escena al sur del Alcázar, es decir, en lo que hoy sería la Pradera de San Isidro y por lo tanto el lugar donde don Iván de Vargas poseía sus fincas de labranza, así como el lugar donde se produjo el milagro de los bueyes arando o el milagro de la roca.

La luz y el color en la obra:

La utilización de la luz en la obra pretende ser un reflejo natural de un atardecer en que el sol queda cubierto entre nubes y ocultándose por el Oeste. En el lienzo, la luz penetra por la esquina superior izquierda en diagonal, haciendo ver que el mayor protagonismo lo adquiere el hecho milagroso de los ángeles arando. Desde el primer plano, en que los protagonistas quedan oscurecidos por una masa arbórea y rocosa por el lado izquierdo, la intensidad de iluminación se va aclarando a medida que va traspasando los distintos planos de la obra. A su vez, como si la técnica del *sfumatto* leonardesco se tratara, el contorno de las construcciones del último plano se difumina para lograr un mayor efectismo de lejanía.

Pero, frente al recurso natural de la iluminación de la obra, existen diversos focos de luz artificial que el artista ha convenido reseñar para ofrecer para el interés de los personajes. Fijémonos en el rostro de don Iván de Vargas, el punto de luz en su rostro resplandece en su lado izquierdo cuando debería ser a la inversa, o bien en las palomas del primer plano cuya blancura resalta en la masa vegetal, o bien en los rostros y piernas de los ángeles centrales cuya piel es sumamente aclarada.

Existe un predominio del color frente a la línea el cual resulta una paleta sencilla y poco matizada. Destacan algunos colores que son reiterados e incluso colocados simétricamente en la composición. Veamos algunos ejemplos:

- Frente a un suelo árido resalta el verde de pinos y arbustos que son repetidos tanto a izquierda como a derecha, centro e izquierda de la obra.
- Las tonalidades marrones enmarcan, a la izquierda, el traje de San Isidro y en su opuesto el caballo de don Iván. Pero en medio de ellos los bueyes centrales son trabajados con tonalidades terreas más aclaradas.
- Miremos ahora el traje de don Iván de Vargas y su lacayo, cómo combinan y alternan las mismas tonalidades a base de rojos y verdes.
- Lo mismo ocurre con los ángeles centrales cuya combinación contraria se produce a base de azul y rojo.

Iconografía:

Hemos aludido claramente que la temática de la obra pictórica es la representación de los milagros de San Isidro. No obstante, no todos los milagros quedan representados, ni tampoco aluden exclusivamente a San Isidro sino que también es protagonista su mujer Santa María de la Cabeza.



- Milagro de los Bueyes: Puesto que este milagro es el más conocido en la vida de San Isidro, se presenta en el plano central de la composición. Se cuenta que con motivo de la visita que San Isidro realizaba todas las mañanas a los templos de Nuestra Señora de Atocha o Santa María de la Almudena, su llegada al trabajo siempre se demoraba. Este hecho fue denunciado por un criado de don Iván de Vargas quien acudió para comprobar la acusación. Aunque resultó cierta, don Iván no actuó ya que tan solo por sus ojos, vio a dos ángeles arando junto a San Isidro, hecho que hacía que el rendimiento del trabajo fuera mayor. No obstante, al interrogar a San Isidro sobre el conocimiento de aquellos que le ayudaban respondió: “*en esta agricultura ni he llamado ni he visto a nadie para que me ayude*”. La presencia de don

Iván de Vargas y su lacayo también es un hecho que está relacionado indirectamente con el milagro.



- Milagro del agua: Estando una tarde don Iván de Vargas en sus tierras junto con San Isidro, se encontró tremendamente sediento y para complacerle, como si de Moisés se tratara, con su agujada hizo que brotara agua de una roca. La alusión queda recogida a través de la representación de San Isidro y don Iván de Vargas junto al manantial de agua.



- Milagro del Molino o los pajaritos: Este milagro queda indirectamente aludido a través de las tres palomas que se representan en el primer plano de la composición. Se dice que en un frío invierno, San Isidro junto con su hijo se acercaron a un molino para obtener un poco de harina. Viendo, sobre un árbol, una bandada de palomas que parecían tener hambre y frío, decidió detenerse, despejar el suelo de nieve y ofrecer parte de su trigo a las palomas para que pudieran comer. Al llegar al molino y moler los granos, sus sacos se llenaron milagrosamente mucho más de la cantidad que llevaban.



- Milagro de Santa María de la Cabeza: El protagonismo de Santa María de la Cabeza también se hace presente en el tercer plano de la composición a través de la propia santa sobre el río y la pequeña construcción que se ubica junto a la puente segoviana. Es obvio que estas representaciones no aluden directamente a la villa de Madrid pero sí a la vida de San Isidro, y es por ello por lo que queda reflejado en la composición. Según la vida de los santos, una vez que criaron a su hijo, decidieron separarse para servir a Dios, de tal forma que San Isidro quedó en Madrid y Santa María volvió a Torrelaguna en donde quedó al cuidado de la ermita de Nuestra Señora de la Piedad. Para llegar al templo, María debía cruzar el río Jarama produciendo en numerosas ocasiones crecidas que lo hacían impenetrable. Pero tal era el deseo de Santa María de llegar y adecentar la ermita que la Virgen disponía milagrosamente un mando o una isleta para que Santa María pudiera cruzar el río sin problema.

Con esta alusión, el mismo río Manzanares actúa a su vez de representación del río Jarama, así como la arquitectura de la pequeña ermita no es más que aquella de

Nuestra Señora de la Piedad de Torrelaguna, lugar donde fue depositado la cabeza y cuerpo de Santa María hasta su posterior traslado en el siglo XVII a Madrid.

Referencias al Madrid del siglo XVII: El Alcázar y la puente Segoviana.

El espacio geográfico donde transcurre la vida y milagros de San Isidro es la villa de Madrid, capital y corte de España desde 1562. En representaciones iconográficas del santo o sus milagros, no siempre queda reflejada de forma explícita la villa de Madrid. Si el milagro a representar es el de los ángeles arando lo común es que aparezca un paisaje de labor. Otras veces, Madrid queda insinuado a través de una ciudad ideal, a veces amurallada, aunque sin ninguna referencia que nos haga pensar en la fisonomía real de la ciudad o algún hito identificable. Para ilustrar esta idea, valga pasarse por el Museo de San Isidro y visualizar algunas de estas obras como la pintura anónima del primer tercio del siglo XVIII (MMM IN: 3212) en que aparece el santo centralizando una composición en medio de un paisaje de labranza o, en contraposición, el grabado anónimo del siglo XVIII (MMM IN: 23622), el anónimo del siglo XVII (MMM IN: 21171) o la obra de José Conchillos de la 2ª mitad del siglo XVIII (MMM IN: 2000/45/1) estando en todas ellas la representación de Madrid como un conglomerado de edificios informes refugiados por una muralla. A desatar es el último ejemplo mencionado de José Conchillos en el que se atreve a incluir dos edificios religiosos identificados por una torre-campanario terminada en almenas o un templo con cúpula gallonada, todo ello dentro de un cierto gusto italiano¹.

En el caso de la pintura de Pastrana, las referencias a Madrid quedan ilustradas de una forma explícita e imitativa con respecto a la realidad, aunque su realismo sea un tanto figurado. Al fondo, y en la esquina superior derecha quedan reflejados el puente de Segovia, el Alcázar de Madrid y un edificio no muy identificable, el cual está separado del alcázar por medio de un espacio abierto y arbolado.

Para darnos cuenta de la verosimilitud del espacio geográfico, primero hay que hacer un comentario al ángulo en donde se desarrolla la escena. Los personajes se sitúan en un paisaje de labor que se ubica a la izquierda de la margen de un río que indudablemente es el río Manzanares, del cual llama la atención su ancho y abundante caudal. Por detrás, aparece el puente de Segovia y el Alcázar ubicado en lo alto de una colina. En la realidad, las tierras de labor de don Iván de Vargas y el lugar donde se

¹ Todas las obras mencionadas del Museo de San Isidro quedan recogidas en su catálogo *Salas de San Isidro. Catálogo*. Madrid, Museo de San Isidro, 2002, pp. 29, 37, 39 y 45.

produjo el milagro de la fuente y el milagro de los bueyes sucede en lo que es hoy la Pradera de San Isidro, junto a la ermita de San Isidro y el cementerio del mismo nombre. Por lo tanto el punto de vista de donde es tomada la escena no es inventado o aleatorio sino conocido y buscado intencionadamente por el pintor. Del mismo modo ocurre con la ubicación del Alcázar madrileño que aparece sobre la terraza del Manzanares.



La **punte segoviana** o también llamada en el siglo XVI como “puente real nueva”, está pintado como un puente de piedra granítica con seis ojos, petril y la típica decoración de bolas puristas a lo largo de su recorrido. Tiene un cierto parecido con la realidad aunque no llega a ser una copia exacta del mismo. Carece de los nueve ojos que tiene el original, así como la continuidad de calzada hacia Madrid, ascendiendo por la calle Segovia. Se produce un vacío entre la arquitectura y el Alcázar, por lo que nuevamente, la intención no es reflejar fielmente la villa de Madrid, sino iconos o hitos que lo caractericen y lo identifiquen.

El **Alcázar de Madrid** se sitúa, en la obra, en lo alto de una terraza. La construcción posee una traza malograda e intento de crear dos fachadas con dos puntos de vista, las cuales no se consigue. En primer lugar (de derecha a izquierda) aparecen dos torreones de planta rectangular, entre los cuales existe un espacio abierto. A modo de puntos se dibujan las ventanas y parece entreverse dos puertas, una en el torreón derecho con vista hacia el puente y otra en el torreón izquierdo con vistas al frente. La cubrición de los torreones rectangulares parece ser a cuatro o dos aguas y con teja roja.

A continuación aparecen dos grandes torreones circulares que flanquean un plano rectangular. Los torreones parecen estar cubiertos por chapitel de pizarra. En sus muros se dejan ver vanos a modo de puntos.

Más a la izquierda y en conexión de la terraza del Alcázar con el río, se ubica el Campo del Moro o el bosque del Alcázar la cual aparece cercada y con un acceso adintelado.

Viendo esta imagen y recordando aquellas ya conocidas de Wingaerde, da la sensación de representar al Alcázar en un momento temprano en que la intervención Luis de Vega, Alonso de Covarrubias o Juan Bautista de Toledo no se ha llevado a cabo. La razón es que los torreones rectangulares representan adecuadamente a la Torre del Homenaje y su homóloga, por lo que la fachada aún no resulta regularizada. Los torreones de la fachada oeste se han reducido de cuatro a dos, y lo más llamativo es que no aparecen reflejados la Torre Dorada ni la Torre de la Reina, a no ser que los torreones de planta rectangular quieran ser alusión a los mismos. Sea lo que fuere la representación no deja de ser una curiosidad.

Aunque lo representado en nuestra obra difiera de la realidad, la fuente de inspiración puede haberse tomado de grabados que tan frecuentemente circulaban durante el siglo XVII. En algunas de las representaciones del alcázar que conservamos, un punto de vista frecuente es representarlo bien desde el nivel del río o bien desde la “pradera”. Esta visión hace del alcázar, ubicado sobre la terraza, una arquitectura más esplendorosa y magnífica, altiva, que se impone ante todo forastero que acceda a Madrid (el cual lo hacía desde el puente de Segovia).

Hacia 1562, Antón Van den Wyngaerde, pintor y topógrafo de origen flamenco, fue uno de los primeros que accedió a representar la villa de Madrid desde el bosque de la Casa de Campo, ofreciendo una panorámica de toda la villa. En su boceto a plumilla y después su dibujo a color, Madrid es una ciudad medieval representado por el perímetro conservado de sus murallas, frente a él, la modernidad le llega en las actuaciones que se están realizando en el Alcázar y la transformación de su fachada principal.

Otra de imagen que desarrolla esta perspectiva, pero aún más cercana es aquella que realiza Félix Castello hacia 1630-40 en donde el pintor se sitúa en el mismo eje que la vista de Wyngaerde aunque muy por debajo de la línea de horizonte, casi al nivel del río. En este caso, Madrid ya ha sufrido una transformación importante, sobre todo en referencia a su Alcázar. En el primer plano de la obra de Castello contemplamos la

construcción de los lavaderos que anteceden al acceso de la puente segoviana y su calzada. A la izquierda queda el Campo del Moro o el bosque del Alcázar cercado para cuyo acceso se refleja una puerta adintelada (¿quizás la misma que se representa en nuestra obra de Pastrana?). El Alcázar ya muestra su fachada regularizada por Juan Gómez de Mora, sin la torre del homenaje, con acceso central destacado y las torres gemelas del Rey y la Reina a los lados. También queda realizada la plaza de Armería con las Caballerizas. Junto al Alcázar destaca en altura el edificio del Convento franciscano de San Gil el Real reconstruido *ex novo* por Juan Gómez de Mora en 1613.

El éxito de la vista de Castello se refleja en posteriores obras pictóricas en donde se recurre al mismo punto de vista para representar otras escenas sobre el Madrid del siglo XVII. Es el caso de la obra Anónima que está realizada hacia 1650-60 y que se conserva en el Museo Municipal de Madrid. Aunque su ángulo de visión es más abierto, la perspectiva seleccionada parte de la obra de Castello.

Una última representación que exponemos como ejemplo de fuente de inspiración es un grabado realizado por Louis Meunier hacia 1665. En esta obra el punto se toma desde la orilla derecha del río Manzanares orientado hacia el norte, motivo por el que la fachada principal del Alcázar queda frente a nosotros. En primer plano aparece el Paseo de La Tela que asciende hacia Madrid.



“Milagros de San Isidro” Anónimo. 2ª mitad siglo XVII. Colegiata de Pastrana.



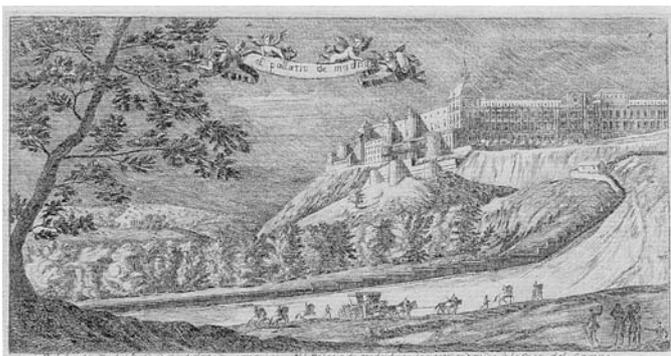
“Vista de Madrid”. Antón Van den Wyngaerde. Ha. 1562.



“Vista del Alcázar de Madrid”. Félix Castello. Ha. 1630-40. Museo Municipal de Madrid. N° Inv: 3132.



“Vista de Madrid desde la salida del puente de Segovia, con toros desmandados”. Anónimo. Ha. 1550-60. Museo Municipal de Madrid. N° Inv: 4432.



“El Alcázar de Madrid desde la Casa de Campo”. Grabado de Louis Meunier. 1665-68. Museo Municipal de Madrid. IN 1860

Autoría y cronología de la obra:

Frente al anonimato de la obra, y la falta de un estudio pormenorizado de la obra pictórica que llevaría un desarrollo mucho más amplio, podríamos ofrecer que la autoría debe corresponder a un pintor no vinculado a la ciudad de Madrid pero que conoce de alguna forma la escuela madrileña, en concreto tendencias que se acercan a la pintura de Carreño de Miranda, ya que las figuras aparecen con cierta tez blanquecina. No obstante, la poca variabilidad de la paleta de color así como el escaso movimiento indican que nuestro pintor resulta ser alguien que o bien se está iniciando o bien es de segunda fila.

Como marco cronológico, tan solo apuntar que la obra pueda pertenecer a la segunda mitad del siglo XVII en virtud a las siguientes argumentaciones:

- Aunque la devoción a la persona de San Isidro y el correr de boca en boca de sus virtudes y milagros acaecidos en Madrid se halla difundido en la devoción popular, no es hasta 1619 cuando el santo es beatificado hasta que en 1622 queda finalmente canonizado. A partir de esta fecha la devoción se extiende de forma progresiva con la divulgación de gran número de estampas, así como la hechura de obras pictóricas y escultóricas del santo por encargo de privados nobles y religiosos. En este marco hemos de entender el origen de esta obra.

- Las representaciones del Alcázar o la puente Segoviana en la obra de Pastrana no resultan una fuente fiable de datación, pero sí el punto de vista desde donde se representa la escena. A través de los contados y representativos ejemplos de las vistas del Alcázar de Madrid, sirve para exponer la difusión de estampas durante el siglo XVII en este sentido, por lo que el autor de esta obra, además de conocer directamente la villa de Madrid, tuvo que utilizar alguna de estas mencionadas estampas.

- Una fuente fundamental para catalogar una obra religiosa o profana puede ser la indumentaria con la que están representados los personajes. En este sentido, San Isidro queda representado tal y como se viene haciendo durante el siglo XVII, en tonos pardos aunque con cierto aire cortesano. Por otra parte, la vestimenta de don Iván de Vargas y su lacayo, con jubón y capa, así como el sombrero de ala ancha son típicos del Madrid del siglo XVII.

Bibliografía:

- *Arte y Saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV.* Catálogo exposición. Valladolid, Museo Nacional de Escultura y Palacio de Villena, 1999.
- *Estampas de Madrid. Vistas de los siglos XVII-XVIII.* Madrid. Museo Municipal de Madrid. 1999.
- *Guía del Museo Municipal de Madrid. La historia de Madrid en sus Colecciones.* Madrid. Ayuntamiento de Madrid, 1995.
- HERRERA CASADO, Antonio: *Pastrana, una villa principesca.* Guadalajara, AACHE, 2006.
- *Salas de San Isidro. Catálogo.* Madrid, Museo de San Isidro, 2002.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España. 1600-1750.* Madrid. Ediciones Cátedra, 2000 (3ª Ed).
- PUÑAL, Tomás y SÁNCHEZ, José María: *San Isidro de Madrid. Un trabajador universal.* Madrid, Ediciones La Librería, 2000.

DAVID GUTIÉRREZ PULIDO

Ldo. Historia del Arte

Abril – 2007.